

ESTRATEGIA NARRATIVA DE MARGUERITE DURAS ANTE LA ADAPTACIÓN DE SU NOVELA *EL AMANTE*

NARRATIVE STRATEGY OF MARGUERITE DURAS IN THE ADAPTA- TION OF HER NOVEL *THE LOVER*

*Adriana Rosas Consuegra*¹
Universidad del Norte

Resumen: La novela *El amante*, como un recordar manifiesto en la escritura de Marguerite Duras. Los signos por descifrar, por interpretar en las rememoraciones de su infancia y su adolescencia en Indochina. La comparación con la adaptación que realizó Jean-Jacques Annaud. Las manifestaciones narrativas de Marguerite Duras como reacción a las adaptaciones al cine de sus libros. Sus incursiones en el mundo del cine. Sus deseos de narrar para hacer que su escritura se extendiera a guiones filmográficos, a dirigir películas, a llevar su narrativa literaria también a la de movimiento. Las reflexiones de Duras sobre el acto de escribir, sobre la memoria y sus juegos, y también como consolación a sus penas de infancia.

Palabras clave: Marguerite Duras; *El amante*; Jean-Jacques Annaud; comparación literatura y cine; adaptación cinematográfica.

Si los escritores no se pueden desplazar, al menos gozan de la escritura para navegar en la imaginación en aquello que nos marcó en la piedra de nuestros cimientos y Marguerite Duras en *El amante* vuelve a ser la chica de quince años y medio montada en un traspordador que se desplaza por el río Mekong en la Indochina francesa de los años treinta. Duras en la realidad nunca volvió a la Indochina de su infancia y adolescencia, pero lo hizo por medio de sus libros, desde *Un dique contra el Pacífico* (*Un barrage contre le Pacifique*, éd. Gallimard, 1950), y también en *El amante* (*L'amant*, éd. de Minuit, 1984). (Éste último llevado al cine por Jean-Jacques Annaud en 1991).

¹ Doctorado Universidad Autónoma de Barcelona. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Actualmente es docente en la Universidad del Norte. Correo electrónico: adrirosas@gmail.com

Tal vez con los años las personas retornan a su lugar de origen, los olores, las gentes, las costumbres, los sabores llaman. Los recuerdos. Los recuerdos nos pueblan, y a ellos queremos volver cuando se ha partido de los lugares de la infancia y adolescencia.

El retorno de los últimos años del que nos habla Gao Xingjian (2014) en su novela *La montaña del alma*: “Pero, para los que abandonaron este pueblo hace mucho tiempo... Ahora, todo cuantos siguen aún con vida regresan aquí... Llegado al final de su vida, ¿quién puede escapar de la nostalgia?” (9-10). La nostalgia de los primeros recorridos, los primeros amores, el despertar erótico, la búsqueda del propio yo.

El amante escrito por Duras en tan solo cuatro meses, es una reconstrucción de la memoria. La palabra recordar va y viene. Es un tejido de asociaciones de sentimientos, como lo que sintió Marguerite Duras después de la muerte de su hermano menor y lo que le produjo la muerte de su hijo que no alcanzó a nacer. Duras compara las emociones, los tiempos, lo que ya no recuerda, lo que sí alcanza a divisar en su mente. Marguerite comparatista de tiempos y emociones.

El amante (2002) es una novela que nos captura por sus cambios de voces, de tiempos, de lugares. Por su poesía. Por la interioridad manifiesta en las reflexiones de su protagonista de la que nunca sabremos su nombre, pero por todas las coincidencias con la autora, pensamos en una ficción autobiográfica. Marguerite Duras sabe trasladarnos a la Indochina, a las discriminaciones entre colonos y personas del lugar, entre colonos y chinos, a la fuerza del río Mekong:

Miro el río. Mi madre, a veces, me dice que nunca, en toda mi vida, volveré a ver ríos tan hermosos como éstos, tan grandes, tan salvajes, el Mekong y sus brazos que descienden hacia los océanos, esos terrenos de agua que van a desaparecer en las cavidades del océano. En la planicie hasta perderse de vista, esos ríos, fluyen de prisa, se derraman como si la tierra se inclinara. (16-17)

La escritura para Duras es una recreación de la memoria. Es roer en los recuerdos, volver a ellos y tenerlos de partícipes para esta ficción autobiográfica.

Los deseos de narrar de Marguerite Duras hicieron que su escritura se extendiera a guiones filmográficos, a realizar cine, a llevar su narra-

tiva literaria también a la de movimiento. Es su fuerza narrativa la que cobra énfasis. En sus palabras, como lo presenta Djidou: “La escritura podría definirse como un fenómeno de lectura interior. Escribir es dejarse llevar por la escritura. Es saber y no saber lo que uno va a escribir. No creer que uno lo sabe. La vida del escritor no existe. Lo escrito reemplaza todo” (1966).

Marguerite Duras para saber trabajar la escritura de libros y la de guiones, como *Hiroshima mon amour*, dirigida por Alain Resnais, y *Una también larga ausencia*, de Henri Colpi. La dirección de sus propias películas: su ópera prima fue *La Música* (1966), codirigida con Paul Seban, *India song* (1975), *El camión* (1977) -en esta última Bruno Nuytten fue el director de fotografía; el libro *El amante* está dedicado a él-, y *Les enfants* (1985).

Marguerite entre la literatura y el cine, su primer libro adaptado a la pantalla grande fue *Un dique contra el Pacífico* dirigido por René Clément (1958).

En su proceso de escritura al teatro igualmente le dedicó líneas, y en éste y en el cine presentó algunas innovaciones como el silencio, la musicalidad de las palabras y el desplazamiento de los actores.

¿Qué hace una escritora cuando no está de acuerdo con la adaptación de una de sus novelas? La reacción escritural de esta escritora francesa frente a la adaptación de Annaud la iremos analizando a lo largo de este artículo. La fuerza de la escritura de Duras rodeada por imágenes. La palabra imagen que se repite continuamente a lo largo de la novela. Las imágenes que nosotros como lectores alcanzamos a visualizar en movimiento. Una escritura que ya se antoja filmica. Con sus referencias continuas a las palabras: imágenes, escenas, fotografías.

Relación novela-film

Cómo poder hablar de una adaptación fiel del libro *El amante* de Duras al cine. Cómo se podría trasladar su poesía narrativa, sus juegos de escritura en frases cortas, sus palabras repetitivas, su ir y venir continuo en el tiempo, sus reiteraciones temáticas con pocos cambios aparentes en la evolución de la novela, pero sustanciales en profundidad. La escritura de una novela, especialmente como la de *El amante*, que no

tiene un patrón clásico de narración, hace difícil lo que corrientemente se denomina como una buena adaptación al cine. Tan sólo se puede hablar de otra versión de *El amante* llevada al cine, de temáticas o partes del libro que tienen una mayor preponderancia en el film, pero que es un capítulo aparte, sin punto de comparación si se pretende que pueda abarcar en gran manera toda la magia de este libro ganador del premio literario más prestigioso de Francia, el Goncourt, en 1984.

Lo anterior lo podemos aplicar a lo que Gerard Genette explicita sobre la hipertextualidad, en su libro *Palimpsestos* (1982), en las adaptaciones filmicas basadas en libros, el hipotexto es la novela de Duras y el hipertexto es el film de Annaud, donde este último ha realizado operaciones de transformación del texto original, de selección, concretización y actualización. Y en este proceso de conversión el libro *El amante* goza de algo sustancial de lo que carece la adaptación de Jean-Jacques Annaud, y podemos decir que es ‘la soledad inicial del autor’ de la que habla Marguerite Duras en su libro *Escribir* (éd. Gallimard, 1993), cuando leía las críticas sobre su libro *El vicecónsul*: “la mayor parte de las veces, era sensible al hecho de que dijeran que *no se parecía a nada*. Es decir, que remitía a la soledad inicial del autor” (27-28). Es la originalidad de la novela, la forma en que está escrita, esa honestidad de escritura de la que habla Hemingway que percibe el lector. En cambio, en la mayoría de las adaptaciones esa sinceridad queda abolida, porque siempre hay ‘un algo’ con el que se está comparando y la libertad para escribir un guión, para dirigir padece de tener que compararse con el original. Hay pocas adaptaciones que gozan de un toque personal auténtico, una de ellas es *Prénom: Carmen* de Jean-Luc Godard, sobre el libro de Prosper Mérimé, *Carmen*. Godard sigue con su sello personal que viene desde sus anteriores películas y es capaz de trasladar la Carmen de España a la Carmen contemporánea en París sin perder su toque de creación artística personal.

Bildungsroman* en *El amante

En *El amante* hay una formación del yo que bien podría ser vista como un *Bildungsroman*. La narración empieza por una mujer “ya entrada en años” e igualmente termina con la misma mujer: “Años

después de la guerra, después de las bodas, de los hijos, de los divorcios, de los libros” (153). Y se muestra el intervalo de su vida desde que tenía cuatro años, sus imágenes que no se borran, que son como fotos muchas veces no tomadas en físico, pero sí en los recuerdos. Es el juego de la memoria con el aprendizaje, lo que para Gilles Deleuze en su libro *Proust y los signos*, no es un relato de la memoria involuntaria sino de aprendizaje, como el libro *En búsqueda del tiempo perdido* (3). *El amante* puede leerse como una novela de formación, de aprendizaje, un *Bildungsroman*.

Deleuze sostiene que aprender es recordar, citando a Platón. Ahora bien, podríamos preguntarnos cuáles son los signos por descifrar, por interpretar en las rememoraciones de Duras de su infancia y su adolescencia. Su fragmentación en los recuerdos tal vez estaría enfocado a los signos de la falta de amor de su madre, la preferencia por el hermano mayor, la relación con el chino, el disfrute de la sexualidad, la concesión perdida en Camboya... Y podrían ser los signos no esclarecidos del todo, los que no han sido aprehendidos en la conciencia, los que rondan con sus lazos abiertos, y por eso Duras vuelve a ellos en varios de sus escritos. La no claridad de lo inconexo, la fragmentación porque se rozan los signos por sus lados sin llegar a sus significados. Duras, entonces, a través de la escritura recuerda, y he allí su aprendizaje, su *Bildungsroman*, desde *Un dique contra el Pacífico* y prosigue en *El amante*.

En esta novela el personaje principal es una mujer formada por sus experiencias. Por las reflexiones que nos dan se sabe por qué ella era así a los quince años y medio: resultado de una madre viuda que desvariaba en su mente por épocas, por la dejadez hacia sus hijos, las manifestaciones de su depresión, en su preferencia por el hijo mayor. Las justificaciones de la niña por tener una madre así, la pérdida de las tierras que compró, las tierras que debió abandonar por ser engañada al gastar todos sus ahorros en unas tierras que prometieron fértiles y que eran anegadas por el mar Pacífico, inundados los sembrados y echada a perder la ilusión de vivir mejor como resultado de su productividad.

El viaje de la niña que la aleja de su vida familiar enredada, que le hace daño. Alejarse de su hermano mayor. El viaje que la aleja

de su amante chino. Y el viaje que no se detalla mucho en su propia construcción, pero que sabemos después de sus resultados: los libros publicados, haber participado en la resistencia, relación con otros escritores, etc...

En el viaje están por igual las transiciones, como el alcohol, al que le asigna la función de matarla. Y vamos entendiendo los resultados de haber tenido una madre que habitaba el desasosiego, la locura por momentos, la desgana por vivir. Duras la sabe describir y para referirse a ella dice: “Una madre desesperada por un desespero tan puro que incluso la dicha de vivir, por intensa que fuera, a veces, no llegaba a distraerla por completo” (Duras 22). Una madre en desánimo, en desespero, en abatimiento: todas palabras para referirse a su madre. Una madre que mató metafóricamente a sus dos hijos menores, porque el mayor se llevaba todo su amor. No estaba el amor de una madre por los dos hijos menores.

Comparación entre el libro y la adaptación filmica

La sutileza, las sugerencias, la poesía de la narrativa de Duras no alcanzan a ser trasladadas a la de Annaud. Ni siquiera las muchas imágenes a las que alude Duras las vemos en la película, con la salvedad de la imagen de Marguerite en el trasbordador sobre el río Mekong que tiene fuerza en la película, pero es mostrada una sola vez, en cambio en el libro es reiterativa a lo largo de la narración, y poco a poco va dando más detalles, no los explicita todos desde un principio. La imagen es ella en el trasbordador sobre el río Mekong, apoyada en una baranda con un sombrero de hombre, un vestido de seda semitransparente, unos zapatos dorados de lamé; y un chino rico dentro de una limosina negra que la mira.

Pero en la película no sabemos todo lo que hay detrás de esa vestimenta, de la mirada sobre ella. Esta imagen es sobre la que gira la narración de Duras. El punto de referencia en el tiempo, en las comparaciones: “Cuando estoy en el trasbordador del Mekong, ese día de la limosina negra, mi madre aún no ha dejado la concesión del embalse” (37).

Esta imagen no es una imagen fija de fotografía, por momentos brinda esta sensación, pero en otros es una imagen en movimiento, fílmica, que reúne varios momentos. Un ejemplo de ello lo vemos en la frase:

La imagen arranca de mucho antes de que el hombre haya abordado a la niña blanca cerca de la borda, en el momento en que ha bajado de la limusina negra, cuando ha empezado a acercársele, y ella, ella lo sabía, sabía que él tenía miedo. Desde el primer instante sabe algo así: que el hombre está en sus manos. (49)

Una escena que para ser llevada al cine y trasladar los pensamientos de ella tal vez tendría que tener la sutileza de las actuaciones que sabe llevar magistralmente el director Wong Kar-Wai en *Deseando amar*. Los pequeños gestos de las actuaciones que trasladan las emociones de los personajes, sin la necesidad del hablar.

Y Marguerite Duras en *El amante de la China del Norte*, publicado en 1991 por Éditions Gallimard, lo traslada a: “De la limusina negra acaba de salir otro hombre que el del libro, otro chino de Manchuria. Es un poco distinto al del libro: es más robusto que él, tiene menos miedo que él, más audacia. Tiene más belleza, más salud. Es más “de cine” que el del libro. Y también se muestra menos tímido que él ante la niña” (29).

En *El amante de la China del Norte*, es Duras la que escribe cómo sería *El amante* llevado al cine. Su inconformidad con la película realizada por Annaud. Ya en 1988 Duras había comenzado a escribir el guión con la adaptación que realizaría el productor Claude Berri, pero ella fue hospitalizada e inducida a un coma artificial que duraría cinco meses. En ese transcurso de tiempo, Annaud es contratado para realizar la película. Un año después del inicio de la hospitalización, Duras comienza a trabajar con Annaud en la adaptación, pero no resulta el trabajo en conjunto y Duras no continúa con el proyecto. En ese momento se decide a escribir *El amante de la China del Norte*, poco tiempo antes de que salga el film *El amante* realizado por Annaud.

En cuanto a la dirección de actores, la semejanza entre Kar-Wai y Annaud, tal vez sólo radica en que Tony Leung es el actor fetiche del

director hongkonés, y asimismo Annaud tiene como protagonista de su película a Tony Leung con la diferencia que éste último tiene como nombre completo Tony Leung Ka-Fai, quién no se caracteriza por una buena actuación y no alcanza, en comparación, la grandeza del Tony Leung de Wong Kar-Wai.

La historia de los significados, la profundidad de la historia de Duras y la superficialidad en que se quedan las imágenes de Annaud.

Al final del libro *El amante de la China del Norte*, las alusiones de Duras a las imágenes sirven como planos de transición a una película que ella misma dice podría salir del libro. Asimismo, esta novela podría ser vista como un guion literario de *El amante*, con adiciones y cambios al libro original, con diálogos que no aparecían en un principio, y que ahora son escritos pensando en ser llevados al cine. Se podría decir que Duras quería anticiparse a la película de Annaud, con la que no estaba de acuerdo, mostrar un libro que pudiera ser leído y llegar a ser visto en imágenes como una película, o si alguien se animaba llevarlo al cine.

En una entrevista Duras dice: “En general, estoy en contra de la adaptación al cine de las novelas, sobre todo de las novelas clásicas. La relación con el escrito, lo hace fuertemente impuro... es por eso que yo estoy contra las adaptaciones de esta obra al cine. Ha destruido, está lejos, ha corrompido el proceso de la lectura, que es un fenómeno muy importante, el más importante” (Djidou 1966). La entrevistadora le pregunta por qué sus libros han sido adaptados y ella contesta con sinceridad: “por el dinero para el escritor”. De hecho, con el dinero que le pagaron por la adaptación de *Un dique contra el Pacífico* ella compró su casa de Neauphle-le-Château, como lo dice en su libro *Escribir*: “Esa compra precedió a la locura de la escritura. Esa especie de volcán. Creo que esta casa ha servido de mucho. La casa me consolaba de todas mis penas de infancia. (26). Y eso es la escritura de Marguerite Duras, un canal de liberación por lo vivido con su familia, el desamor continuo. Se podría llegar a sugerir que la escritura es para ella el diván de un psicoanalista, por medio de ella expresa oralmente sus interioridades, recrea su pasado y recuerda. Y por medio de su expresión oral que se vuelve escrita, va sanando sus dolores. Vuelve a ellos en varios libros, en algunos sólo dice algunas cosas, en otros regresa a lo mismo con más

detalles, con más imágenes, ocultando menos de lo que se expresó con anterioridad, cambiando algunas circunstancias que había expresado antes. Ella misma nos dice:

En las historias de mis libros que se remontan a la infancia, de repente ya no sé de qué he evitado hablar, de qué he hablado, creo haber hablado del amor que sentíamos por nuestra madre pero no sé si he hablado del odio que también le teníamos y del amor que nos teníamos unos a otros y también del odio, terrible, en esta historia común de ruina y de muerte que era la de nuestra familia. (36)

Las huellas de su familia quedan y el alcohol vuelve en varias épocas de su vida, hasta la llevan a ser hospitalizada, y como lo expresa en *El amante*: “Ahora comprendo que muy joven, a los dieciocho, a los quince años, tenía ese rostro premonitorio del que se me puso luego con el alcohol, a la mitad de mi vida. El alcohol suplió la función que no tuvo Dios, también tuvo la de matarme, la de matar” (14). Las pisadas de su pasado y las formas de contarlas un poco en una novela y después otro poco más en otra, lo reitera Duras en *Escribir* donde expresa: “Escribir junto a lo que precede al escrito es siempre estropearlo. Y sin embargo hay que aceptarlo: estropear el fallo es volver sobre otro libro, un posible otro de ese mismo libro” (31). Afirmaciones parecidas a lo que el escritor argentino Tomás Eloy Martínez manifiesta en *Santa Evita* sobre la reinención del pasado a través de la escritura: “Todo relato es, por definición, infiel. La realidad, como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo” (114). Sin embargo, para Martínez esa recreación literaria de la memoria extrañamente encuentra el lugar de su pérdida. Tal vez, por lo mismo, Duras vuelve y revuelve en su pasado tratando de encontrar lo ya ido, las imágenes que se han escabullido.

Ahora bien, la relación entre Annaud y Duras no funcionó en lo relacionado a la adaptación; en cambio, fue exitosa con Umberto Eco, cuando llevó al cine su novela *El nombre de la rosa* en 1986. Por lo contrario, Duras tenía serias discrepancias con Annaud, ella no estaba de acuerdo con el enfoque artístico de este director. Por ejemplo, ya solo la puesta en escena tiene el aire de una producción de Hollywood,

al igual que su costo, con una inversión de 122 millones de francos². La misma Duras ha observado: “Aquel punto de la puesta en espectáculo de la materia narrativa de sus libros le da horror”. Y enfatiza que por la adaptación lamentable de Clément ella comenzó a hacer cine.

En cuanto a la selección de la actriz y la voz en off de Jeanne Moreau, Jean-Jacques Annaud explica el por qué no le gustó a Duras: “No podía complacer a Duras porque sabía que cambiaría a la chica una y otra vez. No le gustaba Jane porque la elegí yo. Pero en realidad no le gustaba ninguna porque ninguna era ella. Y es lógico, porque es duro ver la memoria de uno en imágenes que por mucho que se parezcan a la realidad son una recreación” (Fernández-Santos 1).

Una fuerte discrepancia entre el libro y la película es el tiempo dedicado a las escenas eróticas y el recorte de las partes de la vuelta a Francia. Por parte de Annaud hay un acotamiento del tiempo y de la temática: a Indochina y al erotismo. Y es a lo que se refiere Genette sobre la hipertextualidad de una adaptación filmica a la que ya nos habíamos referido. Robert Stam en su libro *Teorías del cine*, resalta que en la actualidad, los debates sobre adaptaciones provenientes de textos literarios ya no son vistas desde la perspectiva de la fidelidad, sino que son vistas como un proceso de intertextualidad, a lo que añade: “Las adaptaciones se encuentran atrapadas, por definición, en una continua vorágine de transformaciones intertextuales, de textos que generan otros textos en un proceso incesante de reciclaje, transformación y transmutación, sin un punto de origen claro” (244). Sin embargo, el texto filmico se queda en el estereotipo negativo de la representación de la mujer como juguete erótico y, en algunas ocasiones, prácticamente de prostituta. Punto totalmente diferente al texto literario, donde Duras centra en la protagonista la búsqueda y descubrimiento del placer y el sexo, sin darle una fuerza a que lo hacía principalmente para tener una retribución económica, como sí lo plantea el film. El imaginario negativo de las mujeres que el primer feminismo cinematográfico quiso denunciar es mostrado en el filme. Lo que podemos relacionar con lo expresado por Elena Gajeri, en el libro *Introducción a la literatura*

² Tal vez se deba a que en la coproducción se encontraba Timothy Burrill, quien fue además, productor de *El pianista* (2002) y *La vida en Rosa* (2007). Películas que, sobre todo, van en búsqueda de la taquilla.

comparada, sobre la importancia de estudiar las imágenes estereotipadas de las mujeres y las representaciones negativas que tienen como origen los conceptos masculinos (464).

La escritura y la relación con su libro *Escribir*.

Durante la novela *El amante* son varias las alusiones al acto de escribir. Referencias que no aparecen en la adaptación de Annaud, con la excepción del inicio de la película, donde se muestra una mujer con anillos que escribe (característico de Duras). Unas imágenes gastadas por las repeticiones en muchos otros films: una pluma que se mueve por una mano, se ven las letras y una música de fondo acompaña; en el lomo de todos los libros aparece el nombre de Marguerite Duras, sin los títulos de los libros; y los muchos cigarrillos que ella fumaba. Imágenes clichés, nada originales, y que son la única relación en toda la película a que el texto fue escrito por Duras, pero que no habla de la chica que quería ser escritora.

En la novela se muestra al lector las reflexiones de la escritora sobre el efecto que tiene la escritura en ella, la asociación continua que hacer al recordar, la fuerza del recordar y no ocultar que son recuerdos, que es una ficción autobiográfica, como lo vemos a continuación en una selección de varios apartes:

“El contarle ahora me hace recordar la hipocresía del rostro...” (71-72). “Recuerdo, en el instante mismo en que escribo...” (84). “El momento en que el recuerdo se doblaba de repente...” (41). “Aún puedo volver a ver el rostro, y recuerdo el nombre. Veo aún las paredes blanqueadas...” (60). “Se acabó, ya no lo recuerdo. Por eso ahora escribo tan fácilmente sobre ella, tan largo, tan tendido, se ha convertido en escritura corriente” (40).

Las reflexiones sobre el escribir fueron tan importantes para Duras, que en 1993 publica su libro *Escribir*. Traslada en palabras lo que ocurre dentro de la mente de la escritora al narrar algo: “No, al escribirlo, no ve el barco sino otro lugar, donde ha oído contar la historia” (*El amante* 148). “He escrito mucho acerca de los miembros de mi familia, pero mientras lo hacía aún vivían, la madre y los hermanos, y he escrito

sobre ellos, sobre esas cosas sin ir hasta ellas. La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea” (12). “Nunca he escrito, creyendo hacerlo...” (36). “En aquel periodo de mi primera soledad ya había descubierto que lo que yo tenía que hacer era escribir” (17). Reflexiones que tienen relación con las que hace Virginia Woolf sobre la escritura, el dirigirse al lector. Y en la adaptación de *Orlando*, realizada por Sally Potter, sí se presentan las alusiones al acto de escribir que manifiesta Woolf en su novela.

A modo de conclusión podemos decir que damos cabida a la concepción de que el ‘texto’, en este caso la película, no es una imitación de la realidad, sino un constructo (Stam 218). Y *El amante* de Annaud es un constructo basado no en la realidad sino en la obra literaria de Duras, y por lo tanto, es una imitación que genera su propio sentido y significación, sin tener que ser un constructo tal cual como el libro. Sin embargo, el texto de Annaud carece de una armonía estética en su propia construcción: las actuaciones no se destacan por su maestría y naturalidad en la representación histriónica; las escenas sensuales se vuelven repetitivas sin una fuerza actoral; se enfatiza en la personaje principal el sentido del deseo de aprovecharse económicamente del personaje principal a cambio de sexo, es decir, se deja casi de lado la fuerza que tiene la chica para ser una escritora reconocida, la construcción de su personalidad arrolladora sobreponiéndose a lo vivido en su infancia y sus reflexiones sobre la mujer; y es un texto plano sin belleza poética ni construcciones originales al que no podríamos llamar un cine de autor.

Entonces, podemos afirmar que la película de Jean-Jacques Annaud adolece de las reflexiones y pensamientos sobre el acto de escribir, al igual que sobre la muerte. No presenta, como en la novela, los juegos en el tiempo, los saltos de espacios, los narradores que ya no se antojan un narrador omnisciente con una voz en off que nos guía a los espectadores como si las imágenes no pudieran hablar por sí solas. Una voz en off de Jeanne Moreau, que había actuado en la adaptación de otro libro de Duras, *Moderato Cantabile*, 32 años antes.

Referencias

- Deleuxe, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Djidou, Colette. *Marguerite Duras à propos des adaptations cinématographiques de roman*. Office national de radio diffusion télévision française. En: <http://www.ina.fr/video/I04258916>
- Duras, Marguerite. *El amante*. Madrid: Diario El País, 2002. Impreso.
- . *Un dique contra el Pacífico*. Barcelona: Tusquets, 2008. Impreso.
- . *Écrire*. Paris: Éditions Gallimard, 2002. Impreso.
- Fernández-Santos, Elsa. Las tres mujeres de 'El amante'. En: *El país*. http://elpais.com/diario/1992/03/25/cultura/701478005_850215.html. Digital.
- Gajeri, Elena. *Los estudios sobre mujeres y los estudios de género*. En: Introducción a la literatura comparada (Al cuidado de Armando Gnisci). Barcelona: Editorial Crítica, 2003. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Falta país y editorial, 1982. Impreso.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007. Impreso.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000. Impreso.
- Xingjian, Gao. *La montaña del alma*. Barcelona, Debolsillo, 2014. Impreso.