

**LENGUAJE CINEMATOGRAFICO,
ESTILO Y PUNTO DE VISTA
EN THE PROUST SCREENPLAY**

Celestino DELEYTO ALCALA

En el estudio de un texto filmico, el guión escrito puede ser un punto de referencia interesante, una herramienta de trabajo conveniente, pero no el objeto mismo del análisis. Los guiones cinematográficos de Harold Pinter tienen su única razón de ser en los filmes que de ellos se han hecho pero nunca como obras completas en sí mismos. Si el texto de una obra dramática, pese a no ser teatro propiamente dicho hasta que no es representado, tiene cierta autonomía y carácter definitivo, ese no es nunca el caso de su pariente más cercano en el cine.

Por ello, el análisis de *The Proust Screenplay* (Pinter 1978) exige nuevos planteamientos. Escrito entre 1972 y 1973, a requerimiento de Joseph Losey, quien se habría encargado de dirigirlo, y publicado en 1978, el guión de Pinter no ha podido, hasta la fecha, ser filmado, por problemas de financiación. David Davidson (1982, 170) termina su crítica al guón asegurando que parece poco probable que, debido a sus deficiencias, llegue nunca a convertirse en un filme. Pasados trece años desde su gestación (y con Losey ya muerto), esta predicción tienen cada vez más posibilidades de cumplirse.

Nos encontramos, pues, ante un texto fílmico inexistente, ante un proyecto a medio camino entre la novela original y el filme en potencia que encierra dentro de sí. Es cierto que el hecho mismo de su publicación le confiere un cierto grado de independencia y acabado; también lo es que, desde el momento en que salió a la luz pública, los críticos le han prestado más atención a este trabajo que al resto de los realizados por el autor para el cine. El principal motivo de este interés crítico radica en la audacia del proyecto, que supone la reducción a 455 tomas, por lo general breves, de los siete apretados volúmenes de que consta la obra original. Al contrario que en la mayor parte de lo escrito hasta ahora, no se va a tratar aquí, primordialmente, de comparar el guión con la novela, sino de situar a aquel dentro del contexto general de la obra de su autor, y, más concretamente, de analizar, en comparación con trabajos precedentes, el tratamiento que se hace de temas relacionados con la memoria y el paso del tiempo y los recursos del lenguaje cinematográfico utilizados para ello.

El guión y la novela de Proust

A la recherche du temps perdu puede ser considerada indistintamente como un comentario social, como un estudio psicológico de personajes o como una reflexión sobre la naturaleza y funcionamiento de la memoria y su incidencia en la creación artística. Cada lector pondrá el énfasis en uno u otro aspecto y se sentirá más atraído hacia esta o aquella parcela del mundo del novelista, de acuerdo con su particular sensibilidad e intereses. La adaptación cinematográfica, al ser una lectura más de la novela, se comportará de una manera similar. Pinter, consciente de ello y pese a abarcar toda la novela en su longitud, se decanta por uno de los tres aspectos, el más cercano a sus intereses, como ya nos anuncia en la introducción:

The subject was Time. In *Le Temps Retrouvé*, Marcel, in his forties, hears the bell of his childhood. His childhood, long forgotten, is suddenly present within him, but his consciousness of himself as a child, his memory of the experience, is more real, more acute than the experience itself (p. viii).

El Marcel de Pinter es un personaje primordialmente preocupado por su pasado y por la actitud a adoptar ante él. La novela cuenta con la presencia del narrador en primera persona, al igual que la mayoría de las novelas en que se basaron los anteriores guiones de Pinter. En ésta, sin embargo, esta

técnica narrativa típica del modernismo se encuentra más relacionada, más íntimamente ligada, con el propio contenido de la novela. Es la constante presencia del narrador Marcel cuando escribe la novela la que da relevancia a la crítica social, la que hace posibles las larguísimas descripciones de los distintos estados de ánimo y emociones que en cada momento embargan al protagonista y, en fin, la que propicia formalmente el tratamiento de su vida desde el prisma de la memoria. Como se verá más adelante, la obra no hubiera existido nunca sin haber sido narrada por Marcel.

En el cine, la aplicación de esta técnica resulta problemática. En los filmes clásicos norteamericanos, que se preocupan sistemáticamente por encontrar en su lenguaje estructuras equivalentes a las de la narrativa, el recurso más utilizado en estos casos consistía en fundidos encadenados que, a veces reforzados con la voz en off del narrador, unían presente y pasado a través del relato de un personaje. En muchos casos, sin embargo, este recurso se convierte casi siempre en una simple excusa para narrar el pasado pero no expresa una complejidad temporal de alguna forma relacionada con el tema de la obra.

Con la novela de Proust, su aplicación no hubiera dado ningún resultado así que Pinter, al igual que ya hiciera en *Accident* y *The Go-Between*, prescinde de la aparición expresa de la figura del narrador y la sustituye por la implantación formal de un punto de vista. Si bien hasta las últimas palabras del guión el personaje/narrador no se descubre explícitamente al público, una parte importante de los recursos estilísticos van encaminados a hacer que éste sea consciente de que asiste a los acontecimientos a través de la versión de Marcel. Como en los otros filmes y al contrario que en *Old Times*, a Marcel le es concedido el control único sobre la realidad y la autoría de todas las imágenes que vemos en la pantalla.

Si ya en este rasgo del guión observamos una separación clara de la técnica utilizada en la novela, existe otro aspecto fundamental que, en una lectura superficial del guión, separa a ambas obras: la compresión de la adaptación de Pinter, que no es sólo una necesidad ineludible dada la longitud de la novela, sino que marca también una diferencia profunda en el talento artístico de ambos autores: frente a la minuciosa descripción de detalles y la elaboración de un estilo intrincado a base de oraciones interminables que pueden ocupar páginas enteras, la progresiva reducción y despojamiento que, al igual que en el caso de otros autores de nuestro siglo, experimenta la obra del dramaturgo inglés. Por ello resulta peligroso analizar esta obra concreta de Pinter en función de la novela de Proust. Son, desde el punto de vista del estilo y de la concepción del arte, dos obras muy dispares. Más relevante resultará examinar la forma en que ha trasladado las

extensas descripciones literarias del autor francés, no ya al lenguaje cinematográfico sino a su propio estilo, conciso y breve.

Como ejemplo más concreto de la naturaleza de las diferencias entre ambas obras, podemos citar la supresión en el guión del episodio más conocido de la novela original: el relativo a la magdalena mojada en la taza de té. Este es, en Proust, el elemento desencadenante de todos los acontecimientos posteriores: el sabor de la magdalena y el té hace que el Marcel adulto recuerde su niñez en Combray y que todo su pasado empiece a desfilar por su mente y por las páginas de su obra. Los motivos de esta supresión están relacionados con las diferencias a nivel de materia de la expresión entre ambos lenguajes. Lo que en la novela es un recurso formal efectivo, pues consigue situar a la memoria en su posición de nexo entre presente y pasado y describir con precisión su funcionamiento y sus recobecos, hubiera perdido toda su efectividad en el cine, ya que la conexión sensorial clave tiene difícil transposición en imágenes.

Pinter la sustituye por detalles mucho más intrínsecamente cinematográficos: la mancha amarilla en el cuadro de Vermeer, el sonido de la cucharilla al caer o de la servilleta al ser arrugada, el ruido de las tuberías y el repiqueo de la campanilla, entre otros. En general, en todo el guión se nota una búsqueda sistemática de recursos cinematográficos y la combinación de imágenes, ruidos y palabras sustituye al sin fin de intensas sensaciones y emociones descritas en la novela.

Si esta modificación nos ayuda a acercarnos, en una primera aproximación, al guión de Pinter, en la primera secuencia, de 35 tomas, encontramos ya, además del núcleo de toda la acción, un avance más completo del estilo y la estructura narrativa utilizada por el autor. Por ello, nos detendremos en ella con especial atención.

La secuencia inicial

La pantalla es totalmente de color amarillo. Sobreimpuesto, se oye el sonido de la campanilla de una verja. A continuación, una vista silenciosa del campo desde un tren, del mar y de una toalla tendida en una ventana, de la ventana de un palacio en Venecia desde una góndola, del comedor de un hotel. Cada toma termina con un fundido rápido y es seguida de una reaparición momentánea de la pantalla amarilla. La ausencia de sonido realista sobre todas estas escenas indica que se trata de recuerdos visuales en la mente de un personaje. A continuación, una escena del presente (especificado en el guión como el año 1921) y Marcel que va caminando

hacia la casa del Príncipe de Guermantes. Ahora el sonido realista acompaña a la imagen que, al contrario que las anteriores, es en blanco y negro. Las siguientes tomas mezclan imágenes del recuerdo con imágenes del presente, hasta que en la toma 22 se explica en qué consiste la pantalla amarilla:

22. yellow screen.

The camera pulls back to discover that the yellow screen is actually a patch of yellow wall in a painting. The painting is Vermeer's *View of Delft* (p. 4-5).

A lo largo del guión vamos descubriendo el significado de los otros motivos: la campanilla de la verja, que corresponde a la casa de Combray de su niñez; los áboles, la toalla, Venecia. Asimismo, constatamos que 1921, con la visita de Marcel a la casa de los Guermantes, es el momento cronológicamente más avanzado de la obra y que a él se va a volver al final de ella.

En estas nueve primeras tomas se establece ya la existencia de dos tipos de imágenes: las que están en color y son mudas, por una parte, y la última, en blanco y negro y con sonido ambiental incorporado, por otra. Las primeras indican un proceso mental, diversas imágenes puntuales que la memoria va propiciando. Rasgo general de estas tomas es la adopción explícita de una perspectiva determinada: desde la ventanilla de un tren, desde la ventana de un edificio o desde una góndola. Como contrapunto, la novena toma es objetiva y muestra a un personaje acercándose a una casa.

Esta toma inicia la segunda parte de la secuencia, en la que hay una alternancia de imágenes en blanco y negro con imágenes en color. Las primeras nos muestran la progresión de Marcel por la casa: su estancia en la biblioteca donde un camarero hace un ruido con una cucharilla y un plato y su entrada en el salón, con la cámara a su lado, donde se encuentra con numerosos invitados, de caras viejas y sobrecargadas de maquillaje, y un tumulto de voces. Las segundas, silenciosas, son los recuerdos del principio, repetidos. Conforme avanza la secuencia, vamos viendo como el énfasis en las imágenes del pasado va aumentando, como recurso cinematográfico para expresar el progresivo retorno de Marcel a su niñez, a través de la memoria.

Las siguientes tomas expresan cómo Marcel, tras una breve alternancia del presente "exterior" con los recuerdos, se ha aislado definitivamente de sus alrededores, se ha recluido a su propio interior y ha empezado a "vivir" dentro de su propia mente. Como inicio de este proceso, la siguiente serie de diez tomas nos muestra un gradual y desordenado regreso a su infancia, apoyado en el sonido de la campanilla, que el choque de la cuchara y el ruido

del agua por las cañerías le han hecho recordar. Este regreso se produce a través de algunos de los recuerdos visuales y sonoros ya evocados anteriormente y de otros nuevos, como el de los campanarios y el de los árboles en el camino. La última toma es de la verja del jardín, cuya campanilla está ahora sintenciosa pero aún se balancea. El sonido de ésta es así identificado como el motivo que, por un tortuoso proceso de asociación de ideas, nos ha traído hasta la infancia del Marcel, cuando tenía ocho años y Swann vino a cenar con sus padres.

El blanco y negro no volverá a ser utilizado en el filme pues, cuando al final del guión se regresa a esta escena, las imágenes son ya en color. Esta es, sin embargo, la única característica que no se repetirá. La secuencia nos abre, por lo demás, el camino en cuanto a ciertos rasgos formales: la adopción de una perspectiva, mediante la separación entre imágenes "realistas" e imágenes "mentales" y la frecuente colocación de la cámara en la posición en que se encuentra Marcel; la introducción de imágenes sin explicación aparente y cuyo significado irá siendo descubierto en posteriores estadios del guión; un montaje que sigue la técnica de la asociación de ideas; los continuos saltos temporales y repeticiones persistentes de ciertos motivos; la ocasional discordancia entre imágenes y ruidos que, a lo largo de la obra, quedará ampliada a una discordancia entre imágenes y palabras; por último, la rapidez y aparente desorden con que se suceden las diversas tomas en el montaje.

El punto de vista

Es, en general, incorporado a través de dos recursos: la identificación de la posición de la cámara con la de Marcel en muchas de las escenas y el montaje de imágenes por asociación mental. El guión está formalmente subjetivizado porque se intenta mostrar el mundo a través de los ojos de Marcel, de las asociaciones de su memoria, en definitiva, de su propia percepción y experiencia. Veamos algunos ejemplos de ello.

En la toma 108, la primera de Balbec -a excepción de dos ocasiones en que se nos mostraban, fugazmente, vistas del comedor-, un grupo de cinco chicas, que se destaca de entre el resto de los paseantes, se acerca a la puerta del hotel, en la que se encuentra Marcel. En la toma 118, se repite el mismo encuadre y a partir de la 122, la situación es desarrollada. Al final de ésta última, se enfoca a una de las chicas, Albertine, la cual se vuelve y mira hacia la cámara. Es decir, de entre las cinco, Marcel selecciona con la mirada a una de ellas, casi al mismo tiempo que ella vuelve la vista hacia él. Como

también ocurre en otros episodios, una vez establecido el punto de vista, la toma siguiente se objetiviza y asistimos, desde delante de ambos personajes, al momento en que se cruzan, mirándose el uno al otro.

Los dos episodios centrales de los campanarios de Martinville en 1895 (tomas 92-4) y de los árboles en la carretera de Hudimesnil (tomas 138-51) incorporan una combinación del punto de vista de Marcel, ante cuyos ojos toman vida ambos grupos de seres inertes, con primeros planos de su cara, mostrando la intensidad con que está viviendo este proceso en su interior.

Hay ocasiones en las que la identificación de la cámara con los ojos de Marcel es aún más evidente y diáfana. Así, cuando en la toma 169 su abuela, que ya está gravemente enferma, vuelve la vista repentinamente hacia la cámara y sonríe con gran esfuerzo, está mirando al mismo tiempo a los espectadores y a Marcel y está haciendo que compartamos el dolor de su nieto ante la inminencia del fatal desenlace pero no porque reconozcamos el sentimiento del joven y, de alguna manera, nos solidaricemos con él, sino porque lo experimentamos nosotros mismos. Igualmente, en la toma 57, el público y Marcel compartimos el efecto de la sonrisa que nos dedica la duquesa de Guermantes al volverse hacia la cámara, durante la ceremonia nupcial que tiene lugar en la iglesia de Saint-Hilary en Combray.

La importancia del punto de vista en el guión viene dada por el carácter visual de los recuerdos de Marcel. Al constituir éstos el núcleo fundamental de la acción filmica, se produce, a través de una serie de figuras cinematográficas, la supeditación de la expresión al contenido, que en la novela se daba también, pero mediante la utilización de recursos narrativos de recreación artística de la memoria. El mundo de Marcel, en el filme, es un mundo visual y su actitud ante los demás personajes tiene un ingrediente voyeurista, que ya existe en la novela pero que en el cine puede ser llevado a sus últimas consecuencias. Marcel, como hasta cierto punto, Leo Colston y Stephen en los dos guiones anteriores, reacciona ante lo que ve y construye gran parte de las lucubraciones que le llevarán a sus crisis personal a partir del contacto visual cinematográfico entre el personaje y el espectador.

Efectivamente, el "voyeurismo" es un componente esencial del espectador de cine. Este aspira a asimilar el mundo a través de sus ojos y la experiencia de la realidad que le es transmitida en el cine es básica, aunque no totalmente, visual. En este filme, Marcel, con inquietudes similares, proporciona sus ojos -pero también sus recuerdos visuales y sonoros y sus asociaciones mentales- para que el público vea a través de ellos. Debido a la forma particular de percepción del mundo de este personaje, es como si un espectador cinematográfico se hubiera introducido dentro de la acción de la obra para proporcionarnos a los demás una experiencia vital lo más parecida

posible a la que, como tales espectadores, tenemos siempre delante de la pantalla.

Desde una perspectiva psicoanalítica, podríamos interpretar esta experiencia como un proceso de identificación secundaria, a través del cual el individuo-observador intentaría -y, merced al punto de vista adoptado, conseguiría- identificarse con aquello que no puede alcanzar y poseer. Desde el punto de vista de la técnica y del estilo del autor, sin embargo, estaríamos simplemente ante la solución expresiva encontrada por él para presentar una noción que está en el trasfondo de todas sus demás creaciones de esta época: el carácter dialéctico de la realidad y la imposibilidad de aprehenderla o definirla como no sea a través de nuestra percepción, personal y subjetiva. Es el primer rasgo de la reflexión que en *The Proust Screenplay* hace Pinter sobre el proceso de creación artística, y la relación entre arte y realidad o, para ser más exactos, la sustitución de realidad por su expresión filmica, sobre la cual volveremos más adelante.

La asociación mental

La novela de Proust relaciona sucesos separados temporalmente mediante la referencia a uno de ellos mientras se está narrando el otro. El filme sustituye esta forma de presentación de la no linearidad espacio-temporal de la memoria por súbitos saltos en el montaje, por imágenes de temporalidad inconexa, desprovistas de toda explicación adicional, por medio de un montaje que sigue un sistema similar pero más intrincado, complejo y difícil de descifrar, que el de *Accident*. Veamos algunos ejemplos.

Las tomas 50 a 58 describen la admiración del protagonista por la duquesa de Guermantes, a través de una serie de escenas que representan acontecimientos separados en el tiempo en los que este personaje adquiría especial relevancia en la mente de Marcel: su entrada en el palacio de la Ópera en 1898; el anuncio de su padre de dirigir su cotidiano paseo hacia "le côté de Guermantes," en Combray; la fascinación del niño con el sonido de la palabra, etc. Sin hacer alusión a hechos concretos, la escena engarza un rosario de recuerdos, extendidos a lo largo de diez años, que marcan una parte de la verdadera historia tal y como la siente el protagonista.

Lo mismo sucede en las tomas 75 y 76, que constituyen el nexo entre dos secuencias y sirven para presentar la historia de amor entre Swann y Odette, a partir del recuerdo de la primera vez que Marcel vio a la mujer. En realidad, el guion está lleno de asociaciones mentales que separan a Marcel

de la realidad en que vive, realidad que, a su vez, está siendo recordada. Secuencias como los sucesivos primeros planos de los ojos de distintas mujeres o como el montaje de imágenes de los músicos, del público y las ya habituales de la pantalla amarilla, los campanarios y Mlle. Vinteuil tocando el piano, durante la interpretación por Morel de la nueva pieza de Vinteuil, son típicas del estilo del guion.

La sección central de la obra es narrativa y en ella impera la linearidad cronológica. Aquí se echa mano de los principios de montaje para enlazar episodios consecutivos a través de imágenes mentales, cuando estos episodios están separados entre sí por un lapso de tiempo más o menos largo. Estas imágenes mentales determinan la posición desde la que Marcel se enfrentó a los acontecimientos y las razones que propician la conexión entre los dos episodios en su mente. Veamos un ejemplo.

Tras comunicar a su madre su decisión de llevarse a Albertine a vivir con él, el paso de Balbec a París se hace a través de las tomas 275 a 283: Primer plano de la cara de su madre al recibir la noticia; Mlle. Vinteuil cerrando la contraventana; Odette tocando la sonata de Vinteuil para Swann; el caballo galopando; el piso de Marcel, con Albertine dormida y él contemplándola; un ramo de flores en la mesa de la cocina; Albertine en camisón, mirando por la ventana; Françoise llevándole café a la joven; Marcel oyendo a Albertine cantar mientras se seca, en el baño de al lado. A partir de la toma 284, empieza el diálogo y el desarrollo narrativo y lineal del recuerdo. Reparemos aquí en la perfecta adecuación del estilo -propiciado por las características específicas del lenguaje cinematográfico- al contenido de la secuencia: la conexión entre los dos episodios se da de una forma similar al funcionamiento de la memoria, la cual presenta los hechos inconexos, fugaces y confusos en un principio y, según se va produciendo la conciencia del recuerdo, con mayor claridad y orden después.

Formalmente, estas sensaciones casi inapreciables transmitidas en el texto a través de imágenes y sonidos, constituyen, por su recurrencia en momentos cruciales, el contrapunto a los diálogos, más respetuosos con una cierta linearidad cronológica, de la misma forma en que, ya en la secuencia inicial, las imágenes en color contrastaban con las de blanco y negro.

Especificidad cinematográfica

Vamos viendo a través de los pasajes analizados que, al servicio de una incorporación efectiva del punto de vista en el contenido de la obra, la

concisión, fragmentación, montaje abrupto, rapidez y elipsis sustituyen al estilo de la novela original, sin que por ello deje de mantenerse la fidelidad a ella en la complejidad de la estructura narrativa y en el contenido al que sirve dicha complejidad. Solamente haciendo cierta la afirmación de que "una imagen vale más que mil palabras" y llevándola a sus últimas consecuencias podría haberse hecho esta ambiciosa adaptación. Veamos algún ejemplo más.

Proust dedica aproximadamente la primera mitad del sexto volumen de su obra, *Albertine disparue*, a la descripción de los distintos estados de ánimo, de las asociaciones emocionales que asaltaban a Marcel en los días siguientes a la muerte de Albertine. El valor literario de este largo pasaje radica en parte en la minuciosidad de la descripción en palabras de las ideas que atraviesan la mente del protagonista: la yuxtaposición de la noticia con momentos pasados de felicidad o desdicha, compartidos con la joven; los sucesivos estados de remordimiento, pasión, amor, indiferencia y celos por los que atraviesa; las conexiones que se producen en su mente con la muerte de su abuela, con su relación con Gilberte y la duquesa de Guermantes, con Swann y Odette.

El guion de Pinter emplea una brevíssima secuencia de siete tomas (352 a 358), en las que no media ni una sola palabra, para relatar el mismo episodio: la recepción del telegrama, la sugerencia de la muerte de Albertine, la cara inexpresiva de Marcel y el piso vacío. Ni siquiera se recurre a lo que hemos llamado imágenes mentales en esta ocasión. El sufrimiento y la agonía que embargan al personaje son despachados con planos medios de él, sentado en silencio, y de las distintas habitaciones en que, unas semanas atrás, habían estado juntos. La única conexión que se hace por medio del montaje es entre la soledad interior del personaje, a través de su falta de expresividad, y la soledad de la casa vacía. El resto ha de ser completado por el público. Somos los espectadores los que debemos llenar los espacios en blanco, a partir de nuestro conocimiento de los antecedentes y de nuestra condición de seres humanos susceptibles de encontrarnos en situaciones similares. La técnica de Pinter se diferencia abiertamente de la seguida por Proust pero se sitúa en la esencia del lenguaje cinematográfico, un lenguaje de asociación metonímica en el que las imágenes (al contrario que las palabras), no significan sino que sugieren, evocan. Lo que se pierde en profundidad de análisis psicológico, en riqueza y precisión narrativas, se gana en capacidad poética y evocadora, en inmediatez y en énfasis dramático.

Analicemos otro pasaje en ambas versiones. La sospecha de lesbianismo en Albertine por parte de Marcel había terminado por destruir su relación con ella pero, tras la muerte de la joven, el fuego se vuelve a

reavivar. El resto del mencionado sexto volumen de la novela está dedicado a las sucesivas revelaciones que le hacen sobre el particular Aimée, una criada, y Andrée, la mejor amiga de Albertine. Las palabras de una y otra se contradicen. La propia Andrée ofrece varias versiones opuestas sin que ninguna parezca definitiva. En la mente de Marcel se mezclan los sentimientos y las dudas le siguen corroyendo por dentro. Proust continúa su detallada descripción del estado de ánimo del personaje, a la que sigue su desolador viaje a Venecia, en compañía de su madre, un viaje marcado por extensas cavilaciones interiores a las que se unen ciertas noticias que le van llegando sobre los acontecimientos políticos en Francia así como la de la boda entre Gilberte y St. Loup. El guion reduce drásticamente este pasaje. La ambigüedad de las tendencias sexuales de Albertine es mostrada a través de una serie de conversaciones con Andrée, en las cuales ella sucesivamente afirma y niega el lesbianismo de su amiga. Son siete tomas (359-65) en las que se van presentando retazos de cada una de las conversaciones, alternando el día y la noche, el rostro de Andrée y un plano medio de ambos personajes sentados, con una versión distinta de Andrée en cada una de ellas. Un recurso que nos recuerda las visitas de Stephen a su mujer y a Laura en *Accident* a nivel de estilo. Tras un plano retrospectivo de Swann, con su voz superpuesta definiendo su relación con Odette -que se constituye en reflejo de la que Marcel ha compartido con Albertine-, pasamos a seis tomas silenciosas de Venecia, en las que, al igual que con la casa vacía tras la muerte de Albertine, el trágico momento emocional que atraviesa Marcel está reflejado en la soledad de la ciudad italiana, así como en la expresión de "helpless love" de su madre (p. 148).

Las distintas versiones sobre el lesbianismo de Albertine dadas por Andrée constituyen uno de los aspectos temáticos más cercanos al mundo de Pinter y, concretamente, al de varias de sus obras dramáticas inmediatamente anteriores. Tanto *Landscape*, como *Night*, como *Old Times* se basan directamente en conflictos originados por versiones contradictorias de distintos personajes sobre una misma realidad exterior o sobre un mismo hecho pasado. Esta recurrencia temática tiene una contrapartida al nivel de la expresión, que se hace aún más significativa si la relacionamos con *The Collection* (1961). En esta obra, dos personajes, Bill y Stella, van ofreciendo distintas versiones de lo ocurrido entre ambos en Leeds. Pese a que ésta es una obra específicamente escrita para la televisión, es en las anteriores citadas, escritas a finales de los 60, donde se puede encontrar una exploración más sistemática de las posibilidades de adaptación de principios cinematográficos al lenguaje dramático. Así, por ejemplo, *Old Times* se basa formalmente en una estructura cuyo elemento más llamativo sería una

especie de montaje dramático. Todo ello ayuda a integrar a *The Proust Screenplay* en un momento concreto de la obra de Pinter y a situar su aplicación sistemática de principios cinematográficos en un contexto más amplio.

La estructura circular

En la introducción al guión, Pinter describe la novela en los siguientes términos:

... two main and contrasting principles: one, a movement, chiefly narrative, towards disillusion, and the other, more intermittent, towards revelation, rising to where time that was lost is found, and fixed forever in art (p. vii).

En su trabajo, Pinter se atiene a la diferenciación entre estas dos secciones. El primer movimiento, narrativo, ocupa la parte intermedia del guión (tomas 108 a 344) y desarrolla los hechos de los años 1898 a 1902: la relación de Marcel con Albertine y el inicio de su frecuentación de la alta sociedad parisina como persona adulta e independiente de sus padres. Esta parte se desarrolla sobre todo entre Balbec y París y abarca su iniciación en el mundo de los adultos y su desilusión final con la sociedad y consigo mismo, tras la muerte de Albertine. El segundo movimiento estaría formado por un grupo de imágenes, algunas de ellas narrativas, pero la mayoría mentales, que cubrirían un lapso de tiempo más amplio, desde 1888 hasta 1898, por una parte, y de 1902 a 1921, por otra.

Es como si el pasado se presentara inicialmente confuso y lejano, como si se recordaran solamente tenues detalles con una coherencia interna atemporal hasta llegar, con el paso del tiempo, a aquel momento en que la conciencia de la madurez le confiere perfiles más precisos. Posteriormente, sobrevendría la decepción con la vida, representada como decepción con el propio paso del tiempo y, a partir de entonces, se volvería a dar preferencia a esas imágenes aparentemente inconexas al principio pero que ahora irían adquiriendo todo su significado.

Ya hemos analizado las nueve tomas con que se abre el filme. En la última secuencia de imágenes se recorre, por así decirlo, el camino trazado en la primera pero a la inversa. Se oye el ruido de la campanilla, se repiten algunos de los recuerdos y se añaden otros nuevos, se intercala una toma de la pantalla amarilla y, por fin, se llega a las dos últimas tomas:

454. Marcel as a child looking out of his bedroom window.

The bell ceases.

455. Vermeer's View of Delft.

Camera moves in swiftly to the patch of yellow wall in the painting.

Yellow screen.

MARCEL'S VOICE OVER. It was time to begin (p. 166).

La primera de ellas, que coincide con el cese del ruido de la campanilla, representa precisamente el momento en que, en su infancia, la oyó por primera vez, al llegar Swann a visitar a sus padres. Esta es también la época de su vida más lejana que recuerda: el año 1888, cuando tenía ocho años. Habiendo sido la primera escena a la que regresó al principio de la obra, ahora, al final, vuelve a ella, tras sucesivos *flashbacks* que hacen un viaje en el tiempo a partir del presente, representado por la imagen sonriente de la hija de Gilberte (toma 445), y hasta su niñez. En la última toma, el recorrido de la cámara es opuesto al llevado a cabo en la toma 22 y si al principio la pintura de Vermeer no era más que una mancha amarilla en la pared, al final, tras la revelación, vuelve a ser lo mismo. Simultáneamente, se oye, por primera vez, la voz superpuesta de Marcel adulto, en la única ocasión en que se convierte en narrador, diciendo que ha llegado la hora de empezar.

Es decir, la obra termina exactamente donde había empezado, en 1921, con Marcel visitando la casa de los Guermantes. En medio han quedado diversos saltos temporales hacia atrás, a la niñez de Marcel, a su primera y segunda adolescencias, a su experiencia de la 1^a Guerra Mundial, a su estancia en una casa de descanso y, finalmente, a los prolegómenos de la visita, en el mismo 1921. Al final, no ha existido más avance que la revelación de la posibilidad de empezar.

Cuando Marcel habla de empezar, se refiere a su propia obra, a la misma que acaba de terminar. Es solamente el repaso de toda su vida, de aquellos momentos, personas, acontecimientos y emociones que le han marcado profundamente lo que le capacita para iniciar su obra pero, en ese preciso momento, su obra ya está terminada. La utilización de la pantalla amarilla solamente se revela importante al ser descubierta su existencia dentro del cuadro pero el único motivo de su utilización es precisamente el descubrimiento de esa existencia. Es, por lo tanto, principio y fin, causa y consecuencia de sí misma. Lo mismo sucede con las demás imágenes y lo mismo con la vida de Marcel: su obra es su propia vida pero esta vida solamente se manifiesta y se descubre en todo su significado en el momento en que finaliza la obra, momento de empezar a vivir y, por consiguiente, de empezar a escribir su obra.

Esta circularidad significa también la disolución del tiempo cronológico. Pinter, como conclusión de sus sucesivas exploraciones en el tema del Tiempo, considerado a ambos niveles, de expresión y de contenido, da un nuevo paso hacia su transformación artística, en el que presente y pasado no solamente se unen y se entrecruzan sino que están continuamente volviendo sobre sí mismos, de forma que el presente empieza donde termina el pasado pero ello debido a que el pasado empieza donde termina el presente. No solamente se complementan sino que también se anulan entre sí y, de paso, ponen en entredicho el concepto de futuro, al constituirse en círculo cerrado en el que no cabe ningún otro estadio temporal. Sus personajes, en este caso, Marcel, viven en una situación que no es presente ni pasado, que no es recuerdo ni realidad, sino, como uno de ellos dirá en una obra posterior,

You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent. (*No Man's Land*, Pinter IV: 153).

La circularidad del tiempo es, sin duda, un concepto que ya está en la novela de Proust y que también determina su estructura formal. Pinter, sin embargo, se muestra más cercano en su tratamiento a sus propias preocupaciones estilísticas y a su propia percepción del mundo, que al estilo y a la estructura narrativa del autor francés. A las obras dramáticas antes mencionadas, caracterizadas por sucesivas variaciones en la estructura temporal y en la utilización de la memoria, habría que añadir los guiones de *Accident* y *The Go-Between*, verdaderos precedentes sin los cuales *The Proust Screenplay* no sería imaginable.

El cine y la realidad

Si en *Old Times*, la creación de un tiempo dramático particular implicaba una serie de conexiones entre realidad y arte, entre personajes y autor, en este guión nos encontramos con una variación sobre el mismo tema: la obra existe a partir del momento en que se ha cerrado su estructura circular, que es, a la vez, el momento en que el tiempo histórico ha quedado definitivamente disuelto.

La realidad que vive el personaje, como autor de su propia obra, no es la de los hechos que relata sino el recuerdo presente de ellos según los va relatando. A medida que lo va haciendo, la naturaleza misma de la memoria,

representada en las imágenes mentales, va imponiéndose a la historia objetiva, representada en las imágenes narrativas y en las iniciales en blanco y negro, hasta que las hace desaparecer. La realidad se va interiorizando hasta que llega un momento, el de la revelación final, el de la vuelta a la mancha amarilla, en que la realidad externa ya no existe más que como expresión o formulación de la propia interioridad del personaje, de su punto de vista como autor. En ese momento nace la nueva conciencia de la persona como autor y por eso, Marcel, narrador solamente ahora, afirma que es tiempo de empezar a escribir la obra, indudablemente con esa misma mancha amarilla, pero justo en este momento, la obra, que es la vida que acaba de descubrir, ya está concluida.

Al tener el privilegio de ser autor único, el personaje de Marcel propicia una exploración detenida en la relación entre la realidad y su formulación, entre la vida y el arte, como dos caras de una misma moneda. Se podría decir que la lucha entre los personajes de *Old Times* evoca una lucha del autor por hacer que la realidad se adapte al medio artístico en el que es representada. En *The Proust Screenplay*, de la misma manera que Marcel no tiene que luchar por imponer su punto de vista al autor tampoco lo hace por traducir la realidad a una formulación puramente cinematográfica. La importancia última del punto de vista radica en las similitudes que propicia entre el cineasta y la observación cotidiana de la realidad. Marcel, al mirar a su alrededor, no solamente observa una realidad sino que la va creando. Cuando es consciente de que la realidad sólo puede ser su creación, ya no necesita escribir un libro o hacer un filme: ya la ha creado. El cuadro de Vermeer puede haber sido una vista de Delft para su autor pero para Marcel es una mancha amarilla. La sonata de Vinteuil evoca la relación indisoluble de la pasión amorosa con la sospecha de traición, a través de la experiencia de Swann con Odette y la suya propia de Mlle. Vinteuil, de Gilberte, de Andrée y de Albertine. Qué duda cabe que para Vinteuil su composición habrá tenido unas connotaciones muy distintas. Swann habrá visto su relación con Odette de una manera distinta a Marcel. Albertine puede haber conocido a la amiga de Mlle. Vinteuil o puede haber tenido relaciones sexuales con Andrée o con otras mujeres. Nunca lo sabremos. Para Marcel, como para nosotros, los espectadores, lo único que realmente existe es la incógnita y la sospecha. El filme nos muestra lo que ve la cámara. En la pantalla, lo que ésta ha recogido tiene toda la apariencia de realidad (ver, a este respecto, por ejemplo, Metz 1968) pero no es sino lo que Marcel ha visto y de la forma que él lo ha visto. Es Marcel el que ha vivido y el que nos ha dejado su obra. Más allá de la vida y de su formulación como obra de arte no queda nada.

Es el énfasis en este aspecto lo que consigue crear una simultaneidad entre realidad y creación, simultaneidad que quedará reflejada en la coincidencia entre el final y el principio. Si en *Old Times* son las escenas de recuerdos dramatizados las que acaban de perfilar la indiferenciación entre presente y pasado, en *The Proust Screenplay* ésta es llevada a cabo mediante la doble consideración de imágenes y sonidos como expresión de una realidad interior y como punto de vista y, por tanto, creación del personaje.

A partir de aquí, el único paso que queda por dar es la fijación de esa visión creativa de la realidad en una obra de arte. Proust lo hace en su novela, mientras que el guión de Pinter resulta un ejemplo inquietante de algo que, por su naturaleza, por su forma de concepción, es obra de arte en potencia, pero que no existe como tal ya que no se ha convertido aún en texto filmico. Que es, más o menos, lo que decíamos al principio...

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AUMONT, J. y otros, 1983 (esta ed., 1985). "El cine y su espectador", en *Estética del cine*. Trad. Nuria Vidal. Barcelona: Paidós, pp. 227-89.
- DAVIDSON, David, 1982. "Pinter in No Man's Land: *The Proust Screenplay*", en *Comparative Literature*, 34, No 1, p. 170.
- METZ, Christian, 1968 (esta ed., 1972). "Acerca de la impresión de realidad en el cine", en *Ensayos sobre la significación en el cine*. Trad. Marie Thérèse Cevasco. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 17-34.
- PINTER, Harold, 1963. *The Collection and The Lover*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1969. *Landscape and Silence* (contiene también *Night*). London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Accident*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *The Go-Between*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Old Times*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1976 (esta ed. 1981). *No Man's Land*, en *Pinter, Plays: Four*. London: Eyre Methuen, p. 153
- PINTER, Harold, 1978. *The Proust Screenplay*. London: Eyre Methuen.
- PROUST, Marcel, 1954. *A la recherche du temps perdu* París: La Pléia de, Gallimard.
- Filmes:
- LOSEY, Joseph, 1967. *Accident*. London Independent.
- LOSEY, Joseph, 1971. *The Go-Between*. MGM and EMI.

INTERPRETACIONES DE LA METAFORA Y EL SIMBOLO A TRAVES DE LA HISTORIA: ROMANTICISMO FREnte A CLASICISMO

María B. NADAL BLASCO

Los conceptos de metáfora y símbolo han variado mucho a lo largo del tiempo; sin embargo, podemos hablar de dos enfoques fundamentales, uno clásico y otro romántico, que si bien han sufrido continuas alteraciones, perviven en la actualidad.

El motivo que nos ha impulsado a tratar de forma conjunta estas dos nociones es su estrecha relación, pues es la imagen, y frecuentemente la metáfora, el vehículo transmisor del símbolo. Por otra parte, es hacia la metáfora -la imagen por excelencia- adonde se dirigen preferentemente los estudios críticos, no sólo en la actualidad, sino también en el pasado.

La interpretación clásica arranca de Aristóteles y perdura hasta bien entrado el siglo XVIII, que alberga a los últimos representantes de la retórica clásica. Despues, románticos y simbolistas abren una nueva etapa que penetra en el siglo XX. Este contempla la confluencia de tendencias surgidas en etapas anteriores y tambien el desarrollo de nuevas teorías que cuestionan o matizan las ya existentes, como veremos más adelante.