

PROUST COMO EN EL CINE

Julio César Moran

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP

“Si hubo cineasta que hubiera podido ‘realizar’ Proust en la pantalla era Hitchcock. Pero no necesitaba hacerlo, porque ya de hecho lo hacía”
Jean Luc Godard, *Film*, N° 11, año 2, Bs. As., diciembre-enero. 94/95,
pp. 37,38.

La tesis de este trabajo es que a pesar de las consideraciones proustianas de *El tiempo recobrado* que ligan al cine con el arte imitativo y la literatura de notas, se pueden demostrar muchas coincidencias estéticas en las narraciones y en las teorías, entre el mundo proustiano y los procedimientos, recursos y utilización de la imagen por el cine. Se revisan diversas películas en relación con concepciones de Proust. Se tienen en cuenta tiempo, espacio, yo, metacrítica, condiciones de verosimilitud, multiplicidad de interpretaciones, etc.

The thesis of this paper is to show the way of Proust consideration in *Le temps retrouvé* which joins cinema with the mimetic art and literature of notes, it may be demonstrated a lot of esthetics coincidences in the narrations and the theories, between the proustian world and the methods, resources and the utilization of the image by the cinema. It's a review of differents kind of films in relation with Proust's conception: we take time, espace, self, metacriticism, the likely and his conditions, the multiplicity of interpretations etc. into considerations.

En este trabajo se trata de demostrar que la condena explícita del cine de Marcel Proust, debida probablemente a su desconocimiento, no coincide con las profundas afinidades estéticas que se desenvuelven entre su narrativa y la del cine. Parece una curiosa manera de acceder a Proust comenzar por el cine, pues él lo ha dicho en *El tiempo recobrado*,¹ es una mera sucesión de escenas y en este sentido es comparable al arte imitativo de lo que creemos que es la realidad, es decir, conformado desde las relaciones de causa y efecto modernas y científicas, pragmáticas, propias de la lógica convencional. Todo esto es lo que la visión artística trata de despejar según Proust en la

¹ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, París, Versión crítica de Jean- Yves Tadié, (1987-1989), Bibliothèque de la Pléiade, tomo IV, p. 468.

literatura, en las distintas artes y en los diversos autores que le interesan, que podríamos llamar el punto de vista de madame de Sevigné, esto es, la inversión de causa y efecto. En cambio esta serie de esquemas del arte meramente imitativo lo único que hacen es ocultar y Proust busca la verdad y desecha las convenciones, los sólidos estratos meramente instrumentales y una visión estrecha solo fundada en conceptos. Por tanto, en estas condiciones de apreciación es comprensible que Proust condene explícitamente al cine.

En rigor, lo que este rechazo critica indica más que nada aquello que supuestamente le falta al cine, es decir, las idas y vueltas, los recovecos, los vacíos, las grietas, los puntos de fuga, las perspectivas, el laberinto, las contradicciones, las distintas capas de la ficción, las cadenas que se establecen en cada nivel, lo heterogéneo, las irrupciones fantásticas, en fin, la búsqueda de la verdad y la realidad.

Pero no debemos olvidar que Proust murió en 1922, llevó una vida muy encerrada en su cuarto forrado de corcho y no logró distinguir que lo que él buscaba era también indagación y constitución del cine.

¿Cuáles fueron estrictamente los conocimientos de Proust sobre el cine? No parece haber referencias a películas en su obra fundamental, la *Recherche*, ni en los *Ensayos y artículos*, en *Jean Santeuil*, en *Contre Sainte Beuve* y otros escritos juveniles. Y por lo que hemos visto, ni siquiera en su correspondencia.² Puede conjeturarse que Proust vio muy poco cine. En la época de su muerte ya existía un lenguaje cinematográfico fundado por el “padre del cine” David W. Griffith, obras maestras como *El nacimiento de una nación* (1914-15), a pesar de ser en términos actuales “políticamente incorrecta”. Esto daría lugar a múltiples análisis como posteriormente con las magistrales obras de Leni Riefensthal, es decir, que el problema que Marx y Engels habían analizado para Balzac sobre intenciones explícitas, método y posibles contradicciones políticas, ya se había presentado en el cine en una obra clave. Había también un cine de vanguardia, pues si bien muchas experiencias surrealistas de Buñuel, Artaud y Dalí, correspondieron a los años '20, *Intolerancia* (1916) es quizás la primer película de vanguardia y experimental en sentido completo que justamente presenta cuatro historias en distintas épocas y las va intercalando, superponiendo, hasta que se produce en los últimos tramos de la película la casi coexistencia de planos correspondientes a cada una de las historias, lo que es un recurso que nos hace presente mucho a Proust. Esta ruptura de unidades de

² Kolb, Ph. (ed.), (1976-93), *La Correspondance de Marcel Proust 1880-1922*, Paris, Plon.

lugar y tiempo es tan propia del cine, que hoy para cualquier espectador es natural y fue lo que permitió separar al cine del teatro filmado.

Quizás todo el cine, desde sus comienzos, tuvo ese carácter experimental y de dar mucha importancia a los aspectos formales. Es la época donde también triunfan principios formalistas en diferentes teorías estéticas. Claro está que muchas películas fundamentales se destacaron en la década de la muerte de Proust y por ello él no pudo haberlas visto. Así, *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, utiliza un montaje asociativo por contradicciones dialécticas opuesto a las leyes de asociación de Hume, sumamente creativo y no ceñido al mero testimonio naturalista. Nos preguntamos cuál podría haber sido la visión de Proust del cine ojo y los magistrales documentales de Vertov y el formalismo ruso.

Queda claro, a pesar de las películas que le fue imposible ver, que Proust no se encontró a sí mismo en el cine porque este comienzo formalista procuraba lo mismo que el arte impresionista y de otros pintores como los prerafaelistas, Whistler, Turner, etc., esto es distanciarse de la fotografía en un acto creativo. Este problema de Proust con el cine parece ser una cuestión que en general tiene con el siglo XX, aunque renovadas interpretaciones ligan su escritura con el cubismo, o el onirismo surrealista y en el prólogo al libro de Blanche habla del brillante Picasso.³ Pueden darse algunos argumentos a favor de las coincidencias entre Proust y el cine:

1. El cine trata de constituir un mundo que semeja apariencias, pero en rigor despeja falsas apariencias.

2. El cine es decididamente perspectivista por la utilización de la cámara, un ejemplo magistral de la época es *El último* de W. F. Murnau, donde la cámara se convierte en un personaje más y esta importancia del punto de vista se ha desarrollado a lo largo de la historia del cine hasta dar ejemplos estupendos como *El bebé de Rosemary* de R. Polansky y *Rashomon* de Kurosawa.⁴ Es decir que le es esencial al discurso cinematográfico.

3. La relación de las imágenes no es una mera sucesión mecánica ni establece simples vínculos causa-efecto sino que utiliza mucho más un tiempo subjetivo que podría ser bergsoniano aun cuando Proust difiera en algunos aspectos del filósofo francés. A tal

³ Proust, M., "Préface des 'Propos de peintre'" en Proust, M., *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Melanges* et suivi de *Essais et articles*. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre, (1971), Paris, Pléiade.

⁴ Moran, J. C. (1996), "Algunas ideas estéticas sobre el punto de vista narrativo en el cine", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y crítica literaria*, Centro de Teoría y Crítica literaria, UNLP, N°1.

respecto es muy interesante la revaloración que ha hecho Deleuze de la relación de Bergson con el cine.⁵

4. El cine invierte el orden convencional y habitual, como se ha visto, narra historias entrelazadas y también enredadas con retornos, *flash backs*, *raccontos*, sorprendentes planos-secuencias y *travelings* que pueden llegar a mostrarnos como en Godard algo absolutamente inesperado, es el caso de *Week end* y *Pierrot le fou*.

5. El cine permite las sorprendentes irrupciones de lo fantástico, como en el admirado Balzac de Proust y que Dilthey comenta en *Literatura y fantasía*.

6. Proustianamente el cine permite el retorno, la vuelta, el regreso del pasado, y su vinculación con el presente de la narración. En algunos casos desde la mirada de distintos personajes en otra situación de perspectivismo. En otros casos como emergencias involuntarias de un mundo que fue y de sentimientos y yoes diversos. Los paseos por el Hermitage son también paseos por el tiempo en la reciente película A. Sakurov *El arca rusa*.

7. El cine posibilita la explosión del yo en múltiples impresiones humeanas, como lo viera Borges a propósito de su crítica de *El ciudadano* de Welles.⁶ Los personajes no tienen esencia preestablecida son imprevisibles y no se puede saber lo que en determinadas circunstancias pueden llegar a hacer.

8. El cine es como la novela proustiana múltiplemente interpretable.

9. El cine deja en libertad al inconsciente del espectador, según sostiene Fellini en sus anticríticas, de modo que aquí también cada lector es lector de sí mismo y el cine está volcado a su recepción.⁷

10. El cine reflexiona sobre sí mismo en los mismos films, es entonces metacrítico como la novela proustiana, un ejemplo de esto es *8 y 1/2* de Fellini. Se realiza así una crítica artística de la razón ficcional, es decir, diversos discursos sobre el cine aunque debe reconocerse que nadie como Proust llevó esta crítica hasta sus últimas consecuencias.⁸

11. Sólo el mal cine pretende testimoniar con tesis e ideas establecidas al modo de las películas del realismo socialista, algo que se relaciona con lo que Proust llamaba el precio en la obra. No es, pues, teoría sino ficción que subsume componentes teóricos.

⁵ Deleuze, G., (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Madrid, Paidós. Deleuze, G., (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Madrid, Paidós.

⁶ Kosarinsky, E., (1974), *Borges y el cine*, Bs. As. , Sur.

⁷ Rondi, J. L.,(1983), *El cine de los grandes maestros*. Bs. As., Emecé.

⁸ Moran, J. C. (2001), "En busca de una crítica de la razón ficcional", en Moran, J. C., *Proust más allá de Proust*, La Plata, De la Campana.

Ante una pregunta de una encuesta sobre si el Estado debe esclavizar al artista Proust respondió que la pregunta carecía de significado porque para esclavizar debe poder hacer hacerlo, cosa que no ocurre.⁹ Sin embargo y a propósito de la revolución francesa y el Terror y también de los salones oficiales, Proust tenía conciencia clara del deterioro que las erróneas concepciones podrían producir en el artista y la obra.

12. El cine de los grandes directores y guionistas, en asuntos que aparentan ser ajenos a toda visión de la realidad, nos deja con las imágenes, el estilo, una verdad inesperada que aprendemos por los propios recursos cinematográficos, lo que puede comprobarse por ejemplo en el cine de género clásico americano, el western, la comedia, el policial negro (por ejemplo las luchas por la propiedad, la miseria y el poder en el *western*; la ironía y la crítica psicológica y social en la comedia; la corrupción en distintas esferas institucionales en el policial negro).¹⁰ En *Los viajes de Sullivan* de Preston Sturges, un director de comedias decide hacer una película “importante” y “seria” pero pasa por diversas experiencias hasta ser encerrado en una prisión. Allí lo que hace reír y da felicidad a los prisioneros son los dibujos animados. Finalmente cuando retorna todos esperan que realice la gran obra, pero esta resulta ser una comedia producto del aprendizaje de sus viajes. Se comprende en coincidencia con Proust la importancia de los viajes como experiencias ontológicas que encierran un saber de la realidad. Por otra parte se aprecia el humor crítico en la saga de Madame Verdurin, de su salón a Princesa de Guermantes en una novela que es de todos los géneros. Incluso destaca el humor corrosivo fundamentalmente en la decisiva escena del baile de máscaras.

13. Frecuentemente el cine que puede interesar más no nos deja salidas concluyentes sino múltiples visiones posibles. Ello ocurre, por ejemplo, en *La bestia debe morir* de Claude Chabrol sobre la novela de N. Blake en la que hay una fascinante relación entre el protagonista, un hombre que está decidido a matar una persona, y su diario con algún parecido a los vínculos entre el narrador y el héroe en Proust.

14. El montaje del cine es como la trama intrincada de la obra proustiana que Ortega en un temprano ensayo no apreciara, de nuevo un ejemplo notable de esto es *Olimpia* de Leni Riefensthal.¹¹

⁹ Proust, M., “Las Bellas artes y el Estado” en Proust, M., *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Melanges* et suivi de *Essais et articles*. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre, (1971), Paris, Pléiade.

¹⁰ Moran, J. C. (1996), “Algunas ideas estéticas sobre el punto de vista narrativo en el cine”, en *Op. Cit.*

¹¹ Ortega y Gasset, J., “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust” en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, cuarta edición, Tomo 3. “Ideas sobre la novela” en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, cuarta edición, Tomo 2.

15. El cine establece extrañas relaciones entre espacio y tiempo como en *Hace un año en Marienbad* de Alain Resnais.

Entre las adaptaciones cinematográficas de Proust se encuentra la de *El tiempo recobrado* de Raul Ruiz donde por un lado se presenta un noticiero de guerra y por otro se transforma la linterna mágica en una máquina de proyección cinematográfica. Curiosamente en el prólogo de *A propósito de la pintura* de J.-E. Blanche, donde Proust menciona, como se dijo a Picasso, un fotógrafo se convierte en pintor. Diversos autores como Michel Butor y los colaboradores de *Marcel Proust, l'écriture et les arts* de J-Y Tadié han cuestionado que el horizonte límite del arte en Proust sea el impresionismo y se han establecido relaciones con la manera de componer y descomponer los personajes.¹² En *L'art de vivre au temps de Proust*, libro que algunos autores consideran conservador, se nos presenta la importancia de diversos objetos, salones, teatros, vestidos, máscaras y de la vida social y un argumento más a favor de la afinidad de la visión proustiana con el cine: el novelista puede dedicar frases y frases a un objeto, puede despertar o soñar en relación con objetos y lugares y puede transmutar los objetos que cambian su aspecto habitual, y hasta los personajes cuyas metamorfosis llevan hasta una danza macabra.¹³ Parece difícil encontrar una manifestación artística que más contundentemente que el cine con sus primeros planos y planos en profundidad, sus recortes y con el acercamiento y alejamiento de la cámara pueda hacer valer la importancia de los objetos e intentar mostrar a la vez sus distintas facetas. Así como presenta los aspectos inesperados de los personajes y hace ver los lugares como nunca fueron vistos.

André Bazin ya se ocupaba del cine impuro y H. J. Syberberg ha intentado síntesis de las artes como otros directores. Rohmer ha reconstruido mundos con pulcritud y precisión y también el cine emprende un diálogo con las demás artes a las que transforma y establece en distintos niveles cuando se presentan en los filmes. Proust y el cine intentan construir la obra de arte total que habían establecido F. Liszt, H. Berlioz y principalmente R. Wagner. Se destaca en cine *La muerte de María Malibran* de Werner Schroeter.¹⁴

¹² Tadié, J.-Y. (Ed.), (1999), *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard. Bibliothèque nationale de France.

¹³ Beauthéac, N., Laiter, J., Fasoli, L., (1999), *L'art de vivre au temps de Proust*, Paris, Flammarion.

¹⁴ Moran, J.C., (2001), "Marcel Proust y la obra de arte Total" en *Actas XI Congreso Nacional de Filosofía*, Salta, AFRA, Escuela de Filosofía, Facultad de Humanidades.

Mas no es sólo en las técnicas sino también en los temas, climas y en los campos sociales donde se han encontrado directores, admiradores y afines a Proust. No puede dejarse de mencionar a Lucchino Visconti. En efecto en Visconti el tema proustiano de la decadencia de la aristocracia y burguesía aparece fuertemente en el gran baile de *Il gattopardo* así como el anuncio de la muerte, la conversación con el caballero sobre ideales políticos donde el príncipe de Salinas ante la invitación de ser senador responde que se necesita engañarse a sí mismo para creer que se lucha por los otros. Aparecen aquí como en Proust los intereses y lo que podríamos llamar un tanto libremente la ideología en el sentido de la distinción entre lo que las cosas son y tal como nos las representamos o creemos que son. La crisis de los ideales de una generación progresista y el desconcierto frente al mundo contemporáneo es presentado en *Grupo de familia*. Las relaciones entre el arte y el amor surgen en *Muerte en Venecia* como los límites del arte, la enfermedad, la muerte y el amor como evasivo, inalcanzable, casi metafísico. Otro director importante, P. P. Passolini, veía en *La terra trema* el ideal del cine de Visconti, pero objetaba el estatismo siciliano de *Il gattopardo* y la visión del personaje joven que encarna al nazismo en *La caída de los dioses*. Controversias entre directores que muestran también lo que puede apreciarse en el cine.¹⁵

La perplejidad del Dr. Cottard que nunca sabía si le hablaban en serio o en broma no era quizás solamente por ignorancia sino por no poder determinarse en absoluto las respuestas a las incógnitas. La *tante Leonie* prototipo inicial del *voyeur*, que miraba desde su ventana todo lo que ocurría en el pueblo, es en verdad un anticipo del Marcel escritor y si lo extendemos al cine del gran observador de las salas platónicas, es decir, el espectador cinematográfico. Sobre este tema son interesantes *La ventana indiscreta* de Hitchcock cuyo protagonista trata de descubrir un crimen y *El fotógrafo del pánico* de Michel Powell, cuyo personaje comete un crimen para poder captar la experiencia de la muerte. Esta experiencia ha sido desarrollada por Proust en su significado de angustia (muerte de la abuela, baile de máscaras) y en el de negación (el episodio de los zapatos rojos de la duquesa de Germantes y el duque ante la enfermedad de Swann), todo ello de un modo próximo a Heidegger.

El cine no es enseñable como sostiene Proust para el arte (de acuerdo a la tradición de Kant y Schopenhauer), sólo puede aprenderse el oficio y ciertas técnicas, pero el artista se constituye a sí mismo en comunicación con otras obras, o sea no de

¹⁵ Moran, J. C. "Lucchino Visconti: la estética del noble marxista" en *Tiempo. Revista de psicogerontología*. www.psiconet.com/ltiempo/historias). Aristarco, G. *La disolución de la razón*, (1969), Discurso sobre el cine. Caracas, ediciones de la biblioteca de la Universidad central de Venezuela.

una manera innata. Todos podemos ser artistas más podemos desviarnos en nuestro camino. Esta concepción de Proust puede trasladarse al cine.

En fin, para concluir, como en Proust, el cine crea sus propias condiciones de verosimilitud y debe respetarlas pero no guiarse por una verosimilitud extrínseca. Hitchcock manifiesta claramente este problema en su cine, por ejemplo en *Intriga internacional* y también de una manera reflexiva en sus conversaciones con Truffaut.¹⁶

El cine establece también distintas cadenas de metaficción o sea de ficción dentro de la ficción. Y como decía Orson Welles y también ocurre para Proust, una obra artística no puede sino aceptar o condenar los valores de su sociedad, pero a esto debe agregarse que según sus recursos propios y según el espectro más amplio posible y, ciertamente, con la endeblez de los clásicos, los lectores podrán hacer múltiples lecturas. Como dice Compagnon, a propósito de Proust, un clásico está en desequilibrio con todas las épocas.¹⁷

Bibliografía

Aristarco, G. *La disolución de la razón* (1969), *Discurso sobre el cine*. Caracas, ediciones de la biblioteca de la Universidad central de Venezuela.

Aumont, J. Bergala, A., Marie, M. Vernet, M. (1991), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.

Bazin, A. (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

Bolle, L. (1967), *Marcel Proust au le complexe d'Argus*. Paris, Grasset.

Casetti, F. (1989), *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra.

Compagnon, A. (1989), *Proust entre deux siècles*, Paris, Editions du seuil.

Deleuze, G. (1995), *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Deleuze, G. (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Madrid, Paidós.

Deleuze, G. (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Madrid, Paidós.

Descombes, V. (1987), *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit.

Eisenstein, S. (1986), *El sentido del cine*, Bs. As., Siglo XXI.

Genette, G. (1972) *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

Kracauer, S. (1985), *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós.

Kristeva, J. (1996), *Time and Sense. Proust and the experience of literature*. New York, Columbia University press.

Milly, J. (1970), *Proust el le style*, Paris, Lettres Modernes, Minard.

¹⁶ Truffaut, F., (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.

¹⁷ Compagnon, A., (1989), *Proust entre deux siècles*, Paris, Editions du seuil.

- Milly, J. (ed) (1970), *Les Pastiches de Proust. Edition critique et commentée*. Paris, Armand Collin.
- Mitry, J. (1978), *Estética y Psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI.
- Moran, J. C. (1996), *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, La Plata, Serie estudios e investigaciones, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educ., UNLP.
- Moran, J. C. (1993), "Fellini, Proust y la estética de la recepción" en *Revista de Filosofía y Teoría política*. La Plata, UNLP, N° 30.
- Proust, M. (1987-1989), *A la recherche du temps perdu*, versión de Jean-Yves Tadié, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1976), *Le carnet de 1908*. Texto establecido y presentado por Philip Kolb, Paris, Gallimard.
- Proust, M. (1982), *Matinée Chez la Princesse de Guermantes*. Edición crítica establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun, Paris, Gallimard.
- Proust, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles*. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris, Pléiade.
- Proust, M. (1971), *Jean Santeuil précédé de Les Plaisir et les jours*. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris, Pleiade.
- La Correspondance de Marcel Proust 1880-1922*, edición de Ph. Kolb, (1976-93), Paris, Plon, 21 volúmenes.
- Romaguera I Ramio, J. Y Alsina Thevenet, H. (1985), *Textos y manifiestos del cine*, Bs. As., Corregidor.
- Shatuck, R. (1963), *Proust's Binoculars*, New York, Random House.
- Tadié, J.-Y. (1971), *Proust et le roman*. Paris, Gallimard.
- Tadié, J.-Y. (Ed.), (1999), *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard. Bibliothèque nationale de France.
- Truffaut, F. (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.
- Warning, R. y Milly, J. (1996), *Écrire sans fin*, Paris, CNRS Éditions.