

# De la novela al film. *Moderato cantabile* y la traición del código

Lucía Vogelfang<sup>1</sup>

## Duras reescribe

Según cuenta Adler (1998, pp. 547-551), en 1960, Marguerite Duras solicitó a su casa de edición el estado de ventas de sus libros. Sus novelas no se vendían bien y la editorial no le daría nuevos anticipos. Quizás es por eso que cuando Peter Brook se lo propuso, aceptó adaptar y guionar *Moderato cantabile*, una tarea para la que sabía –gracias a su experiencia con *Hiroshima mon amour*– tenía facilidad.

Pero Duras no hace nada a medias: reconstruyó la matriz de la novela, redujo los días en los que los protagonistas se encuentran, brindó identidad e historia a la mujer muerta: “*Elle habitait derrière l’arsenal. Mariée depuis dix ans. N’avait jamais fait parler d’elle*” (Adler, 1998, pp. 548-549), y dio a Anne mayor espesura, convirtiéndola en una devoradora de hombres, poseedora de un secreto que desconoce y abandonada a su feminidad, una *refugiada de Lol V. Stein*, con una mirada “*avec ravissement*” (Adler, 1998, p. 550). También eligió el escenario: Blaye, una ciudad de provincia por excelencia.

Duras necesitó de ocho manuscritos y cuatro finales para delinear el guión. Luego de ese trabajo no de adaptación sino de reescritura, la novela llegó a la pantalla en el apogeo de la *Nouvelle Vague* y con dos de los íconos del movimiento –Jeanne Moreau y Jean-Paul Belmondo– y Duras, a pesar

---

<sup>1</sup> Universidad de Buenos Aires. [lucia.vogel@gmail.com](mailto:lucia.vogel@gmail.com)

de su admiración por la actriz y de la amistad que las unía, redujo el film, así como Peter Brook de no haber entendido nada y confesó querer filmarla ella misma “avec de petits moyens” (Borgomano, 1993, p. 63) por lo que Adler (1998) vio allí el motivo por el que Duras pasó “de l’autre côté de la caméra” (p. 551).

¿Qué sucedió con el film? ¿Qué es lo que el director no había entendido?

## Al pie de la letra, o lo que Peter Brook sí entendió

*Moderato cantabile* parece haber sido escrita en una perspectiva dramática poniendo en evidencia que el estilo asiático ya desde fines de los años 50 tiende a la representación. Es por eso que no sorprende que sus obras posteriores se transformen en los híbridos novelas-diálogo, guiones, libros-teatro, libretos, libros-film. En la novela se alternan un texto narrativo con un diálogo en estilo directo. En ese diálogo, cuya importancia es casi igual a la del relato propiamente dicho, el narrador cede la palabra a sus personajes y se borra detrás de ellos. Alcanzaría con retomar tal cual esos fragmentos de diálogo y con seguir las indicaciones de *régie* o de puesta en escena del relato para obtener una pieza teatral. En la parte más fiel al texto –y la mejor, cinematográficamente hablando–, la película de Peter Brook sigue ese camino, escoltado por Thirard, el iluminador, que supo transmitir los grises pesados y otoñales de la novela.

Uno de los aciertos del film es haber captado una de las materias sensibles no ya a Duras sino a todo el conjunto de escritores del *Nouveau Roman*: el alto a lo imperceptible ya lo banal. La imagen del film se inscribe en ese mismo marco: en el plano un portal cerrado ocupa todo el espacio e impone su propia insignificancia. La escuela de la mirada impone la objetividad y la opacidad que Brook supo transponer en la fotografía del film en la cual ese portal que mantiene cuidadosamente la mirada fuera de la casa burguesa representa tanto la opacidad como la fascinación sin contacto, misma disposición que experimenta Chauvin frente a Anne. Pero, como demostró el *Nouveau Roman*, ya no se trata sólo de registrar sino que la observación, según la ley de la ciencia moderna que la novela moderna replica, modifica el objeto observado. Por eso en el texto de Duras se ponen en escena complejos dispositivos de la mirada (como ventanas y espejos) cuya estructura es la de la trampa. La misma intención ocupa la imagen del film: las rejillas demarcan

el acceso a la casa, aunque el ojo desafiaba la barrera espacial y social y, al fijarse en ese cerámico, denunciaba la división de clases.

El título del libro, *Moderato cantabile*, no remite ni a un personaje ni a un lugar, ni a un acontecimiento. Es un enunciado, un puro acto de lenguaje, una escritura, la inscripción sobre la partitura de Diabelli que el niño, con desgarro y falta de interpretación en la escena inicial. En los títulos con los que abre el film Brook replicó ese efecto de escritura: los créditos simulan ser escritura sobre la textura de un papel.

## El juego de las diferencias

Sin embargo, Peter Brook introdujo en la película algunas diferencias significativas respecto de la novela.

Si bien la decisión de filmar exteriores hizo inevitable un andaje espacial y un color local específico, no podemos dejar de notar que la novela apunta a un espacio más abstracto. La elección de Baye, fiel al espíritu del decorado novelístico, resulta una localización demasiado precisa que traiciona la incertidumbre del texto. Esa ciudad no debía nombrarse justamente para que pudiera ser sólo un espacio textual, inalcanzable, un espacio simbólico abierto a todas las interpretaciones que pudiera convertirse rápidamente en la misteriosa S. Tahla de las novelas posteriores (*El arrebató de Lol V. Stein*, *El amor*). La ausencia de toponimia de la novela construye una geografía inventada, abstracta y universal con espacios simbólicamente cargados de sentido. Es un pueblo sin color regional, la provincia toda. No se trata de una realidad geográfica sino de una metáfora de la sociedad francesa en su dimensión industrial y capitalista.

Los espacios de la novela –el puerto, el café, la casa de la protagonista– adquieren en la versión fílmica un carácter mucho más provincial y afrancesado. Incluso algunas escenas encarnan un imaginario naturalista. Ejemplo de ello es el aspecto mucho más rural del café del film que, además, está sobre la otra margen del río que acentúa una interpretación que concuerda con una idea central de esta “novela de travesía” (Weiss, 2003, pp. 51-89): los personajes cruzan fronteras espaciales, sociales, de clase, etc. El cambio de orilla necesariamente reduce la cantidad de encuentros que se llevan a cabo en el café escrito e introduce el barco –que viola el universo espacial estricto de la novela– y nuevos escenarios para los diálogos: los muelles, la

casa abandonada pasando el estuario, la orilla del río, el camino de plátanos. Los personajes del film se encuentran en un ~~parque público~~ por la noche en una larga escena que, en la novela, se desarrolla dentro del café. Los escenarios de los encuentros se multiplican porque si en la novela la evolución de la relación de los protagonistas se inscribe en los diálogos de la historia que inventan y en el trabajo ~~subterráneo de identificación~~, la película necesita hacer sensible visual y auditivamente la evolución y la sucesión es una manera visual de materializarla, en especial por las variaciones de tono que cada uno de los espacios imprime: hay lugares diurnos, crepusculares, nocturnos, está presente la vacuidad de la casa abandonada, la intimidad precaria de un banco ~~público~~, la ~~fiereza~~ del río, la ~~protección ilusoria~~ de los plátanos.

El capítulo VII, el de la comida burguesa y el escándalo, que la crítica en general analiza por separado, es el único en toda la novela que penetra el espacio de la casa y se adentra en la noche. Las estadías en la casa eran hasta entonces elipsis del relato, un blanco entre los capítulos. Textualmente Anne vivía fuera. Las palabras de Chauvin en varias ocasiones intentaban quebrar esa barrera y penetrar la intimidad del hogar, evocando el salón, el piano, el pasillo del primer piso, el cuarto y la cama. Pero hasta allí la intrusión permanecía en el plano del discurso. En el capítulo VII el propio relato viola las reglas estrictas de tiempo y espacio que había establecido para sí: para decir el ~~escándalo~~, el relato se ~~hace escándalo~~, ~~contradición~~ e ~~infracción~~. El film mucho antes viola el código: la noche del crimen el espectador asiste a la cena de la pareja y penetra en el espacio prohibido de la casa, que en la novela permanece como incógnita.

~~Además~~, la versión cinematográfica se fija la regla de cierta "tendencia" que no hace justicia al texto: los encuentros de Anne y Chauvin en el café parecen secundarios pues ya no ocupan el lugar predominante que la novela les otorgaba; los dos protagonistas beben menos en la pantalla que en el papel y el vino ya no se percibe como el lazo fundamental que los une. Además, y sobre todo, los ~~diálogos~~ se acortan y se simplifican, pierden ~~espesa~~ y pierden también su aspecto borroso, repetitivo, titubeante, como de búsqueda. Por último, la noche de la recepción, Anne, en lugar de vomitar, se arrastra por el piso y dice a su marido "*Dites-leur que je suis devenue folle*". Una confesión de locura que la novela no nombra y ni siquiera sugiere opera aquí como recuperación "realista", como excusa por su conducta indecorosa cuando la fuerza de

la novela reside justamente en que no haya excusa o en que ni siquiera se la busque. Porque el film, además, se atiene a la regla básica de la verosimilitud que la novela omitía: si en la novela desconocemos el nombre del niño, la película lo apoda Pierre; si la novela deja deliberadamente en las sombras al personaje del marido, el film le reserva un rol identificable y además se anuncia que Chauvin está por dejar la ciudad. Esta apuesta por el realismo y por la explotación llega al punto cúlmine cuando el film pone en escena lo que la novela había deliberadamente callado y Anne declara su amor a Chauvin y reduce el mítico amor elaborado por Duras.

También el clima recibe en ambos formatos un tratamiento diferente. El clima invariable del film no coincide con los títulos climáticos de la novela. La acción transcurre en diez días a lo largo de los cuales se habla del viento y de “*Les premières chaleurs*” (p. 32) “*ce temps, si précocement beau*” (p. 69) y “*Bientôt l’été*” (p. 107). No se trata entonces de un realismo climático sino de la simbología de la primavera como el tiempo de lo erótico y de lo amoroso.

Si bien la estructura general de la historia se conserva, algunos agregados o supresiones de la adaptación alteran la atmósfera. Eso sucede con la escena policial del film en la que los gendarmes obligan al asesino a reconstruir el crimen pasional. El interés de ese agregado consiste en subrayar el hecho de que Anne y Chauvin, a su manera, están embarcados en la reconstitución.

Una de las diferencias fundamentales que distingue una novela de una película reside en la materia de la expresión: la lengua escrita es homogénea, el lenguaje cinematográfico, en cambio, se compone de imágenes en movimiento, menciones escritas, palabras, efectos de sonido y música. Tomemos por caso las primeras líneas de *Moderato cantabile*:

-*Veux-tu lire ce qu’il y a d’écrit au-dessus de ta partition?, demanda la dame.*

-*Moderato cantabile, dit l’enfant.*

*La dame ponctua cette réponse d’un coup de crayon sur le clavier* (p. 11).

Dos voces se oyen (narrador y personajes) que el flujo lineal de la escritura obliga a excluirse (cuando en el film podríamos escuchar a dos personajes dialogando mientras vemos lo que hacen). Duras juega con esta característica: los personajes dialogan en una situación diegética singular (en el café, en el camino) referida por el narrador, constituyendo el relato primero. El relato

de la pareja desconocida sólo será referido e inventado por los personajes del relato primero a través de sus diálogos, lo que determina que se encuentre enmarcado. Pero al tiempo que inventan ese segundo relato en caja china, hacen existir su historia gracias a la ambivalencia constitutiva del lenguaje lo que supone un desafío enorme para la adaptación cinematográfica. El film resuelve esta encrucijada delegando al relato primero muchos de los efectos que en la novela produce el relato segundo.

En el texto atribuible al narrador –esas frases breves alrededor de los diálogos–, el relato está siempre del lado de Anne Desbaredes, la acompaña, la sigue sin separarse de ella. Si, como hace gran parte de la crítica, dejamos aparte el capítulo VII, este observador se relaciona con espacios precisos: dos lugares cerrados –el departamento de Mademoiselle Giraud y el café visto primero desde el exterior y luego desde el interior– y un espacio abierto, el camino pues siempre abandonamos al personaje fuera de su casa. Este relato pareciera tomar el punto de vista de Anne, lo que se pone en evidencia en el momento del crimen, cuando se trata sin duda de su mirada, fascinada por el espectáculo de la muerte: *“Elle laissa son enfant [...] rejoignit le gros de la foule devant le café et atteignit le dernier rang des gens que, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient”* (p. 23). Pero su mirada no es personal: mezclada con la muchedumbre inmóvil, observa el espectáculo como cualquier otro de los presentes. Hay detalles, pero ninguna subjetividad, es la mirada impersonal del objetivo de una cámara fotográfica. Ese punto de vista, pesadamente localizable e indistinto, no entra en ninguna de las categorías del análisis del discurso: es focalización interna en lo que respecta al ángulo de la visión y a la restricción del campo, pero es focalización externa, en lo que respecta a la toma de posición por la exterioridad. Su ambigüedad genera un malestar porque no permite que el lector se identifique con un personaje sino que debe hacerlo con una mirada impersonal, de *voyeur*. Quizás para evitar ese malestar y facilitar la identificación del espectador, la adaptación introduce en esa escena a Chauvin: es él quien, en el film, ve a Anne mirar la escena del asesinato, lo que simplifica el efecto pero, al mismo tiempo, lo falsea.

Un párrafo aparte merece el trabajo que la novela hace con la temporalidad y las estrategias para llevar ese trabajo a la pantalla. En la novela conviven dos tiempos diegéticos: el del encuentro a lo largo de diez días entre Anne y Chauvin y el tiempo de la pasión de la pareja desconocida, que la muerte

suspende y prolonga hasta el infinito. Las dos parejas, sus amores y relatos se desarrollan en dos temporalidades. La singularidad reside en la oposición entre el tiempo preciso, datado, casi cronometrado del primero y el segundo, sin límites, sin referencias, incesantemente en transformación como si estuviera en continua expansión. Esta oposición corresponde a la distinción entre un tiempo crónico –medido por relojes y calendarios– y el tiempo subjetivo y fuera del tiempo de la pasión. La voz narradora que se ocupa del relato primero multiplica las precisiones al tiempo que subraya el desarrollo lineal e irreversible de esos diez días: “*au coeur de l’après-midi*” (13), “*le crépuscule commença à balayer la mer*” (p. 18), “*Le lendemain*” (p. 31), “*C’était un samedi*” (p. 39); “*Six heures déjà*” (p. 40), “*trois jours auparavant*” (p. 50), etc. Esta temporalidad de los episodios cotidianos contrasta con la fidezy lo indecible, sin comienzo ni final en la que pasado, presente y futuro se confunden. Sin embargo, esta segunda temporalidad contamina la primera, la hace perder sus límites y referencias. Cuando se encuentran Anne y Chauvin al día siguiente del asesinato hablan en primer lugar del hecho que aconteció el día anterior pero muy rápidamente sus palabras se remontan hacia un tiempo pasado y lejano, abandonando el relato de los hechos comprobados para adentrarse en el mundo hipotético del imaginario de la pasión. Como saben tan poco de ese crimen y de esa historia, se la apropian y la inventan, le otorgan un origen, una duración y un futuro potencial. Ese esbozo que hacen de la historia de los extraños rápidamente se convierte en su propia historia. Y, como por una especie de ósmosis, la historia inventada se apodera de la suya, acentuando cada vez más el proceso de identificación y de fusión hasta que el pronombre “*elle*” designa tanto a la mujer muerta como a Anne. Así, el tiempo del relato de los encuentros reiterados durante diez días es dominado por un tiempo fabuloso, absoluto, el tiempo de la pasión incandescente. El lector pierde las referencias temporales y siente una duración indefinida.

En el film la doble temporalidad de la novela se reduce al eje temporal de los encuentros cotidianos. Las imágenes, entonces, al tiempo que marcan la sucesión de los encuentros deberán producir ese efecto de duración indefinida. Para ello el film sigue el orden cronológico del relato primero, pero introduce algunas distorsiones que otorgan densidad a la continuidad lineal. Luego del encuentro en la casa abandonada, un largo *travelling* hace desfilarse frente a la vista del espectador las rejas de una casa majestuosa mientras se

escuchan unas tenues pisadas. Es de noche. Algunas escenas más tarde, luego de que hubieron reconstruido el crimen, Chauvin le confiesa a Anne que esa noche había pasado delante de su casa. Se produce entonces un efecto de analepsis interna: el espectador recuerda el *travelling* y comprende que era Chauvin frente a la casa de Anne y los pasos pierden su carácter enigmático. El orden cronológico de las imágenes no se vio alterado, simplemente se había suspendido su interpretación (Gardies, 1993, p. 95). No se trata de una anacronía en el sentido que le otorga Genette al término porque el orden de los acontecimientos no se altera pero el espectador establece acercamientos entre dos momentos separados experimentando la espesa temporal del texto. El film además borra las dataciones precisas de la novela (sólo unas poquísimas se mantienen) para producir la indeterminación y la sensación de duración.

Otro aspecto de la temporalidad puede sentirse en los planos en movimiento sin personajes que el film multiplica (los *travellings* de las rejas, de la superficie del río, de las banderas del paseo público y de los árboles del bosque de pinos). Estos planos están allí para representar el tiempo que pasa, la duración indefinida: el movimiento de la cámara, regular y continuo, que transforma la imagen, sucede frente a los ojos y hace experimentar la duración que transcurre entre dos momentos de la historia. Esa es según Gardies (1993, p. 99) una propiedad del cine, la dimensión fenomenológica de la duración cinematográfica, el tiempo en acto. La experiencia del espectador se inscribe en el presente de su percepción y permite que surja una duración específica que parece recordar que *Moderato cantabile* es, como la novela, un film sobre el *tempo*.

## A modo de conclusión

Si bien las modificaciones del film no parecen fundamentales, la acumulación de licencias en algunos detalles permite hipotetizar que alteran sus códigos y su espíritu.

El traspaso de cualquier novela a la pantalla moviliza estrategias con notables particularidades. El caso de *Moderato cantabile* brinda un terreno de análisis muy fructífero y permite preguntarse si la imagen puede retomar el trabajo absolutamente particular que la novela durasiana realiza con la temporalidad, la espacialidad, el punto de vista y la narración. Quizás aquí el paso de la escritura a la pantalla deba pensarse no en términos de una

comparación o equivalencia sino de operaciones, lo que implica concebir a la novela no como un modelo sino como un reservorio de instrucciones. Brook elige apoyarse sólo de algunas de ellas tratándolas tomando en cuenta su propia especificidad

### **Referencias bibliográficas**

Adler, L. (1998). *Marguerite Duras*. París: Gallimard.

Borgomano, M. (1993). *Moderato cantabile*. Marguerite Duras. París: Bertrand-Lacoste.

Duras, M. (1958). *Moderato cantabile*. París: Éditions de Minuit.

Gardies, A. (1993). Narration et temporalité dans *Moderato cantabile*. *Cinéma, revue d'études cinématographiques*, 4(1), 88-102.

Weiss, F. (2003). *L'oeuvre au clair*. *Moderato cantabile*. París: Bordas/VUEF.

Lévy, R. y Brook, P. (1960). *Moderato cantabile*. Francia-Italia: Paramount.