

Publicado en: Lourdes Carriedo, M^a Dolores Picazo y M^a Luisa Guerrero (eds.),
Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea. Bruselas, Peter Lang,
pp. 245-258. <http://dx.doi.org/10.3726/978-3-0352-6392-3> ISBN: 978-3-0352-6392-3

La coalescencia literario-cinematográfica en la obra de Marguerite Duras

Lourdes Monterrubio Ibáñez
Universidad Complutense de Madrid

El trabajo de Marguerite Duras, único en la creación de un espacio literario-cinematográfico nuevo, fértil e inabarcable en sus múltiples posibilidades, genera una nueva materia literario-cinematográfica a la que hace referencia el título de este artículo, donde el texto literario escribe *con* la imagen. En uno de los textos recogidos en *Les Yeux verts*, y hablando sobre *Aurélia Steiner* (1979), uno de los colaboradores de *Cahiers du cinéma* se expresa en los siguientes términos a propósito de cómo la voz, la voz de Duras, va creando el personaje de Aurélia:

Le terme qui conviendrait mieux serait peut-être coalescence, osmose. On imagine mal que quelqu'un d'autre puisse dire ce texte. Tu étais Aurélia Steiner en même temps que tu l'écrivais et que tu le lisais. Tu es Aurélia Steiner. On ne pense pas : c'est Marguerite Duras. Je ne vois pas quelqu'un d'autre que toi pouvant proférer ce texte. C'est peut-être un leurre (Duras, 1996: 151).

Ósmosis y coalescencia, estos son los términos a partir de los cuales desarrollaremos la definición y caracterización de la obra literario-cinematográfica de Marguerite Duras. La definición de la Real Academia Española de la Lengua de ambos términos es la siguiente:

Ósmosis:

1. Paso de disolvente pero no de soluto entre dos disoluciones de distinta concentración separadas por una membrana semipermeable.
2. Mutua influencia entre dos personas o grupos de personas sobre todo en el campo de las ideas.

Coalescencia:

Propiedad de las cosas de unirse o fundirse.

Aplicando estas dos definiciones a una metodología de análisis, se trataría de evidenciar los elementos –tanto literarios como cinematográficos– que hacen posible esa fusión literario-cinematográfica, esta coalescencia, radicalmente opuesta a los mecanismos clásicos de la adaptación cinematográfica de obras literarias. Por este motivo, y para poder entender la importancia de las aportaciones de Marguerite Duras en este campo, es imprescindible hacer un pequeño y resumido recorrido histórico acerca de la relación cine y literatura y su evolución a lo largo del siglo XX, que a su vez definen la evolución de la experiencia cinematográfica de la autora. Para ello, recurriremos a tres autores a través de los cuales fijaremos las tres etapas básicas de la relación cine-literatura.

La primera de ellas correspondiente a la época del cine clásico, es la que entiende la relación literatura-cine desde la perspectiva de la adaptación cinematográfica de obras literarias como un ejercicio de traducción, que debe llevar a cabo una *equivalencia* entre lenguaje literario y lenguaje cinematográfico. Este sistema es el denunciado por François Truffaut en su archiconocido artículo *Une certaine tendance du cinéma français*. En el mismo, Truffaut expone cómo el realismo poético de la década de los treinta y cuarenta, ha dado paso a un realismo psicológico en los cincuenta, que se basa en la llamada *tradition de la qualité* y que consiste en la adaptación de grandes obras literarias, donde el trabajo del guionista, por tanto, es protagonista:

De l'adaptation telle qu'Aurenche et Bost la pratiquent, le procédé dit de l'équivalence est la pierre de touche. Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère) il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma. « Inventer sans trahir », tel est le mot d'ordre qu'aiment à citer Jean Aurenche et Bost, oubliant que l'on peut aussi trahir par omission (Truffaut, 1954: 16).

Así, Truffaut afirma que este sistema de la *equivalencia* conlleva mucho más de traición que de invención. Y toma como ejemplo opuesto *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, llevado a la pantalla por Robert Bresson en 1951, y del magnífico artículo de André Bazin, *Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, al que a continuación haremos referencia. Resumiendo la argumentación de Truffaut, éste denuncia la infidelidad al espíritu literario de esas adaptaciones del realismo psicológico, acusa a los guionistas literatos de subestimar el cine y proclama que este sistema de las equivalencias no son más que astucias tímidas para esquivar la verdadera dificultad de la trasposición literatura-cine. Frente a esta tradición de la calidad, Truffaut defiende el trabajo de *autores*, algunos de los cuales han llevado a cabo adaptaciones que escapan a estos mecanismos: el citado Bresson, Becker, Renoir, Ophüls, etc. A esta concepción clásica de la adaptación cinematográfica como traducción y equivalencia responderían las adaptaciones de textos de Duras realizados por otros cineastas, y que nunca fueron del agrado de la escritora:

- *Un Barrage contre le Pacifique* (1958, René Clément)
- *Moderato cantabile* (1960, Peter Brook)
- *L'Amant* (1991, Jean-Jacques Arnaud)

El segundo momento de esta evolución de la relación literatura-cine, es el que detecta a la perfección André Bazin en su artículo *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation* (1951) donde, con gran acierto y la enorme capacidad de predicción acerca de los futuros caminos cinematográficos que siempre demostró, Bazin desarrolla la idea del cine como un arte impuro, impregnado de la literatura, el teatro, la pintura, que, por tanto, se opone a la idea precedente de la equivalencia, que se basa en la defensa de una esencia puramente cinematográfica. Para ello, toma como base el análisis de *Journal d'un curé de campagne*, adaptada, como ya hemos dicho, por Robert Bresson:

Mais quand Robert Bresson déclare, avant de porter à l'écran le Journal d'un curé de campagne, que son intention est de suivre le livre page par page sinon phrase par phrase, on voit bien qu'il s'agit de tout autre chose et que des valeurs nouvelles

sont en jeu. [...] il se propose de transcrire pour l'écran, dans une quasi identité, une œuvre dont il reconnaît a priori la transcendance (Bazin, 1985: 82).

L'exemple de Bresson dans le *Journal d'un curé de campagne* est plus probant encore: son adaptation atteint une fidélité vertigineuse par un respect sans cesse créateur (Bazin, 1985: 97).

En el artículo *La stylistique de Robert Bresson*, texto complementario del anterior, Bazin define a la perfección la esencia de la idea del cine impuro:

« Fidèle » au livre, Bresson eût dû faire en réalité un tout autre film. Alors même qu'il décidait de ne rien ajouter à l'original – ce qui était déjà une façon subtile de le trahir par omission- du moins, puisqu'il se bornait à retrancher, pouvait-il choisir de sacrifier ce qu'il y avait de plus « littéraire » et de conserver les nombreux passages où le film était tout donné, qui appelaient d'évidence la réalisation visuelle. Il a systématiquement pris le parti contraire. Des deux, c'est le film qui est « littéraire » et le roman grouillant d'images (Bazin, 1985: 110).

Ya no se trataría, pues, de traducir al lenguaje cinematográfico el lenguaje literario, sino de abrir el espacio cinematográfico a la expresión literaria. En esa visión de futuro única de Bazin acerca del cinematógrafo, y de lo que será su porvenir en una Modernidad cinematográfica que no llegó a conocer, expone en *Pour un cinéma impur*:

L'originalité d'un film comme *Espoir* de Malraux, c'est de nous révéler ce que serait le cinéma s'il s'inspirait des romans... « influencés » par le cinéma. Qu'en conclure ? Sinon qu'il faudrait bien plutôt inverser la proposition habituelle et s'interroger sur l'influence de la littérature moderne sur les cinéastes (Bazin, 1996: 89-90).

Es fácil entender así la admiración de Duras por Bresson: “Bresson est un grand metteur en scène, l'un des plus grands qui aient jamais existé. *Pickpocket* ou *Au hasard Balthazar* peuvent être à eux seuls le cinéma en entier” (Duras, 1996: 53). Una última cita, que podemos interpretar como una llamada anhelante a lo que más de una década más tarde llevará a cabo Marguerite Duras:

Tout se passe donc comme si c'était le cinéma qui était en retard de cinquante ans sur le roman. Si l'on tient à une influence du premier sur le second, alors il faut supposer la référence à une image virtuelle qui n'existe que derrière la loupe du critique et par rapport à son point de vue. Ce serait l'influence d'un cinéma qui n'existe pas, du cinéma idéal que ferait le romancier... s'il était cinéaste d'un art imaginaire et que nous attendons encore (Bazin, 1985: 91).

Este arte imaginario, que Bazin esperaba, es el que materializó con maestría Duras. En este ámbito del llamado *cinéma impur* por Bazin, es en el que ya podemos enmarcar el trabajo de Duras como guionista cinematográfica para otros directores:

- *Hiroshima mon amour* (1959, Alain Resnais)
- *Une aussi longue absence* (1961, Henri Colpi)

Un cine impuro que podemos identificar con el concepto de ósmosis del que hablábamos al comienzo, donde se produce una permeabilidad del cine con respecto a la literatura, una ósmosis que permite una influencia de igual a igual como estancias artísticas y no como deudora la segunda sobre la primera. Sin embargo, este trabajo de la *letra cinematográfica* como guionista, no es tampoco satisfactorio para la hasta entonces escritora. Existe un impulso irrefrenable hacia la creación de imágenes propias, a la fusión entre su obra escrita y la imagen audiovisual.

Así comienza su trayectoria como cineasta, realizando adaptaciones cinematográficas de algunas de sus obras literarias. Todas ellas fieles a la letra, que se siguen sometiendo a la regla de la puesta en escena del argumento literario, pero donde la ósmosis o la impureza artística es ya un hecho:

- *La Música* (1967) - Codirigida por Paul Seban.
Adaptación del texto teatral *La Música*, Gallimard, 1965.
- *Détruire, dit-elle* (1969)
Adaptación de la novela *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969.
- *Jaune le soleil* (1972)
Adaptación de la novela *Abahn Sabana David*, Gallimard, 1970.

Para alcanzar ese “arte imaginario que no existe todavía” del que hablaba Bazin, habría que esperar a la irrupción de la Modernidad cinematográfica, a partir de la cual se gesta el tercer momento de la evolución que intentamos trazar, y sobre la cual Gilles Deleuze ha teorizado con insuperable acierto en su texto *L’image-temps*, obra de referencia para abordar en profundidad las transformaciones esenciales y revolucionarias que se materializan desde *La Nouvelle Vague*, *Le Nouveau Cinéma* y todos los llamados Nuevos Cines que surgen en todo el mundo, y del que Marguerite Duras es una de sus continuadoras.

El postulado básico de las teorías de Deleuze es que la ruptura que se produce entre el cine clásico y la Modernidad cinematográfica consiste en el paso de una imagen-movimiento de esencia motriz –la acción argumental y su puesta en escena– a una imagen-tiempo de la contemplación y cierto vagabundeo, donde los personajes ya no actúan, sino que contemplan y experimentan la dimensión temporal, y donde la noción de puesta en escena puede llegar a desintegrarse totalmente. En este ámbito, en el de un cine que experimenta con sus propios materiales y con los ajenos –literatura, teatro, pintura– es en el que se ubica las aportaciones imprescindibles de Marguerite Duras. Quedan así establecidas estas tres perspectivas de la relación literatura-cine:

1. La adaptación cinematográfica como un “sistema de equivalencias”.
2. La adaptación cinematográfica como generador de una nueva visión de las posibilidades del cinematógrafo y su permeabilidad con las demás artes: el denominado *cinéma impur* por Bazin y su interpretación como ósmosis de la literatura hacia el cine.
3. Una nueva relación literatura-cine que no tiene que pasar necesariamente por la adaptación, sino que es capaz de lograr una fusión entre ambas disciplinas artísticas, y de la que Marguerite Duras es el máximo exponente: llegamos de nuevo al concepto de coalescencia entre literatura y cine para materializar un nuevo objeto artístico.

Nathalie Granger es el primer largometraje que no proviene de un texto literario anterior. Lo mismo ocurrirá con *La femme du Gange*, primera obra cinematográfica de la coalescencia durasiana, inspirada en *L’Amour*. Ambas rodadas en 1972, y cuyos guiones se publican un año más tarde:

- *Nathalie Granger* (1972)
- *La Femme du Gange* (1972). Inspirado en *L'Amour*, Gallimard, 1971.
- *Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange*, Gallimard, 1973.

A partir de este momento, el universo durasiano se convierte en un espacio híbrido, de una fertilidad inimaginable, donde cine y literatura se confunden a lo largo del doble ciclo hindú de la autora:

Obras literarias:

- *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964.
- *Le Vice-consul*, Gallimard, 1966.
- *L'Amour*, Gallimard, 1971.
- *India Song*, Gallimard, 1973.

Obras cinematográficas:

- *La Femme du Gange* (1972)
- *India Song* (1975)
- *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)

El ciclo literario se cierra con publicación de la obra *India Song* en 1973, tras cuyo título se lee en la portada “texte, théâtre, cinéma”, una obra poliédrica con vertientes literarias, teatrales y cinematográficas, donde la coalescencia de la que hablamos es ya una realidad.

Elementos de la coalescencia literario-cinematográfica durasiana

Antes de rodar la versión cinematográfica de *India Song*, Duras realizará, como ya hemos indicado, *La Femme du Gange*, donde la hibridación de relatos y lenguajes del ciclo literario hindú da paso al cinematográfico, y donde ya surge, en palabras de la propia Duras, el primer elemento de esta coalescencia literario-cinematográfica. Escribe Duras sobre *La Femme du Gange*:

C'est deux films, le film de l'image le film des voix [...] les deux films sont là, d'une totale autonomie, liés seulement, mais inexorablement, par une concomitance matérielle : ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps.

[les voix] ne sont pas non plus des voix off, dans l'acception habituelle du mot : elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le troublent. On ne devrait pas les raccrocher au film de l'image (Duras, 1973: 103-104).

La heautonomía entre la imagen visual y la imagen sonora

Así proclama Duras no sólo la independencia de la imagen sonora y la imagen visual, sino que, en *La Femme du Gange*, las considera dos películas diferentes y superpuestas. Es decir, y esto es esencial para entender este nuevo espacio artístico, la hibridación literario-cinematográfica surge de la diferenciación, autonomía e incluso enfrentamiento de sus elementos. La perturbación derivada de ese enfrentamiento le sirve a Duras para avanzar en la deconstrucción narrativa ya experimentada en el ámbito literario. La cumbre

cinematográfica de la Historia del Cine que supone *India Song* es un nuevo avance en esta independencia entre sonido e imagen, que analiza a la perfección Deleuze:

C'est qui constitue l'image audio-visuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun est autonome, mais en même temps un rapport incommensurable où un « irrationnel » qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer le moindre tout. C'est une résistance issue de l'écroulement de schème sensori-moteur, et qui sépare l'image visuelle et l'image sonore, mais les met d'autant plus dans un rapport non totalisable. Marguerite Duras ira de plus en plus dans ce sens : centre une trilogie, *India Song* établit un extraordinaire équilibre métastable entre une image sonore qui nous fait entendre toutes les voix (in et off, relatives et absolues, attribuables et non-attribuables, toutes rivalisant et conspirant, s'ignorant, s'oubliant, sans qu'aucune ait la toute-puissance ou le dernier mot), et une image visuelle qui nous fait lire une stratigraphie muette (personnages qui gardent la bouche close même quand ils parlent de l'autre côté, si bien que ce qu'ils disent est déjà au passé composé, tandis que le lieu et l'événement, le bal à l'ambassade, sont la couche morte qui recouvre une ancienne strate brûlante, l'autre bal en un autre lieu). Dans l'image visuelle on découvre la vie sous les cendres ou derrière les miroirs, tout comme dans l'image sonore on extrait un acte de parole pur, mais polyvoque, qui se sépare du théâtre et s'arrache à l'écriture. Les voix « intemporelles » sont comme quatre côtés d'une entité sonore, qui se confronte à l'entité visuelle : le visuel et le sonore sont les perspectives sur une histoire d'amour, à l'infini, la même et pourtant différente (Deleuze, 1985: 334-335).

La voz de la imagen sonora como acto de habla puro

Hablamos de la voces de *La Femme de Gange*, de las de *India Song* y de la de la propia Duras en *Le Camion* o, como decíamos al comienzo de este trabajo, la que encarna las dos *Aurélia Steiner*, una voz no en off que difiere de la definida por el cine clásico, ya que no es narrador omnisciente de la imagen visual, sino que independiente, se vuelve ambigua, incierta, y mediante la cual el estilo literario de Duras puede evolucionar gracias a esa relación con la imagen visual:

S'il est vrai que le cinéma moderne implique l'écroulement du schème sensori-moteur, l'acte de parole ne s'insère plus dans l'enchaînement des actions et réactions, et ne révèle pas davantage une trame d'interactions. Il se replie sur lui-même, il n'est plus une dépendance ou une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel. Et c'est cela qui fait l'unité de toutes les nouvelles formes de l'acte de parole, quand il passe dans ce régime de l'indirect-libre : cet acte par lequel le parlant devient enfin autonome. Il ne s'agit donc plus d'action-réaction, ni d'interaction, ni même de réflexion. L'acte de parole a changé de statut. Si l'on se reporte au cinéma « direct » on trouve pleinement ce nouveau statut qui donne à la parole la valeur d'une indirecte libre : c'est la fabulation. L'acte de parole devient acte de fabulation (Deleuze, 1985: 316).

Una voz no en off, convertida en acto de habla puro, que utiliza su autonomía para *fabular*. Especialmente pertinente este concepto en la trilogía hindú, donde las diferentes

voces de la imagen sonora, actos de habla puros, todas ellas ajenas a los personajes de la imagen visual, fabulan, dejando al espectador el trabajo de creativo de si relacionar o no, y de qué manera, esa fabulación de la imagen sonora con la representación de la imagen visual.

La relación indirecta libre entre imagen visual e imagen sonora

La independencia entre imagen y sonido no responde a una simple y gratuita arbitrariedad, sino que mantienen lo que Deleuze denomina una relación indirecta libre. Es esa relación indirecta libre la que posibilita la aparición directa de una imagen-tiempo polívoca, que destruye la univocidad de la imagen-movimiento:

L'image visuelle et l'image sonore sont dans un rapport spécial, un rapport indirect libre. Nous ne sommes plus en effet dans le régime classique où un tout intérioriserait les images et s'extérioriserait dans les images, constituant une représentation indirecte du temps, et pouvant recevoir de la musique une représentation directe. Maintenant, ce qui est devenu direct, c'est une image-temps ou elle-même, avec ses deux faces dissymétriques, non totalisables, mortelles en se touchant, celle d'un dehors lointain que tout extérieur, celle d'un dedans plus profond que tout intérieur, ici où s'élève et s'arrache une parole musicale, là où le visible se recouvre ou s'enfouit (Deleuze, 1985: 340-341).

En un salto mortal hacia el abismo creativo, el tercer film de la trilogía es un nuevo avance en la escultura de este material coalescente. *Son nom de Venise dans Calcutta désert* retoma la imagen sonora de *India Song* para crear, a partir de ella, una nueva imagen visual, que recorre los espacios ya abandonados y olvidados donde podría haber acontecido la velada de *India Song*. El cambio de la imagen visual hace que la imagen sonora posibilite nuevas fabulaciones, aunque sus palabras sean las mismas. Youssef Ishagpour describe a la perfección este nuevo material coalescente:

La réduction est poussée encore plus loin dans *Son nom de Venise...*, où rien n'est montré, figuré, qu'une absence radicale, un lieu d'absence en général, déserté, sans lien à l'événement, une ruine lépreuse, condamnée à mort, en soi hantée de mémoire d'oubli, motif plastique d'une musique cinématographique pour la bande sonore d'*India Song* (Ishagpour, 1982: 251).

Y Deleuze lo utiliza para enunciar un nuevo elemento de esta coalescencia durasiana, consecuencia de esa relación indirecta libre:

Son nom de Venise dans Calcutta désert insistera sur l'héautonomie d'une image visuelle rendue aux ruines, dégageant une strate encore plus ancienne comme un nom de jeune fille sous le nom de la femme mariée, mais tendant toujours à une fin, quand elle a touché au point commun des deux images, à l'infini (c'est comme si le visuel et le sonore se terminaient avec le tactile, avec la « jonction ») (Deleuze, 1985: 335).

El intersticio entre la imagen visual y la imagen sonora. Desaparición del fuera de campo

Lo que Deleuze denomina el intersticio, como veremos a continuación, es esa falla que se abre como consecuencia de la independencia de imagen y sonido. Un hueco que posibilita y exige la creación artística por parte del espectador, dejando en sus manos gran parte de la fabulación que genera.

La limite ou l'interstice, la coupure irrationnelle passe éminemment entre l'image visuelle et l'image sonore. Cela implique plusieurs nouveautés ou changements. Il faut que le sonore devienne lui-même image, au lieu d'être une composante de l'image visuelle : il faut donc la création d'un cadrage sonore, tel que la coupure passe entre les deux cadrages, sonore et visuelle ; dès lors, même si le hors-champ subsiste en fait, il faut qu'il perde toute puissance de droit, puisque l'image visuelle cesse de se prolonger au-delà de son propre cadre, pour entrer dans un rapport spécifique avec l'image sonore elle-même cadrée (c'est l'interstice entre les deux cadrages qui remplace le hors-champ) ; il faut que la voix off disparaisse aussi, puisqu'il n'y a plus de hors-champ à peupler, mais deux images héautonomes à confronter, celle des voix et celle de vues, chacune en elle-même, chacune pour elle-même et dans son cadre (Deleuze, 1985: 363-364).

Cada imagen con su propio encuadre, enfrentadas gracias a ese intersticio irracional, en pos de la deconstrucción narrativa perseguida por Duras, y en pos de la actividad creativa del espectador como afirma Michelle Porte ante la autora, en relación con *Le Camion*: “Quand vous avez fait Son de Venise..., vous disiez que d'habitude on laisse au spectateur vingt pour cent de sa part de création, et que là vous lui en demandiez quatre-vingts pour cent. Mais ici, c'est bien plus encore » (Duras, 1977: 91). Así, con la creación de una imagen visual y una imagen sonora, independientes, no sólo hablamos de un encuadre visual, sino también de un encuadre sonoro, que al ser autónomos, hace que desaparezca la idea de fuera de campo, como unión de ambos elementos, para ser reemplazada por el intersticio como disyunción.

Continuando con la filmografía de Duras, y tras la realización de *Des journées entières dans les arbres* (1976), adaptación del texto de 1954, la autora cinematográfica asume un nuevo y trepidante reto con la creación en 1977 de *Le Camion*. En este exquisito film, Marguerite Duras y Gérard Depardieu, sentados frente a una mesa, en una habitación de hotel, imaginan la película que podrían realizar, en un condicional pasado y presente que multiplica los estratos acerca de la temática de la creación, de la creación en este espacio literario-cinematográfico descubierto por Duras. Una temática de la deconstrucción narrativa, que este nuevo espacio audio-visual impulsa, y que queda perfectamente definido por Youssef Ishagpour: “Il n'y a plus que des lieux d'une histoire et d'histoire celle qui n'a pas lieu” (1982: 285). El primer diálogo entre Duras y Depardieu es el siguiente:

G. D.: C'est un film ?

M. D.: Ça aurait été un film [...] C'est un film, oui.

Es decir, la potencialidad de la obra, la fabulación acerca de su creación, es ya la realización de la misma, en un paso más allá en la deconstrucción narrativa que persigue Duras mediante este material coalescente por ella creado:

Duras s'oppose au cinéma en ce qu'elle ne 'réalise' pas un film. Mais le dé-réalise [...] Dans *India Song* comme dans *Le Camion*, il n'y a que de l'image, mais comme rencontre impossible, éternellement inadéquate, comme non-coïncidence entre vision (utopie) et motif (étant) (Ishagpour, 1982: 264).

Tras la realización de *Baxter, Vera Baxter* (1977), adaptación de la obra de teatro *Suzanna Andler* (París, Gallimard, 1968), para publicar más tarde *Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique* (París Albatros, 1980), llegamos a la realización del largometraje *Le Navire night* y de los cuatro cortometrajes entre los que se encuentran los dos *Aurélia Steiner* (*Melbourne et Vancouver*), con la también interesante omisión de la versión cinematográfica de la tercera *Aurélia* literaria, la parisina. Tras la trilogía hindú y *Le Camion*, nos hallamos ante la siguiente serie del trabajo de coalescencia durasiana:

- *Le Navire Night* (1978)
- *Les Mains négatives* (1978)
- *Césarée* (1979)
- *Aurélia Steiner - Vancouver* (1979)
- *Aurélia Steiner - Melbourne* (1979)

Le Navire Night, de nuevo, se materializa en las voces de Duras y Benoît Jacquot, actos de habla puros, que fabulan en torno a una historia de (des)amor no representada visualmente, una ausencia de puesta en escena que se sustituye por un recorrido interior de un domicilio y exterior de París, principalmente. Como indica Ishagpour:

La 'chambre noire' du Camion est devenue un plateau, mais non le studio qui sert à « réaliser » des fictions, plutôt une demeure véritable « déréalisée » par le cinéma, comme lieu d'absence et du réel et de la fable qu'on raconte (Ishagpour, 1982: 272).

Con el material descartado del rodaje, Duras construirá los dos cortometrajes siguientes. A partir de este momento, el acto de habla puro será encarnado únicamente por la voz de Duras: "À partir de *Césarée* la voix de Duras est seule, comme si toute communication était rompue avec l'environnement" (Ishagpour, 1982: 286). La voz de *Aurélia Steiner* se manifiesta con total independencia de unas imágenes que, en un caso recorren el Sena, y en el otro las playas de Trouville y otros parajes desiertos. Esa autonomía entre imagen y sonido es la que permite que la ensoñación de las posibles historias de las dos *Aurélia* se multiplique, genere infinitas opciones, en vez de atarse a una única representación visual.

Desubicación espacial y temporal

La heautonomía entre la imagen visual y la sonora y su intersticio irracional provocan una desubicación espacial y temporal que trabaja en este mismo sentido de relación indirecta libre, la que permite que la historia pueda ser ensoñada en cualquier parte, pertenecer a cualquier lugar, o quizá, pertenecer a un no-lugar atemporal. La propia Duras expone su opinión acerca de las localizaciones de *Aurélia Steiner* y el concepto de *repérage*:

Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et

Vancouver sont à Trouville. Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir (Duras, 1996: 112).

Materia coalescente que vehicula una fabulación del no-lugar y de la atemporalidad, como ya indicaba Ishagpour en relación a *India Song*: “Ainsi, malgré le plein de la surface de l'écran, toute chose est projetée dans le non-lieu, le non-temps et l'entre-deux des images” (Ishagpour, 1982: 243).

Es en el seno de esta coalescencia literario-cinematográfica, por tanto, donde puede fabularse en torno a las historias que no acontecen, que no acontecen narrativamente, y que tampoco acontecen audiovisualmente. La filmografía durasiana concluye con cuatro obras más:

– *L'Homme atlantique* (1981)

Publicado posteriormente el texto, *L'Homme atlantique*, Les Éditions de Minuit, 1982.

– *Agatha et les lectures illimitées* (1981)

Agatha, Les Éditions de Minuit, 1981.

– *Il Dialogo di Roma* (1982).

– *Les Enfants* (1984)

Más tarde adaptada literalmente en *La Pluie d'été*, POL, 1990.

Sólo destacaremos de entre ellas la otra cumbre creativa y la última aportación al desarrollo de la coalescencia literario-cinematográfica: *L'Homme atlantique*, donde, llevando hasta sus últimas consecuencias todos los postulados de este espacio de coalescencia literario-cinematográfico, como ámbito de destrucción artística, nos encontramos ante un film en el que más de la mitad de su metraje se desarrolla con la pantalla en negro, y donde la voz de Duras alterna entre el presente y el futuro de la no-representación. Alain Philippon titulara su crítica de *L'Homme atlantique* para *Cahiers du cinéma* (nº 33, janvier 1982) *Filmer la mort du cinéma*, sin duda uno de los objetivos de la materia coalescente durasiana. Lo afirmaba la propia Duras tras la realización de *Le Camion*: “Que le cinéma aille à sa perte. C'est le seul cinéma” (Duras, 1977: 74). La autora es perfectamente consciente de la supremacía de las obras donde desarrolló esta materia coalescente:

Je n'aime pas tout de Duras, mais *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Le Camion* et maintenant *Aurélia Steiner*, je sais que c'est parmi les choses les plus importantes que l'on ait faites dans le cinéma depuis toujours (Duras, 1996: 54).

Todos los elementos de esta materia coalescente, por tanto, se erigen como las herramientas perfectas para alcanzar la deconstrucción narrativa y la destrucción artística, tanto literaria como cinematográfica. Nada más pertinente que las palabras de la autora para concluir sus objetivos:

Quand j'ai écrit *Aurélia Steiner Vancouver*, je n'étais pas sûre de pouvoir le tourner après. Je l'ai écrit dans le bonheur de ne pas le tourner après. Je l'ai écrit. Si on ne m'avait pas donné les cinq millions pour le tourner j'aurais fait un film noir, une bande optique noire. Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte.

Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. J'en suis à envisager une image passepartout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle. Déjà, avec l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver* je ne suis pas très loin de l'image idéale, celle qui sera suffisamment neutre soyons sérieux – pour éviter la peine d'en faire une nouvelle [...] Avec le film noir j'en serais donc arrivée à l'image idéale, à celle du meurtre avoué du cinéma. C'est ce que je crois avoir découvert ces derniers temps dans mon travail (Duras, 1996: 76-77).

Utilizar el cinematógrafo para destruir el texto, para más tarde destruir el cine. Y también destruir a la escritora al convertirse en cineasta:

Faire du cinéma quand on a écrit des livres, c'est changer de place par rapport à ce qui va être fait. Je suis devant un livre à faire. Je suis derrière un film à faire. Pourquoi ? Pourquoi éprouve-t-on le besoin de changer cette place, abandonner celle où on se tenait ? Parce que faire un film, c'est passer à un acte de destruction du créateur du livre, justement, de l'écrivain. C'est annuler celui-ci (Duras, 1996: 106).

Porque sólo desde el aniquilamiento es posible la lectura, literaria o cinematográfica, masacre vehiculada por la materia coalescente durasiana:

C'est sur cette défaite de l'écrit que – pour moi – se bâtit le cinéma. C'est dans ce massacre que réside son attrait essentiel et déterminant. Car ce massacre c'est justement le pont qui vous mène à l'endroit même de toute lecture (Duras, 1996: 107).

Fuentes documentales citadas

- Bazin, A., (1985) *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les Éditions du Cerf.
Deleuze, G., (1985) *L'image-temps*. Paris, Éditions de Minuit.
Duras, M., (1973) *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*. Paris, Gallimard.
Duras, M., (1977) *Le Camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*. Paris, Les Éditions de Minuit.
Duras, M., (1996) *Les Yeux verts*. Paris, Cahiers du cinéma.
Ishagpour, Y., (1982) *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris, Éditions Denoël-Gonthier.
Truffaut, F., (1954) "Une certaine tendance du cinéma français" in *Cahiers du cinéma* n° 31, pp. 15-28.