

## ADAPTACIONES DE LA NOVELA AL CINE: *UN AMOUR DE SWANN* DE VOLKER SCHLÖNDORFF (1983)\*

ARTURO DELGADO

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

1. Las adaptaciones hechas para el cine a partir de novelas bien conocidas, y cuyos autores son generalmente admitidos entre los «grandes» (si no los clásicos) de la literatura, han suscitado siempre la polémica. Pero quizá pocas lo hayan logrado tanto como la de *Un amour de Swann* (y de algunos otros episodios de *À la recherche du temps perdu*) realizada por el alemán Schlöndorff sobre guión de Peter Brook, Jean-Claude Carrière y Marie-Hélène Estienne. La cuestión por dilucidar es si, como suele decirse, un buen texto literario daría origen difícilmente a una narración fílmica de igual calidad, del mismo modo que rara vez produciría el apoyo idóneo para una partitura de ópera<sup>1</sup>.

---

\* Versión someramente modificada de Proust/Schlöndorff, *¿Un relato fílmico imposible?*, ponencia presentada en el seminario «Literatura y cine» de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo-abril de 1993.

<sup>1</sup> Es sabido que muchos de los textos originales que han sido transformados en libretos son desconocidos en la actualidad y sus títulos perviven, precisamente, gracias a las óperas a las que dieron origen. A modo de ejemplo: *Scènes de la vie de bohème*, de Henri MURGER; *Tosca*, de SARDOU; *Madame Butterfly*, de BELASCO, todas ellas puestas en música por Puccini. La regla, obviamente, no carece de excepciones.

Resultan implicadas dos formas artísticas de características bien diferentes: el cine, sin duda la más significativa del siglo XX, y que a lo largo de sus cien años de vida ha acabado por alcanzar el reconocimiento merecido, frente a la escasa consideración que se le concedía en los primeros años<sup>2</sup>, cuando se le veía como un puro entretenimiento, más relacionado con la técnica que con el arte o el pensamiento; y la literatura, que obviamente no ha muerto, ni existen síntomas de que tal cosa vaya a ocurrir en un futuro próximo: se escribe y se publica una enorme cantidad de novelas en nuestra época, han aparecido nuevos premios en los últimos años (aunque España no sea precisamente, según las estadísticas, uno de los países más lectores), y no se ha abandonado tampoco la escritura de poesía, si bien es (y seguramente ha sido siempre) minoritaria frente al relato, por la exigencia que tiene de una lectura más reposada y reflexiva; por su parte, el teatro sí atraviesa (desde hace tiempo) una crisis, en gran parte debida al propio cine y, más recientemente, a la televisión<sup>3</sup>, pero la producción teatral tampoco ha muerto. En cualquier caso, el relato audiovisual<sup>4</sup> es el más familiar para todos en este final de siglo.

No debe sorprender que el cine tome frecuentemente argumentos de la literatura, ni que su historia sea, en gran medida, «la historia de adaptaciones de materiales de otras fuentes», y hay varias razones para ello: la enorme producción que no puede autoalimentarse con guiones originales; el hecho de que el cine fuera inventado mucho después de que se hubiera creado un enor-

---

<sup>2</sup> Afirma Claude-Jean Philippe, a propósito de *Un chien andalou*: «Les surréalistes sont les seuls à aimer le cinéma comme il faut l'aimer en 1928: avec désinvolture, effronterie, humour, exaltation, légèreté» (*Le roman du cinéma* [vol. 1, 1928-38], París, Librairie Arthème Fayard, 1984, p. 18).

<sup>3</sup> La televisión sería igualmente la causa de una crisis del arte cinematográfico, a juzgar por las noticias difundidas sobre el cierre de salas en todo el mundo, pero sería inexacto afirmar que el cine está muriendo o es actualmente una forma de arte minoritaria, aunque gran parte de los ciudadanos prefieran quedarse en casa viendo la «tele» que, en cualquier caso, emite muchas películas; sí se ha perdido, por las condiciones actuales de vida (desplazamientos incómodos, carestía creciente de las localidades), el hábito de ir al cine (parece que los jóvenes lo hacen más que el resto de la población), en una época en la que no faltan las distracciones de tipo diverso. Las películas no sólo son parte importantísima de la cultura actual, sino que (como otras manifestaciones artísticas) sirven para vencer el aburrimiento o ayudan a olvidar las dificultades cotidianas, hecho que supo muy bien reflejar WOODY ALLEN en *La rosa púrpura de El Cairo* (Mia Farrow refugándose en el cine cada tarde y viviendo una aventura amorosa con el protagonista de la película), en un homenaje a los espectadores de cine no lejano del que hacía Billy Wilder al final de *Sunset Boulevard*.

<sup>4</sup> Por su idoneidad, adopto el término de M. CÁCERES («Relato audiovisual y relato literario: para una narratología comparada», *Investigaciones Semióticas IV*, 1992, vol. I).

me tesoro de ficción y drama<sup>5</sup>; el potencial del cine (fenómeno de masas) como explotador vicario de tal tesoro y de nuevas obras de ficción o drama<sup>6</sup>.

2. La elección de *Un amour de Swann* responde a diversos motivos. El inmediato es, naturalmente, la especialización profesional. Pero también existe en ello la voluntad de hablar de una película europea, en medio del predominio incuestionable del cine norteamericano en nuestros días. En efecto, la inmensa mayoría de la producción actual (y no es un hecho reciente) es estadounidense: esta industria cinematográfica es la más poderosa, la Academia de Hollywood concede los premios más famosos (quizá no los más prestigiosos) del mundo. Se ven más películas *made in USA* en cualquier país que de otra nacionalidad, incluida la propia. Así, en España, el mayor número corresponde a la producción de Estados Unidos, y en segundo lugar se sitúa la española. Lo mismo ocurre en las demás naciones europeas (al menos occidentales), y por ello es necesaria la protección oficial. El predominio norteamericano es inevitable, pero no se puede olvidar que, también en otros países, se hace cine de interés.

El cine francés tiene diversos sambenitos: lento<sup>7</sup>, excesivamente literario (en el peor sentido de la palabra y, por lo tanto, poco «cinematográfico»), buscador impenitente de la «qualité», voluntariamente psicologista, esencialmente aburrido. Es una cuestión de apreciación, y es un hecho que, en periodos innovadores, como en la época de la *Nouvelle vague*, influyó considerablemente en el resto de las cinematografías, incluida la estadounidense, y que algunos de sus creadores más destacados gozaron de gran prestigio<sup>8</sup>. Algo parecido ocurre con el llamado *Nuevo cine alemán*<sup>9</sup>, grupo al que pertenece Schlöndorff.

---

<sup>5</sup> En el sentido anglosajón del término: «drama» como conjunto de obras escritas para el teatro.

<sup>6</sup> *Apud Stanley KAUFFMANN: A World on Film, New York, Dell Pub. Co., 1958.*

<sup>7</sup> ¿No era Woody Allen quien decía que en las películas de Rohmer se ve crecer la hierba?

<sup>8</sup> Aunque muchas de sus realizaciones estén hoy lejos de los gustos del público, mantienen el interés del cine experimental e innovador. En la actualidad, el exceso de medios técnicos parece haber perjudicado la capacidad de imaginación, y abundan las producciones cuyo éxito se basa exclusivamente en los efectos especiales.

<sup>9</sup> *Vid. J. HEMBUS y R. FISCHER: Der neue deutsche Film, 1960-1980, München, W. Goldmann Verlag, 1981.* Se puede consultar, en español, la obra de M. ROSÉS, *Nuevo Cine Alemán* (Madrid, Ed. JC, 1991). La misma editorial ha publicado monografías sobre algunos de los directores (Wenders, Fassbinder). *Vid. también, para el cine alemán en general, R. SCHNEIDER: Histoire du cinéma allemand, París, C.E.R.F., 1989.*

*Un amour de Swann* participa de varias nacionalidades europeas: es una coproducción franco-alemana; son franceses el autor del relato original, dos de los autores del guión y algunos de los actores principales (Alain Delon, Fanny Ardant, Marie Christine Barrault); son ingleses el actor protagonista (Jeremy Irons) y uno de los guionistas; es italiana la actriz protagonista (Ornella Muti).

Sería inconsecuente intentar definir un concepto como el de «cine europeo»: en Europa existen muchas nacionalidades y, en el conjunto, es arriesgado pretender caracterizaciones individuales absolutas. Sí se puede afirmar que su ritmo narrativo es, habitualmente, más pausado que el de las películas norteamericanas, y que se preocupa más por el análisis psicológico de los personajes; es más introspectivo, seguramente por ser heredero de una poderosa tradición narrativa y teatral<sup>10</sup>. El cine estadounidense actual tiende a las películas bien hechas, incluso a veces técnicamente impecables, pero que dejan insatisfecho al espectador: su desarrollo puede ser fácilmente previsible, a fuerza de repetir continuamente el mismo esquema narrativo, derivado, naturalmente, del guión de rodaje. Algún ejemplo puede aclarar: *Indiana Jones, La guerra de las galaxias, Superman, Rambo* son típicas películas americanas (no se vea un matiz peyorativo en mi expresión): la acción es rápida, los efectos especiales están conseguidos, la narración se refiere a la lucha del bien y el mal (siempre acaban ganando «los buenos» y hay, además, frecuentemente segundas partes: son películas de gran éxito popular) y hay en ellas indudables connotaciones de ideología conservadora. Por su lado, *Tous les matins du monde, La lectrice, Milou en mai* no podrían ser más que francesas. No con ello queremos decir que sean mejores que las otras: en un relato fílmico hay muchos aspectos que considerar.

Dos libros publicados recientemente en España, que se ocupan de la técnica del guión, ilustran lo que apuntamos. Linda Seger, en su obra *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*<sup>11</sup>, título significativo por su connotación dogmática, habla de las reglas que hay que seguir para lograr el objetivo al que alude («existen elementos específicos que convierten un guión

---

<sup>10</sup> Se admite, en la bibliografía especializada, la influencia de la novela realista del XIX en la narración cinematográfica, especialmente a partir de Griffith: «El modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith (...) consideraba la forma más acabada de narración: la novela decimonónica» (P. GIMFERRER: *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 7). Esta influencia continúa, seguramente porque «la novela contemporánea se aleja cada vez más de la posibilidad de adaptación cinematográfica» (*Ibid.*, p. 82).

<sup>11</sup> Trad. esp. de A. Blasco, Madrid, Rialp, 1991.

bueno en excelente, elementos que pueden ser analizados a conciencia y mejorados», p. 24) y da un ejemplo *único* de cómo debe estructurarse un guión, incluso detallando el número de páginas de cada acto y la situación precisa de los dos puntos del giro y del clímax<sup>12</sup>, sin dar alternativa a otras posibilidades: es obligatorio seguir el esquema. Su criterio es estructuralista, cerrado, y tiene como fin primordial conseguir el éxito entre el público<sup>13</sup>.

Por su parte, Jean-Claude Carrière (uno de los autores del guión de *Un amour de Swann*) y Pascal Bonitzer, en *The End. Práctica del guión cinematográfico*<sup>14</sup>, hacen consideraciones menos conminantes, excluyen la idea de una sola estructura posible e insisten en el carácter modificable de cualquier guión («es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa», p. 13). No dan normas, sino indicaciones; sugieren ejercicios (pensados para los alumnos de las Escuelas de Cinematografía); afirman que «existen reglas, pero para violarlas» (p. 36); critican el esquema americano<sup>15</sup> y, conscientes de que ya no quedan historias originales, son partidarios de seguir el consejo de Hitchcock, quien afirma que «más vale partir de clichés que llegar a ellos», y de tener en cuenta cierta observación de Rohmer: «La originalidad es cosa de escritura, de dirección: historia original no hay».

3. No podemos decir nada nuevo sobre Marcel Proust (1871-1922), seguramente el más estudiado de todos los literatos franceses del siglo XX: ya sería un gran trabajo la mera recopilación de la bibliografía que le ha sido dedicada, tanto en libros como en revistas. Se sabe casi todo de su vida: su infancia mimada de niño enfermizo, su dependencia del cariño materno y de sus manifestaciones, su participación en el *affaire Dreyfus*, sus estudios en la Sorbona, sus inicios en la escritura, su presencia en salones literarios, sus pretensiones de «dandy», sus tendencias homosexuales, la influencia de Ruskin, su retiro de la sociedad en el mítico *102, boulevard Haussmann*, la entrega exclusiva y ardiente a la creación literaria que contrasta con su progresiva y dolorosa inactividad física, su muerte a una edad relativamente temprana.

---

<sup>12</sup> Vid. pp. 30-32.

<sup>13</sup> Ejemplifica con *Tootsie*, *Tras el corazón verde*, *Falso culpable*, *E.T.* y *La reina de Africa*.

<sup>14</sup> Trad. de A. López Ruiz, Barcelona, Paidós, 1991.

<sup>15</sup> «En lo referente (...) a los preceptos decretados por los profesores americanos, es verdad que pueden llegar a algunos éxitos en series de televisión de nivel medio. En ningún caso podrían llevar a una obra destacada, y eso por definición, puesto que estos preceptos sólo cultivan lo ya-visto» (p. 38).

Además de otros escritos, Proust es el autor de una larga obra que tituló *À la recherche du temps perdu*, autobiografía ficticia en la que reflejó su experiencia vital: gran cantidad de detalles de su vida privada sirvieron como materia prima de su creación artística. Es su obra definitiva, en la que empezó a trabajar desde aproximadamente 1908; el primer volumen (*Du côté de chez Swann*) apareció en 1913. Siguió *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918; *Le côté de Guermantes*, 1920-21; *Sodome et Gomorrhe*, 1921-22; *La prisonnière*, 1923; *Albertine disparue*, 1925; y *Le temps retrouvé*, 1927. Las tres últimas partes son póstumas. Es una obra extensa, construida rigurosamente. La vida contada se divide en dos periodos: uno, más largo, que se centra en los titubeos y desilusiones del narrador, «devant qui l'existence se dépouille peu à peu de ses prestiges»<sup>16</sup>; en el otro, reducido al espacio de un día, descubre cuál es su destino: conseguir fijar, por medio del arte literario, el tiempo perdido, cuya evocación involuntaria, inesperada, le procura una dicha mucho mayor que el tiempo presente o que la memoria voluntaria. Se cumple así el propósito inicial del relato.

El reconocimiento de la crítica hacia Proust es, podría decirse, unánime, y muchos no dudan en considerarle el más grande de todos los novelistas del siglo XX. «Le mérite de Proust est surtout dans sa façon d'explorer le domaine de ses impressions et de ses sentiments au moyen d'un langage imagé et sinueux qui tantôt se fait analytique, tantôt emprunte ses ressources à la poésie»<sup>17</sup>. El interés de su escritura no está, lógicamente, sólo en lo que dice, sino también (y principalmente) en su lenguaje, cuya más alta manifestación es la metáfora. Según Genette, «es bien sabido que a los ojos de Proust *no hay bello estilo* sin metáfora, y que únicamente la metáfora puede dar al estilo una especie de eternidad (...); según Proust, el estilo es una cuestión no de estética, sino de visión, y la metáfora es la expresión privilegiada de una visión profunda: aquella que deja atrás las apariencias para acceder a la *esencia* de las cosas»<sup>18</sup>.

4. *Du côté de chez Swann* (el «ábside» de toda la obra, según J. del Prado) tiene unas quinientas páginas en las ediciones habituales. Consta de tres partes: «Combray», «Un amour de Swann» y «Noms de pays: le nom». La segunda parte (la que nos interesa aquí) constituye aproximadamente la mitad

---

<sup>16</sup> M. BOUTY: *Dictionnaire des oeuvres et des thèmes de la littérature française*, París, Hachette, 1972, p. 8.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>18</sup> G. GENETTE: «Proust Palimpsesto», *Voces* n.º 3, p. 5.

del volumen, y suele editarse independientemente, porque tiene cierta autonomía narrativa<sup>19</sup>. El eje del relato está formado por las relaciones amorosas de Charles Swann, un judío parisino elegante y bien relacionado en sociedad, y Odette de Crécy, «demi-mondaine» que frecuenta el salón de los pretenciosos Verdurin. Swann también se integrará en él, porque es la única oportunidad segura que tiene de encontrarse con Odette. La narración recorre, con numerosas vueltas atrás, un proceso de enamoramiento, celos (hacia el conde de Forcheville, o por supuestas relaciones lésbicas de otras épocas), sufrimiento por ausencias (Swann deja de ser admitido en casa de los Verdurin, Odette realiza varios viajes), desilusión y desenamoramiento, para acabar con una reflexión descorazonadora: «Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre!». Curiosamente, es entonces (una vez que ya no siente amor por Odette) cuando Swann comienza a considerar casarse con ella (quien, anteriormente, le había hecho alguna insinuación al respecto). Del matrimonio nacerá Gilberte. Pero estos últimos episodios no aparecen en *Un amour de Swann*.

La anécdota no es, sin duda, lo más importante, sino el hecho de que propicie «un juego introspectivo del yo de Swann, que convierte la materia anecdótica en materia poética y discursiva: un rosario de poemas sobre el amor y la mujer y un pequeño tratado sobre la función del arte, la irrealidad del amor (...) y la realidad de los celos»<sup>20</sup>.

El gran fresco social de Proust se inspira seguramente en Balzac. Pero la técnica narrativa es completamente diferente: ya no tiene nada que ver con la novela realista (comúnmente llamada burguesa) del XIX. La renovación se produce igualmente en Mann, Musil, Wolf o Joyce. El relato está lleno de cortes, rupturas en el tiempo, reflexiones sobre el arte y sobre los sentimientos. La intriga pasa a un segundo plano: casi no la hay, y el lector no está ansioso por conocer el final de una historia. Los personajes pueden tener un origen mítico, como se ha esforzado en mostrar Marie Miguet-Ollagnier en un minucioso análisis<sup>21</sup>: mitos de la degradación relacionados con la misoginia (Odette es Psiquis, raptada por Eros/Swann, y al mismo tiempo Eurídice, a quien Orfeo/Swann pretende rescatar de los infiernos sin conseguirlo), mitos del pe-

---

<sup>19</sup> No todos están de acuerdo, sin embargo, en que se hagan ediciones independientes de este «relato». También se discute si la obra de Proust debería clasificarse como «novela». Su riqueza ha ocasionado las más diversas interpretaciones.

<sup>20</sup> J. DEL PRADO: «Introducción: Marcel Proust. La escritura del yo como realismo» in *Un amour de Swann* de M. Proust, trad. esp. de E. Carbajo, Madrid, Cátedra, 1988.

<sup>21</sup> *La mythologie de Marcel Proust*, Besançon, Universit , 1982.

cado y del castigo (ambivalencia sexual, hermafroditismo, ambigüedad condenada por los hombres y por los dioses). Odette es también Melusina, a quien su amante no puede encontrar siempre que lo desee.

En el centro de todo ello, una concepción marcadamente pesimista del amor, bien lejos de la exaltación romántica de tintes cristianos, donde cabe ampliamente la esperanza. El amor es aquí sinónimo de enfermedad, tanto moral como física, y Swann llega a confesar: «Ma maladie n'est plus opérable». Su consecuencia inmediata es el sufrimiento, y la última, la muerte. Es al mismo tiempo un amor posesivo e irracional. Y también intelectualizado: se intensifica con el placer compartido de escuchar la sonata de Vinteuil, o con la constatación de que Odette se parece a una pintura de Botticelli que representa a Céfora, la hija de Jetro. Cuando Charlus se la había presentado, no le había parecido hermosa, e incluso había encontrado que su físico era algo desagradable. Las contradicciones no cesan: la furia que provocan los celos da paso a la esperanza siempre que Swann encuentra la menor razón para volver a confiar. Las sucesivas desilusiones tienen como efecto una incontrolable tristeza. Sin embargo, parece que Odette amaba a Swann, podría incluso haber sido el hombre a quien más amó en su vida. Las dificultades surgen a partir de las obsesiones de Charles. Según Nicole Stéphane: «Swann a voulu en faire son objet, un objet de possession exclusive. D'où l'incommunication absolue entre ces deux êtres. Chaque fois que Swann croit l'avoir conquise, elle s'échappe. Plus elle s'échappe, plus il est amoureux, plus il est malheureux. Et quand enfin elle cède, c'est la mort de Swann...»<sup>22</sup>.

5. La adaptación al cine de la obra de Proust recorrió un largo camino antes de llegar a realizarse. Existen grandes dificultades para llevar convenientemente a la pantalla un relato como éste: lo puramente literario no puede ponerse en imágenes, porque se trata de dos códigos semánticos diferentes. Igual que en el caso de los libretos de ópera que mencionábamos más arriba, lo que resulta más adecuado para su adaptación es el relato (en el sentido amplio del término) de argumento bien delimitado, de esquema narrativo claro. Las reflexiones y las digresiones suelen resultar difíciles de resolver en la pantalla, y han de reflejarse con medios «poco cinematográficos» (habitualmente, la voz en off). Al contrario, un relato de aventuras, por ejemplo, donde la acción ocupa prácticamente todo el texto, se presta mucho mejor para su puesta en imágenes. En cambio, «en la novela de Proust, en proporción con las páginas escritas, ocurren pocas, muy pocas cosas; pero en Proust, lo que acontece,

---

<sup>22</sup> «La longue marche», *L'Avant-scène Cinéma*, 321-322 (1984), p. 10.



es visto o es soñado, la escritura lo analiza como un bisturí, detalle a detalle y, como vara mágica, lo recompone en los juegos analógicos de la metáfora para ofrecernos una realidad transmutada, superior»<sup>23</sup>.

Otra dificultad que se presenta a los adaptadores es la limitación en el tiempo: una película suele durar alrededor de dos horas, una obra literaria puede tener un número indefinido de páginas. Se impone un proceso de comprensión del material, y hay que elegir los pasajes que se pretende poner en imágenes. Al elegir unos, obviamente es necesario dejar otros de lado. Sólo la televisión permite adaptar una obra literaria larga en su totalidad, porque ofrece la posibilidad de dividirla en episodios, y hay algunos ejemplos notables: *Brideshead Revisited* (británica) o *Berlin Alexanderplatz* (alemana, dirigida por Fassbinder).

Los diálogos son también escasos en el relato de Proust, y prácticamente todos los que existen en la novela han sido tomados para el guión. Además del gran peso del nombre de Proust en la literatura, todas estas dificultades justifican el largo periodo de dudas e indecisiones hasta que la película se hizo finalmente. Con otros clásicos hubo menos timidez: «On peut toucher à Balzac, à Zola, à Maupassant, à Victor Hugo, à Stendhal. On peut même les découper en tranches avec l'approbation générale, mais on ne peut pas toucher à Proust», afirma Nicole Stéphane<sup>24</sup>, productora y verdadera autora del proyecto. Había adquirido los derechos en 1962 (la película comenzará a realizarse veinte años más tarde, cuando estaban a punto de caducar) y se dirigió primeramente a directores franceses de prestigio (Truffaut, Resnais y Malle), pero ninguno de ellos se sintió capaz de realizar tal adaptación: como franceses, les pareció que la empresa no tenía futuro. Los que sí se interesaron más tarde fueron extranjeros: Visconti, Losey y Brook, quien trabajó en la adaptación durante más de un año (participó luego en el guión definitivo) con Harol Pinter, y acabó igualmente abandonando el proyecto, que pretendía abarcar todo el conjunto de *À la recherche...*, tras negarse a realizarlo como serie para la televisión.

Finalmente, fue Schlöndorff quien se decidió a llevar la empresa hasta el final, pero reduciendo la película, esencialmente, a *Un amour de Swann*. Tenía ya larga experiencia en adaptaciones de novelas al cine. De los integrantes del llamado Nuevo Cine Alemán, es quien más lo ha hecho, desde su primera película *El joven Törless* (1966), basada en el relato de Robert Musil. Adaptó más tarde a von Kleist (*Michael Kohlhaas Der Rebell*, 1968), Böll (*El honor*

---

<sup>23</sup> J. DEL PRADO, *op. cit.*, p. 20.

<sup>24</sup> N. STÉPHANE: «La longue marche», *op. cit.* En este número de *L'Avant-scène Cinéma* puede encontrarse el guión completo de la película.

*perdido de Katharina Blum*, 1975), Yourcenar (*Der Fangschuss*, 1976, basado en *Le coup de grâce*) y Grass (*El tambor de hojalata*, 1978-79). Parecía también idóneo por su gran conocimiento de la lengua, la literatura y la cultura francesas. Él mismo cuenta cómo se inició en la escritura de Proust: «Sous la cellophane de la couverture un bouquet de fleurs de Van Dongen ornaît le petit livre de poche jaunâtre, que j'ai lu à dix-sept ans, sous un pommier en Bretagne. Mes copains m'avaient mis en garde: Proust, c'est la barbe. Moi je trouvais ça passionnant. *Un amour de Swann* a été por moi une triple initiation: a la langue française d'abord, au fonctionnement de la société ensuite, à celui de mes désirs et de mon inconscient enfin»<sup>25</sup>.

Director y guionistas eran conscientes de las grandes dificultades que afrontaban. Además de los inconvenientes mencionados, había que dar una secuenciación cronológica, que en Proust está totalmente alterada: «La chronologie chez Proust est une chose complètement illusoire, poétique, elle est inadaptée et inadaptable a la forme cinématographique», afirma Carrière<sup>26</sup>. Estaban a punto de renunciar cuando se les ocurrió concentrar toda la historia en una jornada de la vida de Swann (desde que se despierta una mañana hasta la mañana siguiente), cuando el personaje está en lo más profundo de su crisis de celos. Se evitan así los preámbulos de la relación, sugeridos sólo en una de las primeras escenas de la película: Charles se atreve a colocar las orquídeas que lleva Odette en el escote, y ese contacto físico es el inicio de su relación carnal. A lo largo de la película habrá otros «flashbacks», especialmente para marcar el contraste entre los primeros tiempos, cuando Swann se sentía enamorado y querido, y el momento actual, que narra sus últimos esfuerzos por averiguar quién es realmente Odette, cómo ha vivido antes y si mantiene una relación con el conde de Forcheville. Tras abandonar su casa, asiste a un concierto en casa de los Guermantes y allí habla con Charlus, para que le propicie una cita con Odette; pasean y toman chocolate en Bagatelle; la acompaña a casa y allí le pregunta por sus posibles relaciones con otras mujeres, idea que obsesiona a Swann; ella se va, porque ha de asistir a la ópera con los Verdurin; Charles visita un burdel, con la intención de averiguar detalles del pasado de Odette en Niza, particularmente sus relaciones lésbicas cuando se inició en la prostitución; vuelve a su casa, se queda medio dormido y despierta bruscamente, para dirigirse al teatro de la Ópera con la esperanza de encontrar a Odette a la salida; no lo consigue, la busca ansiosamente y acaba encontrándola en un restaurante con los Verdurin; al final de la cena, ella se va con For-

---

<sup>25</sup> V. SCHLÖNDORFF: «L'actualité des sentiments», *ibid.*

<sup>26</sup> «Débusquer les gens et les choses», *ibid.*, p. 13.

cheville; Charles decide ir a espiar a su casa; finalmente Odette le abre la puerta, después de hacerle esperar un buen rato. A la mañana siguiente, Swann se considera curado, porque ya no la ama. Se lo cuenta a Charlus, y éste se limita a preguntarle que cuándo se van a casar con ella.

Los guionistas completan la historia («de una manera proustiana», según Carrière) con dos episodios más, sacados de *Sodome et Gomorrhe* y de *Le temps retrouvé*: el de la visita de Swann a los Guermantes con su hija Gilberte, cuando cuenta a sus amigos que no tardará en morir; y el de la conversación con Charlus al lado del Arco del Carrusel. A ambos les queda entonces poco tiempo de vida. Pasa Odette, y se aleja hacia las Tullerías, sin fijarse en los dos hombres ni en su hija, que juega con otros niños.

6. El conjunto del relato fílmico resulta intenso, a veces agobiante, por la concentración de episodios, en un sufrimiento continuo del protagonista. Schlöndorff contó con buenos actores, un buen músico (Henze) y un buen director de fotografía (Nykvist), además de buenos decorados y el vestuario apropiado.

El resultado global es también bueno, sin ser excelente, y seguramente tiene razón Gimferrer cuando afirma que «ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine»<sup>27</sup>.

La película gustó fuera de Francia, pero no satisfizo a la crítica francesa, quizá por su conocimiento más cercano del relato original. En general, se pensó que «aquello no era Proust». Algunas muestras de la época del estreno lo confirman: «Comment rendre à l'écran un chef-d'oeuvre de la littérature sinon en le trahissant? Ce devoir de trahison, Volker Schlöndorff n'a pas su le remplir pour *Un amour de Swann*» (*L'Express*, 24 de febrero de 1984). «*La recherche du temps perdu* enfin porté à l'écran. Spécialiste des adaptations littéraires réussies, Volker Schlöndorff n'a-t-il cependant pas échoué à restituer sur l'écran la finesse de l'analyse et la musique de la phrase?». Philippe Sollers, por su lado, la alaba sin paliativos: «*Un amour de Swann*, de Schlöndorff est une réussite incontestable. L'audace a été d'insister sur la passion. L'intensité physique de la mise en scène s'impose» (*Le Monde*, 23 de febrero de 1984).

Además de la anécdota en sí, la adaptación deber tener en cuenta «el espíritu» de la obra, término difícil de definir. Schlöndorff afirma haberlo conseguido con su película. Sus colaboradores también están seguros de que la película «no olvida ninguna de las constantes del escritor, recoge sus obsesiones e

---

<sup>27</sup> P. GIMFERRER, *op. cit.* p. 74.

intenta producir las mismas emociones que la lectura de esa biblia de la literatura psicológica que es *En busca del tiempo perdido*», y concluyen: «Si Proust viviera nos agradecería el trabajo»<sup>28</sup>.

Sobre las diferencias entre literatura y cine, y el riesgo de llevar a la pantalla textos sobradamente conocidos, decía Richard Brooks en 1963: «Après *Lord Jim*, je ne filmerai que mes propres histoires. La littérature et le théâtre sont basés sur une perception de l'intellect a priori, mais le film est émotionnel. On se souvient d'un livre ou d'une pièce de théâtre par l'intelligence, par des descriptions ou un bout de dialogue, tandis qu'au cinéma c'est une porte qui claque qui reste dans la mémoire. Au cinéma, la perception initiale est émotionnelle, en images, et si le metteur en scène est bon, une jussance intellectuelle s'ensuit. Pour le roman et le théâtre, c'est l'inverse»<sup>29</sup>. A la hora de enjuiciar, y más allá de traiciones (inevitables) o respetos, no se debe olvidar que una película basada en una novela no es nunca lo mismo que la novela. Se trata de códigos artístico-semánticos diferentes.

---

<sup>28</sup> J. M. SILES: «Una odisea proustiana», *El País*, 25 de febrero de 1984, p. 6 (*Artes*).

<sup>29</sup> Entrevista de A. Madsen, *Cahiers du cinéma*, n.º 141, marzo de 1963.