



# MARGUERITE DURAS:

## *el fluir de las imágenes*



● ANDRÉS VELA

LA CÁMARA HACE FADE IN Y, A TRAVÉS DEL CLAROSCURO, SE NOS MUESTRAN DOS CUERPOS ENTRELAZADOS. SOBRE ELLOS CAE ARENA, UNA ARENA QUE IRÁ TOMANDO BRILLO. A CONTINUACIÓN LA CÁMARA REGISTRA LUGARES, PERSONAS Y OBJETOS CUAL REPORTAJE TELEVISIVO. PERO NO ESTAMOS FRENTE A UN DOCUMENTAL. AL CONTRASTE ENTRE LAS IMÁGENES, SE SUPERPONEN LAS VOCES DE LOS AMANTES: ELLA HA DOCUMENTADO LA SOMBRA DE SU MEMORIA; ÉL LA NIEGA, ACUSANDO LO QUE LA MEMORIA NO HA REGISTRADO. ES *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959).

AÑOS DESPUÉS, *INDIA SONG* (1975) TIENE UN DESARROLLO SIMILAR: SOBRE LAS IMÁGENES APARECEN VOCES (APARECEN, PORQUE NO SON SÓLO LA INTRODUCCIÓN A UN FILME QUE VERÁ SU DESARROLLO EN LA ACCIÓN CONVENCIONAL, SON YA LA ACCIÓN, Y LA CORPOREIDAD DE SUS PERSONAJES). ESTE PARANGÓN, ENTRE LA CINTA DIRIGIDA POR ALAIN RESNAIS (PARA LA CUAL MARGUERITE DURAS ESCRIBIÓ EL GUION) Y LA OBRA YA FILMADA POR ELLA EN PLENA MADUREZ, NOS MUESTRA UNA DE LAS TANTAS CONSTANTES DE SU OBRA (TANTO LITERARIA COMO FÍLMICA): LAS IMÁGENES SON VOZ.

## SUS HISTORIAS SE DESARROLLAN EN EL MUNDO EXTERIOR, Y LOS PERSONAJES QUE LAS HABITAN, EN SUS REFLEJOS.

No es Marguerite una creadora de la introspección (no haré diferencia entre sus novelas y su cine, no creo que exista). Y no es que sus personajes carezcan de mundo propio, sin embargo, no pertenece a la estirpe de escritores que dedican páginas a bucear en el alma; sus personajes no se funden en minuciosos monólogos interminables. Más bien, sus historias se desarrollan en el mundo exterior, y los personajes que las habitan, en sus reflejos. He dicho lo anterior porque sería mentir si hablásemos de acción, incluso de funciones: su obra ve su evolución precisamente en eso que llamamos tiempo muerto. Las imágenes son atmósfera, porque son palabras y no sólo sonido y situación. En su escritura la descripción tiene un valor fundamental, pues la imagen no sólo es plasticidad sino discurso.

A los trabajos de Marguerite se les podría aplicar las palabras de Pasternak: “Nadie hace la historia; no se la ve crecer, tal como no se ve crecer la hierba”. Pero no los agotan del todo, pues si bien las ideas y sentimientos con que trabaja van tomando densidad paulatina, y se expanden como la hierba, que inopinadamente todo lo puebla, sus argumentos sí tienen seres que los viven hasta extenuarse. Es la gran diferencia con el *nouveau roman*, al que tanto se le vincula. Mientras los autores de aquella corriente desprecian o desconfían de la historia, Marguerite Duras ha encontrado otra manera de contarla, es decir, de renovar el arte de novelar.

Es uno de los rasgos esenciales de su escritura: la construcción del relato a través de la imagen. No sólo gracias a la descripción nos enteramos de datos importantes (quiénes son los personajes,

cómo son, qué hacen y por qué están en el lugar que están), también entramos a sus mundos interiores sin tener la sensación de que hemos irrumpido en su fuero interno. Todo es gestos y reflejos, ya sea la distancia física entre uno y otro, o la evasión de una mirada; la elección de un trago o la exhalación del humo del cigarro. Gestos mínimos pero ostensibles.

Ese recurso Marguerite lo dominó llegando a una profundidad conmovedora. En *Moderato Cantabile* (1958), la esposa que nunca termina por ser infiel da largas caminatas por la noche, como si bordeara el deseo de infidelidad. No asistimos al teatro de sus pensamientos, todo es narración. Pero cuando su mirada se pierde en la copa de los árboles, sacudidos por el viento, inermes, hemos presentido el peso de su hastío. En *El amante de la China del Norte* (1991), la perplejidad ante el sexo es contemplación que deriva introspección: “Ella lo mira todo, inspecciona el lugar, aquella habitación, aquel hombre, aquel amante, aquella noche a través de las persianas. Ella dice que es de noche. Aquella ausencia, la del hermano pequeño, que no sabe nada, que nunca sabrá nada de la felicidad compartida, ella la mira largo tiempo a través de las persianas”.

Algunas de esas descripciones son maravillosas postales del alma, como la que hace de la madre del joven fallecido en *Los Caballitos de Tarquinia* (1953): “Una mujer que debe haber pasado toda su vida junto al mar. Su propio olor se ha ido perdiendo en el tiempo. Ahora tiene el de las arenas ardientes florecidas de líquenes muertos”. Algunas de esas postales —trozos de tiempo y sentido— son también la construcción de una armonía, una concatenación de unidades musicales. Algunas de ellas contienen ya toda la música. Cuando en *El*

## A MENUDO, SUS PROTAGONISTAS TIENEN LAZOS CON OTROS ACONTECIMIENTOS, APARENTEMENTE MÁS RELEVANTES.

*amante* la pequeña está siendo poseída, Marguerite lo narra así: “Él está sentado ante ella que está de pie. Ella baja los ojos. Él coge su vestido por lo bajo, se lo quita. Luego hace deslizar el *slip* de niña algodón blanco. Tira el vestido y el *slip*, encima del sillón. Le quita las manos del cuerpo, lo mira. La mira. Ella, no. Ella tiene los ojos bajos, le deja mirar”.

Para sostener esa acción que parece mera inanidad, la autora se vale de un recurso: un relato paralelo. A menudo, sus protagonistas tienen lazos con otros acontecimientos, aparentemente más relevantes. Son hechos ajenos a ellos pero que los interesan, quizá porque, comúnmente, los personajes de Marguerite se hunden en el tedio burgués. Así, en *Hiroshima mon amour*, los amantes que se encuentran y no deciden su separación, viven su *affaire* sobre las ruinas morales de la ciudad de Hiroshima. En *Las diez y media de una noche de verano* (1960), la infidelidad temida encuentra su espejo en la persecución de un marido que ha asesinado a su esposa infiel. En *Los Caballitos de Tarquinia*, dos parejas acompañadas de amigos veranean en un pueblo español, y como es de esperarse, los años de matrimonio traen consigo conflictos domésticos. Esos dramas de salón, nada estentóreos, se desarrollan a la par de una tragedia: un joven ha muerto por la explosión de una mina; su madre, que lo ve como culpa del municipio, se niega a firmar el acta de defunción. El gobierno trata de obligarla.

De entre todas las historias que sirven como pivote a los protagonistas de Duras, hay una que corre por toda su obra (su vida) inundándola como un mar: el sexo. El sexo es historia, es sustancia, es motor. Pero no —por supuesto— pornografía,

tampoco la obscenidad jactanciosa de Henry Miller, y ni siquiera la filosofía transgresora de Bataille. Aunque con éste último guarda vasos comunicantes (la violencia, la transgresión), en Marguerite dichos elementos tienen otra dimensión y razón de ser. La transgresión ocurre no como imposición, sino como acontecer inesperado, por tanto, la reacción no puede ser sino pasmo: “El dolor llega al cuerpo de la niña. Al principio es vivo. Luego terrible. Luego contradictorio. Como ninguna otra cosa. Ninguna: es en efecto en el momento en que ese dolor se hace insoportable cuando empieza a alejarse”. Marguerite describe así el dolor de la niña desviada en *El amante*, y líneas más adelante concluye: “luego este sufrimiento abandona el cuerpo, abandona la cabeza. Abandona imperceptiblemente toda la superficie del cuerpo y se pierde en una felicidad todavía desconocida de amar sin saber”.

Lo anterior no es gratuito, su vida está cifrada en ese sentimiento de transgresión, originario, fundacional, tanto de su pensamiento como de su prosa. Un sentimiento que es también perplejidad ante la vulnerabilidad propia, la caída presentida, aunque no tenga lugar.

Para trasladarlo a la página, Marguerite creó un estilo que recurre a la repetición, más como construcción musical que como artificio banal. Un recurso que juega con el sentido de la acción, al tiempo que la describe, un poco como la aliteración. Un estilo que dota a la imagen de matices y coloratura. Una prosa instintiva —como ninguna otra— que tiene su propio ritmo sincopado, pero fluido como el rumor del mar. ●