

## De Marguerite Duras a Jean-Jacques Annaud: diálogos entre la página y la pantalla a propósito de *El amante*

Julio Romano Obregón <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** *El amante* de Marguerite Duras establece una relación dialógica con dos obras sucedáneas: la versión cinematográfica que de ella hiciera Jean-Jacques Annaud, y la segunda versión de la novela, *El amante de la China del Norte* de la propia Duras. Amén de las características propias de los lenguajes de la literatura y el cine, las diferencias entre la obra original y su versión cinematográfica permite ver cómo la dimensión estética de ambas es notoriamente distinta, a pesar de narrar la misma historia. La novela de la también cineasta Duras mantiene anclajes con la vanguardia francesa del *nouveau roman*, movimiento que ha establecido paralelismos estéticos con la *nouvelle vague* del cine francés, en tanto que la versión de Annaud parece perseguir, antes que estética, una búsqueda orientada a lo narrativo, que deja en segundo plano al lirismo de la prosa de Duras.

**Palabras clave:** literatura - lenguaje cinematográfico - *nouveau roman* - adaptación

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 65-66]

---

<sup>(1)</sup> **Julio Romano Obregón.** Doctor en Letras (especialización en Letras Mexicanas) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesor por Asignatura, Nivel B, en el Instituto de Artes (IA) y el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICS-Hu) de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) del Consejo Nacional de Ciencias, Humanidades y Tecnologías (Conahcyt), Nivel Candidato.

Ha publicado artículos académicos en revistas como *Pirandante*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* y *Texto Crítico*, así como diversas reseñas y artículos de divulgación, en torno a sus principales líneas de investigación, que son literatura mexicana de los siglos XIX y XX, edición de rescate, y relaciones entre literatura, periodismo y lenguajes audiovisuales. Recopiló la obra de Eufemio Romero en el volumen *La incógnita y otras obras* (UV, 2014), para el que hizo selección, notas y prólogo, y es autor del volumen de cuentos *No verás el alba* (Cecultah/Conaculta, 2014).

## Introducción

En 1963, Alain Robbe-Grillet publicó *Por una novela nueva*, en principio una aparente autodefensa ante las críticas, mayormente negativas, que había recibido su obra, pero más ampliamente consta de un alegato a favor de los nuevos caminos que debía seguir y perseguir la novela contemporánea, la de su tiempo. Para el autor de *La celosía*, resultaba claro que “la sistemática repetición de las formas del pasado es no sólo absurda y vana, sino que puede incluso llegar a ser nociva: cerrándonos los ojos a nuestra situación real en el mundo presente, nos incapacita en último término para construir el mundo y el hombre del mañana” (1973, p. 11), y en seguida ironiza: “A nadie se le ocurriría, desde luego, elogiar a un músico por haber compuesto, en nuestros días, música de Beethoven, ni a un pintor por hacer cuadros de Delacroix, ni a un arquitecto por haber concebido una catedral gótica” (p. 12). Algo análogo, arguye, ocurre en la literatura.

Si en la literatura francesa decimonónica, continúa Robbe-Grillet, la psicología del personaje, ahondar en los abismos de su espíritu, dotaba de profundidad especialmente a la novela, la literatura moderna, más concentrada en lo descriptivo, en la mirada contemplativa de los elementos que constituyen lo narrado, “indica probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco” (p. 31), acaso menos arrebatado, más distante, más frío, condición ya anunciada por *El extranjero* de Albert Camus y *La náusea* de Jean-Paul Sartre (pp. 75-81), pero que puede rastrearse hasta, por lo menos, el efecto de distanciamiento que propuso Bertolt Brecht (2004) para su teatro épico, y que fue analizado, incluso con cierto apasionamiento, por Jean-Paul Sartre (1979). Éste es el camino que habría de seguir la “nueva novela” de Robbe-Grillet.

Además del mismo Robbe-Grillet, desde luego, suelen contarse como practicantes de la llamada *nouveau roman* a, entre otros, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon y Marguerite Duras. De entre ellos, particularmente Robbe-Grillet y Duras guardan una cercana relación con el cine. Robbe-Grillet es autor del guión de *El año pasado en Marienbad* (1961) y Marguerite Duras de *Hiroshima, mi amor* (1959), ambas dirigidas por Alain Resnais, y además ambos escritores incursionaron también en la dirección cinematográfica. Duras trabajó en más de una ocasión en ese campo a partir de sus propias novelas y obras de teatro.

Resnais, como otros directores de cine de su generación, entre los cuales se cuentan Agnès Varda, François Truffaut, Louis Malle y Jean-Luc Godard, pertenecieron a un grupo de cineastas que compartían inquietudes estéticas similares y que dieron pie al desarrollo de lo que se conocería como la *nouvelle vague* o nueva ola del cine francés. La afinidad estética entre los escritores del *nouveau roman* y de los cineastas de la *nouvelle vague* ha sido explorada, por ejemplo, por Yannick Deplaedt (julio de 2018), quien observa a ambas tendencias como sendos intentos de renovar, cada uno, su disciplina: la novela y el cine. “La caméra est devenue plume et la plume caméra. La Nouvelle Vague et le Nouveau Roman sont apparatus, fulgurances créatrices qui marqueront les esprits et donneront à la culture française dans le monde un héritage qui continue aujourd’hui de respirer” (p. 134).<sup>1</sup>

Las observaciones que Robbe-Grillet hace sobre la novela de su tiempo, aquélla que imita formas del pasado, las extiende también al cine de su tiempo y lo hace derivar de la novela decimonónica: “El cine [...] no tiene muchas veces otro objeto que el de trasponer un

relato en imágenes: sólo se propone imponer al espectador, mediante determinadas y bien elegidas escenas, el significado que las frases comentaban holgadamente para el lector” (1973, p. 25). Y, sin embargo, le atribuye posibilidades en potencia de las que la palabra escrita y la imagen fotográfica, e incluso la realidad por sí misma, no son capaces:

El relato filmado nos saca de nuestro confort interior, hacia ese mundo que nos ofrece, con una violencia que en vano trataríamos de encontrar en el correspondiente texto escrito. [...] En la novela inicial, los objetos y ademanes que servían de soporte a la intriga, desaparecían por completo para dejar paso a sólo su significado: la silla vacía no era más que una ausencia o una espera [...] y he aquí que ahora [en el cine] se *ve* la silla [...]. Su significado se hace flagrante. [...] lo que llega hasta nosotros, lo que persiste en nuestra memoria, lo que aparece como esencial e irreductible a vagas nociones mentales, son los gestos mismos, los objetos, los desplazamientos y los contornos, a los que la imagen ha restituido de golpe (sin proponérselo) su *realidad*. [...]

[E]scenas idénticas, en la vida corriente, no bastarían a sacarnos de nuestra ceguera. Ocurre en efecto como si las convenciones de la fotografía (las dos dimensiones, el blanco y negro, el encuadre, las diferencias de escala entre los planos) contribuyeran a liberarnos de nuestras propias convenciones. El aspecto un tanto insólito de ese mundo reproducido nos revela, al mismo tiempo, el carácter *insólito* del mundo que nos rodea (pp. 25-26).

Para Deplaedt, las similitudes entre el *nouveau roman* y la *nouvelle vague* no se limitan a la contemporaneidad, a la lengua y al territorio, sino que se expanden a lo estilístico, a lo estético: mientras que para la nueva novela el proceso de escritura devendrá un interés creativo más que técnico, que permite explorar diversas percepciones subjetivas de la realidad, para la nueva ola el entorno del personaje, aquellos elementos objetivos captados por la cámara de los que ha hablado Robbe-Grillet, son incluso más importantes que el personaje o la trama.

[L]e Nouveau Roman et la Nouvelle Vague sont sur la même longueur d'ondes, et il ne faudra donc pas s'étonner de voir les membres d'un groupe venir toucher à l'art de l'autre. [...] Quand les auteurs du Nouveau Roman tuent le héros de la littérature, les cinéastes de la Nouvelle Vague sortent des studios pour filmer une nouvelle vie fictive, celle qu'ils perçoivent loin des réalités habituelles dans les rues de Paris ou d'ailleurs. Si l'on s'arrêtait aux échanges existants entre quelques auteurs du Nouveau Roman et l'un des grands représentants de la Nouvelle Vague, il serait aisé de penser qu'en effet les deux mouvements sont intrinsèquement liés (Deplaedt, julio de 2018, pp. 146-147).<sup>2</sup>

Y al menos algunas de las características que Robbe-Grillet atribuye a la nueva búsqueda literaria (que no necesariamente constituye, para él, una nueva estética, o al menos no una homogénea) es posible identificarla en el cine que hicieron, o en el que colaboraron, algunos de los paladines de la nueva expresión.

## **El amante: las visiones de Marguerite Duras y Jean-Jacques Annaud**

La versión cinematográfica que Marguerite Duras hizo en 1975 de su propia obra de teatro *India song* no sólo mantiene sino que potencia algunos elementos poéticos del texto dramático original. Mientras en la obra teatral dos voces describen la acción de los personajes mientras éstos, en principio, sin emitir palabra, representan como si de una pantomima se tratase las acciones relatadas por las voces, en la película vemos dos largos planos secuencia: un atardecer y las calles de la ciudad de S. Thala, que sirven de fondo visual para la participación de las voces. La función de estas secuencias visuales es más poética que narrativa: será hasta la aparición en pantalla de los personajes que la acción propiamente empieza a ocurrir. En consonancia con la propuesta novelística de Robbe-Grillet, la película de Duras privilegia la mirada, la contemplación, por encima de la acción.

Un cuarto de siglo antes, Alain Resnais había traducido a imágenes la dimensión poética del guion cinematográfico de *Hiroshima, mi amor* de Marguerite Duras. En palabras de Maria Cristina Vianna Kuntz, “el perfecto entendimiento entre la *poesía* de Duras y las imágenes, con las que se corresponde, de Resnais dio como resultado el éxito mundial del filme” (enero-junio 2020, p. 2), y el efecto de ese entendimiento radica en la transportación a la pantalla del conjunto de efectos emotivos radicados en la palabra, mediante el guion cinematográfico. Sin embargo, el intento dos décadas posteriores de Jean-Jacques Annaud de adaptar a la gran pantalla la obra más conocida de Marguerite Duras, *El amante*, entonces en auge editorial, produjo resultados muy distintos.

Al igual que *Hiroshima, mi amor*, *El amante* (1984) de Marguerite Duras narra de manera fragmentaria la relación amorosa que se desarrolló durante un tiempo breve entre una mujer francesa y un hombre oriental (japonés en el caso de la película, chino en el de la novela). En *El amante*, la protagonista rememora, muchos años después, los encuentros que tuvo con su amante chino cuando ella era adolescente y vivía, con su familia (madre y dos hermanos) en Vinhlong, Indochina Francesa (actualmente Vietnam), y el rechazo que la familia de la joven mostraba hacia el amante, así como la familia de éste hacia la posible unión con la joven de origen francés.

Si bien en términos generales la trama de los amantes se desarrolla de manera lineal, hay numerosos episodios en la novela que no corresponden a un tiempo concreto de la historia, sino que, habiendo ocurrido en un momento no especificado de la secuencia de acontecimientos, sirven para ilustrar un comportamiento, una actitud o el carácter de los personajes; otros episodios se insertan a lo largo de la narración aun cuando ocurrieron antes o después de los acontecimientos que constituyen la historia principal.

En 1992, el cineasta francés Jean-Jacques Annaud realizó la adaptación cinematográfica de *El amante* al tiempo que, extrañamente, Marguerite Duras publicaba una segunda versión de la historia bajo el título *El amante de la China del Norte* (1991).

De este modo, nos encontramos no ante un díptico convencional de adaptación novela-película, literatura-cine, sino de un triángulo integrado por la novela original, *El amante* (1984) de Marguerite Duras, la película *El amante* (1992), adaptación de Jean-Jacques Annaud de dicha novela, y *El amante de la China del Norte* (1991), reescritura y, a su vez, sugerencia de una perspectiva cinematográfica de la novela original.

Esta segunda novela que relata la misma historia de *El amante* es, según Adriana Rosas Consuegra (diciembre de 2017), resultado de la inconformidad que mostró Duras con la adaptación de Annaud, y constituye una especie de respuesta sobre cómo, según ella, debería ser una versión filmica de su propia novela (pp. 237-240).

En el breve prólogo del libro, la propia autora da una explicación distinta: “Supe que él [el amante] había muerto hacía años. [...] Abandoné el trabajo que estaba haciendo. Escribí la historia del amante de la China del Norte y de la niña” (Duras, 2009, p. 9). Sin embargo, a lo largo de la novela pueden observarse indicios de una perspectiva cinematográfica.

En la segunda secuencia (la novela no está dividida por capítulos) puede leerse:

Es un libro.

Es una película.

Es de noche.

La voz que habla aquí es, escrita, la del libro.

Voz ciega. Sin rostro.

Muy joven.

Silenciosa. (p. 13)

Esto, desde luego, nos remite a la escena de apertura de *India song* (tanto la obra de teatro como la película). Adicionalmente, a lo largo de *El amante de la China del Norte* se encontrarán notas al pie de la autora, que revelan o sugieren que ella misma tenía en mente su propia versión cinematográfica de la historia. Sobre la protagonista, Duras dice: “A la chica, en la película, en este libro, aquí, la llamaremos la Niña” (p. 16).

En una de las escenas de la novela, que transcurre en un club nocturno, la madre y el hermano mayor ven, absortos, bailar al hermano menor. Corresponde a esta escena la siguiente nota al pie: “En caso de una película, todo ocurriría así mediante la mirada. El encadenamiento sería la mirada. Los que miran son mirados a su vez por otros. La cámara anula la reciprocidad: no filma sino a la gente, es decir la soledad de cada uno. [...] Los planos de conjunto, aquí, no valen la pena porque el conjunto, aquí, no existe. Se trata de gente sola, de ‘soledades’ al azar” (Duras, 2009, p. 144).

Estas notas y observaciones, y el hecho de que la novela se publicara cuando la película de Annaud aún no se estrenaba, pueden interpretarse como una crítica a ese proyecto, en el que Duras se vio involucrada (Rosas Consuegra, dic. 2017).

Es más que evidente que una adaptación cinematográfica nunca será completamente fiel a la novela o cómic original por tratarse, en primera instancia, de lenguajes o formas expresivas distintas, que se apoyan en recursos no siempre compatibles, según ha observado Román Gubern (1977). Una segunda dificultad radica en las ideas que cada creador, escritor o cineasta, tenga en torno a la idealidad de la disciplina en la que se adscribe y no siempre ocurre, como sí sucede en el caso del *nouveau roman* y de la *nouvelle vague*, que haya afinidad entre visiones.

Las diferencias entre *El amante* de Duras y la versión de Annaud responden a funciones distintas. La novela de Duras, como se ha dicho, refiere en principio de manera lineal la trama de los amantes: la joven que es abordada en un transbordador por el hombre chino,

que se ofrece a llevarla a su destino, momento a partir del cual la relación entre ellos deviene íntima, para descontento de las familias de ambos. Diversos conflictos se desarrollan en consecuencia.

La estructura total de la novela de Duras, sin embargo, no es lineal: entre los momentos clave de la historia de los amantes se intercalan diversas subtramas a las que no se les atribuye una temporalidad específica, si bien corresponden a tres grandes unidades temporales: antes, durante y después de los acontecimientos que constituyen la trama esencial de la novela. Los hechos anteriores y posteriores a la trama central no responden a una linealidad clara, pues si bien, por ejemplo, las escenas de la vida doméstica se refieren claramente a un tiempo anterior a aquél en el que el amante chino entrara en escena, no están dispuestas en un orden cronológico unas con respecto de las otras, sino que constituyen un pasado nebuloso de la infancia y primera adolescencia de la protagonista. Lo mismo sucede con los acontecimientos posteriores al encuentro, a la separación, salvo en dos ocasiones (las secuencias que abren y cierran tanto la novela como la película).

Este tipo de narración, que podemos reconocer también en obras como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, parece emular el funcionamiento de la memoria, que no es lineal. Los recuerdos de nuestro pasado no vienen a nosotros en orden cronológico, sino que responden a los diversos estímulos a que estamos sujetos durante la vigilia. En esa característica reside la intención estética de la novela, en la contemplación y recuperación de un pasado por el único medio por el que puede hacerse: el recuerdo. En esa contemplación, no necesariamente de un objeto sino de una imagen ida, sobreviven rasgos del *nouveau roman*, aun veinte años después del inicio del movimiento pregonado por Alain Robbe-Grillet.

La mirada de Annaud, sin embargo, disuelve esta cualidad contemplativa y reorganiza las secuencias de la novela de Duras para favorecer la narración, es decir, la comprensión de la trama, el encadenamiento de acontecimientos y decisiones que tienen consecuencias en la historia, por encima de la poeticidad y fragmentariedad de la prosa de Duras. De este modo, las escenas anteriores al inicio del amorío son vistas por el espectador al inicio de la película, a manera de una “composición de lugar”, y cumplen una función narrativa: presentar la situación inicial de la protagonista, en su entorno familiar, antes de encontrarse con el que sería su amante.

Cuando, hacia el final de la novela, la narradora profundiza en el carácter, peripecias y destino de su hermano mayor, encontramos la siguiente escena:

Los tres comemos en la mesa del comedor. Ellos tienen diecisiete y dieciocho años. Mi madre no está con nosotros. Él mira cómo mi hermano menor y yo comemos, y luego deja el tenedor, sólo mira a mi hermano menor. Le mira muy largamente y luego le dice de repente, muy calmadamente, algo terrible. La frase se refiere a la comida. Le dice que debe ir con cuidado, que no debe comer tanto. El hermano menor no contesta. El otro sigue. Le recuerda que los trozos grandes de carne son para él, que no debe olvidarlo. Si no, dice. Pregunto, ¿por qué para ti? Dice: porque es así. (Duras, 2018, p. 90)

Para este momento, en la novela, ya conocemos el destino del hermano mayor, sus deudas en los fumadores de opio y su tendencia a robar dinero a la madre y al servicio doméstico. Es un rasgo que redondea al personaje.

Sin embargo, Annaud presenta esta escena, dramatizada en vez de narrada, al inicio de la película, a manera de presentación de los personajes, particularmente del hermano mayor, a quien el espectador conoce a través de esa prepotencia y arrogancia que irá creciendo a lo largo del filme. La serenidad con que el episodio es narrado muchos años después de haber sucedido contrasta con el ímpetu y la expresividad de los personajes de la pantalla. Al momento en que el hermano menor, Paulo, toma la comida de la olla dispuesta por un sirviente al centro de la mesa, el hermano mayor, Pierre, golpea la mesa y se atribuye, con violencia, el derecho de atribuirse los trozos de carne de mayor tamaño. Paulo, atemorizado, concede; la protagonista protesta con vehemencia; Pierre reitera, categórico, su derecho divino; la protagonista se levanta de la mesa mientras Paulo llora.

Quizá con el fin de dotar a la película de mayor dinamismo y subrayar el carácter de los tres hermanos en una secuencia inicial, Annaud, respetuoso de las acciones, se toma libertades en cuanto a la expresividad de éstas. Como consecuencia de ello, la parsimonia lírica de la prosa de Duras, el aura de la resignación, se diluye.

Otra escena tiene una solución filmica análoga. Cuando la familia de la protagonista conoce al amante, éste los lleva a cenar y a bailar a un lugar llamado La Source. Siempre despreciado, el amante encuentra en la novela el momento máximo de degradación cuando Pierre lo ignora:

En presencia de mi hermano mayor, deja de ser mi amante. No deja de existir, pero no me es nada. Se convierte en un espacio quemado. Mi deseo obedece a mi hermano mayor, rechaza a mi amante. Cada vez que están juntos, y los veo, creo que nunca más podré soportar la visión. Mi amante es negado precisamente en su cuerpo débil, en esa debilidad que me transporta de placer. [...] El chino de Cholen me habla, está al borde de las lágrimas, dice: ¿qué le he hecho? Le digo que no hay ninguna razón para que se inquiete, que siempre es así, entre nosotros también, en todas las circunstancias de la vida. (Duras, 2018, pp. 61-63)

En la película, el amante nunca se muestra débil, ni física ni emocionalmente, ante la familia de la protagonista. Es más bien estoico e irónico. En la versión filmica de Annaud, el amante (interpretado por Tony Leung) entra en una confrontación verbal con Pierre, en la que éste amenaza con confrontarlo físicamente y aquél ironiza sobre la debilidad de su cuerpo: "No sabes lo débil que soy. Se necesitarían cuatro hombres como yo para poder enfrentarte a ti", dice el amante.

El carácter y el físico del amante son, en la película de Annaud, distorsionados con respecto de la novela de Duras. Para Annaud, nunca pierde la dignidad ni muestra debilidad ante la familia; para Duras, está sometido, y su origen chino, que pesa en este caso más que su posición económica, es factor fundamental para ello (Calderón, julio de 2017, pp. 114, 117).

### La tercera mirada: *El amante de la China del Norte* de Duras

En *El amante de la China del Norte*, en cambio, escenas de este tipo, contextuales, así como las digresiones, están suprimidas. De la segunda novela, publicada antes del estreno de la película, Annaud pudo haber tomado algunas ideas, si entonces la película estaba en etapas de producción o postproducción, quizá pensando en hacer algunas concesiones a la visión cinematográfica de Duras.

Una escena que podría dar cuenta de que ello en efecto ocurrió es la del primer encuentro entre la niña y el amante, cuando él se ofrece a llevarla, en su automóvil León Bollé, al internado donde ella reside. En el trayecto, una mujer se cruza en su camino. En *El amante*, cuando la niña está aún en el transbordador, se lee:

El motor del transbordador, el único ruido de la escena, el de un viejo motor descuajaringado con las bielas fundidas. De vez en cuando, a ligeras ráfagas, un rumor de voces. Y después los ladridos de los perros, llegan de todas partes, de detrás de la niebla, de todos los pueblos. La pequeña conoce al barquero desde que era niña. El barquero le sonríe y le pregunta por la señora directora. Dice que la ve pasar a menudo, por las noches, que ella va con frecuencia a la concesión de Camboya. (Duras, 2014, p. 29)

En la segunda novela y en la película se menciona el nombre de la mujer: Anne Marie Stretter, personaje que aparece en otras obras de Marguerite Duras: *India song*, *El vicecónsul*, *El arrebato de Lol V. Stein* y *La mujer del Ganges*. Anne Marie Stretter vuelve a aparecer al final de la película, ante la inminente separación de los amantes. Su presencia explícita permite establecer múltiples conexiones en el universo narrativo de Duras, al que también, desde luego, se incorpora la película de Annaud, en la que Stretter aparece en los momentos clave del conflicto principal: el surgimiento y el desenlace.

Otro elemento que permite establecer relaciones entre la segunda novela y la película basada en la primera es el personaje Hélène Lagonelle, única chica con la que la protagonista entabla amistad en el internado, lo que posiblemente se deba a que son las únicas chicas blancas que residen ahí.

En las dos novelas, la presencia de Lagonelle es transversal a la narración: aparecerá recurrentemente en las escenas del internado, del que la protagonista entra y sale a libertad, así como en su rememoración, discontinua, de esa etapa de su vida. Annaud, en cambio, decidió concentrar las apariciones de Lagonelle en un par de escenas que muestran la cercana relación entre las dos jóvenes, que, sin embargo, no parece tener incidencia en la segunda mitad de la película.

Otro detalle que revela la influencia de la segunda novela en la película tiene que ver justamente con Hélène Lagonelle: en *El amante de la China del Norte*, Marguerite Duras precisa que Lagonelle murió de tuberculosis a los veintisiete años, según informaciones recibidas de parte de familiares de la joven que leyeron *El amante* y se pusieron en contacto con la escritora. En la película de Annaud, en su primera aparición, Lagonelle tose, lo que puede constituir un guiño, muy sutil, quizá demasiado, a su destino, que no se explicita en el filme y que nos remite necesariamente a la segunda novela.

Del mismo modo, el destino del hermano mayor queda suprimido de la película, y el del menor sólo se menciona en la última escena, cuando en la novela *El amante* son motivos recurrentes en la memoria de la narradora, así como su condición, no explícita, que lo hace digno de consideraciones especiales (Duras, 2018, pp. 35-36, 66, 72, 115-118). Incluso Annaud echa mano de algunos elementos de *Un dique contra el Pacífico* de Duras, que narra, aunque con un desenlace distinto, una trama en algunos aspectos similar a la de *El amante*. En *Un dique contra el Pacífico*, a la protagonista se le reprocha haber recibido un anillo de parte de su amante, tras haberse acostado con él (Duras, 2009, pp. 103-112). Esta escena se recrea en la película de Annaud, así como una, añadida por el cineasta, en la que la protagonista y su amante visitan unos terrenos junto al mar, que habían pertenecido a la madre de la protagonista, en los cuales habría pretendido construir una represa para impedir que el mar estropeará la cosecha: la trama de *Un dique contra el Pacífico*.

Aunque quizá así pudiera parecer, estas modificaciones, ajustes, omisiones y adiciones que introduce Annaud no son exactamente desatinos, sino una perspectiva propia en torno a la manera de contar una historia que, en el caso del cineasta, favorece lo narrativo, es decir, la sucesión de acontecimientos, y lo dramático, es decir, su representación escénica, ya lejana de la en su momento revolucionaria *nouvelle vague*.

El lirismo de la novela sobrevive en la voz de la narradora protagonista que, en muchas ocasiones, es el vehículo mediante el cual se lleva a la pantalla la dimensión poética de la obra literaria, especialmente durante los encuentros con el amante. La voz de la protagonista que rememora su adolescencia hace una especie de contrapunto al desarrollo dramático de la historia que es contemplado por el espectador. Y, como en el libro, se refiere a sí misma a veces en primera persona y a veces en tercera persona (Duras, 2014, pp. 43-46). La sugerencia de Duras, en *El amante de la China del Norte*, es que ese lirismo sea traducido en imágenes, no que se quedara en palabras. En una especie de apéndice de la novela, se lee, quizá en referencia al proyecto de Annaud:

Las imágenes propuestas a continuación podrán servir para puntuar una película sacada de este libro. En ningún caso estas imágenes –llamadas planos de transición– deberían dar cuenta del relato, o prolongarlo o “ilustrarlo”. [...] Un cielo azul acribillado de brillos.

Un río vacío en su inmensidad en una noche indecisa, relativa. [...]

La lluvia. Sobre los arrozales. [...] Sobre los pueblos de chozas. Sobre las selvas milenarias. [...]

Los pueblos de juncos. De noche. (Duras, 2009, pp. 205ss)

Etcétera.

En general, estas sugerencias, salvo alguna, no se encuentran en la película, y en caso de que sí, no cumplen la función de lirismo visual que les atribuye Duras, sino de transición entre escenas o entre secuencias. Estos planos de transición, en cambio, abundan, por ejemplo, en la versión fílmica de *India song*, de la propia Duras.

## Conclusiones

Aun tres décadas después del surgimiento del *nouveau roman*, algunos de los principios estéticos de esta vanguardia perviven en la escritura de Marguerite Duras. Y más aún, la reescritura de *El amante*, que es *El amante de la China del Norte*, parece pensar la misma historia en términos de la *nouvelle vague*. Su escritura misma es, por momentos, cinematográfica, como afirma Amaya Ortiz de Zárate (2004, p. 58):

El liceo.  
Ya no hay alumnos en los pasillos. Han entrado todos en las aulas.  
La niña llega con retraso.  
Entra en su aula. Dice: “Perdóneme”.  
El profesor da una clase sobre Louise Labé.  
Se sonríe con la niña.  
El profesor reemprende la clase... (p. 53)

No sólo la indicación, al inicio de la escena, del lugar en que se desarrollan los hechos (y, en algunos casos, cuando éste no se sobreentiende, el momento del día: mañana, tarde y, sobre todo, noche) nos remite al lenguaje cinematográfico, sino también la narración mayormente en tiempo presente, común a ambas novelas, que hace al lector seguir la acción como si estuviera ante su desarrollo mismo, como en el cine.

Una adaptación, pues, de un medio expresivo a otro, nunca será exacta y llevará, sobre todo, el sello y la visión del adaptador (que es también, desde luego, un creador). *El amante* de Marguerite Duras y *El amante* de Jean-Jacques Annaud, aunque cuentan la misma historia, lo hacen de modo distinto y cada versión privilegia aspectos distintos de esa misma historia: lo lírico y lo emotivo la primera, lo narrativo y lo dramático (en el sentido escénico), la segunda, interés éste que también puede percibirse en otras películas de Annaud, como *La guerra del fuego* (1981), *El nombre de la rosa* (1986; adaptación de la novela de Umberto Eco) o *Siete años en el Tíbet* (1997). *El amante de la China del Norte* parece ser, además de una versión ampliada de los hechos de la primera novela, el intento de Duras por demostrar que la predilección de unas dimensiones no necesariamente implica la omisión de las otras.

## Notas

1. “La cámara se convierte en pluma y la pluma, en cámara. Han aparecido la *nouvelle vague* y el *nouveau roman*, estallidos creativos que dejaron huella en el espíritu y concedieron a la cultura francesa un legado que pervive aún en nuestros días”. Traducción propia.
2. “El *nouveau roman* y la *nouvelle vague* tienen la misma longitud de onda, y no ha de sorprendernos el hecho de que miembros de un grupo inciden en el arte del otro. Mientras los autores del *nouveau roman* acaban con los héroes de la literatura, los cineastas de la

*nouvelle vague* abandonan los estudios para filmar una nueva vida ficticia, que perciben distante de las realidades habituales de las calles de París o de cualquier parte. Si nos fijamos en los intercambios existentes entre ambos tipos de creadores, resultará evidente que ambos movimientos están intrínsecamente vinculados”. Traducción propia.

## Referencias

- Annaud, Jean-Jacques (dir.) (1992). *The Lover* [película]. Renn Productions.
- Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba.
- Calderón, Orianna (julio de 2017). *L'Amant* de Marguerite Duras: La escritura como (de) construcción de una escritura femenina deseante. *Nomadías*, 23: 113-125.
- Deplaedt, Yannick (julio de 2018). Nouvelle Vague et Nouveau Roman : de la proximité sémantique à la proximité artistique. *Bulletin of Nagoya University of Foreign Studies*, 3: 133-152.
- Duras, Marguerite (1973). *India Song*. Fontamara.
- Duras, Marguerite (2008). *Un dique contra el Pacífico*. Tusquets.
- Duras, Marguerite (2009). *El amante de la China del Norte*. Tusquets.
- Duras, Marguerite (2013). *El arrebato de Lol V. Stein*. Tusquets.
- Duras, Marguerite (2018). *El amante*. Tusquets; Austral; Planeta.
- Duras, Marguerite (dir.) (1975). *India Song* [película]. Les Films Amoral; Sunchild Productions.
- Gubern, Román (1977). *Comunicación y cultura de masas*. Península.
- Kuntz, Maria Cristina Vianna (2021). O amante da China do Norte de Marguerite Duras: A música e sua significância. *Revista Criação & Crítica*, 31: 174-196.
- Kuntz, Maria Cristina Vianna (enero-junio de 2020). Aspectos poéticos em *Hiroshima, mon amour* de Marguerite Duras. *Literatura e Sociedade*, 31: 14-28.
- Ortiz de Zárate, Amaya (2004). El deseo femenino y la muerte en *El amante* de Marguerite Duras. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 17: 57-70.
- Resnais, Alain (dir.) (1959). *Hiroshima, mon amour* [película]. Argos Films; Como Films.
- Resnais, Alain (dir.) (1961). *L'année dernière à Marienbad* [película]. Terra Film; Societé Nouvelle des Films; Como Films; Argos Films.
- Robbe-Grillet, Alain (1973). *Por una novela nueva*. Seix Barral.
- Rosas Consuegra, Adriana (diciembre de 2017). Estrategia narrativa de Marguerite Duras ante la adaptación de su novela *El amante*. *Poligramas*, 45: 231-243.
- Sartre, Jean-Paul (1979). *Un teatro de situaciones*. Losada.

---

**Abstract:** Marguerite Duras' *The Lover* sets a dialogical relation with two posterior works: the film adaptation by Jean-Jacques Annaud, and a rewriting of the novel: *The North China Lover*, by Duras herself. Beside the very own characteristics of literary and filmic languages, the differences between the original novel and the film adaptation let us see also a

different aesthetic sensibility from the writer to the filmmaker, even when both of their products tell us the same story. Also a filmmaker herself, Duras' novel keeps similarities with French avant-garde movement of *nouveau roman*, which by its side has established links with French cinema's movement *nouvelle vague*; Annaud's version, on the other hand, highlights the narrative values of the novel, regarding to the background the poetic prose of Duras' novel.

**Keywords:** literatura - filmic language - nouveau roman - adaptation

**Resumo:** *O amante* de Marguerite Duras estabelece uma relação dialógica com duas obras relacionadas: a versão cinematográfica feita por Jean-Jacques Annaud e a segunda versão do romance, *O amante da China do Norte*, de Duras própria. Além das características próprias das linguagens da literatura e do cinema, as diferenças entre a obra original e sua versão cinematográfica permitem ver como a dimensão estética de ambas é notoriamente diferente, apesar de narrarem a mesma história. O romance da também cineasta Duras mantém ancoragens com a vanguarda francesa do *nouveau roman*, movimento que estabeleceu paralelos estéticos com a *nouvelle vague* do cinema francês, enquanto a versão de Annaud parece perseguir, antes da estética, uma busca orientada para o narrativo, que deixa em segundo plano o lirismo da prosa de Duras.

**Palavras-chave:** literatura - linguagem cinematográfica - novo romance - adaptação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---