



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Rebolledo, Matías

En torno a El tiempo recobrado de Raúl Ruiz: las resistencias de Proust (y un Marcel que no se oye)

Aisthesis, núm. 49, julio, 2011, pp. 113-130

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219927007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En torno a *El tiempo recobrado* de Raúl Ruiz: las resistencias de Proust (y un Marcel que no se oye)

On Raul Ruiz's *Time Regained*: Proust resistances
(and Marcel's Silenced Voice)

Matías Rebolledo
Universidad de Chile
majorebo@gmail.com

Resumen • El presente artículo ofrece un análisis comparativo de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* y la propuesta cinematográfica de Raúl Ruiz, *El tiempo recobrado*, basada en el último tomo de la novela, aunque incorporando una visión global de ella. Por lo tanto, este trabajo se inscribe dentro del marco de los estudios comparados entre literatura y cine, y parte desde una mirada teórica narratológica para centrarse en las resistencias que presenta el texto literario para su transposición, con especial énfasis en las estructuras narrativas propias de la novela y las soluciones que presenta el filme en cuestión.

Palabras clave: transposición cinematográfica, narratología, narración, Marcel Proust, Raúl Ruiz.

Abstract • This article presents a comparative analysis of Marcel Proust's *In Search of Lost Time* and the filmic version by Raul Ruiz, *Time Regained*, based on the novel's last volume but with an integral view of the whole text. Therefore, this article is placed in the field of comparative studies in literature and cinema, and it is based in a narratologic point of view in order to accurately study the proper resistances of the novel (specially the narrative structures) and the solutions offered by the mentioned film.

Keywords: filmic adaptation, narratology, narration, Marcel Proust, Raúl Ruiz.

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO Y EL CINE

Se terminan las últimas páginas de la monumental obra de Proust, justo cuando el Libro iba a comenzar a escribirse. No hay caso: debemos volver a empezar, encontrar la forma del Libro, impregnarnos del tiempo que secretamente se ha ido recuperando ante nuestros ojos, el tiempo cuya búsqueda se proponía en la novela, y cuya mera enunciación era ya la propia recuperación (o su intento). Toda la hiperabundancia de imágenes, hechas

metáfora (re-velando la esencia temporal de las cosas), encarnadas en el tiempo, convergentes y divergentes a la vez; todas esas imágenes que prácticamente podemos *ver* junto a Marcel, tan reales, tan vívidas, tan visuales en su propia inconsistencia, finalmente podemos aunarlas, conjuntarlas, captarlas a la vez en su esencia y su divergencia (metáforas de lo real), en la revelación final del personaje: la voz que no sabía, o aparentaba no saber, ahora ha recibido la revelación, ha encontrado el camino del Libro. El cierre de la novela, ya se sabe, es la invitación a reencontrarlo, con una voz que nos dice el cómo, que nos toma de la mano para recuperar el tiempo a través de unas páginas que ahora, justo cuando íbamos a terminar, se resignifican; bella imagen de la persistencia del tiempo.

Imágenes que casi se pueden ver, tocar, sentir; el tiempo como estructura (y tema) fundamental de la novela; descripciones que crean espacios y personajes con una precisión y una complejidad pocas veces igualadas en la narrativa: la novela pareciera entregar una invitación directa a tentar suerte en un arte que hizo precisamente de la *imagen* en su *temporalidad* su medio de expresión básico: el cine. Y sin embargo Proust se resiste. No hay caso, debemos volver a empezar, encontrar la forma del Libro y preguntarnos acerca de esas resistencias. ¿Por qué una novela que, más allá de su longitud, pareciera prestarse de suyo a la conversión en imágenes en movimiento y sonido, que pareciera enriquecerse tanto con el cambio de vehiculación, termina finalmente por cerrar todas las salidas posibles y desautorizar cualquier esfuerzo por desvincular el contenido con su medio original, la palabra?

En busca del tiempo perdido marca un hito en la historia de las letras, no sólo por la profundidad de los temas expuestos, sino también por su estilo y por su técnica. Hoy, es probablemente la novela más estudiada y citada (y la menos leída de las más citadas), y ocupa lugares tan prestigiosos en los cánones literarios, como «la más grande novela del siglo XX» o «la más importante novela francesa de todos los tiempos». El famoso e influyente artículo de Genette «Discurso del relato», fundamental para el presente análisis, fue precisamente un intento desesperado del teórico por analizar e intentar desentrañar las profundidades estructurales de esta novela. Fue tal el rigor y detalle requerido para tamaña empresa, que dio como resultado el texto capital para los estudios narratológicos.

Es un privilegio siquiera tener la posibilidad de leerla, pero ¿adaptarla? Raúl Ruiz decide, ante su extrema longitud, centrarse sólo en el séptimo y último tomo de ella (aunque se le hace necesario referirse a otros momentos de la historia). No es fácil. La selección es buena, en tanto es el tomo que condensa y explica la problemática de toda la novela, pero por lo mismo las resistencias son aún mayores: demasiada concisión, demasiadas referencias al resto del texto, demasiada reflexión. Ello sobre todo en la velada en Guermantes, donde Marcel recibe su revelación final, aquella que dará pie y sentido a la totalidad de la obra (por esta última razón el presente análisis se centrará sobre todo en esas páginas). La empresa de Raúl Ruiz, por lo tanto, no es menor. Su película es la primera, a casi cien años ya de la publicación de su primer tomo y más de ochenta de la edición póstuma del último, en intentar abordar tan prestigiosa novela¹, bajo el peso de

¹ Los únicos intentos efectivos de llevar (partes de) esta novela al cine son tres: *El amor de Swann* (Volker Schlöndorff, 1984, sobre el capítulo del mismo nombre del primer tomo de la novela), *El tiempo recobrado* (1999) y *La Cautiva* (Chantal Akerman, 2000; sin embargo, esa película es más bien una versión libre), además de un guión nunca concretado de Harold Pinter; y de ellos, sólo el segundo se intenta referir —al menos en parte— a la totalidad de la novela (compárese con, por ejemplo, las cerca de 200 adaptaciones de Dumas padre o de Dickens, y las más de 500 de Shakespeare).

toda la tradición francesa (lo que en ese país es un tema importante de discusión: hablamos de «la» novela francesa).

Pero, como veremos, más allá de las restricciones sociales y culturales impuestas sobre un objeto de culto como éste, es en las dimensiones internas de la novela donde se encontrarán las mayores resistencias a su cambio de medio. En el presente análisis, nos centraremos en las características de la voz narrativa y las consecuencias diegéticas implicadas en el cambio de medio: cómo dicha voz narrativa presenta una serie de dificultades (e incluso imposibilidades) a la hora de sacar la historia de su medio original (lo que, en términos muy simples, implica toda transposición), que predeterminarán el resultado final de ese ejercicio estético. El cine, *a priori*, pese a ser un medio narrativo, no cuenta con una voz narrativa equiparable a la literaria que sostenga el relato (como postula la tesis básica del artículo de Genette), aunque tenga sus propias formas de comunicar historias. Pero no toda historia —contrario a lo que postulaba el primer Barthes— es comunicable en cualquier medio sin que haya una transgresión fundamental, un quiebre o una ruptura, si se quiere, que no modifica *solamente* el medio o la manera de comunicar y recibir esa historia, sino todas las implicancias que ella puede conllevar, sus efectos, sus sentidos profundos, sus relaciones con el receptor. La manera de contar determina lo contado. Y así, si bien esa afirmación puede ser válida para cualquier cambio de medio, hay textos que más ostensiblemente se prestan a tal tipo de problemática, dada su naturaleza. El caso de la novela de Proust es paradigmático. Y es que en *En busca del tiempo perdido* esta voz adquiere dimensiones inusitadas; es la figura más determinante de su novela, la que sostiene, guía e interpreta la totalidad del relato, una voz que no descansa nunca, y que al identificarse con el protagonista (los distintos Marcel que transitan por la obra) se convierte en el objeto principal de todo su discurso; es el elemento capital, el núcleo convocante de todas las dificultades que presenta la novela para ser llevada al cine. Un Marcel autócrata de su discurso, omnipresente, autorreferente (aun cuando el objeto de su discurso sea externo a él, siempre el objeto último de ese discurso será Marcel, en cuanto sujeto cognoscente, reflexivo, interpretante del discurso referido): no se puede obviar esa voz a la hora de llevar la novela al lenguaje cinematográfico. El cine tiene sus recursos, muchos de ellos afines a la esencia proustiana, pero en su especificidad finalmente termina por ceder ante las resistencias de una obra «tan literaria».

Antes de analizar la narración propiamente tal, cabría mencionar que la novela, claro está, presenta un sinfín de impedimentos para su cambio de medio. Podríamos citar algunos de los principales. Primero, algo que no es menor, su longitud. En un formato estándar de edición, son alrededor de cuatro mil páginas; una de las novelas más extensas que se hayan escrito, pero en la cual, además, es casi imposible tanto separar una parte sin que se pierda bastante de la totalidad, como contar un fragmento aislado que sea comprensible autónomamente. Si la película *Un amor de Swann* pierde toda cualidad proustiana es precisamente porque ese capítulo, que efectivamente es el único segmento que se puede contar autónomamente de manera comprensible, tiene una ubicación determinada dentro de la novela, y es parte fundamental de la totalidad. En el filme de Schlöndorff ni siquiera alcanza a aparecer el personaje Marcel (que aún no ha nacido para los acontecimientos que se cuentan), perdiendo en el camino cualquier relación con *En busca del tiempo perdido*, salvo la anecdótica coincidencia de personajes e historia (es una exageración, claro). En todo caso, Raúl Ruiz escoge sólo el séptimo tomo como motivo para su transposición, pero para hacerla inteligible (al menos de manera parcial) debe

considerar buena parte del resto de la novela: es imposible separarla, no sólo porque es en el fondo una sola gran historia, sino también porque como no se centra en una acción continua —sino en un proceso vivencial, temporal, existencial y escritural de un personaje—, finalmente cada hecho de la historia se vincula con múltiples eventos puntuales de ella, a la vez que se relaciona con el relato completo. Ruiz toma el séptimo tomo porque a través de él puede *sugerir* la totalidad de la historia, que de todas maneras no se puede disociar. En resumen, no sólo son cuatro mil páginas², sino que el *espesor semántico* de dichas páginas, su densidad relacional, por decirlo de algún modo, aumenta el contenido mismo de la novela. Muchas capas diegéticas en una misma línea.

Otra de las grandes dificultades se relaciona no ya con la cantidad, sino con la calidad (o cualidad) de la novela. Ha sido ya muy estudiada la complejidad sintáctica de la escritura de Marcel Proust, en sus famosas frases que contienen, en una notable condensación, una multiplicidad de imágenes, de analogías, de minirrelatos intercalados y subordinados a la frase original, a pesar de lo cual su enunciado nunca pierde el hilo conductor. Cada una de ellas pareciera estar relacionada con todo, tanto dentro de la frase misma como con la totalidad de la novela. Esa capacidad analítica, derivativa y asociativa va unida a una notable condensación y a una marca de estilo que es (aparte de muy imitada pero nunca igualada), a cada instante, una marca metanarrativa, en tanto el texto siempre será un texto sobre la escritura. Así, el cine claramente no podrá traducir dicho estilo puramente verbal, no podrá, por supuesto, dar cuenta ni del estilo ni de la frase proustiana, que justifica y dota de sentido al relato completo³.

En relación con esto último, cabría por fin mencionar otra de las características particulares de la novela proustiana y que puede verse como una de las grandes (aunque mucho más implícitas) resistencias de su texto. Nos referimos a las metáforas, al particular uso que de ellas hace el autor, pues no sólo tienen la virtud de relacionar por analogía dos o más objetos distantes, sino que esa misma analogía, a veces imposible de imaginar en otro soporte que no sea el verbal (como ejemplo, los nombres de lugares)⁴, contribuye esencialmente al sentido fundamental de la novela, ya que representa frásticamente su condensación temporal y espacial, en la conciencia del narrador. Finalmente, la última gran dificultad —que condiciona el resto de las resistencias para su transposición— es, por supuesto, una omnipresencia y una complejidad de la voz narrativa aún no igualadas, lo que veremos un poco más adelante.

En relación con las posibilidades técnicas presentes en el texto que facilitan en cierta medida su potencial transposición son, en primer lugar, el alto nivel de las descripciones: el mundo narrado por Marcel parece mostrarse vivamente ante nuestros ojos lectores, el lujo de detalles, la gran calidad de observador del narrador/protagonista y la misma ca-

² *Guerra y paz* tiene casi dos mil, y posee adaptaciones aceptables; *Los miserables* un poco menos, pero mejores películas.

³ No es tema del presente trabajo, pero sin duda la frase proustiana representa tal vez la mayor resistencia, junto a la narración, de la novela a ser cambiada de vehículo signico: es una novela «demasiado verbal».

⁴ Nos referimos a las relaciones que le despiertan al narrador los nombres de diferentes lugares, las sensaciones que encuentra en ellos, principalmente en la tercera parte del primer tomo, «Nombres de lugares: el nombre», en analogías del orden de «el nombre de Parma, una de las ciudades donde más deseo tenía de ir, desde que había leído *La Cartuja*, se me aparecía compacto, liso, malva, suave», o «si pensaba en Florencia, veíala como una ciudad de milagrosa fragancia y semejante a una corola», imágenes que *son* el lugar aún no visto: «pero si esos nombres absorbieron para siempre la imagen que yo tenía de esas ciudades, fue a costa de transformarlas, de someter su reaparición en mí a sus leyes propias [...]» (Proust, *Por el camino de Swann*, 456-457).

pacidad relacional mencionada antes dotan a esta novela de una riqueza visual incomparable; cada gesto, cada tic, cada entonación de la voz forma parte de un todo homogéneo con la narración. Además, la particularidad de la descripción proustiana es que nunca hay pausas descriptivas propiamente tales, sino que todo va formando parte de un mismo acto narrativo. Se describe en la medida en que Marcel percibe, junto a su movimiento: diégesis y narración se conjuntan, lo que perfectamente se potencia en un medio como el cine, que prácticamente no conoce la pausa real. La narración de la novela logra crear una atmósfera muy cinematográfica, por su riqueza visual, la utilización de los espacios y la creación de un entorno muy «real».

Lo mismo ocurre con los personajes, tanto por su descripción como por su caracterización indirecta. Se ha escrito bastante sobre Charlus, Swann, Gilberte —los más importantes de la obra—, ya que son, cual personas de la vida real, tan bien caracterizados como inasibles en su sentido final; al igual que la percepción de Marcel, siempre cambian, siempre están sorprendiendo. Por último, lo intangible de la novela: la caracterización de una época, el espíritu social, su atmósfera, la temporalidad puesta en imágenes: todos son efectos que el cine puede, con un buen manejo, poner en acción.

ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN

En la práctica, la ausencia de voz narrativa en el cine no tendría por qué, *a priori*, presentar mayores problemas para la transposición (cada medio tiene sus propias formas de enunciación), siempre y cuando el carácter del relato se centre, por ejemplo, en la *historia* que cuenta (y siempre y cuando dicha historia sea «cinematográfica»), una diégesis relativamente independiente de su soporte signico, y no, por ejemplo, en la *forma* de ser contada, en la materialidad significante antes que significada. Pero, como se sabe, eso es precisamente lo que ocurre en esta novela. La historia podría resumirse en unas cuantas páginas, narrando con algún detalle sólo los elementos pertenecientes a la diégesis propiamente tal. Sin embargo, perderíamos *En busca del tiempo perdido*. Las complejas características del narrador y la omnipresencia de la voz narrativa hacen del tema de la voz un aspecto fundamental para su análisis y comprensión y, por lo tanto, para su reinención en un medio que no le corresponde.

Hemos visto algunos de los impedimentos que presenta el desafío de transponer *En busca del tiempo perdido*, de los cuales el principal corresponde al intento de representarla en un medio en que su voz parece ser irrepresentable. ¿Cómo representar la subjetividad de la mirada? ¿Cómo transmitir todas las reflexiones del narrador, todo el contenido ideológico, estético, filosófico, etcétera, de una voz indisociable de la misma historia que se cuenta y, por tanto, del sentido de ésta? ¿Cómo representar la multiplicidad de «yo» que se configuran en ella y que se relacionan directamente con el aprender del personaje, pero también con la explicación de los hechos narrados? Nada «ocurre» simplemente, cada hecho tendrá una explicación diferente según cuándo lo esté viviendo, según el aprendizaje que tenga y la interpretación que le dé el narrador, interpretación que aún puede variar, ya que, como señalamos, esa voz presenta varios niveles (uno de los cuales es el que parecen tener las «verdades universales», aquella voz que afirma que le da

la interpretación final a las cosas). Así, cada hecho es al menos dos o tres hechos *a la vez*⁵, ya que una realidad no viene a reemplazar a la otra, sino simplemente a reinterpretarla, dándole múltiples significaciones a través de la mirada de Marcel (quien no cede jamás la voz narrativa)⁶ y de sus múltiples «yo».

¿Cómo, entonces, esa multiplicidad de lo real en un medio como el cinematográfico tiende a fijar o realizar una imagen determinada (precisamente lo contrario a lo que ocurre con la frase de Proust, donde una imagen puede y no puede ser aquello que se nos entrega en una primera instancia, siempre móvil y plurisignificada)? No bastaría en cine mantener el foco fijo en el personaje, menos aún con una ocularización interna⁷ (cámara subjetiva): la focalización en la novela (en tanto punto de vista cognitivo), aunque siempre esté en Marcel, es cualquier cosa menos fija, pues hay un constante tránsito entre el foco en el personaje, en sus diferentes etapas, y en el narrador (en sus diferentes estados), en tanto «conocedor de su propia historia», además de la voz de omnisciencia (focalización cero) que se cuela de vez en cuando. El hecho concreto se convierte entonces en un hecho siempre ambiguo (¿vio o escuchó bien lo que ocurría?, ¿sueño o vigilia?, etcétera) y altamente subjetivo (dependiendo del Marcel que se nos presente, de la «lectura» que éste haga). A lo que queremos llegar es que a diferencia de otras novelas en que la ambigüedad puede significar la incerteza respecto de ciertos hechos, o la subjetividad de la mirada o interpretación de un personaje, en la de Proust esa ambigüedad y subjetividad constituyen el relato en su totalidad, y no se presentan en oposición a la certeza absoluta de las cosas o a la clara objetividad. Serían más bien una multiplicidad de miradas, todas ellas efectivas y posibles, todas ellas pertinentes a su manera. La mirada que reinterpreta no reemplaza a la otra. Y de esa manera se va constituyendo la novela, hasta llegar a la revelación del séptimo tomo (pero, otra vez, ello no implica un reemplazo de las miradas anteriores). Así, el problema que vemos en el cine es la posibilidad de reflejar dichas múltiples miradas que son a la vez sucesivas, complementarias y contradictorias, pero de un hecho único. Podrá registrar las múltiples posibilidades, pero no la subjetividad (en la imagen) del hecho concreto (sus múltiples significaciones), aunque se pueda sugerir.

Para analizar de manera más pertinente y eficaz esa voz, utilizaremos las categorías propuestas por Genette («Discurso del relato»), quien las conceptualiza precisamente para analizar la novela en cuestión. Primero que nada, podemos ver que el *tiempo* de la narración se ubica casi sin alteraciones en una posición ulterior, pese a que al acercarnos al fin da la sensación de que el relato «ha alcanzado» a la narración; pero de ningún modo es así: el relato termina con el libro a comenzar o en proceso, libro que, hipotéticamente, tenemos en nuestras manos. Esta estructura circular de la novela impide de suyo la convergencia temporal entre relato y narración, más aún cuando «el acto de narración de Marcel no lleva ninguna marca de división ni de duración: es instantáneo. El presente

⁵ «[...] aquellas diversas impresiones dichas que tenían en común entre ellas el que yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba» (Proust, *El tiempo recobrado*, 217).

⁶ Incluso cuando aparentemente le cede la voz a sus personajes, en las numerosas escenas dialogadas del libro, esas escenas nunca quedan cerradas, ya que es en la voz del narrador donde tenemos que buscar su significado, el que puede variar en los diferentes estados de la voz. El ejemplo más claro se da, una vez más, en la velada final. No es que el contenido de los diálogos se pierda en ella, sino que hay que entenderlos a la luz de la mirada del Marcel-personaje, transmitida por la voz narrativa.

⁷ Tomamos sin reparos, para efectos prácticos del presente artículo, los conceptos de focalización y ocularización, de Gaudreault y Jost, reformulación para el cine de la idea de focalización en Genette: focalización como limitación de campo cognitivo y ocularización como limitación de campo visual.

del narrador, que encontramos, casi en cada página, mezclado con los diversos pasados del protagonista, es un momento único y sin progresión» (Genette, «Discurso del relato», 279). Es importante señalar que dicha convergencia final se hace ontológicamente imposible, en cuanto Marcel-protagonista, aun cuando se convierta en narrador, no podría jamás confundirse con aquel «narrador último», que es el que conoce las «verdades finales», aquel que presenta rasgos de omnisciencia de vez en vez, y que hace afirmaciones de carácter universal.

El *nivel* narrativo tampoco presenta en primera instancia mayor complejidad: prácticamente nunca la voz extradiegética le cede la voz a los personajes para narrar, por lo que nos quedamos casi en la totalidad de la obra en el nivel diegético, sostenido por esta voz extradiegética. Aun cuando lo que nos cuente el narrador sea explícitamente reproducción de lo que otro le ha contado, se toma siempre la palabra para transmitirnos esa narración él mismo (un «hermoso ejemplo de egocentrismo narrativo», según Genette). Se produce así en la novela un efecto común a la literatura, pero utilizado aquí de manera única. Es lo que Genette llama el nivel seudodiegético, que consiste en hacer un «salto de nivel», dando la apariencia de que el contenido metadiegético está contado directamente por el narrador extradiegético (saltándose, entonces, la «fuente real» del nivel diegético). Dicha voz omnipresente no deja que nada se le escape; de ese modo, la subjetividad empaña todo el discurso narrativo, ya que hasta lo que no es discurso propio pasa por la voz del narrador, apropiándose; subjetividad que tiñe incluso lo más «objetivo», lo que podríamos llamar los hechos concretos del mundo fictivo presentado.

El caso más ejemplar del uso del seudodiegético se da en la sección del primer volumen «Un amor de Swann», historia que supuestamente le han contado de diversas fuentes a Marcel⁸, pero que él hace suya, incluso dando muestras de una «imposible» omnisciencia en su narración (pero no imposible en cuanto sea su propio relato, seudodiégesis de por medio). Entonces, tenemos nuevamente una cierta contrariedad, una complejidad oculta. «Un amor de Swann», incluso considerada como una novelita independiente, presenta un estilo y unas características en la voz narrativa que escapan a la totalidad de la obra. De hecho tiene un corte bastante tradicional, decimonónico, con un mayor énfasis en la historia que se nos cuenta que en el acto de contarla. No es de extrañar, entonces, que un desesperado-por-adaptar-a-Proust Volker Schlöndorff escogiera tal segmento de la novela para la primera transposición de un texto completo del autor. El narrador por primera vez da la impresión de «borrarse» (aunque, a ratos, un incontinente Marcel deje escapar alguna que otra frase evidentemente suya, o aunque el estilo, la forma de contar, las descripciones, sean evidentemente «marcelianas» —ya que no proustianas—) en pos de la mayor claridad y univocidad en la historia contada. Pero aquí es donde debemos considerar el nivel seudodiegético de este relato. Hay un predominio de la historia, sí, pero en un relato que Marcel está *intentando* hacer suyo, que disimuladamente hace suyo, pero que de vez en cuando lo explicita: la voz extradiegética se cuela entre líneas⁹. De ese modo, la subjetividad reinante en toda la novela queda encubierta en la voz de un narrador que se disfraza a ratos de narrador omnisciente. Así, verosimilizando ese

⁸ Aunque desde el momento en que Marcel escoge como personaje focal para su relato al mismo Swann —salvo cuando decide ser omnisciente—, se puede hipotetizar con que la fuente primera es éste mismo.

⁹ Prólogo revelador: «Muchos años después, cuando comencé a interesarme en [...]». O las típicas frases generales del narrador proustiano: «[...] Y esa condición se realiza cuando —al echarle de menos— en nosotros sentimos, no ya el deseo de buscar los placeres que su trato nos proporciona, sino la necesidad ansiosa que tiene por objeto el ser mismo [...]», etc. (Proust, *Por el camino de Swann*, 234 y 277).

relato dentro del total de la novela, se puede decir que es una *versión* de la historia de Swann y Odette, aquella que Marcel logró reconstruir, rearmarla en su conciencia para después contarla como si fuese suya; una historia que el personaje sólo puede saber de oídas. Desde tal punto de vista, éste sería uno de los discursos menos objetivos: presenta la univocidad en unos hechos meramente hipotéticos (en tanto son relatos a varias voces reunidas en una sola, la única que no fue real testigo): no se busca el contenido verdadero, sólo se nos deja en la posibilidad.

Todo aquello, claro está, se pierde en la película de Schlöndorff. La historia simplemente *es* y por lo tanto no es la que presenta Marcel. Menos aún es la proustiana en sí, al sacarse de contexto¹⁰ (insistiendo en la seudodiégesis y la omnipresencia de la voz narrativa), pues se asemejará a lo largo de la novela a las experiencias vitales de Marcel, y será el referente para todas sus historias de amor. Por lo tanto, ese relato adquiere su valor dentro de la totalidad, en cuanto sirve de interpretación *a priori* de hechos posteriores, tal como los hechos posteriores en la vida de Marcel resignifican los ya sucedidos. El filme, que intenta autonomizar al máximo el relato (toda referencia al personaje se omite), sólo puede entenderse como una película de época, de mayor o menor calidad en diferentes aspectos, basada en un argumento proustiano, pero que en el fondo nada tiene que ver con Proust, o, podríamos decir, con «lo-proustiano» de «Un amor de Swann»; sólo puede quedarse en la anécdota (incluyendo en ella, por ejemplo, la profundidad psicológica o el ambiente creado) de la novela.

Continuando con el análisis, podemos afirmar que en el caso de la *persona* narrativa el tipo es nuevamente único. El narrador de Proust es homodiegético, «sumamente» autodiegético, con cuatro mil páginas para contarnos su propia historia, sin casi ceder la voz. Pero la situación es compleja: tenemos un narrador autodiegético, pero que, a cada momento, solapadamente, da muestras de omnisciencia (categorías que evidentemente son incompatibles). Para Genette, «[Proust] necesitaba a la vez de un narrador «omnisciente» capaz de dominar una experiencia moral ahora *objetivada* y un narrador autodiegético capaz de asumir personalmente, autenticar y aclarar con su propio comentario la experiencia espiritual que da su sentido final a todo el resto y que sigue siendo, por su parte, el privilegio del protagonista» («Discurso del relato», 306). Ese narrador omnisciente, que es el que Genette nombra a veces como el «Novelista», es aquella voz última, que se «justifica», en alguna medida, con la revelación final y la escritura del Libro; aquella que nos dice, en el momento metaliterario existencialmente más trascendental de la novela: «La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura» (*El tiempo recobrado*, 245).

Serán finalmente las *funciones* del narrador las que permitirán ejemplificar mejor las imposibilidades teóricas de transponer la novela de Proust al cine. La función *narrativa*, el vuelco de la voz sobre el fondo diegético que quiere transmitir, no presenta, en general, mayores problemas para ser adaptada al medio cinematográfico. Todo el contenido central expositivo (tanto la línea argumental como las descripciones) está bastante bien desarrollado en los dos filmes mencionados, puesto que ese proceso sólo significa el tras-

¹⁰ Es cierto que los últimos cinco minutos de la película no corresponden al capítulo del amor de Swann, pero ello cumple sólo la función de cerrar la historia, único aspecto en que la novelita falla como estructura tradicional autónoma del resto de la novela, pues queda abierta.

lado del código propio del relato de un vehículo signico a otro, tal como postulaban los estructuralistas. La historia que se cuenta puede ser la misma¹¹.

En cuanto a la función de *control* (metalingüística, donde la narración se vuelca sobre el propio texto), por definición no puede darse tal cual en el cine, excluyendo de suyo la reflexión sobre propio lenguaje del discurso en cuestión. Como toda metaescritura, que abunda en la novela, sólo podría comunicarse verbalmente: de «meta» no tendría nada en un lenguaje heterogéneo a esa escrituralidad. La función *comunicativa*, a su vez, tampoco es relevante para el análisis de esta novela.

Finalmente, llegamos a las funciones en que el narrador se vuelca sobre sí, en que se explica a sí mismo con relación a su participación en el relato, sus opiniones, las emociones vinculadas con aquello que cuenta. Son las funciones *testimonial* (o de atestación, cuando el narrador de alguna manera se justifica: de dónde saca sus fuentes, su grado de fidedignidad, su relación emotiva con lo narrado, etcétera: es el testimonio de lo que está narrando)¹² y la *ideológica*, cuando adopta una postura ética o moral respecto de su relato, develando su propia ideología. Sabida es la importancia que toma dicha función a partir de la novela realista y psicológica del siglo XIX. Sin embargo, la condición que adquiere en la obra de Proust es inusual. Se ha citado *En busca del tiempo perdido* como ejemplo de la novela-ensayo (entre otros), no sólo debido a la cantidad de páginas dedicadas a la reflexión en todo sentido —filosófica, social, política, pero sobre todo estética—, sino también a cómo tales ensayos se imbrican indisociablemente con la trama de la novela, tanto así que el sentido (o los múltiples sentidos) que podemos rescatar de ella pasan antes que nada por la función ideológica que opera constantemente¹³. La diferencia entre esta obra y sus precedentes (y en general sus sucesoras) es «la situación de casi-monopolio del narrador respecto de lo que hemos denominado la función ideológica y el carácter deliberado (no obligatorio) de ese monopolio» (Genette, «Discurso del relato», 311). En las novelas-ensayo tradicionalmente el autor presenta varios portavoces de las diferentes ideologías que se confrontan en ella, que se exponen generalmente en diálogos (o en su defecto cartas), con un narrador que suele ocultarse (o participar en la escena si es personaje también), dejando que las ideas «se muestren». O bien, la solución de Balzac, cuyo narrador omnisciente interviene constantemente en el relato guiando la interpretación de lo que estamos leyendo. En cambio, como hemos señalado constantemente, aquí todo pasa por la voz del Marcel-narrador (o, en última instancia, del «Novelista»), quien se hace cargo de todo el discurso ideológico de ella¹⁴. Simplificando mucho, se podría decir

¹¹ Lo que no obsta para que el realizador opte por cambios argumentales simples que siempre son más o menos necesarios en cualquier tipo de transposición, ya sea por una solución de continuidad, por tiempo, por problemas de verosimilitud, o simplemente por una decisión estética. En la obra de Ruiz, el ejemplo más evidente es la inclusión de Marcel Proust «real» para abrir y cerrar la película.

¹² «En este libro, donde no hay ni un solo hecho que no sea ficticio, donde no hay un solo personaje «con clave», donde todo ha sido inventado por mí según las necesidades de la demostración [...]» (Proust, *El tiempo recobrado*, 188).

¹³ No nos estamos refiriendo sólo a los «ensayos» propiamente tales: toda la novela no es sino una constante reflexión del personaje o del narrador en busca de ciertas verdades, por darle un valor (siempre en movimiento) a los hechos, que es lo que el título de la novela nos sugiere.

¹⁴ Cuando a algún personaje le toca hacer un discurso cuyo contenido podríamos llamar ideológico, queda inmediatamente desautorizado por Marcel: lo que nos queda de él es sólo la significación que tiene para éste, ya sea el personaje en su momento o para el narrador más adelante. Monopolio aún más radical de una voz que sólo se confronta consigo misma en sus diferentes estados. Nos dice Marcel: «Como un geómetra que, prescindiendo de las cualidades sensibles de las cosas, ve solamente su substrato lineal, yo no captaba lo que contaban las personas, pues lo que me interesaba no era lo que querían decir, sino la

que la novela *es* el contenido ideológico desplegado en el proceso (que intitula la obra) del narrador, y que el contenido diegético es el contexto en que éste puede desarrollarse; aunque una exageración, lo último muestra el nivel que adquiere aquí la función ideológica. La estructura circular de la obra nos obliga a releerla a la luz de las ideas estéticas que surgen en la velada de los Guermantes. Lo importante de destacar es que la novela se justifica o se explica de alguna manera en las reflexiones vertidas en esas páginas, guiando su sentido, resignificando el proceso vivido por el personaje Marcel, dándole cohesión al discurso completo.

La particular condición de *En busca del tiempo perdido* es, como señalamos, la indisoluble imbricación entre dicha función ideológica y el contenido total de la novela; incluso la descripción se convierte en un acto cognitivo en el protagonista, que importa como acto perceptual de las cosas, en tanto aporte un nuevo estado a la reflexión. Cortar ese contenido ideológico significa simplemente cambiar la novela, adaptar otra en el cine. Raúl Ruiz lo sabía bien, y se vio en la obligación de introducir algunos recursos que le permitieran de algún modo suplir esa carencia, como veremos. Pero se hará siempre insuficiente en una novela que es su propia explicación, que se va significando y resignificando en la medida en que se cuenta, y sólo puede valorarse una vez que se ha terminado (y, por lo tanto, vuelto a un principio). En el evento de mayor interés para el análisis, la revelación en la velada de los Guermantes, toda esa narración (que ocupa casi la totalidad de la segunda parte del séptimo tomo) se sostiene en lo ensayístico que de ella se desprende, y toda la reflexión contenida en ese ensayo viene a significar *a posteriori* la novela recién acabada que está –paradójicamente– a punto de comenzar. Narración que se convierte en ensayo, ensayo que justifica la narración, narración y ensayo que resignifican la novela completa: no hay posibilidad, como en otros relatos, de desprender el ensayo de la narración, ni siquiera de resumirlo sin romper con uno de los ejes fundamentales de ésta¹⁵.

EN BUSCA DE EL TIEMPO RECOBRADO

La película de Raúl Ruiz, más allá de sus logros y sus falencias, es un gran aporte a la cultura cinematográfica. Treinta años de cine y una carrera de gran prestigio fueron necesarios para que este director chileno-francés se decidiera a ser el primero en transponer la novela de Proust. Y en ese sentido es difícil criticarla. Ciertamente, es un filme que, como la novela, no busca un público masivo. No es como una buena parte de las transposiciones, que buscan hacer llegar a un público considerablemente mayor un texto de difusión selecta. Es lo que se llama, en términos generales, una película de cine arte, bajo la mirada de un director que, en ella, ha hecho una de sus obras más sólidas: una arriesgada propuesta estética, de gran factura visual, musical y buenas actuaciones. Transponer a Proust creemos que es ya la decisión más arriesgada del filme.

manera de decirlo, en cuanto revelaba su carácter o sus notas ridículas» (Proust, *El tiempo recobrado*, 38).

¹⁵ Aquí, una vez más «Un amor de Swann» representa un caso particular, pues es un segmento completo de la novela en que el narrador parece abandonar la omnipresencia de la función ideológica, primando durante casi la totalidad de ese capítulo la función narrativa. Es más, es el único segmento donde pareciera ceder esta función ideológica al personaje, ya que a quien «escuchamos» reflexionar e interpretar constantemente los hechos narrados es al supuesto Swann.

Desde su primera escena *El tiempo recobrado* ya se abre con una modificación respecto de la novela: aparece un Marcel Proust moribundo en su cama, terminando de escribir la obra. El efecto que produce es contradictorio. A nuestro juicio, cumple varias funciones. Primero, crear la imagen de que, efectivamente, hay una voz detrás de la escritura (escritura en imágenes, en este caso): la historia que vamos a ver está siendo contada por Marcel-autor. Ello escasamente se logra, ya que el personaje que abre el filme forma parte de la diégesis y el mundo diegético (la ficción sería entonces el nivel metadieético de la película), y, en efecto, no cuenta nada: sólo nos entrega el contexto de producción de la historia. Segundo, creemos que se intenta sugerir la imbricación que existe entre el Marcel real y el Marcel personaje; más aún, la validez existencial que tiene la escritura de la novela para Proust. El único problema es que como sólo es sugerido en la película, no se desambigua el carácter ficcional de la obra, indeterminando aún más la novela, a caballo entre la ficción narrativa, la autobiografía y las memorias, y es esa última opción la que más se resalta en el filme. Por último, y por sobre todo, tiene una función práctica: con la revisión de las fotografías hace una brevísima presentación, o al menos una identificación visual, de los personajes que participarán en la historia, ya que debe suplir las tres mil páginas precedentes que se han encargado de hacerlo en la novela. La película ya dura unos largos 160 minutos; encargarse, además, de presentar a los personajes puede jugar en contra de la duración y continuidad del montaje.

Este detalle, que puede parecer menor (una simple decisión autorial, tal vez con un fin estético), sintetiza varios de los problemas planteados para la transposición de la novela: la extrema longitud (donde, además, todo se vincula con todo), la confusión entre los distintos «yo» narrativos, la omnipresencia de la voz que no sólo enuncia y sostiene el contenido diegético, sino que explica, ensaya, reflexiona, interviene y relaciona. Es tal vez por esa misma correlación interna permanente entre las diferentes partes de la extensa novela, que el cineasta se ve en la obligación de incluir abundantes elementos de los tomos anteriores, aunque sobre todo referentes de *Por el camino de Swann*. Presentar y explicar los personajes, presentar los motivos de la novela, algunos de los elementos centrales que tendrán su culminación en la obra adaptada por Ruiz. Intentar crear, además, la atmósfera del relato proustiano y reproducir en lo posible su estilo. Es así que otro de los elementos que llama la atención al iniciar la película es la confusión de tiempos y espacios que se da, especialmente al principio y al final: discontinuidades, saltos constantes en el tiempo, convivencia espacio-temporal del personaje en distintas etapas de su vida, relaciones visuales que lo transportan a diferentes etapas de la misma. De ese modo, la película intenta pasearnos por el tiempo de Marcel, queriendo reproducir en parte aquella condensación y confusión temporal que se presenta a lo largo de todo el relato, pero ejemplarmente en la obertura de la novela (así como Ruiz da mayor énfasis a esos saltos al principio de su filme). El intento es válido, sugerente y, a ratos, bastante bien logrado, pero a la larga la sensación que se crea es más bien la de una discontinuidad poco justificada, que sólo sugiere los cambios temporales de la novela, pero creando, a nuestro juicio, el efecto contrario: a la inversa de la película, en el texto literario esos saltos temporales se articulan más bien en una sola línea sintáctica de gran complejidad, la famosa frase de Proust, y, por lo tanto, quedan contenidos en una sola unidad de sentido. Lo grandioso de la novela respecto de esa estructura temporal es que a pesar de la desarticulación del tiempo y el espacio se logra el efecto contrario al del filme: todas esas asincronías presentan una gran continuidad; de hecho, ésa es quizá su función, la

de plurisignificar una misma idea, la de condensar los tiempos a la vez que distanciarlos, revivir los diferentes lugares y hechos desde una perspectiva otra de la que tuvieron en su primera instancia. El tiempo se fragmenta en su continuidad, tiempo que deja de ser lineal, pero no por eso discontinuo. Y es esto último lo que nos queda de la película de Ruiz. Podemos aventurar con ello la hipótesis de que estamos ante el mismo fenómeno: no hay propiamente discontinuidad ni fragmentación temporal como en el filme, ya que no se trata de simples fragmentos traídos a presencia más o menos arbitrariamente; es el presente de Marcel (narrador o personaje), son los distintos pasados, los distintos lugares condensados en un solo ahora para una única conciencia que los presentiza. Entonces la carencia acá vuelve a ser la misma: la falta de una voz sostenedora del relato impide esa homogeneización óptica de los diferentes tiempos.

Tal continuidad se intenta dar en la obra de Ruiz por diferentes mecanismos. Por ejemplo, por la continuidad espacial o de la mirada: el Marcel presente se pasea por salones donde antes se ha paseado, e inmediatamente asistimos a la transformación de Marcel en ese espacio, y de pronto vemos convivir al Marcel niño (pasado) con el adulto (presente), creando en la pantalla un efecto más bien curioso, llamativo o a lo sumo sugerente, antes que el efecto de condensación (a la vez que de distensión) temporal que supone la novela. O bien se sugiere a través de la contemplación de fotografías, donde la imagen se vuelve real y viajamos instantáneamente hacia ese pasado que se evoca; sin embargo, ello no se diferencia en demasía de un tradicional *flashback* cinematográfico, nada más alejado de las evocaciones de Marcel en la novela. Se nos ocurre que esta limitación de la película se encuentra también en la materialidad del soporte. La metáfora, figura eminentemente verbal, representa en Proust no sólo una simple relación de analogía, sino que es «el instrumento necesario para una restitución mediante el estilo de la visión de las esencias» (Genette, «Proust palimpsesto», 46). Las evocaciones proustianas antes referidas son en primer lugar una analogía esencial de las cosas, representadas estéticamente en el estilo, en la figura de la metáfora. ¿Cómo representar ese uso particular —esencial— que tiene la metáfora en Proust? Nuevamente, a través del acto de sugerir, que sin su soporte verbal se demuestra insuficiente. Es así que en la película se presentan muchas de las imágenes que Marcel se crea, sus percepciones subjetivas o las analogías de manera «literal», explícitamente; la metáfora visual (que «presentiza» ambas imágenes) y la verbal (que supone una sustitución) no tienen una real correspondencia¹⁶. Por ejemplo, en el «baile de máscaras» de la velada en Guermantes, Marcel literalmente *ve* a Madame Verdurin (ahora princesa de Guermantes) como una anciana decrepita, y luego la imagen se transforma en la Verdurin anterior y así salta de una a otra. Lo mismo con Gilberte, o, al revés, con Odette, que luce igual en toda la película, incluso como la «Dama de rosa», en el recuerdo de Marcel. «Pero para el personaje proustiano, ese estado es sólo un primer estado pronto desmentido por un segundo, luego por un tercero y, a veces, por toda una serie de pruebas igualmente acentuadas que se superponen para construir una figura de varios planos cuya incoherencia final no es nada más que una suma de excesivas coherencias parciales [...]» (Genette, «Proust palimpsesto», 60-61). Así, en la relación

¹⁶ Por ejemplo, en su famoso artículo «El cine, ¿lengua o lenguaje?» (*Ensayos sobre la significación del cine*, 46-155), Metz señala que no existe una correspondencia entre la metáfora cinematográfica y la lingüística, como se quiso en algún momento (Eisenstein), en tanto en la metáfora en cine cada imagen mantiene su significación propia, y no supone una transferencia de significación del primer al segundo término. Para Pasolini, toda la diferencia entre el lenguaje cinematográfico y el poético estriba en la incapacidad de aquél de metaforizar (Pasolini y Rohmer).

metafórica de Proust, los personajes son y no son a la vez sus (también) distintos «yo» que se configuran en Marcel, lo cual no puede quedar representado ni por la superposición de imágenes ni por el poco desarrollo alcanzado en una película que es bastante más limitada temporalmente que la novela. Ello es un ejemplo de cómo la relación metafórica esencial en la novela, en el sentido último de ésta (si es que lo hay), queda desmantelada en la versión cinematográfica por la superposición o reemplazo de distintas imágenes o recuerdos, en vez de constituir una relación esencial de las cosas (relación que, a su vez, se puede explicar en el largo ensayo producto de la revelación, y que, por lo tanto, se extiende como una relación fundante de la novela). La imagen es una figura demasiado concreta para transmitir lo que la convención del lenguaje —tan distante de su referente— sí puede, por su propia naturaleza.

De ese modo hay una carencia básica que en la película queda explicitada desde un principio: hay una clara decisión autorial de no hacerla autónoma de la novela. El filme se convierte en una representación visual de la obra literaria que, de esta manera, no se plantea como un objeto estético autónomo, suficiente en sí mismo (tal vez la más honesta de las decisiones). Muchos vacíos de la película quedarían así sustentados en una fuente primera que el receptor debiera conocer para poder llenarlos adecuadamente. La ausencia de voz narrativa podría suplirse así en la conciencia del receptor informado (la gran minoría), que sabe que detrás de todo lo que se presenta hay una voz dueña del discurso.

Como se puede notar, la explicación es bastante pobre. Es cierto que la película hace una distinción fundamental entre el receptor informado y el que no lo es. De hecho, se hace casi incomprensible (aunque aún más sugerente) para aquél que no ha leído la novela de Proust. Sin embargo, para el que sí la ha leído, al menos en parte, presenta las limitaciones antes señaladas. Ello no es necesariamente una crítica: la decisión de no hacer un objeto cerrado autosuficiente, sino complementario —a su modo— del libro, o dependiente de él, podría ser la mejor alternativa ante la imposibilidad de su transposición. Queda abierto.

Para empezar a hablar sobre la velada en Guermantes y el momento de la revelación, hay que reparar primero en los recursos utilizados por Ruiz para representar la memoria involuntaria. Esos estados involuntarios son el tropezón con la baldosa y el memorístico viaje a Venecia; el golpe de la cuchara y el golpeteo a las ruedas en el viaje en tren; las servilletas y Balbec. La primera escena es la más interesante: Marcel se tropieza y antes de caer el tiempo se detiene para él, mientras a su alrededor todo sigue moviéndose, y su figura inmóvil viaja a Venecia. El cambio a color sepia puede sugerir ese tiempo *otro*, o la regresión al pasado; luego, Marcel sigue su camino. Es más interesante esta escena, ya que las otras no presentan mayores diferencias con cualquier *flashback* en cine. Interesante pero pobremente resuelta, la escena sólo logra transmitir que «algo más está pasando», algo hay que interpretar de ella, que no es una simple rareza de la película. La solución es simple: lea el libro y comprenderá. Ni la memoria, ni lo involuntario, ni el sentido que ambas cosas tienen se pueden desprender autónomamente de esa escena. Al menos la idea de recuerdo se desprende de las otras dos, pero no mucho más. Es que, además, la memoria involuntaria se convierte en el gatillo para el ensayo sucesivo y el libro por venir. Más aún, fuera del contexto previo que ha tenido para el lector la memoria, desde la famosa magdalena en adelante, esas escenas quedan como antojadizas, como una fragmentación más de la continuidad narrativa y temporal que se ha ido dando en la película. No hay memoria involuntaria que recuperar cuando el espacio de la narración

filmica nos limita a un par de horas y unas cuantas escenas dispersas: apenas alcanzamos a conocer al personaje cuando ya está trayendo a presencia los momentos que le permitirán resignificar todas aquellas vivencias –vividas en la literatura pero no en el cine, que no tiene el tiempo necesario para exponer todo aquello que se resignificará–. La función ideológica se ausenta en desmedro, esta vez, de la comprensión de la diégesis misma.

LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA: LA VOZ QUE NO SE OYE

Consideraremos ahora los elementos pertinentes para comparar la narración en la novela de Proust y la propuesta del filme, el elemento que ya hemos señalado como el fundamental en este cambio de medio. El *tiempo* en la novela, vimos, era prácticamente toda ella en narración ulterior, aunque hacia el final diese la sensación de que narración y relato se juntaban. Sin embargo, el tiempo de la imagen cinematográfica es siempre el presente, y el del filme, el pasado¹⁷. Ello plantea una limitante, toda vez que la narración proustiana *exige* la flexibilidad temporal. ¿Sucesivos presentes?, ¿yuxtaposición entre pasado y presente? El hecho de que, por ejemplo, veamos a Marcel en dos tiempos en pantalla produce, por lo mismo, ese efecto antes mencionado, sugerente, pero más que nada curioso. No creemos que de esa manera se logre el efecto de condensación temporal de la novela; no creemos que de esa manera se resignifique el pasado. No hay propiamente una narración que *temporalice* el relato, sino una enunciación continua en base a fragmentos.

Los *niveles* también se ven, en alguna medida, distorsionados, ya que al abrir la película el supuesto Proust real –el escritor que en los últimos días de su vida prepara su texto– se convertiría en el nivel diegético del relato; y todo el resto del filme, el nivel fictivo de la novela, correspondería a una pretendida metadiégesis: al introducir el relato a través de las fotografías, *El tiempo recobrado* sería un relato dentro de otro relato (menor y puramente introductorio). Como consecuencia de ese cambio de niveles se produce, primero, la identificación de la historia de Marcel con la del Proust real, transformando el relato en uno mucho más cercano a la autobiografía. Segundo, la experiencia de Marcel ya no es el primer nivel de la historia, es decir, se *distancia* ese nivel diegético en relación con el receptor implícito y, a través de él, del receptor real. Por eso mismo, al entenderse como una historia *cerrada* de un personaje que ya vemos moribundo, se produce una especie de achatamiento temporal, que no permitirá nunca la flexibilidad y multisignificación del tiempo del relato proustiano: estamos doblemente distanciados de una historia ya concluida¹⁸.

Sobre la *focalización* (luego nos detendremos en las funciones del narrador) sería casi imposible pedirle al discurso cinematográfico que hiciera algo equivalente a lo de la nove-

¹⁷ «[el filme] revela una acción ya ocurrida y que, por lo tanto, presenta *ahora* al espectador lo que ha pasado *antes*» (Gaudreault y Jost, 109).

¹⁸ Si bien es cierto que en la novela también podríamos hablar de una historia cerrada y temporalmente distanciada (narración ulterior), con la multiplicidad de los «yo» contenidos en una sola voz, la capacidad de la narración de identificarse ora con el personaje ora con un Marcel más tardío, o bien con el Narrador, logra acercarnos a la historia de Marcel como una que se *vive en presente*, sólo que un presente múltiple, a veces confuso, y que siempre está trazando líneas hacia el pasado o el futuro, ya resignificándolo, ya condicionándolo, respectivamente. En una historia acabada y doblemente distanciada como la del filme, esto es imposible.

la. En realidad, el uso de la limitación focal en *En busca del tiempo perdido* es quizá tan compleja como el uso de la voz. Estrictamente interna en el personaje en la mayor parte del relato, la focalización transita por los diferentes «estados» de Marcel: el personaje que vive los hechos, el narrador que los revive (y que por lo tanto sabe algo más que el protagonista, pero con las mismas limitaciones físicas que éste: «más tarde me enteraría que...» y anuncios prolépticos semejantes), pero también ese narrador con cualidades de omnisciencia (y que sabe, por ejemplo, qué piensa un personaje antes de morir). Esas apariciones de omnisciencia, en todo caso (por la tónica que rige la mayor parte del relato), aparecen más como paralepsis¹⁹ que como un cambio propiamente modal. En rigor la focalización es interna prácticamente en la totalidad de la novela, pero transita de un segmento a otro entre el yo que sabe y el yo ignorante. De ahí que cada hecho pueda adquirir nuevos sentidos, en la medida en que el personaje aprende, le dan más datos para su historia, reflexiona, etcétera. Y ese juego de cambios focales no tendría mucho sentido en la película. El «más adelante sabría que...» no es comunicable más que verbalmente. Y en todo caso, como dijimos, el filme nos presenta una historia cerrada, narrada hacia el pasado, sin que haya esa identificación vivencial con el protagonista. La película intenta mantener el rigor en relación con la focalización interna (casi nunca con la ocularización)²⁰, pero no podrá hacer el mismo tránsito de la novela, tránsito que significa todo el proceso de aprendizaje de Marcel, y que terminará en la revelación que justifica la escritura del libro.

Todo lo que hemos revisado anteriormente se grafica mejor que en ninguna otra parte en el «baile de máscaras» final, que ocupa toda la última parte de la novela. Veremos también cómo se ponen (o no) en práctica las funciones del narrador en esa sección de la obra literaria, en la cual se evidencia mejor cómo las distintas funciones se imbrican, tanto dentro de la escena misma (cómo el tiempo *se ve* y se hace motivo de reflexión abstracta; cómo la escritura va tomando sentido en la medida en que ciertos actos de memoria involuntaria despiertan en Marcel estas reflexiones, etcétera) como para darle un nuevo sentido a la totalidad del relato. Ya hemos visto que la principal cuestión en la novela es qué se hace con la función ideológica, que en este texto en particular no sólo es sumamente interesante o particularmente extensa, sino que corresponde al sentido y razón de ella. Llegar a este punto es –aunque sea tan sólo atisbar el sentido de toda la escritura– Marcel hecho texto (y Proust sólo como el escritor real que dio cuerpo a este nuevo narrador).

Ocurre que en ese «baile de máscaras» tras el concierto (a nuestro juicio muy bien lograda la conjunción entre la música y la imagen de la película), aparte de los recursos de la imagen referidos anteriormente para intentar dar cuenta de la memoria involuntaria y de cómo se intenta recrear la experiencia de Marcel, en realidad volvemos a perder la noción de lo que allí se está viendo: tiempo encarnado, degradación hecha persona, la necesidad de «encontrar el tiempo perdido» (y rápido, hay que escribir el libro sobre el tiempo antes

¹⁹ Breves infracciones a la restricción focal (dar más información que la autorizada por esa limitación) que no quiebran la lógica del relato propuesta.

²⁰ Más allá de lo aconsejable, creemos. Hay muchas justificaciones (más o menos inverosímiles) de cómo Marcel ha llegado a saber de algo que por convención literaria aceptamos sin más. Por ejemplo, en la película es algo ridícula, a nuestro juicio, la escena de Marcel encaramado en una silla espiando a Charlus por la claraboya. No creemos que sea necesario, en el filme, justificar ese tipo de datos, necesarios sí en el texto. Tal vez Ruiz podría haber escuchado los consejos de Aristóteles, cuando señala que Aquiles corriendo alrededor de Troya en pos de Héctor, haciendo gestos para que nadie haga nada, es creíble en el texto, pero visto resultaría más que ridículo.

que se acabe el propio). La parafernalia de la imagen se hace carne antes que el tiempo perdido (la recomendación sigue siendo la misma: lea el libro, el narrador le explicará). No queda más que sugerir fuera de contexto algunas de las experiencias de Marcel. Sucede que cien páginas de ensayo que dan sentido (o al menos que lo completan) a la novela no podían ser simplemente obliteradas en la película. Tras las escenas de memoria involuntaria Marcel (¿por qué?) llega a su revelación, representada por una voz en *off* que reproduce algunas líneas centrales de lo contenido en las páginas de Proust (minuto 112 aprox.):

Parecía que los signos que me sacarían de mi desaliento y me devolverían mi fe en las letras tendían a multiplicarse.

Me decía que si el recuerdo, gracias al olvido, había perdido toda relación entre él y el minuto presente, necesitamos, de pronto, respirar aire nuevo porque es un aire que ya respiramos antes.

[...] hacer salir de la penumbra lo que había sentido convertido en un equivalente espiritual. Entonces, ese modo que me parecía el único, tan sólo era crear una obra de arte [...]

La selección es buena, condensa bien, aunque de manera muy sucinta, las ideas del ensayo. Pero dentro de la película misma, dentro de este nuevo objeto, ¿qué desaliento?, ¿por qué pérdida de fe?, ¿qué tipo de obra de arte?, ¿por qué? Más fuera de contexto que nunca, la revelación no supera la escena particular: aparece en el lugar de la diégesis que le corresponde y se queda dentro de ella: tenemos un personaje que recuerda algunas cosas, como lo ha hecho a lo largo de la película, y que reflexiona sobre algunos temas en particular, como hará constantemente. No logra (ni logrará nunca) traspasar las barreras de lo puramente narrativo, en una insuficiencia imposible de superar en el filme: hay una instancia superior que está haciendo mucho más que contar la historia. El gran problema, y por ello nos detenemos tanto en la función ideológica del narrador, es que en *En busca del tiempo perdido* sin ensayo no hay novela, sin el valor adquirido de los hechos, éstos se vuelven insignificantes, triviales, innecesarios: nada vale así la pena ser contado. El uso de la voz en *off* se hará insuficiente, es claro, pues sólo puede guiar la escena presente, además de ser un recurso más bien puntual, para ciertos momentos específicos, si el realizador así lo estima necesario.

El contraste con *Un amor de Swann* siempre será útil, ya que, como hemos dicho, en ese segmento de la novela la función que predomina es mayormente la narrativa y si hay una interpretación de los hechos suele estar más bien en la voz de Swann mismo. Por lo tanto, aquí sí se puede ser «fiel» a la historia que se cuenta. Sin embargo, detrás de esa transposición, tomando el ejemplo específico de Schlöndorff, hay un empobrecimiento notabilísimo. Es que la mecánica es la misma: la historia de Swann es bastante simple (complejidades psicológicas de por medio), si no la consideramos dentro de la función que cumple en la totalidad de la novela, lo que ya referimos antes. La voz aquí nos transmite, casi sin interrupciones, una historia que no se completa, tampoco, hasta que se signifique nuevamente en la novela. La voz hace suyo ese contenido, pero *a posteriori*. La simplicidad empobrece.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

No es nuestra intención quedarnos sólo en la teoría respecto al problema de la transposición; no es la idea, por lo tanto, criticar la realización de Raúl Ruiz, porque «no se parece a la novela». El hecho es que sí se parece bastante... y no podrá nunca parecerse. El realizador adopta la postura que, a nuestro juicio, es estéticamente la más valorable en una transposición, sabiendo que independientemente de las tentativas que haga, terminará siempre por romper con el objeto primero, que es la novela. Intenta entonces hacer una película muy «cinematográfica», explotando al máximo la imagen, los efectos de cámara, planos y contraplanos, la ambientación musical, etc. El problema es que se topa con una novela demasiado «literaria», cuya misma esencia impide sacarla del soporte signico que le es propio. El intento de todos modos es válido, mal que mal es el primer director en la historia del cine que se atreve a llevar a la pantalla tamaño novela, y cumple con su proyecto, lo que no es menor. Es un intento posible para una novela imposible, y no habría por qué censurar el resultado. La fotografía es bella, la música está muy bien elegida, las actuaciones y la ambientación son adecuadas, es visualmente sugerente e intenta a su manera transponer la atmósfera proustiana de las letras al cine. Vale. Finalmente el espíritu de la obra es proustiano, según nuestro parecer.

El problema no radica en la película referida, que aunque tenga sus falencias está bastante bien lograda, sino en el abismo que separa el mundo de las letras de Proust del medio cinematográfico. Novela sobre el acto de escribir la novela (no cualquier novela: ésta), novela sobre la literatura, sobre el sentido de la literatura, en una utilización del lenguaje que extrema sus recursos, significándose a sí misma a medida que se escribe. Habría necesariamente una deshomogeneización en el cambio de sostén material: literatura sobre literatura, libro sobre el Libro, *En busca del tiempo perdido* se concentra en sus resistencias a ser trasladada de su estatuto signico a otro heterogéneo a ella. Ni siquiera la realización del tiempo puede ser trasladada, ya que se sostiene nuevamente en una estructura demasiado verbal; experiencias que se implican, que seducen al receptor desde las imágenes, las metáforas que lo invitan a completar su contenido imaginario desde su propia experiencia, sabiendo que el lenguaje es una convención cuyo referente debe ser restituído (imaginado). Invitación a ser filmada, pero clausura inmediata: las imágenes parecen adquirir sentido sólo en el verbo, la experiencia del tiempo no puede ser fijada en una imagen visual concreta que nos invite a nosotros receptores a desvincularnos de nuestra propia experiencia y situarnos en Marcel. Finalmente, la voz omnipresente de un discurso que *es* esa voz no podemos simplemente borrarla, reducirla, desvincularla.

Creemos, simplemente, en la imposibilidad de la real transposición de esta novela al cine. Imposible no porque no vayamos a «ver la novela» en la película, eso nunca ocurre y sólo se intenta en general en transposiciones mediocres. Imposible, nos referimos, sin perder alguno de los sentidos centrales que la guían. Posible, asumiendo un recorte, una disminución o simplemente en la experimentación. Se puede sugerir a Proust en el cine, no filmarlo²¹. Por eso valoramos ya el osado intento de llevar al cine este texto imposible,

²¹ Dicha opinión es compartida por varios críticos especialistas en Proust. En un artículo reciente, Fatiha Dahmani expone, siguiendo una idea de Deleuze, por qué para ella sería *Muerte en Venecia* la película más proustiana, la que mejor transmite el sentido de la novela. Siguiendo, pero a la vez criticando esa postura (ya que no puede olvidarse el sustento literario de la película de Visconti), Yves Landerouin escoge

en una versión que creemos que se esfuerza –y a ratos lo logra– por transmitir alguna esencia proustiana.

Creemos, finalmente, que la magia del registro cinematográfico no es totalmente afín con la magia de Proust. Cada uno con sus talentos, el cine encontrará la forma de desautorizar estas opiniones.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Premia, 1986. Medio impreso.
- Dahmani, Fatiha. «Mort à Venise ou Le temps retrouvé au cinéma». *Bulletin Marcel Proust* 51 (2001). 125-128. Revista electrónica. Fecha de ingreso: 11 de diciembre de 2010.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995. Medio impreso.
- Genette, Gérard. «Proust Palimpsesto». *Figuras: retórica y estructuralismo*. Córdoba: Ediciones Nagelkop, 1970. Medio impreso.
- _____. «Discurso del relato». *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Medio impreso.
- Landerouin, Yves. «Adapter Proust à l'écran: a propos d' une deuxième voie». *Bulletin Marcel Proust* 52 (2002). 109-114. Revista electrónica. Fecha de ingreso: 11 de diciembre de 2010.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. Medio impreso.
- Pasolini, Pier Paolo y Eric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970. Medio impreso.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial, 1979. Medio impreso.
- _____. *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Medio impreso.

Recepción: 9 de marzo de 2011
Aceptación: 26 de mayo de 2011

para sí *Un dimanche à la campagne*, de Bertrand Tavernier (1984), como la que a su juicio transmite la misma esencia proustiana, en su atmósfera, en la idea y su relación con el tiempo, en lo musical (el quinteto de Fauré, que se ha propuesto como uno de los modelos de Vinteuil, el músico que produce en Marcel esa experiencia única del tiempo). Es lo que el autor propone como una «segunda vía» para adaptar a Proust: ya que la novela es imposible, hay que salirse de la idea de adaptación como adaptación de argumentos y buscar algo más esencial, sobre todo en este caso. Es decir, para filmar lo proustiano no hay que filmar el argumento del libro. El razonamiento es interesante (aunque se cae en su argumentación), pero para ello habría que redefinir definitivamente el concepto de transposición.