



Acta poética

ISSN: 0185-3082

ISSN: 2448-735X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de  
Investigaciones Filológicas

Balcázar Moreno, Melina

Ante el dolor de los demás. Las lágrimas de Marguerite Duras

Acta poética, vol. 38, núm. 1, 2017, Enero-Junio, pp. 123-137

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2017.1.773>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358067433007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

MELINA BALCÁZAR

*Université Sorbonne Nouvelle*

[melina.balcazar.moreno@univ-paris3.fr](mailto:melina.balcazar.moreno@univ-paris3.fr)

## Ante el dolor de los demás. Las lágrimas de Marguerite Duras

*Regarding the Pain of Others. Tears of Marguerite Duras*

A lo largo de su obra narrativa y cinematográfica, Marguerite Duras explora las posibilidades de transformación —del sujeto, de la historia— que la emoción puede abrir. Una emoción que la autora quiere desbordante, excesiva, como una forma de insumisión contra el orden moral y social. Así, las lágrimas —las suyas y las de sus personajes— buscan decírnos algo más acerca del poder del *pathos*, mediante la relación que establece entre la muerte y el deseo.

PALABRAS CLAVE: duelo, emoción, imagen, genocidio, Duras, Sontag.

Throughout her narrative and cinematographic work, Marguerite Duras explores the possibilities of transformation —of the subject, of history— that may be catalyzed by emotion. An emotion that the author wants overflowing, excessive, as a form of insubordination against the moral and social order. Therefore, tears —hers and those of her characters— seek to tell us more about the power of *pathos*, through the relationship established between death and desire.

KEYWORDS: mourning, emotion, image, genocide, Duras, Sontag.

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2016

DOI: 10.19130/iifl.ap.2017.1.773

Desde sus inicios, la obra de Marguerite Duras aparece como herida por la realidad a la que, sin embargo, vuelve sin cesar como para intentar comprender las posibilidades que esta vulnerabilidad ofrece a la escritura. Así, aborda de manera obstinada, casi obsesiva, la violencia del mundo, la de la Indochina colonial de su infancia, la de la guerra, la opresión, la injusticia... Ante las catástrofes de la historia, las lágrimas surgen como la única reacción posible, la única que no olvida el sufrimiento de las víctimas:

Dijo:

—Ya no lllore.

Dije que no podía hacer nada contra ese llanto. Que para mí se había vuelto un deber, una necesidad de mi vida. Que podía llorar con todo mi cuerpo, con mi vida entera, que era una oportunidad que se me presentaba, lo sabía. Que para mí escribir es como llorar. Que no hay libro alegre sin indecencia (Duras 1992: 39).

La escritura de Duras aparece *dominada* por la emoción, desbordada por las lágrimas que han llegado a formar parte de su vida. En lugar de resistir al sentimiento que la invade y de escuchar lo que sensatamente se le pide, la autora hace de las lágrimas la condición misma de su escritura, esa oportunidad, esa suerte [*chance*], que la hace surgir. De esta manera, convierte su obra en “una inconsolable memoria de sombras y de piedra” (Duras 1960: 32), que cifran y prolongan los nombres de sus personajes a lo largo de sus libros: la piedra en el nombre de Lol V. Stein<sup>1</sup> será contenida en ese otro nombre que marca sus últimos escritos, Aurélia Steiner, nacida en un campo de concentración, y que une la historia personal de la escritora con el genocidio nazi, al dar un nuevo nombre a su joven amante, que se convertirá así en Yann Andréa Steiner.<sup>2</sup>

La posición que Duras adopta en su escritura encuentra una resonancia particular en esas dolorosas líneas de Susan Sontag acerca de la “epifanía negativa” que para ella representó el descubrimiento del horror de los campos de concentración, a través de las imágenes de

<sup>1</sup> Dos mundos narrativos en la obra de Duras se imbrican mediante este nombre. El del llamado ciclo indio que contiene el sufrimiento del tercer mundo y las obras relativas al genocidio nazi. Lahore, Calcutta, Hiroshima, Auschwitz, lugares que se suceden en una interminable letanía.

<sup>2</sup> En 1980, Duras conoce a Yann Lemée, 38 años menor que ella. Compartirá con él su vida y obra hasta su muerte en 1996. La escritora le da un nuevo nombre, como lo señala el mismo Yann Andréa en uno de los textos que consagró a su relación con Duras: “el apellido del padre lo suprime. Conserva el nombre, Yann. Y añade el nombre de mi madre: Andréa. Me dice: con este nombre, puede estar usted tranquilo, todo el mundo lo va a recordar, no podrán olvidarlo” (Yann: 26-27). A este nombre, se sumará el del libro, *Yann Andréa Steiner* (1992), que une todas esas historias abandonadas por Duras en torno al holocausto con la historia amorosa que vive con él.

Bergen-Belsen y Dachau. Sontag describe su experiencia en su célebre ensayo sobre la fotografía en estos términos:

Nothing I have seen —in photographs or in real life— ever cut me as sharply, deeply, instantaneously. Indeed, it seems plausible to me to divide my life into two parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after, though it was several years before I understood fully what they were about. What good was served by seeing them? They were only photographs – of an event I had scarcely heard of and could do nothing to affect, of suffering I could hardly imagine and could do nothing to relieve. When I looked at those photographs, something broke. Some limit have been reached, and not only that of horror; I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten; *something went dead; something is still crying* (1973: 20; el énfasis es mío).

Es tal vez esta manera de ser afectada, de dolerse e incluso de estar en duelo por el horror que muestran las imágenes lo que aproxima a Duras y a Sontag. Estas lágrimas que nada detiene nos dicen algo más acerca del poder del *pathos*, de la emoción desbordante de quien decide hacer de sus afectos el punto de partida de su escritura. Ambas exploraron las posibilidades de transformación, incluso de emancipación, que la emoción puede abrir (cfr. Didi-Huberman: 17-18). Pero también se enfrentaron al riesgo que comporta dar cabida a la emoción: la parálisis de quien se encierra en su propia lamentación.<sup>3</sup>

### *El lenguaje del cuerpo*

La historia irrumpió en la escritura de Duras como imagen, como choque, y no deja de asediárla. Ya que como lo hace notar aún Sontag: “Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us” (2003: 89). Y es justamente esta relación, conflictiva, e incluso destructora, entre imagen y escritura la que Duras explora poniéndolas

<sup>3</sup> A partir de su lectura de *Minima Moralia*, G. Didi-Huberman señala: “Lo que Adorno rechaza aquí —tanto política como moralmente— no es la emoción como tal, e incluso ni siquiera el hecho de “lamentarse” *en sí*. Lo que rechaza es la emoción que dice “yo”, la lamentación que se lamenta *por sí misma*” (51).

a prueba, llevándolas al límite, para intentar conservar “todas las memorias de la muerte que los hombres han decretado” (Duras 1992: 39).

Así, tanto en sus relatos como en sus películas, no deja de cuestionar el impacto que produjo en ella la visión de la catástrofe en la que lo humano parece perderse. Visión que en un principio se niega a afrontar y de la que incluso intenta protegerse, como esa mañana de 1945 en la que descubrió “esa forma” a la que quedó reducido Robert L.,<sup>4</sup> el hombre que espera en *El dolor*. En él, en lo que resta de su cuerpo, ve la realidad de los campos de concentración:

Era eso. Eran ellos que regresaban de Alemania.

No pude evitarlo. Bajé para escaparme por la calle. Beauchamp y D. lo sostenían por debajo de los brazos. Se detuvieron en el rellano del primer piso. Había levantado los ojos.

Ya no sé exactamente. Debió de mirarme y reconocerme y sonrió. *Grité que no, que no quería ver.* Me regresé y subí la escalera. Gritaba, de eso me acuerdo. La guerra salía en chillidos. Seis años sin gritar. [...] Según lo que recuerdo, en un momento dado, los ruidos se aplacaron y *lo veo* (68-69; el énfasis es mío).

Este descubrimiento del horror que se le presenta de golpe separa violentamente el saber de la visión. Pues ver no implica comprender. La comprensión que persigue la autora es otra, la que ofrecen el grito y las lágrimas, una comprensión que pasa por el cuerpo:

Ahora hay gente que dice: “Hay que pensar el acontecimiento”. D. me lo dice: “Habría que intentar continuar leyendo. Deberíamos poder leer pase lo que pase.” Intentamos leer, lo habremos intentado todo, pero el encadenamiento de las frases ya no se logra, aunque sospechemos que aún existe. Pero a veces creemos que no existe, que nunca ha existido, que la verdad es este momento. *Otro encadenamiento nos retiene: el que une sus cuerpos a nuestra vida.* [...] Ya no hay lugar en mí para la primera línea de los libros que se escriben. Todos los libros están retrasados con respecto a la señora Bordes y a mí. Estamos al frente de un combate sin nombre, sin armas, sin sangre derramada, sin gloria, al frente de la

<sup>4</sup> Robert Antelme, con quien estuvo casada de 1939 a 1947.

espera. Detrás nuestro, se extiende la civilización en cenizas y todo el pensamiento, el que desde hace siglos se ha acumulado (47-48).

Se trata de una memoria particular, una memoria que podríamos llamar *femenina* —la de la amante (Duras), la de la madre (la señora Bordes)—, ya que conserva la huella del otro en sí, su recuerdo sensorial. Lo que las mujeres que se someten a esta espera en *El dolor* entienden, en oposición a los demás, es ese lenguaje del cuerpo que la ausencia hace inteligible.

*He llorado siempre el destino de Hiroshima. Siempre.<sup>5</sup>*

Una pregunta persiste sin embargo: ¿cómo alguien que no ha sido directamente afectado puede comprender el sufrimiento de las víctimas? Tal vez es eso lo que quiere decir el conocido diálogo de la película de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, para la que Duras escribió el guión en estrecha colaboración con el director:<sup>6</sup> “No has visto nada en Hiroshima. Nada”, como quien dice “no puedes entender sin haber estado ahí, sin haber sufrido en carne propia”. A esta punzante afirmación, el personaje femenino responde con insistencia que lo ha visto *todo* y establece progresivamente un paralelismo entre la destrucción de la ciudad y su historia personal.

Ese momento determinante de la historia que marcará el final de la guerra, Duras lo aborda así a través de este encuentro “tan banal, tan cotidiano” que, gracias al hecho de transcurrir en un sitio marcado —“conservado”— por la muerte masiva adquirirá “un sentido suple-

<sup>5</sup> Duras 1960: 26.

<sup>6</sup> Duras escribió el guión de *Hiroshima mon amour* en nueve semanas y durante su trabajo de escritura no cesó de escribirse con Resnais, que se había trasladado a Japón para hallar las localizaciones de exteriores. No obstante, su colaboración con el director no se limitó a la escritura; aunque Duras no haya asistido a la filmación en Hiroshima, hizo que Emmanuelle Riva ensayara el texto en París antes de reunirse con Resnais. Asimismo, grabó una lectura de su propio texto que el cineasta escuchó durante la filmación en Japón: “No olvidaré, le escribe a Duras, las extrañas jornadas que pasé en mi cuarto en compañía de su voz y de los dos muñecos articulados de madera que remplazaban a Okada y a Riva”.

mentario”, ya que uno de los objetivos de la película es terminar con la descripción del horror mediante el horror (Duras 1960: 11), al mostrar los acontecimientos a través del prisma de este “amor”:

Siempre su historia personal, por breve que sea, tendrá más importancia que HIROSHIMA. Si no se cumple esta condición, una vez más, esta película no sería sino una película de encargo más, sin ningún interés alguno salvo el de un documental novelado. Si se cumple esta condición, se llegará a una especie de falso documental que resultará más probatorio de la lección de HIROSHIMA que un documental por encargo (12).

De esta manera, la autora transforma el lugar de la destrucción en el lugar de un nuevo comienzo, el de un amor que, gracias a su imposibilidad misma, dejará abierta la historia. Pero ante todo, a través de esta relación amorosa, Duras pone de manifiesto el carácter ilusorio de todo tipo de conocimiento que se pretende global y que (se) pone a distancia, como al que aspiran las reconstituciones del inicio de la película.

Con la repetición de la frase “No has visto nada en Hiroshima”, el personaje niega su pretensión de mostrar realmente lo ocurrido. La experiencia singular de los personajes actúa, desde el centro mismo, contra una imagen totalizadora del desastre colectivo de Hiroshima. Y para ello su índole ficcional es determinante: “en mi vida, nunca he escrito sobre la guerra, sobre esos momentos [...] si no me hubieran encargado Hiroshima, no habría escrito nada tampoco acerca de Hiroshima y cuando lo hice, puse ante la enorme cifra de los muertos de Hiroshima la historia de la muerte de un solo amor inventado por mí” (Duras 1996: 34).





Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), Argos Films, Como Films, Daiei Studios y Pathé Entertainment [fotogramas 1, 2 y 3]

Se trata de una historia que se aleja voluntariamente de toda dimensión testimonial y que, sin embargo, pretende dar cuenta de la “lección de Hiroshima”. Duras escribe desde otro punto de vista que el documental —regido por las pruebas— y coloca la ficción al centro de los acontecimientos históricos, relacionando incluso aquellos que parecen no tener relación alguna, pero que, finalmente, según ella, revelan la profundidad de la catástrofe: “Es como si el desastre de una mujer que fue rapa-

da en NEVERS y el desastre de HIROSHIMA se respondieran EXACTAMENTE” (Duras 1960: 17). Como el cine moderno, como la ciudad japonesa, la mujer de esta historia tiene que reconstruir(se) a partir de ruinas, de fragmentos y de imágenes insoportables.

El duelo que esta mujer lleva en silencio, el de esa muerte que no termina,<sup>7</sup> es al mismo tiempo suyo y de todos. “¿Por qué haber escogido una desgracia personal?”, se pregunta Duras, “tal vez porque es en sí un absoluto. Rapar a una mujer porque se enamoró del enemigo oficial de su país es un absoluto de horror y de estupidez” (15). No obstante, según Duras, no basta con denunciar, con mostrar los actos de barbarie cometidos durante la guerra o la ocupación de un territorio para hacer justicia a las víctimas. No basta tampoco con recordar. Hay que adueñarse de la responsabilidad y compartir la culpa de la *especie humana*. Así lo enuncia sin ambages en *El dolor*:

Si el crimen nazi no se amplía a la escala del mundo entero, si no se entiende a la escala colectiva, el hombre concentracionario de Belsen que murió solo con un alma colectiva [...] ha sido traicionado. Si se toma del horror nazi como un destino alemán, y no un destino colectivo, se reducirá al hombre de Belsen a las dimensiones del habitante regional. La única respuesta que debe darse a este crimen es convertirlo en un crimen de todos. Compartirlo. Al igual que la idea de igualdad, de fraternidad. Para soportarlo, para tolerar la idea, compartir el crimen (64-65).

Las lágrimas de Marguerite Duras por “ese duelo intacto de los judíos” (1980: 67) —que la llevó a afirmar incluso hacia el final de su vida que “nunca se había podido recuperar de lo que les sucedió durante la guerra” (Lamy: 39-40)— nos muestran un aspecto determinante de su manera de tratar los acontecimientos históricos: su rechazo total a adoptar ante el genocidio nazi una actitud discursiva y lógica. Eligió más bien una actitud pasional que surge de manera inmediata de lo más

<sup>7</sup> En uno de los *flashback* que recuerdan lo sucedido en Nevers, el personaje femenino llama continuamente a su amante alemán asesinado al momento de la Liberación: “Te llamo de todas formas. Incluso muerto”. Y en el momento en que recobra la razón, viene la constatación de esa muerte sin fin: “Veo mi vida. Tu muerte. Mi vida que continúa. Tu muerte que continúa” (1960: 91 y 98).

profundo de ella, una actitud que asumió sin intentar buscar las razones para justificarse.<sup>8</sup>

### *El rectángulo blanco de la memoria*

Este recurso a la ficción es llevado al extremo en la serie de relatos en torno a la figura enigmática de una joven de 18 años, cuya historia familiar aparece marcada por el genocidio nazi. Los tres textos, publicados en 1979 y que comportan el mismo título, *Aurélia Steiner*, extienden este hecho a una escala mundial, al situarse cada uno en lugares lejanos entre sí: Melbourne, Vancouver, París. Al igual que ese grito profundo que hiende la noche de la mendiga del Ganges, que el vestido blanco que lleva Théodora Kats mientras espera el tren que la dirigirá a la muerte, la historia de Aurélia se reparte por el mundo y perdura en la memoria de manera fragmentaria: “Se hablaba de Aurélia por todas partes, se escuchaba su nombre murmurado bajo los puentes, estaba en la memoria de aquellos días” (Duras 1996: 126).

Los dos primeros textos, situados en Melbourne y en Vancouver, darán lugar a dos cortometrajes que marcan un momento crucial en la producción literaria y cinematográfica de Marguerite Duras: “cuando

<sup>8</sup> Este aspecto de su obra ha generado fuertes críticas, como la que emite Philippe Sollers, quien habla de un “seudojudaísmo”, debido, según él, a su sentimiento de culpabilidad por haber desconocido la magnitud del Holocausto (*L'événement du jeudi*, 9 de septiembre de 1998). Por su parte, la especialista de su obra, Claire Cerasi, explica el lugar que los judíos y el Holocausto ocupan en su obra a partir del carácter paradigmático de su exterminio: “Es este desvarío de la inteligencia humana lo que da cabida al lugar privilegiado que otorga a los judíos en su obra [...]. No porque ciertos sufrimientos sean más terribles que otros, sino a causa de la inexplicable transformación del ser humano en algo innombrable. Debido a la aberración monstruosa de ese monolito de horror que fue el nazismo, el sufrimiento judío supera y contiene todos los demás” (14). Sobre la relación de Marguerite Duras con el judaísmo existen numerosos estudios, entre los que se pueden señalar: Catherine Buthours-Paillart, “Les juifs, ce trouble, de déjà-vu”. *Duras la métisse*. Genève: Droz, 2002; Kaiko Miyasaki, “Duras et le génocide juif”. A. Saemmer y S. Patrice (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Lyon: PUL, 2005; Hélène Merlin-Kajman, “La communauté judaïsée de Marguerite Duras”, B. y C. Blot-Labarrère (dir.). *Cahier de l'Herne. Marguerite Duras*. Paris: L'Herne, 2005; Laurent Camerini, *La Judéité dans l'œuvre de Marguerite Duras, un imaginaire entre éthique et poétique*. Paris: Classiques Garnier, 2015.

muera y hagan la historia de mis escritos, verán que volví a escribir con Aurélia. Como si algo se hubiese saciado, un dolor muy grande que nunca había expresado” (Lamy: 41).

Sin embargo, el paso del texto al filme se realiza a partir de un conflicto, o más aún, a partir de esa pulsión destructora, característica de su obra,<sup>9</sup> que conduce a la autora a cuestionar de manera radical la posibilidad misma de una relación entre escritura e imagen:

Me encuentro en una relación de asesinato con el cine. Comencé a hacerlo para alcanzar *la experiencia de la destrucción del texto*. Ahora, lo que quiero alcanzar es la imagen y reducirla. He llegado a pensar en una imagen comodín, que se superpone indefinidamente a una serie de textos, imagen que no tendría ningún sentido en sí, que no sería ni bella ni fea, que no cobraría sentido sino del texto que pasa por ella (Duras 1996: 76-77).

La letra ha sido socavada así por la imagen, como una manera de acercarse a ese sueño de una “escritura no escrita”, “una escritura breve, sin gramática [...] de palabras solas. Palabras sin una gramática que las sostenga. Perdidas” (Duras 1993: 71). Sus películas pueden considerarse como la destrucción voluntaria de las obras que las preceden, como es el caso de *Lol V. Stein*, que se pierde en *La mujer del Ganges*. Pero con *Aurélia Steiner (Vancouver)*, Duras se propone acabar con la imagen y reducirla a través de la creación de un intervalo en el que la escritura se inserta literalmente en la película. De esta forma, varias inscripciones manuscritas interrumpen el flujo de imágenes.

Cada incursión de la palabra escrita es precedida de un fondo negro que un prolongado silencio acentúa: ese espacio “vacante, pobre, hecho de hoyos” (Duras 1973: 104), que abre la posibilidad de una visión distinta, paradójica, de los acontecimientos, como la que tienen los amantes en la oscuridad de un cuarto.<sup>10</sup>

Este intervalo se produce igualmente mediante la disociación que Duras efectúa entre las imágenes proyectadas y la historia que narra la voz

<sup>9</sup> En particular, como su título lo indica, *Destruir; dice*, novela que dio lugar también a una película, ambas realizadas en 1969.

<sup>10</sup> Lo que Duras llamará “el cuarto oscuro de la escritura” y que, como lo muestra *Yann Andréa Steiner*, ocupa un lugar determinante (cfr. 96, 114, 129 y 138).

*Je ne peux rien contre  
l'énervité que je porte à l'endroit  
de votre dernière regard celui  
sur le rectangle blanc de la  
voix de rassemblement des camps*

*Aurélia Steiner*

Marguerite Duras, *Aurélia Steiner* (Vancouver) (1980), Paulo Branco y Dedale Films  
[fotogramas 1 y 2]

en *off*, que es una manera de ahondar aún más la diferencia que las separa y de hacer sensible su imposible complementariedad. Para que la “lección” del exterminio y de la destrucción sea inteligible, Duras recurre a la voz que difracta la imagen abriéndola así a significaciones que van más allá de lo referencial. En efecto, la autora rompe la relación entre imagen y sonido: la voz no comenta las imágenes que a su vez no tienen rela-

ción alguna con la historia que lentamente despliega la voz en *off*; surgen de esta forma imágenes sin personajes que impiden toda identificación.

Nada entonces parece concordar. Lejos de Vancouver, de donde se supone escribe la protagonista, lejos de los lugares del genocidio nazi, la filmación transcurre en Normandía, un lugar familiar a la autora. Se alternan planos fijos y *travellings* que muestran paisajes desiertos y anónimos filmados en blanco y negro (rocas, playas, el mar, una estación de tren abandonada, vagones cargados de troncos de árbol, una habitación vacía), mientras la voz en *off* relata a alguien, cuya identidad no se define claramente (usted), la historia del nacimiento de una niña en un campo de exterminio.

Este intervalo —este “hoyo”— (Duras 1996: 143) constituye tal vez su respuesta a la dificultad que plantea la representación de los campos de exterminio. Con *Aurélia Steiner (Vancouver)*, Duras realiza la “película imposible”, la que se enfrenta al desafío de representar lo que se suele calificar como “irrepresentable”, pero sin recurrir a archivos, ni pruebas. Este intervalo que crea —cercano al blanco de la página de sus escritos— será la imagen que dará del genocidio, una *imagen por venir*, que el espectador tendrá que “colmar”, “llenar” (143): un “rectángulo blanco” que es a la vez página, pantalla y lugar donde la vida y la muerte se encuentran. Al igual que en *Hiroshima mon amour*, la autora hace del lugar de la destrucción el lugar de un inicio:

No puedo nada contra la eternidad que llevo en mí respecto a su última mirada, dirigida hacia el rectángulo blanco de la zona de formación del campo.

Eran días de verano. La muerte iba apoderándose de usted.

Veía aún, creo, pero ya no sufría, ya la insensibilidad la había alcanzado.

Bañada en sangre, la sangre de mi nacimiento. Estaba yo al lado de usted en el polvo del suelo.

Alrededor de usted, dura y agrietada por el sol esa tierra extranjera, esa luz, ese verano perfecto, ese cielo de calor.

Ante usted, el rectángulo blanco en el que él se está muriendo (148-149).

Duras retoma un pasaje de *La noche* de Élie Wiesel en el que un joven judío de 13 años es ahorcado, pero debido al poco peso de su

cuerpo, no logra morir y queda suspendido agonizando durante largo tiempo (cfr. Duras 1996: 143-144). El padre de Aurélia —ese “ladrón de sopa”— recibirá esta misma muerte y su madre, de quien hereda el nombre, no sobrevivirá al parto. Sólo quedará la niña nacida en medio del horror que gracias a su nombre conservará la memoria de ese amor que la muerte no pudo borrar. Y la quietud de la imagen de un sendero de álamos que se yuxtapone al relato de su agonía: una imagen neutra —la imagen ideal según la autora— (Duras 1996: 76-77) que representa un paso más hacia ese anhelado asesinato del cine.

Duras decide *dar testimonio* de lo ocurrido a través de la ficción, o más bien, dar testimonio de lo que no se conoce, de lo que ha quedado sin decir, de las lagunas en el centro del acontecimiento. Para conservar la memoria del exterminio, Duras imagina esta historia que lleva el sufrimiento a su paroxismo. Como si esta historia improbable, invirosímil, intolerable —que no vemos y que nos es contada sin ninguna emoción particular— fuera la condición necesaria para *dar vida* a los acontecimientos, para poner en movimiento lo que estaba petrificado por el duelo al introducir el deseo.

Isi Beller se sorprendió cuando le hablé de la película sin imágenes, de la película negra, de la película de la lectura del texto. Dice que se trata de un elemento fundamental que entra en la explicación general de mi cine: la oscuridad. [...] Ve que este borramiento coincide con la oscuridad del orgasmo. Y que lo que se opera en el espectador es algo que se abre en él y hace que no tenga que hacer el esfuerzo totalizador que hace frente a las películas comerciales, es decir, hacer coincidir la imagen con la palabra. Aquí, en mis películas, no descifra, se deja llevar y esta abertura que se produce en él crea un espacio para algo nuevo en la relación que establece con la película y que sería del orden del deseo (Duras 1996: 93).

Al comienzo de la imagen, se encuentra así un tiempo de ceguera, la ruina de la visión misma. A través del intersticio que crea la disociación entre escritura e imagen, Duras parece explorar esa visibilidad otra de la que habla Jacques Derrida: la que ofrece una vista cegada por las lágrimas. Ya que cuando los ojos se llenan de lágrimas revelan para qué están hechos en realidad. No para ver sino para llorar e implorar: “La ceguera que abre el ojo no es el que entenebra la vista. La ceguera



Marguerite Duras, *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1980), Paulo Branco  
y Dedale Films [fotograma 3]

reveladora, la ceguera apocalíptica, la que revela la verdad misma de los ojos, sería la mirada velada por las lágrimas. [...] indiferente a la vista enturbiada. Implora: primero para saber de dónde descienden las lágrimas y de quién llegan a los ojos. ¿De dónde y de quién este duelo o este llanto de alegría? ¿Y el agua del ojo?" (Derrida: 128).

Una relación diferente con los demás se instaura de esta forma, la relación de quien se dirige siempre al otro, al ausente, de quien necesita de él/de ella, de quien no olvida. Las lágrimas de Marguerite Duras son una *suerte*, la ocasión de ver realmente a través de ellas:

Thus let your streams o'erflow your springs,  
Till eyes and tears be the same things;  
And each the other's difference bears,  
*These weeping eyes, those seeing tears.*<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Andrew Marvell citado por Derrida (129-130).

## BIBLIOGRAFÍA

- CERASI, CLAIRE. *Marguerite Duras, de Lahore à Auschwitz*. Paris / Genève: Champion / Slakatine, 1993.
- DERRIDA, JACQUES. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'oeil de l'histoire*, 6. Paris: Minuit, col. Paradoxe, 2016.
- DURAS, MARGUERITE. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, col. Folio, nº 9, 1960.
- DURAS, MARGUERITE. *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*. Paris: Gallimard, 1973.
- DURAS, MARGUERITE. *Le navire "Night"; Césarée; Les Mains négatives; Aurélia Steiner*. Paris: Mercure de France, 1979.
- DURAS, MARGUERITE. *L'Été 80*. Paris: Minuit, 1980.
- DURAS, MARGUERITE. *La Douleur*. Paris: Gallimard, col. Folio, nº 2469, 1985.
- DURAS, MARGUERITE. *Yann Andréa Steiner*. Paris: P.O.L, 1992.
- DURAS, MARGUERITE. *Écrire*. Paris: Gallimard, col. Folio, núm. 2754, 1993.
- DURAS, MARGUERITE. *Les Yeux verts*. Paris: Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, col. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1996.
- LAMY, SUZANNE y ROY, ANDRÉ (dir.). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal: Spirale, 1981.
- SONTAG, SUSAN. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.
- SONTAG, SUSAN. *On Photography*. New York: Picador, 1973.
- YANN, ANDRÉA. *Cet amour-là*. Paris: Pauvert, 1999.

---

MELINA BALCÁZAR MORENO

Doctora en Literatura Francesa por la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3, es autora del libro *Travailler pour les morts. Les politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010). Ha publicado también diversos ensayos sobre Pascal Quignard, André du Bouchet, Jacques Dupin, Valerio Adami. Participa actualmente en dos programas de investigación: la edición electrónica de los manuscritos de Claude Simon (sobre quien dirigió con Mireille Calle-Gruber el libro *Claude Simon. Les Vies de l'archive*, Presses Universitaires de Dijon, 2014); así como *Livres (Espaces) de Crédit* (LivrEsc), en torno a la relación entre texto e imagen en la creación de libros.