

EL CINE EXTREMO DE MARGUERITE DURAS

◆ PASCAL BONITZER'



Traducción de Miguel Covarrubias

ILUSTRACIÓN: GRISELDA VILLEGAS / SINTÍTULO / 2015 / TINTA CHINA SOBRE PAPEL

1 En Alette Armel, Jean Vallier et al., *Marguerite Duras*, (Nouveaux | Regards) Le Magazine Littéraire, Paris, 2013, pp. 113-117.

ELLA DIJO: EL MUNDO YA HACIA SU RUINA. EL CINE, EL MUNDO. DEL MUNDO, PREFERIMOS NO SABERLO. DEL CINE, ADIVINAMOS: YA HACIA SU RUINA, SÍ, LENTAMENTE, CON GRANDES CATÁSTROFES SÚBITAS QUE REVELAN GRANDES ZONAS DEVASTADAS, SINIESTRADAS. ES EN ESTE PAISAJE, ENTONCES AÚN POCO VISIBLE, CUANDO MARGUERITE DURAS LLEGÓ AL MUNDO DEL CINE, A TRAVÉS DE UN ESCENARIO, HIROSHIMA MI AMOR, EVOCANDO A LA MUJER QUE "ESTUVO LOCA, UN DÍA, EN NEVERS", Y QUE "NO VIO NADA EN HIROSHIMA".

Su actividad como directora era tan abundante como singular y secreta, dominada por un *film* de culto, *India Song*, con música (de Carlos d'Alessio) tan famosa como la de *El tercer hombre*, *Zorba el griego* o la de *Un hombre y una mujer*. Marguerite Duras inició en 1966 la realización de una película de amor discreto, *La música*, con Robert Hossein y Julie Dassin, a la que seguiría, en la estela de mayo de 1968, un cierto número de películas en blanco y negro primero (*Destruir dijo ella*, *Sol amarillo*, *Nathalie Granger...*), y en color (*India Song*, *Vera Baxter*, *Su nombre de Venecia en el desierto de Calcuta*, *Días enteros en las ramas*, *El camión...*), a continuación, sin imágenes o casi (*El hombre atlántico...*), que aseguró la celebridad y la maldición, la soberana marginalidad de Marguerite Duras en el cine.

“Marguerite Duras no hace más que idioteces... También filmó” (Pierre Desproges). Este es el tipo de injurias que denuncian a una celebridad incómoda, un escándalo. El escándalo de Marguerite Duras.

Porque Marguerite no escandaliza: ella es un escándalo. Desde ese punto de vista se parece a algunos de sus personajes: la mendiga loca de Savannakhet, el vicecónsul loco o perverso disparando sobre los leprosos en Lahore, gritándole a Anne-Marie Stretter para mantenerla cerca de

ella (*India Song*), la loca de *El camión*, feliz porque “el mundo va hacia su ruina”, a Lol V. Stein, a Anne-Marie Stretter, a la despiadada asesina de *La amante inglesa*, a la puta de la costa normanda... Tiende a confundirse con ellos porque como ellos su “locura” hace estallar el orden de las cosas con inquietante dulzura, con insidiosa violencia: provoca angustia y atrae el anatema y la expulsión.

Como ellos, está “out”, en un fuera de lugar interno que ocupa el espacio donde ella funciona en crisis. Es inclasificable. Es única. Pero no podemos actuar como si ella no existiera: el cine no puede actuar como si no hubiera filmado películas. Allí causó fisuras, agujeros, huellas: así la separación de imagen y sonido en *India Song*, irreductible en el sentido de una voz *en off*, donde queda marcada, con exclusión de si lo sabe o no.

Como en la literatura, ella no ha dejado, por otra parte, de adaptar ampliamente sus propias novelas o piezas teatrales, incluso de adaptar, en una especie de creación a la segunda potencia o de incansable reciclaje, del que hizo una especialidad, algunas de sus películas (*Su nombre de Venecia en el desierto de Calcuta*, por ejemplo, es una readaptación, una radicalización bizarra de *India Song* con la misma banda sonora, pero vuelta a filmar sin personajes en los escombros del hotel abandonado donde había ocurrido esa primera adaptación cinematográfica de *El vicecónsul*). En cuanto al magnífico *Los niños*, ha publicado recientemente el guión bajo el título *La lluvia de verano*.

Marguerite Duras ha entrado en el cine con su brillo específico, con todo el esplendor de una arrogante pobreza sobre compensada por una escritura fulgurante, cargada de elipses cada vez más insolentes, improbables, con imposibles acercamientos directos a un núcleo extático, hacia una evidencia oscura y cegadora.

“El rodaje de la película debería haber sido rápido, veamos... No debió estirarse en el tiempo. Alargarse. No debía costar mucho. Su naturaleza misma habría reclamado la pobreza de medios.”²

El llamado gran público se rebela cuando escucha esas afirmaciones insolentes, esa real manera de

2 Esta cita y las siguientes fueron tomadas de *El camión*.

autodesignarse frente a los espectadores (en la película es la misma Marguerite quien lo expresa dando la cara a un Depardieu manifiestamente sorprendido pero fiel³ –quien ofrece su réplica con todo respeto, texto en mano).

¿Se trata de un *film*, ese *film* donde dos personajes hablan sobre una película que debería haber sido? ¿Este bosquejo, esta depuración, esta negación petulante del espectáculo, no es el colmo de la facilidad y del desprecio? Pero ¿cómo responder a la agresión del público y los críticos frustrados? Si eso no es cine, deberíamos recordar: ¿cuántas películas-películas, películas-shows, caen en la indiferencia y en el olvido?

Marguerite Duras utiliza el cine para sus propios fines, para su enfoque torcido que es, básicamente, el de un escritor (aunque suelen ser escritores los que, enfrentándose al cine, han encontrado nuevas maneras de contar, de reinventar el arte del cine). Dobla al cine a la velocidad fulminante de la escritura, al punto de limpiar o borrar del espacio de la película todo lo que no puede adaptarse a esa velocidad. No pierde su tiempo “instalando” un personaje, una situación: están ahí de inmediato o eso no vale la pena. Ella no explica nada. A veces el furor que provoca viene de un tranquilo “así es”. También muchos de sus personajes tienen una cierta manera de decir: “así es”, lo que resulta bastante escandaloso y extraño. A su contacto todo cambia, porque hacen lo contrario, sin ninguna explicación, porque “así es”. El vicedónsul dispara sobre los leprosos: así es. Es así porque es insoportable. Y Marguerite Duras, ¿quién no lo sabe?, es insoportable.

“En la película alguien habría dicho: es una mujer que todas las noches detiene autos, camiones. Y entonces ella dice que su vida está allí. Cada noche ella cuenta su vida por primera vez. Es más o menos escuchada, pero eso poco le importa.”

De hecho, como la propia Duras lo dice en la misma película, esta economía radical de medios

MARGUERITE DURAS UTILIZA EL CINE PARA SUS PROPIOS FINES, PARA SU ENFOQUE TORCIDO QUE ES, BÁSICAMENTE, EL DE UN ESCRITOR.

fue atraída por el mero deseo de hacer estas películas. Ella fue convocada por la mendiga de Savannakhet, por la dama del camión. Esas no son únicamente

locas, son mujeres invisibles, fantasmas. Jeroglíficos: caracteres, sí, pero de la escritura, como esas sombras de tinta china, ni animales ni humanos, pero similares a ideogramas congelados en una fracción de segundo de vida intensa, inventados por Henri Michaux.

“Pequeña. Delgada. Gris. Banal. Tiene la nobleza de la banalidad. Es invisible.”

El cine de Marguerite Duras corresponde a la ontogenia específica de estos personajes insólitos, improbables y reales a la vez: a su invisibilidad básica. Porque ella inventó un nuevo uso, radical, del espacio fuera de campo, es decir, del espacio invisible del cine, lugar de la voz, como de todos los fantasmas que vienen a delimitar y cargar el espacio visible, el espacio-campo, de terror y de nostalgia.

En *India Song* todo está filmado en el gran espejo del hotel, y las voces están separadas, escindidas del cuerpo. El dispositivo evoca *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, y eso no es por nada. También allí se trata, por medio de esas imágenes evocadoras, del disfrute y felicidad también imposibles que se desvanecen, de figuras difuntas, de espectros alegrándose sin fin, al ritmo de los acordes obsesivos de Carlos d'Alessio, una tragedia de amor perdido, erradicado con todo el aparato social —la “India blanca”, la India colonial— que le había servido alguna vez como decoración.

El cine de Marguerite Duras es un cine fantástico. Sus referencias explícitas: Dreyer, *La noche del zapatero*. Un cine nocturno y crepuscular, donde los muertos y los locos, unidos por la complicidad de una desgracia incommunicable, exigen cuentas a los vivos, arrancan a las creaturas diurnas de su inercia, de su tranquilidad, de sus certezas, y demandan ese amor imposible que es la esencia de toda tragedia. ◆

³ Es M. D., recordémoslo, quien ha “inventado” a Depardieu en *Nathalie Granger*, donde actúa como un representante de lavadoras.