

El cine de la escritura o Marguerite Duras

María Navarro

Porque me crié en Vinh Long, a orillas del Mekong en una familia pobre y humilde... porque tuve un hermano loco y otro mujeriego... porque tuve una madre que murió de la muerte de mi hermano... porque muy pronto en mi vida fue demasiado tarde... porque la historia de mi vida no existe, eso no existe, nunca hay centro... Ni camino, ni línea... Porque fui comunista y dejé de serlo... porque no creo en el futuro de esplendor que prometen las revoluciones, ni en el nuevo hombre, ni en las mujeres liberadas... porque aborrezco la necesidad de las masas... porque el amor entre un hermano y una hermana es un amor que no termina nunca, y que consuman con otros... Porque la única realidad que reconozco como válida es la del deseo, que nada ni nadie logra satisfacer, por eso escribo, hago películas... Porque no hay errores, solo hay actos extraños... Porque Duras ya no existe, porque está el libro que pide mi muerte, ¿quién es el autor?: Yo, Duras.



Marguerite Duras

Su nombre, sus libros, sus guiones, sus películas. Las casas donde habitó. Su cuerpo, el cuerpo de su amor, la voz, el alcohol también. Los personajes, que habitan sus novelas y filmes y trascienden el tiempo. Ellos son, a través de una constante modificación en la que no hay continuidad narrativa, las voces que se encarnan en unos cuerpos, que aun siendo los mismos, son siempre otro en la pregunta incierta que el sujeto se formula. Marguerite Duras. La Duras, escribir: eso es todo.

No se puede uno comportar como si ella no estuviera. El cine no puede ignorar que ella ha hecho películas. Que ella ha provocado agujeros, trazos, no sólo a través de sus novelas, artículos o adaptaciones, sino también con sus guiones y filmes, en los que la escritura ha sido quizá su mayor contribución al arte cinematográfico; su forma quizá de reinventar el cine. No podemos excluirla de nuestra propia historia porque, una vez que hemos traspasado el umbral de su polémica obra, somos también escritos por ella, capturados por esa secreta complicidad que se establece únicamente a través de los textos.

Textos que hacen cine y obra fílmica que deviene texto.

Nacida en 1914 en Saigón y fallecida en 1996 en París, con más de cincuenta libros, piezas de teatro, diecinueve películas, casi un centenar de entrevistas periodísticas y de un controvertido compromiso político, ha hecho del territorio de la escritura su paisaje natal, su existencia. Amiga de Georges Bataille, François Mitterrand, Jean Luc Godard, Maurice Blanchot y Raymond Queneau, entre otros, fue considerada representante del *nouveau roman*, aunque, en mi opinión, ella introduce, tanto desde el punto de vista narrativo como de la problemática del sujeto en su existencia, un compromiso y una posición que la diferencia de sus coetáneos.

Será su novela *El amante*, premio Goncourt en 1984 —libro que obtuvo un gran éxito comercial y que posteriormente sería llevado al cine por Jean-Jacques Annaud en 1992—, la que marcará un antes y un después en cuanto a su imagen pública y a la crítica, que si hasta entonces se había fijado más en su producción cinematográfica —aunque ésta siempre fue para minorías— y situado su amplia y elaborada obra en un lugar más o menos considerado —es a partir de este momento que su obra pasa a un mejor lugar ya que muchos críticos consideraron que ¡por fin! la Duras escribía algo que se entendía, de manera, que se la comienza a interpretar vinculada a su biografía, dándole a sus novelas un cierto carácter de confesión. Aspectos de la crítica que, consideramos, son un intento ingenuo, en

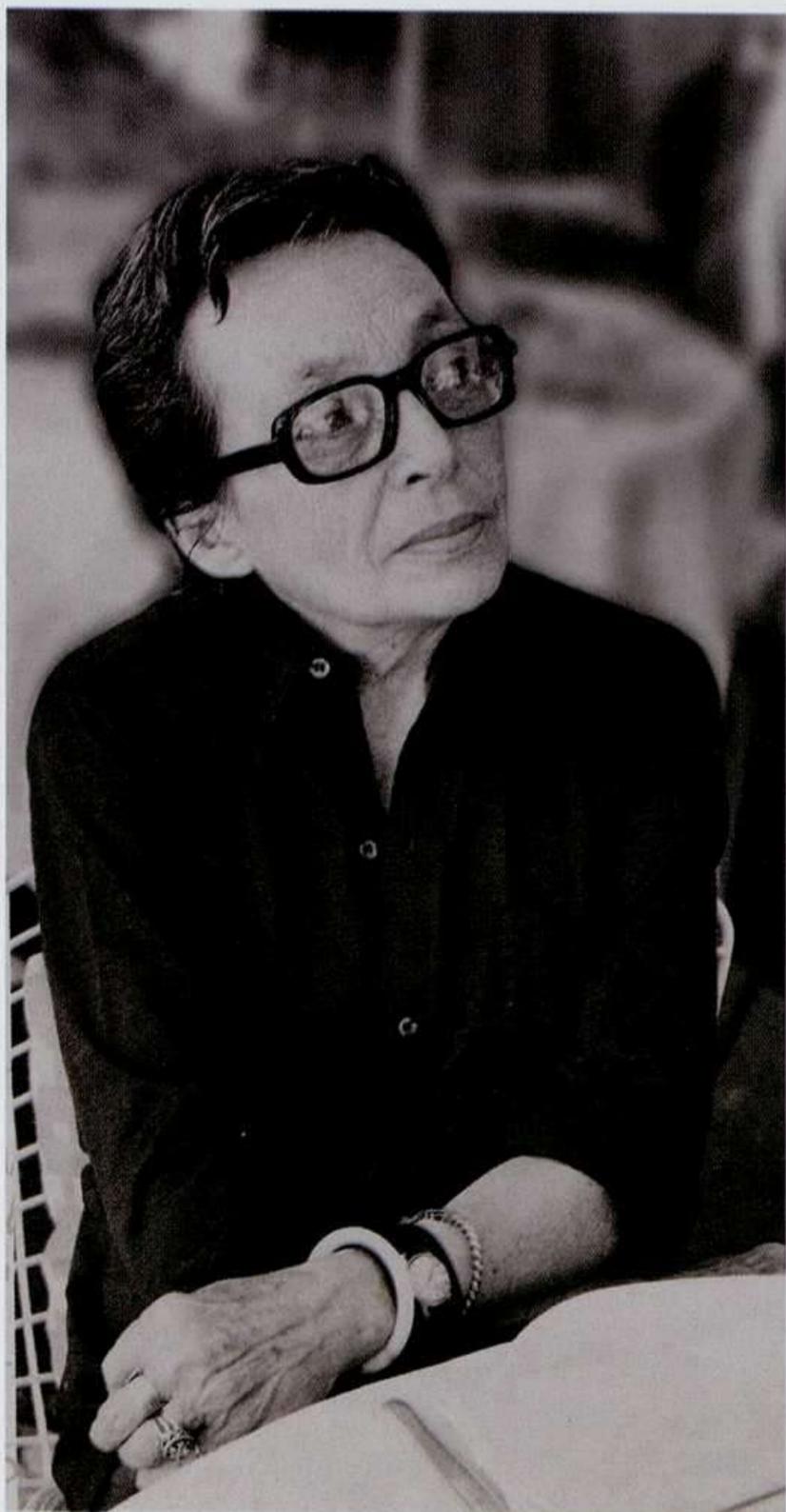


muchos casos, de dar sentido al profundo abismo que tanto sus libros, películas o manifestaciones convoca y que los aleja de la nada ingenua apuesta que Marguerite Duras hace en su captación de la sustancialidad de la palabra y la disolución del sujeto, atravesado por su deseo y anclado por su goce, y que nos muestra, más allá de su historia, la de Duras, a través de sus personajes ya sea en la novela o el cine.

Duras va a utilizar el medio fílmico como otra forma de demarcación de la escritura. Va a plegar sus filmes y guiones a la fuerza y rapidez fulgurante del escrito, hasta el punto de que ella no adapta ni hace montaje en sus películas. A pesar de la potencia de la imagen, de la forma en que estas imágenes son tratadas, vemos cómo en *Hiroshima mon amour* —película dirigida por Alain Resnais en 1959 sobre un guión de Duras y primera incursión de ésta en el mundo del cine— la cámara va penetrando en *travelling* por las calles de la ciudad, articulando y puntuando las palabras de los amantes, la plenitud de su goce, con el horror de Hiroshima, en el que quedan fundidos, produciéndose como una metamorfosis. Los planos, son un escrito más donde tanto los personajes y las escenas, como el paisaje, la música o la memoria son la voz, y están ahí para ser leídos en una continua confrontación entre lo que se muestra y lo invisible.

Al igual que con sus novelas ella no nos explica nada, eso es así. Es así en *Los caballitos de Tarquinia*, *Destruir dice*, *Emily L*, *El amor*, *El mal de la muerte*, *El arrebató de Lol von Stein*, *El vicecónsul*, *La lluvia de verano* o *Escribir*, por citar algunas de sus novelas. Eso es así, como ya intuimos en *Natalia Granger*, película de 1973, y que vemos culminar, en tanto obra fílmica, en *India Song* —película considerada de culto, que dirige en 1974 y galardonada en Cannes en 1975 por la Asociación Francesa de Cines— y en *Son nom de Venice dans Calcuta désert* de 1976, dos películas que parten de un mismo guión y en el que transitan a su vez personajes de sus novelas *El vicecónsul* y *El arrebató de Lol Von Stein*. Películas en donde los personajes de una aparecen en la otra, organizando universos totalmente diferentes y con total autonomía. En *India Song*, filmada en el distrito XVI de París, dos voces en *off* hablan de unos personajes que bailan —interpretados por Delphine Seyrig y Michel Lonsdale— en una supuesta Embajada de Francia en una desconocida Calcuta y a los que nunca veremos hablar pero de los que seremos cómplices al penetrar su verdad delirante y desgarrada, su locura, en tanto verdad fundamental que habita a todo sujeto y que se hace presente en la





evocación de una India atravesada por la lepra, el calor sofocante que precede al monzón o el grito de amor que nace del dolor que asola al vicecónsul y una Ann-Marie Streter que retorna, en la voz, de la muerte. Las voces harán ir y venir a los personajes sobre el fondo musical de la célebre banda sonora de Carlos de Alessio y que tenemos que entender como indisociable de estas dos películas: *India Song* es la música y las voces sobre las figuras virtuales entregadas a su arrebató. Posteriormente en *Son nom de Venice dans Calcuta desert*, será la música, el fondo lo que enmarcará

unas imágenes en donde ya ni siquiera aparecen los personajes, sino sólo el texto (de *India Song*) atravesado por el paso inexorable del tiempo, único protagonista, que cae sobre la casa abandonada como cediendo al deseo del olvido. A su vez, este texto fílmico en el que todo está presente y sin embargo nunca representado, fue posteriormente transformado en texto literario.

También en *Le camion*, de 1977, podemos asistir a la fuerza evocadora de la escritura, que no necesita de grandes medios técnicos —sus películas carecerán siempre de grandes o complicados presupuestos—, y que se va a mostrar a través de la imagen hasta el punto de poder ver una frase *Te amo como no es posible amar* apareciendo literal en la pantalla como la imagen del sujeto de la enunciación que se revela y muestra, como una huella. Y en la voz, esta vez de la misma Duras, que lee el texto dándole la réplica a Depardie. En *Le camion* se trata de contar lo que *Le camion* habría sido si hubiera sido rodada, es entonces el texto de *Le camion* el objeto filmado. Se trata de la película de un texto.

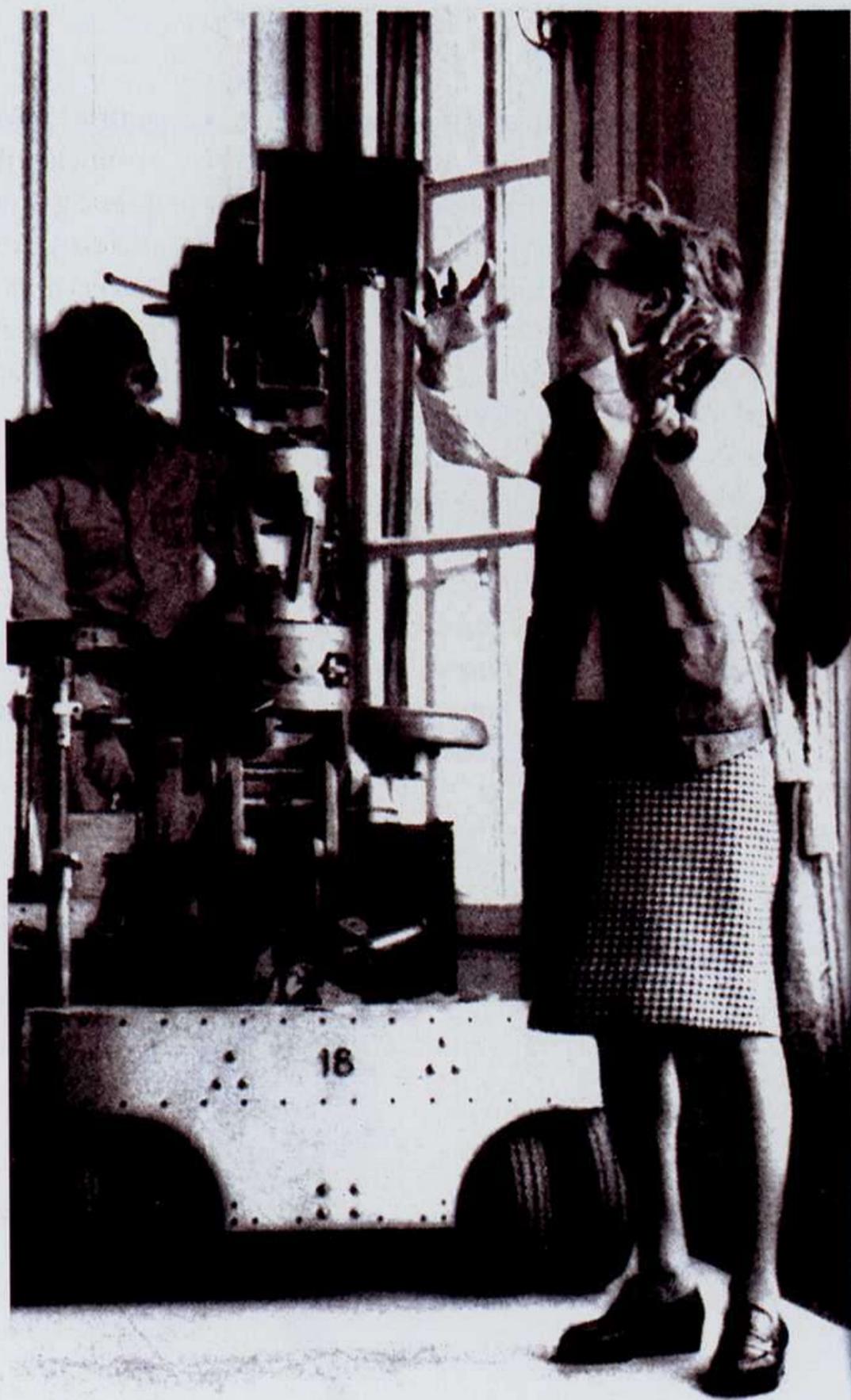
Posteriormente, en *Navire night* de 1979, y en las diversas derivaciones que se suceden de este guión que recomenzó varias veces, surgen de allí los cortos *Cesaree*, *Les Mains Negatives* y *Aurelia Steiner*, *Aurelia Steiner Melbourne* y *Aurelia Steiner Vancouver*, volveremos a asistir a este poder de evocación profunda e indeleble que transmiten sus textos. En *Navire Night*, la imagen es en sí misma el negro de la imagen, desde el momento en que cualquier imagen: *de la noche, del aire, de las carreteras...* dirá Duras, se puede superponer a cualquier texto, que es el que trasmite la voz de los amantes que se gozan apasionadamente por teléfono.

Poder de la enunciación que ya desde *Hiroshima mon amour*, nos señalaba esa distancia que va a prevalecer en sus películas respecto a la representación y que va a poner de manifiesto en una constante confrontación entre lo sustancial de las voces, el deseo y unos cuerpos que se presentan en constante desaparición, apuntando a ese lugar vacío desde donde el

sujeto habla. Es por esto por lo que los personajes de las películas de Duras se presentan casi siempre como fríos o algo estáticos, si bien, paradójicamente, impregnados de una pasión que reviste de una extraordinaria calidez todos sus filmes. Encarnando el más puro deseo, en la imposibilidad de nombrar, en la locura o el dolor, como podemos ver en *Hiroshima* donde Enmanuelle Riva y Eiji Okada, o los nombres Hiroshima-Nevers, que los identifica, más allá del ardor de los cuerpos en una cama de hotel en la noche, son también encarnación del horror de la guerra. Deseo y dolor, cuerpo y ciudad, en las palabras de los amantes como una continuidad de estos cuerpos. en su decir acerca de la imposibilidad de hablar de Hiroshima.

No has visto nada en Hiroshima. Lo he visto todo, todo.

Visión escindida entre la imagen y la mirada que lleva al espectador a a deponer la suya frente a la obra. Saber que Duras despliega y que lleva a Jacques Lacan a rendirle homenaje en el año 1965 en Cashiers Renaud-Barrault tras leer *El arrebatado de Lol Von Stein*, su texto cumbre quizá, y de la que dirá: *Un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque esta le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud que en su materia el artista siempre le lleva la delantera y que no tiene que hacer de psicólogo allí donde el artista le desbroza el camino*, señalándonos que Marguerite Duras ha podido articular y transmitir con sus novelas y películas, en definitiva con su escritura, un saber acerca del deseo y el goce que habita en



los sujetos, escindidos de sí y que otros discursos como el psicoanálisis, en su propia articulación y siendo su materia, tarda en transmitir.

Atravesados, escindidos, arrebatados, como Lola Valerie Stein, Ane Marie Stretter, la mendiga de Lahore o el vicecónsul, personajes que podríamos considerar eje de toda su obra son los sujetos, que como Lol, mujer de la que quizás, como señalará la misma Duras, parten todas sus mujeres, se dirigen hacia una evidencia estremecedora y oscura que apunta a la verdad del ser, en tanto hijos de lo imposible.

Saber de Duras que escribe y nos recorta en la mirada pasiva de meros espectadores y nos provoca y sorprende una y otra vez en su lectura. Porque, como ella misma nos dice en una entrevista realizada por Pierre Dumayet: *Un suceso no puede ocurrir dos veces, una vez en la realidad y una vez en un libro. Pero tiene que haber ocurrido para que el libro pueda narrarlo. Y el mismo suceso se destruye, si me lo permite, en el libro, porque nunca es el que ha tenido lugar. Sí, el libro realiza este milagro. Lo que se ha escrito se ha vivido, y rápidamente, lo que se ha escrito sustituye a lo que se ha vivido... porque... Me he dicho muchas veces que se escribía sobre el cuerpo muerto del mundo y de igual forma sobre el cuerpo muerto del amor. Que lo escrito se nutría en los estados de ausencia, no para reemplazar algo de lo vivido o supuestamente vivido, sino para depositar en éste el vacío por él dejado.*

Referencias bibliográficas

- Borgomano. M. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Albatros. París, 1985
- Duras, M. *Hiroshima mon amour* (1960). Seix Barral: Barcelona 1984.
- Duras, M. *El Vicecónsul* (1965). Tusquets, Barcelona, 1986
- Duras, M. *Nathalia Granger* (1973). Gallimart, París, 1984
- Duras, M. *India Song* (1973). Fontamara, Barcelona. 1985.
- Duras, M. *Le Camion* (1977). Minuit, París 1977.
- Duras, M. *El arrebato de Lol Von Stein* (1964). Tusquets, Barcelona, 1987.
- Duras, M. *Los Ojos Verdes*. Plaza y Janés, 1990.
- Duras, M. *Gauthier, X. Les Parleuses*. Minuit, París, 1974,
- Lacan, J. *Intervenciones y textos, 2*. Manantial. Buenos Aires. 1991.
- VV. AA. *Marguerite Duras a Montreal*. Spirale, Montreal, 1981.
- VV. AA. Dossier Marguerite Duras. *Magazine Literario*, 278. 1990.
- VV. AA. Navarro, M. Duras más allá de Duras: Sujeto, amor, escritura y verdad. *La Página*, n.º 45-46, 2001.