



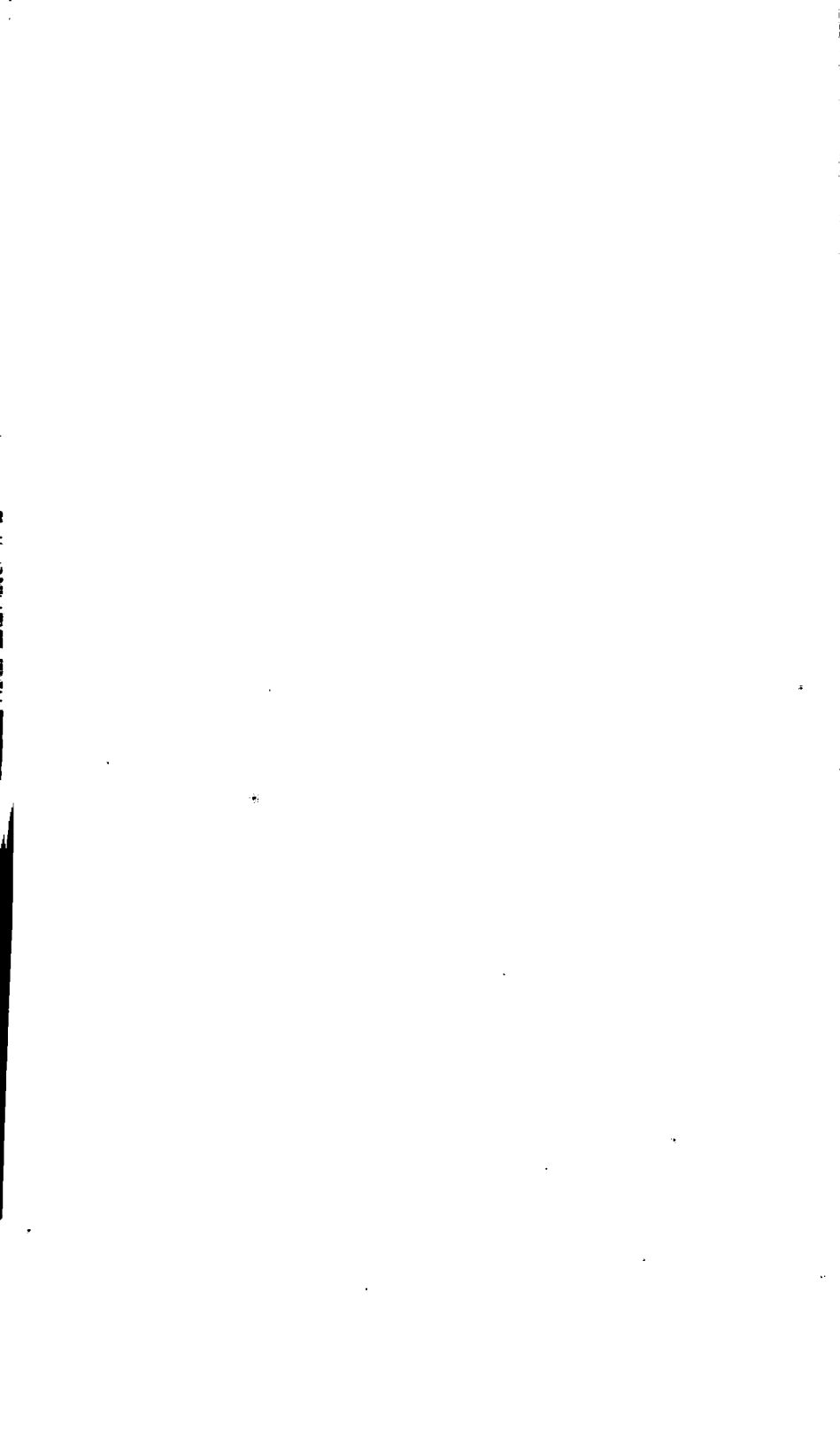
Marguerite Duras

LA PASIÓN SUSPENDIDA

Entrevistas con
Leopoldina Pallota della Torre

Traducción de César Aira | Prólogo de Silvio Mattoni

PAIDÓS PASIÓN DEL SUR



La pasión suspendida

Marguerite Duras

La pasión suspendida

Entrevistas con Leopoldina Pallotta della Torre

Traducción de César Aira
Prólogo de Silvio Mattoni

PAIDÓS
Buenos Aires - Barcelona - México



Título original: *La passione sospesa*

Publicado por primera vez en italiano (ed. La Tartaruga, 1989) y en 2013 por Éditions du Seuil

Diseño de cubierta: Gustavo Macri

Editora: Ana Ojeda

Pallota della Torre, Leopoldina

La pasión suspendida: entrevistas con Marguerite Duras -1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

224 pp.; 20x13 cm.

Traducido por: César Aira

ISBN 978-950-12-6591-0

1. Historia de la Literatura. I. Aira, César, trad. II. Título

CDD 809

1ª edición, marzo de 2014

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

© 1989, Leopoldina Pallotta della Torre

© 2013, Éditions du Seuil

© 2014, César Aira (por la traducción)

© 2014, Silvio Mattoni (por el prólogo)

© 2014, de todas las ediciones en castellano para América Latina:

Editorial Paidós SAICF

Publicado bajo su sello Paidós*

Independencia 1682/1686,

Buenos Aires – Argentina

E-mail: difusion@areapaidos.com.ar

www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Impreso en la Argentina – *Printed in Argentina*

Impreso en Primera Clase,

California 1231, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,

en febrero de 2014.

Tirada: 3.500 ejemplares

ISBN 978-950-12-6591-0

Índice

Prólogo, <i>Silvio Mattoni</i>	9
Introducción, <i>Leopoldina Pallotta della Torre</i> ...	27
Nota del traductor a la edición francesa, <i>René de Ceccatty</i>	33
1. Una infancia.....	39
2. Los años parisinos.....	51
3. Los caminos de una escritura	75
4. La literatura	107
5. La crítica	125
6. Una galería de personajes.....	133
7. El cine	141
8. El teatro	175
9. La pasión.....	183

Marguerite Duras

10. Una mujer	197
11. Los lugares	209
Anexo. Principales entrevistas realizadas a Marguerite Duras	217
Bibliografía	221

Prólogo

Durante cierta época reciente, se tendió a pensar que la vida de un escritor, sus datos, sus acontecimientos, no eran tan relevantes para el conocimiento de su obra. Sin embargo, el fetichismo hacia las figuras de los autores siguió funcionando como si las sentencias decimonónicas acerca de la unidad entre el estilo y la personalidad, la interdependencia entre vida y obra aún resonaran en el espíritu del público, por llamarlo de alguna manera. Por otro lado, a lo largo de todo el siglo XX, las menores infidencias de la vida de un escritor pasaban de inmediato a formar parte del contorno de su obra, como un halo que le daba cierta profundidad vital y que permitía la identificación de los lectores. Que el material de la obra se obtenga,

Marguerite Duras

pues, de un reservorio autobiográfico, o al menos de un imaginario personal ligado a lugares y a momentos vividos, no resulta novedoso en absoluto. No obstante, a partir de esa hipotética relación entre los materiales de una vida y su elaboración formal en la literatura, se abre un abanico de posibilidades casi infinitas. Todo se transforma y se desfigura entre la vida y la obra. Ahora bien, ¿es posible trasponer, sin más, ciertos elementos, recuerdos y hechos de una vida a lo que se escribe? La respuesta negativa supone que todo componente de la vida, donde tampoco habría unidades de ningún tipo, se transfigura por necesidad, adquiere precisamente un significado, el aspecto de una unidad en su forma de libro.

Marguerite Duras nació en 1914 en una aldea cerca de Saigón, en la Indochina francesa, actual Vietnam. Este simple comienzo de su biografía no dejará de incidir en casi todo lo que luego habrá de escribir y de filmar. Hasta los 18 años, vive en ese territorio colonial de donde extraería el entorno de varias novelas y el escenario de algunas películas. También se ha especulado abundantemente acerca de la veracidad de ciertos episodios de iniciación sexual que le adosaron un atractivo adicional, confesional y transgresivo a su novela

Prólogo

más famosa. Pero la primera desfiguración está en el ingreso mismo a la literatura, cuando cambia su apellido, *Donnadieu* –donde sonaba aún el eco del adiós de su padre que murió cuando ella tenía 4 años y al que, por lo tanto, casi no conoció– por *Duras*, nombre de una casa de campo de la que había disfrutado en la campiña francesa. A los 28 años, entonces, luego de estudios abandonados en derecho, matemática y ciencias políticas, luego de empleos administrativos, después de casarse y tener un hijo, que muere enseguida, después de participar en la Resistencia contra los nazis, Marguerite Duras publica la primera de sus novelas. Recién con la tercera de ellas, *Un dique contra el Pacífico*, de 1950, obtiene cierta repercusión. Esa novela elabora recuerdos de su infancia y quizás por eso logra abrir de alguna manera la forma tradicional, influida por la literatura inglesa del siglo XIX, que tenían las dos primeras. Hacia fines de la década de 1950, luego de algunas novelas notables, más breves, más fragmentarias, como *Moderato cantabile* (1958) y *La tarde de M. Andesmas* (1960), se vinculó su cambio de estilo con el surgimiento del llamado *nouveau roman* –vinculación que en las entrevistas de este libro Duras se encarga de desmentir, dejando entrever incluso cierto desprecio

Marguerite Duras

hacia los integrantes de ese movimiento, que juzga frío, intelectual, poco atractivo—.

Pero será en la década de 1960 cuando aparecerán sus novelas más significativas y cuando su estilo se volverá reconocible: las frases breves, elípticas y lacónicas a la vez, la importancia de los espacios en blanco, los contenidos sentenciosos y las anécdotas reducidas a dos o tres sucesos que retornan permanentemente, con cierta estructura de motivo musical que se recupera siguiendo variaciones en el desarrollo del libro. Incluso podría decirse que de libro a libro también se dan esos retornos musicales de escenarios, climas, alteraciones y repeticiones en el idioma y en los personajes. Dos de sus mejores novelas, *El arrebatado de Lol V. Stein* (1964) y *El vicecónsul* (1966), ejemplifican esa marca Duras que se desarrolla extensamente a partir de allí, no solo en el ámbito novelesco, sino también en obras de teatro y sobre todo en el cine. Entre las películas que escribe y dirige, por su riesgo y por su íntima relación con el universo de sus libros, habría que destacar *India Song*, cuyo guion reescrito será publicado como libro en 1973, inaugurando un género casi inventado por Duras, pues el texto publicado al mismo tiempo reproduce los diálogos del filme y versiona

Prólogo

lo que este había mostrado en imágenes mediante un nuevo relato, poético, inimaginable. Desde esa perspectiva, desde el riesgo de hacer películas cuyos textos no aclaraban y quizás ni siquiera acompañaban las imágenes, Duras realizará largometrajes y cortometrajes, cuyos derivados en forma de libros constituyen verdaderas piezas de poesía, como los reunidos en *El navío Night* (con cinco guiones breves) hacia 1979. La aguda entrevistadora italiana de este libro también interroga a Duras acerca de su relación con el cine: cómo llegó a dirigir y qué diferencias habría entre escribir y filmar, lo que le permite a la autora definir la escritura, su insistencia, su peligro, su mayor importancia con respecto a cualquier actividad colectiva.

En la década de 1980, aparece el libro que le dará fama mundial, *El amante* (1984), con el cual obtiene el prestigioso Premio Goncourt, y que luego tendrá una versión o variación en *El amante de la China del Norte* (1991). En 1996, luego de publicar un libro cuyo título parece una despedida, *Es todo* (1995), muere de cáncer de garganta. Había escrito más de veinte novelas, una docena de obras de teatro, filmado más de quince películas. De casi todo ese mundo, que anima, que intensifica sus

Marguerite Duras

libros, habla Marguerite Duras con Leopoldina Pallota della Torre en las páginas que siguen.

Cierta exhaustividad distingue a estas entrevistas italianas de otras que Duras concediera a lo largo de su vida, más atadas al azar de las asociaciones, a las reticencias y al capricho de la autora. En este caso, en cambio, las preguntas buscan la precisión, el detalle que signó algún momento de escritura, el hecho vital que enmarcó cada libro. Y además, se sigue un orden que va hilvanando vida y obra: hasta no agotar la infancia en el sudeste asiático, la entrevistadora no se introduce en la juventud de formación parisina, con su compromiso político. Y si bien los relatos de infancia se entremezclan necesariamente con los libros, pues han ofrecido su material primario, su origen y su impulso, de todos modos las preguntas guían las reflexiones de Duras para que la experiencia vital no se pierda entre los motivos novelescos, para que, de alguna manera, la fuerza del estilo se transforme en indicio de los momentos de intensidad que aparecen entre la memoria y el olvido de aquella niña francesa criada en un ambiente extraño, quizás doloroso, quizás estimulante. No es el menor de los méritos de *La pasión suspendida* la cantidad de elementos nunca dichos, de infidencias sobre su vida y sus condicio-

Prólogo

nes de escritura que llegan a ver la luz con el correr de las preguntas.

En los episodios de infancia, pero también en el alejamiento de la madurez, se destaca impetuosamente la figura de la madre de Marguerite Duras, cuya locura económica y social, de viuda empobrecida en la colonia hostil, animará más de un relato, más de una novela. Sin mencionar la sordidez de los malentendidos sexuales, ante los cuales no retrocede Pallota della Torre para intentar aclarar los grados de ficción, los grados de autobiografía que componen ciertas novelas. ¿Fue la autora iniciada por un amante chino? Pareciera que sí: las anécdotas o las apreciaciones de estas entrevistas no dejan demasiadas dudas. ¿Se confunde esa historia con los asuntos amorosos de su madre, primero casada y después viuda? De eso no se habla mucho, pero la insistencia en la fascinación de ciertos personajes por un amor impulsivo, ciego, que los excluye, que miran desencadenarse, podría ser una pista. Aunque cabe señalar que la veracidad no agregaría nada a la eficacia o la intensidad de los relatos escritos.

En el segundo momento del recorrido, sobre los años parisinos a partir de los 18 años, Duras convierte la discusión política en personaje. Una

figura, entonces, casi decepcionante, como el fracaso de su primer matrimonio con el escritor Robert Antelme, como la brutalidad de la guerra, como el silencio sobre un hijo muerto de muy chico. Luego, la búsqueda de un recorrido para la escritura volverá al origen, pero no a la memoria, sino al impulso que lleva al acto insensato de escribir. Allí, la vida impone sus grandes elipsis. Entre los 11 años de edad, en que se escriben poemas a la sombra agobiante y tórrida de la Cochinchina, y los 29, en que Duras lleva su primera novela a Raymond Queneau, quien la reconoce como escritora casi a pesar del libro, pasó media vida. Sin embargo, Duras advertirá que no pudo entrar ella misma en sus libros, demasiado contruidos, demasiado novelescos en un sentido tradicional, hasta *Moderato cantabile*. Los libros anteriores pertenecían a la sociabilidad, podían contarse, conversarse; los posteriores responderán al silencio, a la imposibilidad de decir un deseo que subyuga y anonada. Como si escribir no fuera a partir de entonces componer, construir una obra, sino vaciar, ahuecar, blanquear el flujo de las palabras. Por algo hay dos libros de Duras, muy diferentes entre sí, que tienen títulos en infinitivo, como si aludieran a imperativos: "escribir" y "destruir".

Prólogo

La vida se ve puesta por eso en peligro, porque los interregnos de la escritura parecen estar a merced de vientos destructivos, de interioridades en exposición. O bien se escribe en esa misma desolación. Duras aclara que sus mejores libros los escribió en períodos de soledad, pero también dice que la soledad la llevó a la bebida. No deja de ser conmovedora la declaración que reitera el carácter temporal de su abandono del alcohol. Después de rehabilitaciones, de un *delirium tremens*, con más de 70 años, Duras afirma que en cualquier momento puede empezar a tomar de nuevo. Porque solo el alcohol ocuparía para ella ese lugar vacío, el fantasma de un ausente, que no es nadie en particular. Sin embargo, antes de esos períodos solitarios, o en medio de ellos, las entrevistas se explayan acerca de encuentros, de charlas, en momentos de pausa, de referencias más apacibles. Aparece Lacan, que tomó su novela *El arrebatado de Lol V. Stein* para tratarla en su seminario, y que la acosa a preguntas sobre su personaje, sobre esa locura, en un café. Aparece Bataille, con quien no puede compartir mucho, pero de cuya manera de pensar la literatura se siente cercana. En primer lugar, una escritura sin planes, sin “procedimientos narrativos”, sobre los cuales es interrogada, y

Duras contesta: "Todo parte del habla. El sentido del lenguaje que empleo no me concierne en el momento". Hay como un dictado al que se responde, pero no a la manera de una gracia, algo que viene dado, sino con la violencia de una necesidad.

Ante la pregunta de por qué alguien empieza a escribir, Duras responde que por cualquier cosa: un padre o su ausencia, un libro o lo inescrutable de todos los libros, un maestro o la decepción de toda comunidad, una madre o lo impenetrable del propio origen. No importaría entonces la causa, no habría causas para escribir. La cuestión para Duras está en la necesidad, por no decir el vicio de escribir. Dice: "No creo haber conocido nunca a una persona sin que yo me haya hecho esta pregunta: la gente, cuando no escribe, ¿qué hace? Tengo una secreta admiración por los que no lo hacen". En cierto modo, no escribir podría parecer una aceptación de la vida en su inmediatez, pero solo escribir implicaría un heroísmo verdadero, puesto que, en el silencio de la vida que se repite y se disfruta o que se padece y se rompe, ¿cómo podrían diferenciarse la afirmación de la inmediatez y la resignación ante lo dado? Escribir modifica la vida porque la vuelve a contar, pero la necesidad de escribir se origina en que todo lo ya escrito

Prólogo

no puede modificarse, y hay que empezar de nuevo. A cada paso, con cada libro, nuevas zonas del pasado se iluminan, y otras que parecían claras se llenan de sombras. Con cada comienzo del dictado, de lo que habla en el acto de quien escribe, el presente se enciende y nuevas formas de vivir pueden darse alrededor de un ser a solas, inclinado sobre el papel, refugiado en su papel. Así, de la primera pasión que se cuenta de varias maneras, las novelas de Duras pueden pasar al amor imposible del presente por un joven homosexual con el que convive. Escribir sería encontrar la manera de ya no obedecer al imperio del deseo, sería escuchar el habla del amor con la frialdad que hace posible destruirla, desmenuzarla en páginas, entre blancos y frases.

Como en otros reportajes, también aquí se le pregunta a Duras por su condición de mujer, sobre si la femineidad tiene alguna importancia para su obra. En un sentido general, ella sostiene que habría que despojarse de la diferencia sexual para escribir, e incluso para filmar, ya que las novelas o las películas se dividen en buenas y malas, no en femeninas y masculinas. Sin embargo, la insistencia de la pasión de mujeres en los textos y una cierta inoperancia de los personajes masculinos les

Marguerite Duras

sugieren a las dos mujeres que dialogan aquí interpretaciones más refinadas. Hablan de lo sobrecargado de ideas de una literatura viril, de aquello en que los hombres están presos, lo que tienen que hacer o lo que hacen, su obediencia infantil a la concepción de una obra, a lo constructivo. En esa prisión imaginaria, por ejemplo, Duras sitúa a escritores que admira, que le enseñaron a escribir y a los que vuelve, como Proust, Stendhal, Melville o Rousseau. De modo que la masculinidad no es un defecto literario, sino alguna forma de autolimitación que quizás pueda romperse y dar lugar a lo nuevo. Las varias alusiones a Baudelaire como un modelo distante de lo que debe hacer la literatura indican que la búsqueda de lo nuevo o el intento de decir lo no dicho, lo negado por la época, siguen siendo definiciones de la escritura para Duras. De allí que una escritora, por su mismo lugar de excepción, pueda haber tenido ocasiones para tales rupturas. En cierto modo, en la historia de la literatura occidental, una mujer puede inscribirse como el fondo de lo desconocido en cuya oscuridad, en cuyo silencio ir a buscar lo nuevo. Los elementos sentimentales, el "amor" como tema casi excluyente, censurados por un pensamiento crítico racionalista, pueden llegar

Prólogo

a ser lo nuevo en el corazón mismo de lo banal y hasta de lo cursi. Incluso el lector debería ser atrapado por ese impulso, la atracción y la repulsión, el enamoramiento y el olvido del libro, para lo cual la historia no se construye como totalidad, sino que se atraviesa, se vislumbra, queda como acribillada de espacios en blanco, de frases sin explicación ni demasiada contextualización. Si los personajes son voces, a veces entrecortadas, que hablan en el vacío, como las palabras de ciertas películas de Duras, que nadie pronuncia en la pantalla, que hacen su propia “película de voces”, también la escritora debe hacerse una voz en medio de la nada, registro de una red por la que hubiese pasado una garra.

Y a lo que así ha pasado Duras lo suele llamar “deseo”, un término que se explica en las entrevistas de varias maneras, pero que en el fondo sería algo ajeno al lenguaje o, en todo caso, su límite. El deseo sería más un grito que un entramado de frases, apunta a lo que no se puede describir, pero que, sin embargo, sostiene, impulsa la escritura. Es un grito contra lo imposible de modificar; no debería terminar nunca, tiene un costado inevitable, necesario. En ese sentido, el deseo para Duras es la escritura. Mientras que otras formas de

contar historias, como el cine, se emparentan de nuevo con la sociabilidad, son maneras de ocupar el tiempo. Ella declara: "Con frecuencia hice películas para escapar a ese trabajo temible, interminable, desdichado. Y sin embargo, siempre he tenido más ganas de escribir que de hacer cualquier otra cosa". Y aunque se intente desgarrar la unidad consumible de un filme, siempre es una obra colectiva, comunicable, dicha antes de ser leída. Mientras que el trabajo terrible de escribir, ese aislamiento que saca el cuerpo del tiempo, obedece a una necesidad que no se entrega a un ente general, al público, sino que se dirige a aquello que en cada uno se aísla de la comunidad. Entre el silencio y el grito, las palabras que se escriben darían cuenta de lo incommunicable del deseo, que fue en primer lugar deseo de escribir. "El amor es lo único que cuenta de verdad", afirma ella. No las historias de amor, sino el desencadenamiento que súbitamente irrumpe en la banalidad reiterativa del lenguaje, arrebatos, sonidos en la noche, voces que se buscan ansiosas sin que haya cuerpos a la vista.

Las entrevistas, ordenadas por épocas, por motivos, por géneros artísticos, llegan a su término con algunas preguntas que anuncian, involuntariamente ominosas, también el final de la vida.

Prólogo

Ante la pregunta inevitable sobre cómo evaluaría en retrospectiva su vida, Duras responde: "Sin la infancia, la adolescencia, la historia desesperada de mi familia, la guerra, la ocupación y los campos de concentración, mi vida, creo, no sería gran cosa". En esta enumeración casual, podría decirse que algo comunica el silencio íntimo de los orígenes con el grito de horror, una cierta confusión que ha dictado las posturas políticas de la autora. Pero en los hechos, justo en el momento en que se afirma para siempre la vocación de escribir, en torno a los 30 años de edad, las rememoraciones del lugar natal chocaron con su participación en la Resistencia y luego con el descubrimiento de los campos, de donde volvería su primer marido, destrozado, como sobreviviente para contar otra historia. Entonces, el dolor del origen pudo confundirse con el dolor del siglo, por lo cual tal vez Duras pareciera ser una escritora representativa. No obstante, dolor y deseo, como grito y silencio, en sus obras son figuras imposibles de situar, no tienen historia ni lugar. Por eso ella puede ver soledades y pasiones, llamados y esperas, semejantes a los que imagina en su noche de escritura, por ejemplo, en unas manos pintadas en la prehistoria, en cierto cortometraje sobre pinturas rupestres

que se tituló *Las manos negativas*, de 1979. Acerca de esta película, dijo: “Creo que todavía está todo allí, como lo estuvo siempre, desde siempre”. Tal vez por eso se puede escuchar la historia de otro, responder a su mutismo con palabras, imaginar la voz de los que no hablan. También Duras incorpora lo que escucha, porque una vida no alcanza para escribir el deseo. Y en algún momento hay que salir, sortear la fatalidad del origen y escribir sin tema, sin autobiografía. La última frase de estas entrevistas alude a ese principio de libertad, a la eficacia de una escritura que cobraría vida: “Es que si me quedara aquí correría el riesgo de sucumbir al caos y encerrarme en mi madriguera. Cuando escribo necesito sentir el aire, los ruidos, todo lo que vive, el mundo exterior”.

Hay un personaje público en Duras, como en todo escritor y aun a pesar de su voluntad, que en este libro se despliega una vez más. Un personaje soberbio, desdeñoso, celoso de su unicidad. Pero en cierto modo, en la obediencia al impulso necesario de escribir, la soberbia se torna igualmente necesaria y cabe preguntarse qué escritor no cree ser el único, e incluso el último. Pero también, más allá de la madriguera, de la cáscara o la coraza que pone un rostro en las pantallas públicas, está

Prólogo

ese deseo de aire libre, el amor a todo lo que vive. Por eso, en ciertas voces imaginadas, tal vez escuchadas por Duras, en voces jóvenes, encerradas pero intensamente acuciadas por el deseo, surgen el brillo y el sonido más libres, a veces ocultos en la banda sonora de una breve película, no necesariamente en las novelas más leídas. En esas voces a las que se atiende, cuyo silencio y cuya urgencia se cuidan, la poesía de Duras responde al llamado de su impulso más originario, aquello que la convierte en una escritora inigualable —soberbia y única en el mejor sentido—. Lo que la interpela, entonces, la saca de las meras palabras para que anote en ellas ese arrebató, esos momentos que parecen justificar la existencia o al menos definirla. De estas voces que llaman a escribir, quisiera citar, para concluir, algunos fragmentos de tres monólogos del mismo título, *Aurelia Steiner*, dos de los cuales fueron voces en *off* en sendas películas. La primera Aurelia se pregunta: “¿Dónde estás? ¿Cómo alcanzarte? ¿Cómo hacer para que nos acerquemos juntos a este amor, anulemos la aparente fragmentación de los tiempos que nos separan uno del otro?”. Y al final del filme, sola, la voz sigue: “¿Cómo hacer para que hayamos vivido ese amor? ¿Cómo? ¿Cómo hacer para que ese amor

haya sido vivido?”. La segunda Aurelia describe su espera: “En el espejo de mi pieza, deshecha, velada por la sombra, está mi imagen. Miro hacia afuera. Los veleros están inmóviles, adheridos al mar de hierro, aún están en el movimiento del curso en que los sorprendió esta mañana la desaparición del viento”. La tercera Aurelia, la única que está en Francia, la única que no es pronunciada en una película, tiene que parar de escribir: “Es de noche. Ahora ya no veo las palabras trazadas. No veo nada más que mi mano inmóvil que ha dejado de escribirte. Pero tras el vidrio de la ventana el cielo todavía es azul. El azul de los ojos de Aurelia habría sido más sombrío, ya lo ves, sobre todo de noche, cuando hubiese perdido su color para volverse oscuridad límpida y sin fondo”. Las tres tienen 18 años y escriben. Una escritora anciana las imagina, las transcribe, como la continuación del deseo, de aquello que, más allá de la madriguera de los libros, sopla fuerte en cualquier lugar del mundo para alguien de pronto impulsado a modificar las palabras aprendidas.

SILVIO MATTONI

Introducción

Me reuní por primera vez con Marguerite Duras en 1987, poco después de haberse publicado la traducción italiana de *Los ojos azules, pelo negro*.

Conseguir esta entrevista para *La Stampa* no fue fácil.

En el intento de convencerla fue necesario llamarla varias veces y negociar. Parecía afectada por una fatigada indiferencia y, pretextando una gripe y quejándose de una sobrecarga de trabajo (supe más tarde que se trataba del guion de la película *El amante*), no dejaba de esquivarse. Hasta que una tarde le hablé de mi amistad con Inge Feltrinelli.¹ Por un momento quedó desarmada. “Que me

1. Ex fotógrafa alemana, viuda de Giangiacomo Feltrinelli, fue una de las editoras de Duras en Italia.

Marguerite Duras

llame", replicó. Llamé a Inge y le rogué que se comunicara con Duras. Media hora después, inexplicablemente, obtenía mi cita.

Me presenté en la calle Saint-Benoît con unos minutos de anticipación. El palier del tercer piso era diminuto y mal iluminado. Toqué, pero debí esperar varios minutos antes de que una voz masculina, detrás de la puerta (pensé de inmediato en Yann Andréa, el hombre con el que la escritora vivía desde hacía nueve años), me sugiriera que fuera a tomar un café en el bistró en la planta baja del edificio y que volviera en media hora. Del fondo del departamento oí la voz de Marguerite: decía haber olvidado esa cita para nuestra entrevista.

A la hora indicada, la encontré de espaldas, pequeña, muy pequeña, sentada como siempre, en su cuarto polvoriento lleno de papeles y objetos, los codos apoyados en el escritorio.

Sin prestar ninguna atención a lo que yo le decía, me miraba en silencio. Después empezó a hablar, adoptando con la mayor atención (modulando los tonos, las pausas) ese timbre extraordinario que era el suyo. De vez en cuando se detenía, impaciente, para hacer una precisión sobre algo que yo había anotado en mi cuaderno. Y cada vez

Introducción

que sonaba el teléfono, me tomaba la mano para inmovilizarla en la suya e impedirme transcribir una sola de sus palabras.

Durante todo el tiempo (tres horas, quizás más) que estuve con ella, no dejó de sacar de un cajón del escritorio unos grandes caramelos de menta, y solo al final se decidió a invitarme con uno.

Aceptó, incluso, al final, dejarse fotografiar. Vestida con su habitual "uniforme M. D." (falda amplia y corta, pulóver de cuello alto, chaleco negro, zapatos con suelas compensadas), giró lentamente para posar, como para desafiar al objetivo, atenta a que sus ojos azules quedaran bien encuadrados, lo mismo que los preciosos anillos con que tenía cargados los dedos.

Al salir le pregunté si podía volver. "Haz como quieras", me dijo. "Pero no tengo mucho tiempo."

Me incliné para despedirme y me dio un beso.

Al volver a París pasado el verano, la llamé. Había traído de Italia, le dije, un buen trozo de parmesano para ella. Era el mediodía, y acababa de levantarse. "Bien", respondió, "justamente no tenía nada de comer en casa".

Me propuso pasar en unos minutos. Pero tampoco esta vez fue ella la que me vino a abrir. El tímido y diligente Yann se contentó con tomar de

mis manos el pesado paquete y me cerró la puerta en las narices.

Comprendí que no debía insistir y dejé pasar unos días.

Después vinieron largas tardes de charla, en esa intimidad cómplice que, con el tiempo (inevitablemente, quizás), se establece entre dos mujeres.

Nuestras palabras —su habla elíptica—, reorganizadas y reordenadas después, nacían así, a veces en forma incoherente.

Y seguían, interminables, durante horas.

Hasta que de pronto, en su tono perentorio, Marguerite me decía: "Ahora, basta".

Y como si hubiera esperado la señal, Yann llegaba del cuarto vecino proponiéndole, como siempre, que saliera con él, y le ponía delicadamente su abrigo rojo.

Al hablar, Marguerite se estiraba y después se alisaba constantemente la piel blanca y ajada del rostro, se quitaba y volvía a ponerse los anteojos de hombre que usó desde su juventud.

Yo la escuchaba recordar, reflexionar, dejarse ir, abandonar poco a poco su natural desconfianza: egocéntrica, vanidosa, obstinada, voluble. Y al mismo tiempo capaz, en ciertos momentos, de dulzuras y entusiasmos, de timideces, de risas con-

Introducción

tenidas o explosivas. De pronto parecía animada por una curiosidad irresistible, voraz y casi infantil.

Recuerdo la última vez que nos vimos. El televisor, en un rincón lejano de la sala, estaba encendido como a toda hora, y el rostro de Marguerite parecía fatigado, como si se hubiera hinchado en unos pocos días.

Quería saberlo todo de mí. No podía parar de hacerme preguntas: que le hablara de mi vida, de mis amores o, como había hecho ella largamente con la suya, que le hablara de mi madre. “Hasta el final, la madre seguirá siendo la más loca, la más imprevisible de las personas que uno encuentra en toda una vida”, me dijo, con una sonrisa ya lejana.

LEOPOLDINA PALLOTA DELLA TORRE

Nota del traductor a la edición francesa

Hace más de quince años, leyendo el ensayo de Angelo Morino sobre Marguerite Duras (*Il cinese e Marguerite*, Sellerio, 1997), supe de la existencia de esta entrevista inédita en Francia. Morino la citaba en extenso y tuve la impresión de que contenía elementos tratados con menos extensión en las diferentes entrevistas aparecidas en francés. El hecho de que Leopoldina Pallota della Torre fuera italiana, su determinación, su insistencia, el orden de sus temas y su pensamiento muy estructurado, impedían una cierta complacencia y las evasivas que se observan en la mayoría de las entrevistas publicadas hasta hoy, en las que a menudo el entrevistador se ve llevado, por su interlocutora autoritaria, a hablar “durasiano”, lengua codificada que todos sus admiradores, imitadores y detracto-

res conocen, caricaturizan o practican, y en la que sobre todo las muchas digresiones e interrupciones del pensamiento suelen poner el diálogo al borde de la incoherencia, o en todo caso lo alejan del tema o lo envuelven en la bruma.

En cuanto al libro de Angelo Morino, era un estudio de la génesis de *El amante* y una comparación minuciosa de los elementos biográficos diseminados en toda la obra de Duras, desde *Un dique contra el Pacífico* hasta *Yann Andréa Steiner*, y los elementos supuestamente nuevos aportados por la novela que amplió de manera considerable el público de la autora. Hacía nacer una duda sobre la "revelación" tardía de este libro a propósito de la identidad de Huynh Thuy-Lé, el amante "chino" que toma el lugar del "Señor Jo" de *Un dique contra el Pacífico*. Y comparando las tres versiones de los mismos hechos que Marguerite Duras propone en *Un dique contra el Pacífico*, *El amante* y *El amante de la China del Norte*, subrayando la diferencia de la cantidad de hermanos y en especial la identidad del amante (el francés "Señor Jo" se transforma en Huynh Thuy-Lé, vietnamita de padre chino), y sobre todo tratando de explicar el muy prolongado ocultamiento de la "verdad", Morino propone que *El amante* contaría un episo-

Nota del traductor a la edición francesa

dio de la vida de la madre de Marguerite, Marie Legrand, que habría engañado a Henri (o Émile) Donnadiou con un vietnamita o un chino. Marguerite y su hermano menor, Paulo, serían hijos de este amante (en *El amante de la China del Norte* hay numerosas alusiones al parecido de la piel en el amante, en la joven y en su hermano menor). Mientras que Pierre, el hermano mayor, sería el único hijo de Émile Donnadiou. Esta tesis, según la cual el amante sería el de la madre y no el de la hija, es retomada por Michel Tournier (2000: 305) en *Célébrations*. Tesis que sería casi convincente... sin el parecido físico de Marguerite Duras con Émile Donnadiou, según las fotos que la escritora ha hecho públicas. La mirada de Marguerite, la forma de sus ojos, vienen en realidad de Émile Donnadiou, que los tenía así. Y en junio de 1998, ya muerta Duras, Danielle Laurin publicó en la revista *Lire* el relato de su encuentro con una ex condiscípula de Duras, Madame Ly, en Sa Dec. Ahí se da testimonio de las escapadas de Marguerite con Huynh Thuy-Lé, y se afirma que en 1952, veinte años después de la partida definitiva de Duras, Madame Ly había recibido de su parte, por intermedio de la cuñada de Huynh Thuy-Lé, peines de París, lo que implicaría que la escrito-

Marguerite Duras

ra seguía en contacto con su amante chino, o al menos con su familia. La casa de Huynh Thuan, el padre chino del amante, se ha vuelto un Museo de los Amantes, en Sa Dec, pese a que Duras nunca estuvo ahí. Los turistas lo visitan y pueden pernoctar en él.

Si bien Marguerite Duras fue generosa con el periodismo, y hay numerosas entrevistas importantes disponibles en libro –sobre todo las de *Les par-leuses* con Xavière Gauthier (Minuit, 1974), *Camion* (Minuit, 1977) y *Les lieux de Marguerite Duras* (Minuit, 1978) con Michelle Porte, *Les yeux verts* con Serge Daney y el equipo de *Cahiers du Cinéma* (1987), *La vie matérielle* con Jérôme Beaujour (P.O.L., 1987), *Dits à la télévision* con Pierre Dumayet (EPEL, 1999), *La couleur des mots* con Dominique Noguez (Benoît Jacob, 2001), *Le bureau de poste de la rue Dupin* con François Mitterrand (Gallimard, 2006) y *Entretiens* con Jean-Pierre Ceton (Bourin, 2012), y en el curso de su carrera acordó muchas en la prensa escrita (véase anexo) o radiofónica y televisada (con Alain Veinstein, Bernard Pivot, Bernard Rapp, Michelle Porte o Benoît Jacquot)–, no había, en francés, nada parecido a la conversación con Leopoldina Pallota della Torre, que se propone seguir de modo exhaustivo la vida y la carre-

Nota del traductor a la edición francesa

ra de la escritora en un único libro hablado. Ella tuvo como modelo explícito el libro de entrevistas de Marguerite Yourcenar con Matthieu Galey, *Les yeux ouverts* (Le Centurion, 1980), que cita en varios momentos en sus preguntas.

Como las ediciones de La Tartaruga, donde había aparecido este libro, habían cesado sus publicaciones, me fue imposible conseguir un ejemplar, hasta que conocí a Annalisa Bertoni, profesora en la Universidad de Limoges y agente de prensa de las ediciones italianas Portaparole. En ocasión de la aparición de un pequeño libro que escribí en colaboración con Adriana Asti, *Se souvenir et oublier*, publicado por esta editorial, hablé con Annalisa Bertoni de esta mítica entrevista desaparecida. Y resultó que, por haber consagrado su tesis a la obra de Marguerite Duras, ella había conservado un ejemplar.

Gracias a la ayuda de amigos editores italianos, encontré huellas de la familia de Leopoldina Pallotta della Torre en Bolonia. Y al fin di con sus coordenadas personales en Lucca.

Es evidente que al retraducir del italiano al francés el habla de un escritor francés se corre el riesgo de alterar la forma de la expresión. Traté, en la medida de lo posible, de restituir el tono de

Marguerite Duras

Duras, familiar para sus lectores franceses. Y de aportar en notas las precisiones que me parecieron útiles y las rectificaciones que se imponían.

Que Annalisa Bertoni, sin la cual el público francés no podría leer este libro, encuentre aquí la expresión de mi agradecimiento.

RENÉ DE CECCATTY

1. Una infancia

Usted nació en Gia Dinh, a pocos kilómetros de Saigón, y después de incontables mudanzas con su familia (Vinh Long, Sa Dec), vivió hasta los 18 años en Vietnam, entonces colonia francesa. ¿Piensa que tuvo una infancia especial?

A veces creo que toda mi escritura nace de ahí, entre los arrozales, las selvas, la soledad. De esa niña flaca y despistada que era, pequeña blanca de paso, más vietnamita que francesa, siempre descalza, sin horarios, sin modales, habituada a contemplar el largo crepúsculo sobre el río, la cara quemada por el sol.

¿Cómo describiría a esa niña?

Pequeña, siempre lo fui. Nadie me dijo que era bonita, no había espejo donde mirarse en casa.

Marguerite Duras

¿Qué relación hay entre esos estratos de la memoria y su escritura?

Tengo recuerdos fulgurantes, tan fuertes que la escritura nunca podrá evocarlos. Mejor así, ¿no le parece?

La infancia indochina es una referencia indispensable en su imaginario.

Nunca podrá igualar su intensidad. Stendhal tiene razón: la infancia nunca termina.

¿Cuáles son sus recuerdos más antiguos?

Los primeros años de mi vida, los veo entre los claros de la selva, el olor de la lluvia, del jazmín, de la carne. A los niños nos parecía como si esas tardes inacabables en Indochina contuvieran un desafío a la naturaleza asfixiante que nos rodeaba.

Una impresión de prohibición y de misterio pesaba sobre la selva. Esa hora de la siesta nos gustaba tanto, a mis dos hermanos y a mí, que nos aventurábamos, desenredándonos de las lianas y las orquídeas, arriesgándonos a cada momento a caer sobre una serpiente o, no sé, un tigre.

Hablé largamente de eso en *Un dique contra el Pacífico*.

Una infancia

Esa calma sobrehumana y esa dulzura indecible que me rodeaban dejaron marcas indelebles.

Acusaba a Dios, por supuesto, al pasar frente a los lazaretos que había en las afueras de los pueblos: un halo de muerte difusa flotaba sobre las laderas de las colinas, a lo largo de la frontera de Siam, donde vivíamos. Y sin embargo, todavía tengo en los oídos el estallido melodioso de las risas de esa gente: esa risa daba testimonio de una vitalidad irreductible.

¿Qué imagen tiene ahora, después de tanto tiempo, de la India y de Indochina?

Son el corazón del absurdo del mundo, donde se amontona un fárrago de delirios, de miseria, de muerte, de locura y de vida.

El Oriente que usted reconstruyó en sus libros y en sus películas es un Oriente en disolución, devastado. No sé en qué medida se lo puede considerar real.

Yo lo viví en pleno colonialismo, y después nunca volví.¹ Por lo demás, la veracidad de un pretendido realismo no me concierne.

1. Marguerite Duras salió de Vietnam en 1932 y nunca volvió.

Marguerite Duras

Usted creció hablando francés e indochino. ¿Qué influencia tuvo en usted esta experiencia de bilingüismo? ¿Qué aportó a su cultura europea una cultura tan lejana?

Durante años yo reprimí gran parte de esa vida. Después, de pronto, con violencia, las cosas vividas en la inconsciencia de mis primeros doce años volvieron de visita. Recuperé intactos la miseria, el miedo, la sombra de la selva, el Ganges, el Mekong, los tigres y los leprosos que me aterrizaraban, apilados en el borde del camino buscando agua. Me dije que mi país se había tomado la venganza.

Desde muy joven se habituó a errar, a cambiar de casa y de ciudad.

Fue por causa del trabajo de mi padre, funcionario de las colonias. De chica, yo no miraba nunca las casas, los objetos o los muebles que había en ellas. Y sin embargo, las conocía bien, podría haberme desplazado en la oscuridad dentro de ellas, como un animal, con los ojos cerrados. Había sitios, recuerdo, donde nos refugiábamos cuando no soportábamos más a los adultos. A partir de entonces, siempre he estado en busca de

Una infancia

un lugar, y nunca llegaba a estar allí donde habría querido estar: una vida vagabunda, si quiere.

Y hasta de exiliada, puesto que, hace casi cincuenta años, abandonó para siempre su país natal.

Creo que eso condicionará toda mi vida. Como los judíos, todo lo que, errando, he llevado conmigo, se ha vuelto más fuerte por el hecho mismo de haber estado lejos, ausente.

¿De qué modo, según usted, su vida quedó determinada por esta infancia particular?

Algo de salvaje persiste en mí, todavía hoy. Una especie de apego animal a la vida.

Libros como El amante o Un dique contra el Pacífico podrían ser leídos también como "retratos de familia en un interior", conversation pieces. Antes de pasar a la relación compleja que usted tuvo con su madre, ¿cuáles fueron sus relaciones con su familia hasta la adolescencia?

Había algo de noble y de brutal (por cierto que no era una educación a la europea ni a la francesa) en el modo en que vivíamos. Sin simulación, sin

Marguerite Duras

recurrir al instinto primario, agresivo, que gobierna y une a las familias. Todos sabíamos que no estábamos destinados a seguir juntos mucho tiempo, la familia estaba ahí para garantizarnos una supervivencia en común; pronto nos separaríamos y comenzaríamos a llevar nuestras propias vidas.

¿No cree que eso puede haber influido fuertemente en su futuro de escritura?

Me puse a escribir para hacer hablar a ese silencio bajo el cual me habían aplastado. A los 12 años, me parecía el único modo de hacerlo.

Después de la muerte de su padre, a los 4 años usted quedó con su madre y sus dos hermanos.

Ahora que todos han muerto, puedo hablar tranquilamente de ellos. El dolor me ha abandonado.

El menor de mis hermanos tenía un cuerpo delgado, ágil; me recordaba, quién sabe por qué, al de mi primer amante, el chino. Era silencioso, miedoso, y no pude separarme de él hasta el día en que murió. El otro era un pillo, sin escrúpulos, sin remordimiento, quizás incluso sin ningún sentimiento. Autoritario, nos daba miedo. Sigo aso-

Una infancia

ciándolo al personaje de Robert Mitchum en *La noche del cazador*, una mezcla de instinto paternal y de instinto criminal. Creo que es de ahí de donde proviene esta desconfianza que siempre he experimentado hacia los hombres.

Una de las últimas veces que lo vi, vino a mi casa en París, para sacarme plata, era durante la Ocupación. Mi marido, Robert Antelme, estaba deportado en un campo de concentración. Muchos años después supe que también le había robado a mi madre, y que, destruido por el alcohol, había muerto solo en el hospital.

En Agatha, que usted escribió para el teatro inspirándose en la trama de El hombre sin cualidades, de Robert Musil, pone explícitamente en escena el supuesto amor incestuoso entre Agatha y su hermano Ulrich.

El último estadio de la pasión, sí. Durante mucho tiempo negué la idea de una pasión que, bajo el odio, yo habría experimentado por mi hermano. Fue el modo en que él me miraba lo que me convenció de lo contrario. Yo nunca quería bailar con él, cuando nos regalaron un tocadiscos: el contacto con su cuerpo me horrorizaba, a la vez que me atraía.

La figura de su hermano aparece en Un dique contra el Pacífico, así como en El amante.

Solo en *El amante* logré liberarme de este odio. Cuando se hizo electricista, en Francia, yo me quedé con mi hermano menor, el único sostén contra la histeria y las cóleras de mi madre. Supongo que ni él ni yo éramos los hijos que ella habría deseado.

Días enteros en las ramas *es la historia de una vieja señora que vuelve a Francia tras haber vivido mucho tiempo en las colonias y se encuentra con su hijo primogénito, ladrón, estafador, que siempre ha sido su preferido.*

En efecto. De los tres, él siempre fue el más querido. Mi madre se sentía culpable por haberle hecho sentir celos, dándole un hermano y una hermana.

¿Y con usted, cuál era su actitud?

No soportaba nuestro aspecto exótico. No dejaba de decirnos que no éramos franceses, nos obligaba a comer pan, miel, cuando nosotros preferíamos arroz, pescado, mangos robados a la hora de la siesta. A los 15 años me tomaban por mes-

Una infancia

tiza. Yo no respondía a ciertas provocaciones. Por lo que sabíamos, mi madre siempre había sido fiel a su marido, aun cuando él la dejaba sola durante meses.

Usted nunca habló mucho sobre su padre.

Quizás porque, sin saberlo, es a él al que seguí escribiéndole. Perdía y volvía a encontrar a los hombres como si hubieran sido mi padre. Era profesor, escribía libros de matemática. Murió tan pronto que puedo decir que no lo conocí. Solo puedo ver su mirada clara, y a veces tengo la impresión de que su mirada se detiene en mí. No tengo de él más que una foto desvaída. Mi madre nunca nos habló de él.

¿Qué sucedió después de su muerte?

Éramos muy pobres y mi madre tan obstinada que no quiso hacer más que su voluntad. Viuda, compró un terreno, un arrozal imposible de cultivar, que además inundó el Pacífico, pero en el cual trabajó, en vano, durante veinte años. Cuando el dique para contener el mar se derrumbó, ella no se repuso más, en cierto modo perdió un poco la razón. Repetía que nos había abandonado

todo el mundo mientras los funcionarios que nos habían vendido el terreno se enriquecían. Terminó sola, amargada, pobre, después de haber trabajado como una bestia. Vieja, fue a morir a orillas del Loire, el único lugar, decía, donde podía vivir desde que ya no existían las colonias.

La impudicia, y después El amante, y Un dique. Su madre reaparece en sus novelas.

Con *Un dique*, recuerdo, se enojó... Mi vida ha pasado a través de mi madre. Ella vivía en mí hasta la obsesión. Creo que yo habría muerto niña si ella hubiera muerto. No creo haberme repuesto, desde el día, hace ya tanto tiempo, en que nos separamos.

¿Qué tipo de mujer era?

Exuberante, loca, como solo pueden serlo las madres. En la existencia de una persona, creo, la madre es, absolutamente, la persona más extraña, imprevisible, inasible que uno llega a conocer. Era corpulenta, dura, pero siempre dispuesta a protegernos de los aspectos sórdidos de la vida que llevábamos.

Se vestía siempre con ropa vieja y usada. Y puedo verla dando vueltas en su cuarto en cami-

Una infancia

són, o en la penumbra del comedor colonial, aullando, desesperada, diciendo que no quería volver a Francia. Era hija de campesinos del Pas-de-Calais, y se negó a hablar vietnamita hasta el día que dejó las colonias. Y sin embargo, daba clases en escuelas nativas, y por cierto era más afín a los vietnamitas y a los anamitas que a los blancos. Sus alumnos solían venir a jugar conmigo. Nunca olvidaré su gracia, la alegría que emanaba de ellos. Vivían metidos en los ríos, en los lagos, cuando hacía calor. Todo el paisaje de mi infancia, por lo demás, es como un inmenso país de agua.

¿Qué otros recuerdos tiene de su madre?

Que era una extraordinaria narradora. Yo he olvidado tantas cosas en mi vida, tantos libros, conversaciones, pero no algunas historias que ella nos contaba, cuando nos acostaba a la noche, con su voz lenta. Las cosas que más nos pertenecen, creo, pasan exactamente por ahí: por la palabra hablada, inmediata.

¿Qué ve hoy de su madre?

Su locura me marcó para siempre. Su pesimismo también. Vivía en la espera incesante de una

Marguerite Duras

guerra, de una catástrofe natural que nos aniquilaría, a todos. Logró dejarme ese sentimiento, fuerte, campesino, de la intimidad doméstica como un bastión, un refugio, que ella supo crear en todas las casas donde vivimos.

Usted repitió más de una vez que su madre, antes que una niña, habría preferido otro varón y que usted, en su adolescencia, habría hecho cualquier cosa para no decepcionarla.

En fin... No exactamente. No quería que yo me instruyera mucho, eso es cierto. Había en ella, visceralmente, una especie de miedo a los intelectuales, y a todo lo que podía escapársele. No recuerdo haberla visto nunca con un libro en la mano. Fue por eso y por tantos otros motivos que decidí irme para siempre.

Desde las orillas del Mekong, ¿qué idea se hacía de la vida en Francia?

La única imagen de Europa pasaba a través de los relatos de mi madre. Cuando llegué, no me fue fácil tomar los modales y el tono occidentales. De pronto me vi obligada a ponerme zapatos y a comer carne...

2. *Los años parisinos*

Usted tenía 18 años cuando partió sola a París.

Comprendí que había cometido un error al esperar todos esos años, detrás de una puerta, a que mi familia percibiera mi presencia. Quería recomenzar, probarle a mi madre que podía arreglármelas. ¿Acaso no huimos todos de casa porque la única aventura posible es la que nuestra madre ya ha previsto?

En París se inscribió de inmediato en la universidad.

Había conseguido una beca. Tenía que ponerme a hacer algo. Era muy difícil al comienzo. Primero me inscribí en matemática, para seguir el camino de mi padre, seguramente. Calvino y

Marguerite Duras

Queneau dicen que hay una relación muy fuerte entre las ciencias exactas y la literatura. Después hice un intento en Ciencias Políticas, y al fin hice una licenciatura en Derecho. Cuando pasé los primeros exámenes, comencé a vencer esa impresión endémica de miseria que mi madre me había transmitido: ella sufría de un complejo de inferioridad respecto de todos los que consideraba importantes, así fueran solo funcionarios o aduaneros de las colonias.

¿Qué vida llevaba entonces?

Una vida de estudiante. Seguía los cursos, nos reuníamos en los cafés para comer sándwiches y charlar, y a la noche íbamos a restaurantes baratos, todos éramos jóvenes, no teníamos un centavo.

No recuerdo gran cosa de esos años. Quizás porque nunca hablo de ellos. A veces me parecen hundidos en lo negro.

¿Cuáles fueron sus primeras relaciones parisinas?

Estudiantes de la universidad, como yo. Después conocí a un joven judío de Neuilly, que sigo recordando como uno de los encuentros más estimulantes y determinantes de mi vida. Él me hizo

Los años parisinos

conocer lugares y libros de los que yo no sabía nada. Yo no conocía más que los marjales y los exotismos de Pierre Loti y de Pierre Benoit. Él me hizo leer la Biblia, me hizo descubrir la música. Todas las semanas íbamos a conciertos de Mozart, Bach, Haydn.

¿Seguía también los programas de la Ópera?

Eran eventos mundanos y burgueses que me agobiaban. La ópera ya entonces me aburría. Tiene efectos demasiado espectaculares que saturan la mirada y empobrecen el aporte musical. La música, la verdadera música, nunca puede ser un fondo para otra cosa. Debe llenarnos, o vaciarnos, de todo.

¿Sigue escuchándola hoy?

No. Escuchar a Bach como lo hacía entonces, joven e ingenua, cuando nada podía sacudirme, hoy me haría mal. Se trata de esfuerzos enormes, dolorosos. Me da risa cuando alguien me cuenta que se pasó *todo el día* escuchando a Mozart.

Volvamos a sus primeros años parisinos, a los años del Frente Popular, con la espectacular victoria de la

Marguerite Duras

izquierda y la elección de Léon Blum, a la que le sucedió, en masa, el compromiso de muchos intelectuales: Gide, Bernanos, Malraux, Mauriac.

Entonces yo no estaba realmente comprometida. La política era algo muy lejano para mí. Me sentía joven, indiferente. Por ejemplo, la elocuencia y el compromiso de Malraux, incluso antes de que fuera ministro de Cultura, más tarde, cuando yo lo seguía más bien distraídamente por la televisión, me parecían ya entonces un río de frases retóricas.

Ese período de no compromiso político fue bastante breve para usted, porque años más tarde, tras su casamiento con Robert Antelme, quien publicará más tarde un libro comprometido como L'Espèce humaine, y poco después la declaración de la guerra, usted se afilió al Partido Comunista. ¿Por qué?

Necesitaba salir de la soledad, de esa diáspora en la que me había arrojado, para entrar en un grupo, una conciencia colectiva y compartida. Sabía de los gulags, del estalinismo, de Siberia, del pacto germano-soviético, de los pogromos de 1934, pero afiliarme era reconocerme en el destino del Partido y sol-

Los años parisinos

tarme de mi propio destino. Además, mi malestar se volvía un malestar de clase.

¿Qué balance hace de sus ocho años de militancia en las filas del PCF?

Sigo siendo una comunista que no se reconoce en el comunismo. Para adherir a un partido hay que ser autista, neurótico, sordo y ciego, en cierta forma. Durante años fui secretaria de sección, sin darme cuenta de lo que pasaba, sin percibir que la clase obrera era víctima de su propia debilidad, que ni siquiera el proletariado hacía nada para salir de los límites de su condición.

¿Qué la llevó, en la segunda mitad de los años cincuenta, a dejar el Partido?

El modelo estalinista opacaba la revolución, y los hechos de 1956 en Hungría me habían asqueado. Salir fue traumático, evidentemente. Solo en 1968 dejé de sentirme una víctima, a pesar de mí misma, de la ideología comunista. Estaba harta de la demagogia marxista que, en su intento de aniquilar las contradicciones del individuo, lo único que hace es alienarlo más. Todo intento de sim-

Marguerite Duras

plificar la conciencia del hombre tiene en sí algo de fascista (estalinismo e hitlerismo, aquí, es lo mismo).

¿Cómo se veía, en el interior del Partido, el hecho de que usted era una intelectual, y que además escribía?

Lo hacía a escondidas, los primeros años. Los camaradas ignoraban que yo me había diplomado. Vivían de dogmas muy rígidos: leer y escribir libros que no hubieran sido impuestos y previstos habría sido como un crimen teórico que invalidaba el credo asfixiante del Partido. En todo caso, llegaron a culpabilizarme: me tacharon de anticomunismo, cuando comencé a filmar *Faune le soleil*, para impedirme proseguir; después trataron de imponerme vivir en pareja, en familia: como todos los otros miembros, decían. Hice un escándalo cuando un informe escrito me denunció por asistir a clubes nocturnos, y porque yo habría vivido con dos hombres: mi nuevo y mi ex amante.

¿La experiencia del PCF condicionó su trabajo?

Si así hubiera sido, yo no habría sido una verdadera escritora. Cuando escribo olvido toda ideología, toda memoria cultural. Quizás solo en *Un*

Los años parisinos

dique contra el Pacífico se encuentra algo político: en los monólogos de la madre sobre la miseria, en la descripción de la colonia. Pero se trata siempre de la dialéctica íntima de una mujer desesperada. Creo que no se escribe para transmitirle mensajes al lector: se lo hace para uno mismo, rompiendo con los estilos que nos precedieron, reinventándolos cada vez.

¿Conoce algún escritor del Partido que lo haya hecho? Y no venga a hablarme del surrealismo de Aragon: escribía bien, punto. Pero no cambió nada, siguió siendo un fiel representante del Partido, que sabía hechizar con palabras.

Pero aun así, usted creyó en la utopía política.

En Allende, sí, en la Revolución de 1917, en la Primavera de Praga, en los primeros tiempos de Cuba, en el Che Guevara.

¿Y en 1968? Usted formó parte del comité escritores-estudiantes.

Creí en tanto que utopía, justamente. Su gran fuerza fue mover las aguas estancadas de Europa, del mundo entero quizás.

Marguerite Duras

Usted dijo una vez: "Cuando Baudelaire habla de los amantes, del deseo, está en lo más fuerte del aliento revolucionario. Cuando los miembros del Comité central hablan de revolución, es pornografía" (Duras, 1977: 115).

Como todos los regímenes, el marxismo teme que "ciertas fuerzas libres" (la imaginación, la poesía, hasta el amor), si no son conducidas como es conveniente, pueden en cierta forma socavar los cimientos, y por eso siempre se ha impuesto como censura de la experiencia, del deseo.

¿A cuáles de sus textos considera como políticos?

En *Abahn, Sabana, David*, que data de 1970, está todo mi odio al partido: David es el símbolo del hombre anesthesiado por la demagogia estalinista y por la mentira, Abahn es la figura del intelectual condenado por los hechos a una vida de esquizofrenia, y Sabana es quizás el emblema del dolor mismo, que no se puede disimular. En cambio, en *El amor* está todo mi miedo al Apocalipsis, el sentimiento de un fin del mundo. En *Destruir, dice*, Élisabeth Alione, Alissa y Stein reclaman la destrucción del mundo como única solución para la humanidad.

Los años parisinos

Destruir, dice *podría también verse como una especie de manifiesto de Mayo del 68*.

La locura como rechazo extremo de los modelos, la utopía también, nos salvan, alejándonos, preservándonos de todo.

Foucault estaba de acuerdo conmigo en ese punto. No comprendo cómo Sollers ha podido afirmar que no era una novela política, sino solamente literaria.¹ Blanchot, que me conoce muy bien, comprendió de inmediato el alcance revolucionario

1. En un artículo de *Le Nouvel Observateur*, de fecha del 12 de mayo de 1971 titulado "L'œuvre Telle Quelle", Sollers se apartaba, en efecto, de una interpretación política demasiado literal referida a Mayo del 68 y presentaba una interpretación más "literaria" sino psicoanalítica de la película y de la novela, alejándose del tema de la castración y de la homosexualidad masculina y femenina. "Una mujer recorre de los polos una línea de sexualidad salvaje y podía decirse que será automáticamente liberada al final de la película, con un muy buen motivo que es el amor, cuando que un resuelve nada en tanto ella enfrenta una imposibilidad vital representada por la llegada del marido". Y en ese momento, cree, se formula la imposibilidad del futuro del encuentro analítico, es decir, el sueño de una suerte de comunidad imposible en el interior de ese encuentro. Me parece interesante denotativamente, porque es un problema que remite a algo muy actual: la articulación, posible o no, del discurso analítico y su exterior, que sería el discurso político. Pero ahí parece que la película queda en suspenso y no puede pasar a una resolución de esta cuestión."

Marguerite Duras

del texto, el binomio amor-muerte que yo indicaba como la única vía de salvación, la que pasa justamente por la destrucción total de lo que preexistía y que impide el libre flujo de las pulsiones.²

¿Cuál fue para usted la lección más provechosa de Mayo del 68?

Mayo del 68, la Primavera de Praga fueron fracasos políticos más provechosos que cualquier vic-

2. El texto de Maurice Blanchot "Détruire", sobre *Détruire dit-elle*, apareció en el número especial de "Ça/Cinéma" publicado por Albatros, consagrado a Marguerite Duras, en 1975. "¿De dónde vienen? ¿Quiénes son? Por cierto, son seres como nosotros: no hay otros en este mundo. Pero, en efecto, seres ya radicalmente destruidos (de ahí la alusión al judaísmo), sin embargo, lejos de dejar cicatrices de desdicha, esta erosión, esta devastación o este movimiento infinito de morir que está en ellos como el único recuerdo de sí mismos (en uno, con el resplandor de una ausencia al fin revelada; en el otro, por la lenta progresión todavía incompleta de una duración y, en la joven, por su juventud, pues ella es destruida puramente por su relación absoluta con su juventud), los ha liberado por la amabilidad, por la atención al prójimo, el amor no posesivo, no particularizado, no limitado: liberados por todo eso y por la palabra singular de la que son portadores uno y otro, recibida de la más joven, la adolescente nocturna, la única que puede 'decirla' con una perfecta verdad: *destruir, dijo ella*" (Duras y otros, 1975: 102).

Los años parisinos

toria, por ese vacío ideológico que operaron. No saber adónde se iba, como nos pasaba en la calle, durante esos días, saber solamente que íbamos, que nos movíamos, en cierto modo, sin miedo a las consecuencias, a las contradicciones: eso es lo que aprendimos. ¿Pero se puede ser escritor, me pregunto, sin chocar con contradicciones? No. A lo sumo, se puede ser un buen narrador. Evidentemente, proponer una anulación completa de las ideologías no es fácil en un país como Francia, refractario desde siempre a todo período histórico que no tenga en sí una definición. Nos han obligado, desde la infancia, a ordenar nuestra vida, de modo de exorcizar todo desorden.

Y el poder echa raíces sobre este miedo al vacío, sobre la voluntad de poner un dique que contenga el menor riesgo que proceda de él.

¿Puede subsistir una conciencia marxista en el estado actual de cosas?

Parto del principio de que todos los discursos políticos se parecen: no sirve de nada comprometerse, Europa va camino a revoluciones fantoches, y el marxismo es de ahora en más una doctrina conceptual, cerebral y, en tanto tal, cadavérica.

Marguerite Duras

La heroína de otro de sus textos políticos, Le camion,³ dice: "Que el mundo vaya a su pérdida, que vaya a su pérdida, es la única política" (Duras, 1977: 25, 74).

Yo ya no creo en nada, y no creer podrá llevar quizás a este "acto contra todo poder", la única respuesta posible a la oligarquía de los bancos, a la falsa democracia que nos gobierna.

Pero en las últimas elecciones, de todos modos, usted votó al socialismo.

Una especie de no-voto que indica el deseo de encontrar una solución entre dos opresores. Todo eso, más la gran estima que tengo por mi amigo Mitterrand. Por lo demás, después de las del PCF, jamás podría comprometerme con tesis políticas.

Se conocen desde hace mucho con François Mitterrand.

Sí, desde la época de la Resistencia. Es una de las pocas y primeras personas a las que les envió todos

3. En adelante, las obras de Marguerite Duras se referenciarán con su título en idioma original toda vez que Pallota della Torre las cite incluyendo número de página, y con su título en castellano cuando la cita sea a la obra en general. Todos los datos de las obras se encuentran en la bibliografía final. [N. de E.]

Los años parisinos

mis libros. Estoy segura de que los leerá y que me llamará para que hablemos de ellos. Es un hombre que ama mucho la vida, Mitterrand. Por supuesto, siendo presidente, no podrá decir todo lo que piensa del Partido Comunista, de la Francia de hoy.

Durante estos últimos años, cuando los veo a Chirac y a él en la televisión, puedo observar una diferencia muy grande: uno, abierto, dispuesto al cambio, al diálogo; el otro, trabado en una lengua anticuada, defensor de una nación egocéntrica, de una sociedad cerrada exclusivamente sobre sí misma y con miedo de todo lo que viene del exterior. Ya se trate de intelectuales, de judíos, de árabes, de chinos, de argentinos, de palestinos.

En L'Autre Journal,⁴ hace unos años, se publicó la transcripción de algunas de esas conversaciones entre el presidente y usted sobre hechos de actualidad.

A él le gustaban, insistía en que siguiéramos con esas discusiones. Hablábamos, casi siempre en mi casa, después yo lo transcribía, él lo corregía,

4. Reeditado por Gallimard en 2006 (y en la Colección Folio en 2012) bajo el título *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens* (Duras, Mitterrand y Pinget, 2006).

yo volvía a corregir, él me dejaba hacer. Nos reíamos tanto...

A propósito de periodismo, a partir de los años cincuenta, usted participó activamente en la vida política y social del país, interviniendo sobre temas diversos en revistas o diarios como Le Monde, France-Observateur, que después pasó a ser Le Nouvel Observateur, y hasta en revistas femeninas como Vogue y Sorcières, hasta colaboraciones más recientes, en Libération y en L'Autre Journal.

Siempre me gustó eso, la urgencia de la escritura periodística. El texto debe tener en sí la fuerza, y por qué no los límites, del apuro con el que ha sido redactado. Antes de ser consumido y descartado.

Sin embargo, después de rogarme que interviniese sobre tal o tal hecho, a menudo la redacción de *Le Monde* no tenía el coraje de publicar mi artículo.

En cuanto a *L'Autre Journal*, que es una de las revistas literarias de izquierda que más me gustan, me dijeron que si yo colaboraba, las ventas aumentarían.

¿Qué motivos la impulsaron a emprender esta carrera de periodista?

Se me hizo necesario, de pronto, exponer públicamente lo que pensaba sobre ciertos temas.

Los años parisinos

Una necesidad de salir a la luz, de medirme conmigo misma más allá de las paredes de mi cuarto. Empecé a redactar artículos en momentos de vacío, en las pausas de mi escritura cotidiana. Cuando escribía un libro, ni siquiera leía los diarios. Pero los artículos, no puede imaginarse el tiempo que me llevaban, la tensión era muy fuerte, aun cuando llevaba años haciéndolo.

¿Cuál debería ser la función del periodismo?

Crear en el público una conciencia sobre hechos que de otro modo pasarían inadvertidos.

No creo que pueda haber una objetividad profesional: prefiero una "toma de posición" clara. Una especie de postura moral. En sus propios libros un escritor puede pasarse perfectamente sin eso.

Usted siempre ha tenido, y conserva, un interés apasionado por ciertos temas de actualidad. A menudo sus posiciones, sus intervenciones en la televisión o en los diarios reciben fuertes críticas del público.

La tentación de decir lo que pensaba, para denunciar la injusticia social de la resistencia de los franceses a pensar en la guerra de Argelia, en la emergencia de regímenes totalitarios, en la militari-

zación del planeta, en una moralización forzada de la sociedad... siempre he tenido esa tentación.

Lo que más me interesaba era el impacto que todo eso tenía sobre cada individuo: todo lo que en él es locura, gesto gratuito, crimen pasional o desesperado. O bien simplemente mi interés por ciertos aspectos del hombre que el sistema judicial se permite tratar como cualquier otro hecho irreversible de la naturaleza.

Hace cuatro años, en un largo artículo en Libération,⁵ usted tocó el caso de Christine Villemin, presunta asesina de su hijo, en un pueblo de los Vosgos. Contó que había ido a Lépanges-sur-Vologne y que, sin haber sido testigo de los hechos, podía imaginarse su desarrollo exacto: apropiándose, quizás sin demasiada verosimilitud, de la totalidad del caso, hasta hacer de Christine Villemin una heroína “necesariamente sublime”. Emblema mismo de la escritura como proceso irreversible y total, en la medida en que ella fue actuada por fuerzas ajenas y oscuras. El gesto loco de la mujer

5. “Sublime, forcément sublime, Christine V.” apareció el 17 de julio de 1985. El hallazgo del cadáver del niño Gregory había ocurrido el 16 de octubre de 1984.

Los años parisinos

habría sido, según usted, la última tentativa (por lo tanto, inocente y no condenable) de liberarse a sí misma y encontrarse con su destino, a través del crimen de un hijo no deseado.

El crimen de Christine Villemin es culpa de alguien que, ante todo, como toda mujer, era una víctima: relegada a la materialidad de la existencia, incapaz de salir de ahí, condenada al artificio de una vida no querida.⁶

6. Duras escribía: “Ningún hombre en el mundo puede saber lo que significa para una mujer ser tomada por un hombre que ella no desea. La mujer penetrada sin deseo está en el crimen. El peso cadavérico del goce viril encima de su cuerpo tiene el peso del crimen que ella no tiene la fuerza de devolver: el de la locura. [...] Y es seguro que ella no ve el avance de esa desgracia; ella habrá de ignorar cada vez más hacia dónde va: una noche que caería sobre ella Christine V., inocente que quizás mató sin saber como yo escribo sin saber, los ojos contra el vidrio tratando de ver claro en la tiniebla creciente de la noche de ese día de octubre”. Respondieron a esta publicación Françoise Sagan, Benoîte Groult, Simone Signoret, Régine Deforges y Angelo Rinaldi. Edmonde Charles-Roux la defendió. El 14 de noviembre de 1986, en el curso de una entrevista con Pierre Bénichou y Hervé Le Masson, aparecida en *Le Nouvel Observateur*, declaró: “Su crimen no me importa. ¡A los jueces no les importa! Estoy segura. En todo caso, nadie se atrevió a atacarla después de mi artículo”. Christine Villemin se negó a conocerla y la demandó, junto al diario, por difamación, puesto que Duras daba a entender que ella era la asesina, cosa que la acusada negaba.

Esa defensa incondicional de Christine Villemin suscitó un escándalo: muchos intelectuales y personalidades del mundo del espectáculo, entre ellas Simone Signoret, se unieron contra usted.

Christine Villemin era el prototipo de una feminidad subyugada por el hombre que estableció, de una vez para siempre, las reglas de la pareja, del sexo, del deseo. Mujeres como ella las hay en todas partes, incapaces de hablar, extenuadas por el

La acción de justicia contra el diario *Libération* fue desestimada en 1994. Antes, el 3 de febrero de 1993, fue absuelta de la acusación de asesinato de su hijo. En años posteriores, las pruebas de ADN no dieron resultados ciertos, pero fueron retomadas en 2012 gracias a nuevas técnicas de investigación. La noche de la absolución, la periodista Christine Ockrent difundía, por Soir 3, una entrevista a Duras, grabada pocos días antes de la sentencia, cuyos términos ya se sabían. Duras insistía en decir que sus análisis, en todos los casos, daban por inocente a Christine V., atribuyendo su crimen a su condición de mujer engañada. Y que todas las mujeres la habrían tenido por inocente. Pero precisaba que su artículo, para evitar malentendidos y escándalo, habría debido comenzar por una precaución oratoria: "Si estuviéramos ante una criminal...". Exigía entonces que se leyera su artículo como una simple hipótesis, lo que le daba retrospectivamente un sentido completamente distinto. Ockrent le preguntó: "¿Para usted el caso está cerrado?". Respondió: "El caso está terminado. No sé si está cerrado. El idioma francés sirve de vez en cuando. El caso está terminado".

vacío que las rodea: los hijos no son otra cosa que un vínculo ulterior que atenta contra la realización personal.⁷

Los artículos que usted escribió contarán en todo caso como viajes a los márgenes de la sociedad –guetos, cárceles, callejones o, al contrario, conventos– para encontrar detenidos, asesinos, carmelitas, proletarios, africanos, judíos.

7. En 1993 Duras escribió un texto de autodefensa que retomaba la misma argumentación de su artículo sobre este caso: “El problema de este crimen es un problema de mujeres. El problema de los hijos es un problema de mujeres. El problema del hombre es un problema de mujeres. El hombre lo ignora. En tanto el hombre se ilusione sobre la libre disposición de su fuerza muscular, material, la profundidad de la inteligencia no será masculina. Solo la mujer captará el error del hombre sobre sí mismo. Hay algo peor que una bofetada por una comida mal hecha: está la vida cotidiana”. Este texto quedó inédito hasta su publicación en la biografía de Laure Adler (1998), *Marguerite Duras*. Otros textos concernientes a este caso se encuentran en el *dossier* fuera de serie de *Le Monde*, publicado en agosto-octubre de 2012, *Marguerite Duras, la voix et la passion* (Adler, 2012), bajo la dirección de Jean-Pierre Martin. Este *dossier* contiene asimismo el texto de Jacques Lacan, una entrevista con Hélène Cixous y Michel Foucault, que había aparecido en los *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975, y contribuciones de Laure Adler, Jean Vallier, Yann Andréa, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Peter Handke, Jeanne Moreau, Didier Eribon.

Marguerite Duras

Lo que yo quería era hacer hablar a un mundo del cual, en los años del *boom* económico, no se sabía nada. Hacer de modo que algunos testimonios —la autodefensa angustiada de un obrero argelino, el espantoso vacío intelectual de una monja del Carmelo— tengan tal fuerza de impacto que no puedan seguir siendo ignorados o instrumentalizados por la clase burguesa.

¿Qué imagen tiene del porvenir y de los progresos de la humanidad?

La robotización, la telecomunicación, la informatización le ahorran todo esfuerzo al hombre, para terminar embotando sus capacidades creativas. El riesgo es el de una humanidad achatada, sin memoria. Pero hablar de los problemas de la humanidad no quiere decir nada: la batalla incesante, día tras día, es con uno mismo, en el intento de resolver lo irresoluble que hay en uno. O en el hecho de encontrarse como siempre frente al problema de Dios.

¿Usted es creyente?

Saber que si hay una divinidad no está sino en nosotros, en tanto solo nos rodea el vacío, no

Los años parisinos

ayuda a resolver el problema. No creer en Dios es apenas una creencia más. Dudo que sea posible no creer en absoluto. Sería como quitarles todo sentido, toda eternidad, a las grandes pasiones de nuestra vida. Todo se volvería un fin en sí, privado de consecuencias. Y tampoco se puede excluir que sea precisamente eso, el porvenir de la humanidad.

¿Le parece que se puede hablar de la felicidad humana?

Es una palabra, "felicidad", que no se debería pronunciar jamás. El sentido mismo que le damos quedaría como extraviado y vería su alcance superado: inaccesible, extraordinariamente misteriosa.

¿Cree en el azar?

Me gusta sentirme una parte del gran juego: incapaz de controlar o de prever el curso de las cosas. El malestar de la gente pienso que nace de ahí, de la conciencia trágica de que no son —o no son en la medida en que querrían— árbitros de su propia vida.

¿La idea de la muerte la aterra?

Marguerite Duras

Me di cuenta de eso la última vez que estuve hospitalizada.⁸ Me dijeron que si tomaba una copa más, moriría. Entonces sentí un miedo extraño, el miedo de un animal acorralado.

De joven, durante más de treinta años, le temía a la locura más que a la muerte. Siempre me reprochaban ser loca, ilógica. Pero en mí no había más que una apariencia de desorden, de contradictorio. Terminaron creándome una pequeña neurosis, y tuve que hacer grandes esfuerzos para librarme de la locura que me suscitaban los hombres.

Se habla mucho, en el umbral del tercer milenio, del fin del mundo.

El miedo al año 2000 y al fin del mundo es un fantasma. Todo el mundo dice que debemos esperar algo así, pero nadie dice por qué. Comparado con la angustia mística en la que se vivía el Apocalipsis del año 1000, nuestro miedo es un

8. El 13 de octubre de 1988, sufrió una traqueotomía y no salió del hospital hasta un año después, tras haber pasado por un coma inducido. Había hecho una primera cura de desintoxicación en octubre de 1982. Probablemente hace alusión a este tratamiento, descrito por Yann Andréa (1983) en *Marguerite Duras*.

Los años parisinos

miedo frío, empíricamente consciente del peligro de irreversibilidad de la degradación, detrás de la cual ya no hay, como antaño, la idea de una muerte “sagrada”: solo ha quedado la nada.

Episodios como el de la explosión de la central de Chernobyl⁹ prueban la realidad de un fin colectivo y progresivo de la humanidad, cuyo alcance todavía es incalculable. Todo el mundo habría debido decidir el cierre de las centrales, y no se hizo. Los países del Tercer Mundo siempre las necesitarán. ¿Y de qué serviría cerrar las centrales que, aun cerradas, de todos modos seguirían siendo peligrosas? Las zonas nucleares nunca volverán a ser campos cultivados.

9. El 26 de abril de 1986.



3. *Los caminos de una escritura*

¿Cuáles fueron los motivos que la impulsaron a escribir?

La necesidad de restituir sobre la hoja en blanco algo cuya urgencia sentía pero no tenía la fuerza para llevarlo a cabo. Leía mucho en esta época, e inevitablemente el apuro por escribir era tal que no me daba cuenta de todo lo que me influenciaba. Solo con el segundo libro uno empieza a ver claro la dirección en que va su escritura, a través del lento desligarse de la fascinación que ejerce sobre nosotros *la idea* de la literatura.

¿Cómo empezó?

A los 11 años, vivía en la Cochinchina, con treinta grados a la sombra, todos los días. Escri-

Marguerite Duras

bía poemas –siempre se empieza por ahí– sobre el mundo, sobre la vida de la que no sabía nada.

Su primer libro, La impudicia, data de 1943. Tenía 29 años.

Ese libro habla del odio que yo experimentaba por mi hermano mayor. Le envié el manuscrito a Queneau, al que no conocía, que trabajaba en Gallimard. Entré a su oficina conmovida, pero segura de mí. El libro ya había sido rechazado por todos los otros editores, pero estaba segura de que esta vez lo aceptarían. Queneau no dijo que era un buen libro, se limitó a decir, levantando la vista: “Señora, usted es una escritora”. El año siguiente publicó *La vida tranquila*. Estaba tan mal construido, de un realismo tan subrayado, tan ingenuo.

Hasta *Moderato cantabile*, es como si no pudiera reconocer los libros que escribí. *Un dique contra el Pacífico* o *Los caballitos de Tarquinia* son todavía libros demasiado llenos, en los que se dice todo, demasiado. No queda nada para la imaginación del lector. Puede existir una relación entre lo que ahora considero mi etapa de madurez, en rigor con ciertos aspectos de *El marinero de Gibraltar*: una mujer vive en la espera infinita del marino,

Los caminos de una escritura

de un amor inaccesible. Algo muy similar a lo que escribo en este momento.

Durante años tuve una vida social, y la facilidad con la que conocía gente o les hablaba se reflejaba en mis libros. Hasta que conocí a un hombre, y poco a poco toda esa mundanidad desapareció. Era un amor violento, muy erótico, más fuerte que yo, por primera vez. Hasta quise matarme, y eso cambió incluso mi modo de hacer literatura: era como un modo de descubrir los vacíos, los huecos que había en mí, y encontrar el valor de decirlos. La mujer de *Moderato cantabile* y la de *Hiroshima mon amour* era yo: extenuada por esta pasión que, al no poder confesármela por el habla, decidí escribirla, casi con frialdad.

En 1950, fue el turno de Un dique contra el Pacífico, el verdadero libro sobre su adolescencia.

Y también el más popular, el más fácil. Cinco mil ejemplares vendidos. Queneau estaba entusiasmado como un niño, hizo mucha publicidad y casi ganó el Premio Goncourt. Pero era un libro político, anticolonialista, y en esa época no les daban premios a los comunistas. Lo gané treinta y cuatro años más tarde, con *El amante*, que por lo demás retoma los mismos temas: la vida indigente de las

Marguerite Duras

colonias, el sexo, el dinero, el amante, la madre y los hermanos.

¿Qué sentía cuando escribía El amante?

Una cierta dicha. El libro había salido de la oscuridad, la oscuridad a la que yo había relegado mi infancia, y no tenía orden. Un encadenamiento de episodios sin relación entre sí, que yo encontraba y abandonaba sin detenerme, sin anunciarlos, sin concluirlos.

¿Qué la llevó a contar esta historia que usted misma define como indecible?

La enfermedad, la fatiga de la que salía me habían dado deseos de volver a mí misma después de tanto tiempo. Más que una inspiración, vería ahí más bien el sentimiento de la escritura. *El amante* es un texto salvaje: y ese aspecto brutal que tengo en mí fue Yann Andréa, con su libro *Marguerite Duras*,¹ el que me lo hizo descubrir.

1. El libro de Yann Andréa, cuyo apellido es Lemée, está consagrado a la cura de desintoxicación de Marguerite Duras, como ya se ha indicado.

Los caminos de una escritura

¿En la novela hay personajes y situaciones que se corresponden con la realidad?

Yo había debido mentir durante años sobre tantas historias del pasado. Mi madre vivía todavía, no quería que ella se enterara de ciertas cosas. Y después, un día, me encontré sola y me dije, ¿por qué no decir la verdad ahora? Todo en ese libro es verdad: la ropa, la cólera de mi madre, la comida dulzona que nos hacía comer, la limusina del amante chino.

¿También el dinero que le daba?

Sentía que era mi deber tomarlo de un millonario y darlo a la casa. Él me hacía regalos, nos paseaba en coche y nos invitaba a todos al restaurante más caro de Saigón. En la mesa nadie le dirigía la palabra. Eran un poco racistas, en las colonias, y en mi familia lo odiaban. Por supuesto, cuando se trataba de dinero, cerraban los ojos. Así al menos no tendríamos que vender o empeñar los muebles para comer.

¿Qué otro recuerdo conserva de ese hombre?

Su cuerpo chino no me gustaba, pero hacía gozar al mío. Y es eso lo que descubrí, solamente entonces.

Marguerite Duras

¿La fuerza del deseo?

Sí, total, más allá del sentimiento, impersonal, ciego. No podía decirse. Yo amaba en ese hombre su amor a mí y ese erotismo, inflamado cada vez por nuestra profunda ambigüedad.

Se vendió un millón y medio de ejemplares de El amante solamente en Francia. Se tradujo a veintiséis idiomas. ¿Cómo explica ese enorme éxito?

¡Y pensar que Jérôme Lindon, mi editor, había tirado solamente cinco mil! Se agotaron en unos pocos días. En un mes, la tirada había subido a veinte mil, y yo dejé de prestar atención. Lo dejé ahí, no lo volví a abrir; es lo que hago siempre. El amor, me han dicho, es un tema que garantiza el éxito. Pero no era en eso en lo que pensaba al escribirlo. Más bien estaba segura de que aburriría o irritaría al lector con temas que ya había tratado de muchos modos. Evidentemente, no había previsto que, al volver a encontrarme en esas páginas, haría de ellas una especie de novela popular.

¿Cuáles podrían haber sido los otros ingredientes que llevaron a un éxito tan clamoroso?

Los caminos de una escritura

El libro, creo, transmite ese enorme placer que, diez horas por día, experimenté yo al escribirlo. Por lo general, la literatura francesa confunde lo serio de un libro con el hecho de que sea aburrido. Y en efecto, si la gente no termina los libros que lee, es porque todos esos libros son pretenciosos, con la pretensión estúpida de querer remitir a otra cosa...

¿Sabe que ahora usted es conocida en el mundo entero por el hecho de haber escrito El amante, y a veces solo por eso?

Al fin de cuentas, ya no se podrá seguir diciendo que Duras escribe "esas cosas intelectuales"...

¿Le gustaría indicar alguna clave de interpretación de El amante?

Es una novela, punto final. Que no lleva ni va a ninguna parte. La historia no concluye, es solo el libro que se detiene. El amor, el goce, no son "historias", y la otra lectura, la lectura más profunda, si existe, no aparece. Cada cual puede elegir entreverla.

¿Cuáles son, según usted, los cambios más radicales que hubo en su estilo a partir de El amante?

Marguerite Duras

Ninguno. Mi escritura es la misma desde siempre. Aquí, en todo caso, me dejo ir sin temores. Los lectores ahora ya no tienen miedo de lo que, al menos en apariencia, parece incoherente.

Después de El amante, su escritura se hizo cada vez más ligera.

Es el sonido del habla lo que ha cambiado, en relación con cómo era antes: como si hubiera adquirido una especie de involuntaria simplicidad.

Explíquese mejor.

El amante es un libro tan lleno de literatura que la literatura en él parece, paradójicamente, muy lejana. No se la ve, no se debe ver el artificio, eso es todo.

Usted se obstina en no querer hablar de "estilo" con esta novela.

Un estilo "físico", si quiere. *El amante* nació de una serie de fotografías recuperadas por azar, y comencé pensando poner el texto en segundo plano para privilegiar la imagen. Pero la escritura se impuso, iba más rápido que yo, y solo al releer

Los caminos de una escritura

me di cuenta del modo en que estaba construida en base a metonimias. Hay palabras, como “desierto”, “blanco”, “goce”, que se destacan y connotan el relato entero.

Hablando de otro de sus éxitos, ¿cuál cree que es la cualidad de un libro como El dolor?

Haber elegido como punto de vista el miedo de una mujer que debe hablar de la guerra y no solo de los temas generales. Que cuenta hechos íntimos, que conciernen incluso a la fisiología humana en sus aspectos más animales, como el cuerpo descarnado de mi marido al volver de Dachau, o la historia de ese Pierre Rabier de la Gestapo, que quería acostarse conmigo y que yo exploté hasta el fin, para poder denunciarlo. O la escena, más atroz todavía, del interrogatorio que le infligí al informador de los alemanes.

El dolor es un texto valiente, una mezcla de horror y sagrado, uno de los más importantes que yo haya escrito. La escritura es dura, moderna en el sentido en que da cuenta de todos los hechos con precisión. Hace pensar, me han dicho, en Bataille. Pero no es literatura, lo repito. Es algo más, y menos.

Marguerite Duras

¿El material del libro realmente provino de los cuadernos que llenó durante la guerra y que reaparecieron milagrosamente en un armario?

Muchos críticos, en Francia, no me creyeron. Puedo mostrarles mis diarios, si quieren. No recuerdo la fecha en que los comencé, solo sé que se trata de borradores, de fragmentos, notas sobre novelas que proyectaba entonces, *El marinero*, *Un dique*. Y además, sabe, se puede mentir sobre muchas cosas, pero no sobre eso, sobre la sustancia misma del dolor.

Pasando a una de sus publicaciones más recientes, usted reivindica entre líneas la matriz autobiográfica de un libro como Los ojos azules, pelo negro —historia de la pasión imposible entre una mujer y un homosexual—, que reproduce, sin embargo, el nudo de otro de sus relatos, El mal de la muerte.

Una historia vivida, sí. No, no hace tanto tiempo, si es lo que usted quiere saber... Peter Handke y Luc Bondy me habían pedido, para la Schaubühne de Berlín, una adaptación de *El mal de la muerte*. Dos días después de habérselas enviado, llamé por teléfono para decirles que me la devolvieran. Al escribir el texto para la escena, me di cuenta de que había caído en todas las trampas que había querido

evitar, es decir, darle una forma “construida” a un texto que no debía tenerla, un texto que jamás será “redondo”, y que era justamente de esta incompletud de donde sacaba su fuerza. Tenía la impresión de ser víctima de una fatalidad formal y reescribí tres veces la adaptación sin encontrar la solución. Lo hablé con Yann, le anuncié que no podía escribir más. Él, que conoce mi forma de trabajar (crisis, remordimientos, revisiones), no me creyó. Y después, una noche de junio —era en 1986— en Trouville, comencé a escribir, sobre el calor, sobre las noches de verano. Y la historia vino.

¿Yann Andréa estaba implicado en la lectura del texto?

Él atravesaba una gran crisis, se paseaba en auto, hasta diez horas por día. Cuando volvía, lloraba y me agredía. Parecía querer gritarme algo que no llegaba a explicar, ni explicarse. De inmediato volvía a salir, yo no sabía adónde iba: a locales nocturnos, supongo, a buscar hombres, en los bares, en los vestíbulos de los grandes hoteles, vestido todo de blanco. Mientras yo escribía la historia de una mujer enamorada de un hombre que detesta, sin quererlo, su mismo deseo.

Marguerite Duras

En 1985 Peter Handke hizo un filme a partir de ese texto.

A partir de mi consejo, y de la opinión de Blanchot, rehízo el texto. Se lo apropió. El filme es mucho, mucho más romántico que mi presentación de la historia. La verdadera enfermedad de la muerte, para él, entre el hombre y la mujer, no es otra cosa que la falta de sentimiento.

En La comunidad inconfesable (Blanchot, 1983: 74, 87), Blanchot habla en extenso de El mal de la muerte. A propósito de la pasión, escribe: “Esta nos compromete fatalmente, y como a pesar de nosotros, con otro que nos atrae tanto más cuando nos parece imposible alcanzarlo, a tal punto está más allá de todo lo que nos importa”. Y más adelante: “A medida que pasa el tiempo, discerniendo que con ella precisamente el tiempo no pasa más, y que así está privado de sus pequeñas propiedades, ‘su cuarto personal’, que habitado por ella está como vacío —y es este vacío que ella establece el que hace que ella esté de más—, hace pensar que ella debería desaparecer y que todo se aliviaría si volviera al mar (de donde él cree que ella viene), pensamiento que no supera la veleidad de pensar. [...] Solo comete el error de hablarle del tema a otros y hasta de reírse de él, como si

Los caminos de una escritura

esta tentativa que ha emprendido con extrema seriedad, dispuesto a consagrarle la vida, no dejara en su memoria más que la irrisión de lo ilusorio. Lo que es uno de los rasgos de la comunidad, cuando esta comunidad se disuelve, dando la impresión de no haber podido ser nunca, aun cuando ha sido". Querríamos tomar, robar contra todas las leyes, algo que, en realidad, se nos escapará siempre. La consumación de todo amor no se realiza sino a través de la pérdida de lo que, en realidad, no hemos tenido nunca: es justamente la alteridad entre el hombre y la mujer la que crea esta "comunidad eternamente provisoria y siempre ya abandonada". "Inconfesable" justamente: como todas las comunidades, la de los amantes nunca podrá decirse, ni darse; y, al disiparse, dejará la huella de algo que, ya habiendo ocurrido, no ha existido nunca.

Sí, es exactamente eso.

¿Qué la impulsó a publicar La vie matérielle, esa transcripción fiel de entrevistas autobiográficas —o más bien, de ciertas asociaciones de ideas de su memoria— que le concedió a Jérôme Beaujour?

El deseo de poder decir cosas que pienso y que nunca he escrito en el curso de mi vida, que me han alegrado o inquietado, y sobre las cuales, en

Marguerite Duras

mis entrevistas en general, nadie me ha preguntado nunca.

Hablábamos hace un tiempo con Robbe-Grillet, a propósito del último libro de sus memorias, Angélica o el encantamiento, de la "nueva autobiografía", como se dice "nouveau roman". Apoyándose en el Contra Sainte-Beuve, de Proust, y citando varias veces el caso de El amante, Robbe-Grillet adoptaba esta expresión para designar nuevos estilos de escritura autobiográfica, fundados no tanto sobre datos establecidos o coherentes de la memoria como sobre esas series de "fragmentos móviles y flotantes en el texto que restituirían justamente la inestabilidad y la poca fiabilidad del recuerdo".

Mire un texto como *Savannah Bay*: una vieja en el escenario que revive un pasado confuso, del que no queda más que la imagen de un roquedal blanco y quemante. Un pasado que se mezcla con el presente, tan irreal que puede haber sido transfigurado, o incluso inventado.

Y su última novela, Emily L., también ha tenido una gestación difícil.

¡Y cuánto! Pero hay algo de diabólico en mí, que a veces llegaría a permitirme hacer un libro en

Los caminos de una escritura

una semana... La misma facilidad con la que hacía mis redacciones, en clase.

A veces tengo la impresión de que no fui yo quien escribió *Emily L.* Que asistí a un libro que se hacía. Fue Irene Lindon, la hija de Jérôme, la que insistió para que lo terminara. Venía a casa casi todos los días a buscar las páginas, que hacía pasar a máquina, y me las traía de vuelta para que yo las corrigiera.

Usted declaró que ese libro se parecía por ciertos costados a El arrebató de Lol V. Stein.

La diferencia es que aquí hay una mujer que observa la historia de otra sin estar directamente implicada: nada de lo que pasa está influido –al contrario de lo que pasa con Lola Valérie Stein– por la realidad de la otra mujer, Emily, sentada en el café.

El arrebató de Lol V. Stein es considerada su novela más compleja, desde el punto de vista estilístico y en razón de algunas de sus implicaciones temáticas. Lacan mismo le dedicó unas páginas en sus seminarios.

Yo estaba desintoxicándome cuando la escribí. Y siempre asociaré el libro al miedo de vivir sin alcohol.

Es una novela en sí, la historia de una mujer que se vuelve loca por un amor latente, que no enuncia

Marguerite Duras

nunca, que no pasa al acto. Dicho de otro modo, desde el momento en que, en el baile de S. Thala, Lol ve a Michael Richardson, su novio, partir con otra mujer, Anne-Marie Stretter, toda su vida se desarrollará alrededor de esa falta, de ese vacío. Lol es prisionera, loca por una existencia que no llega a vivir.

El vacío al que hacía alusión hace un momento es esa "falta" en la que Lacan² ve el origen y el fin de toda exis-

2. Jacques Lacan publicó un homenaje a esta novela ["Hommage fait a Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*"] por primera vez en los *Cahiers Renaud-Barrault*, diciembre de 1965, n° 52, pp. 7-15. Ahí escribe: "¿No basta para que reconozcamos lo que le sucedió a Lol, y lo que revela qué es el amor; o sea esta imagen, imagen de sí de la que el otro te reviste y que te viste y que te deja cuando eres despojada de ella, para ser qué? ¿Qué decir cuando era esa noche, Lol entregada a tu pasión de diecinueve años, tu investidura y tu desnudez debajo, dándole su resplandor? Lo que te queda entonces, es lo que se decía de ti cuando eras pequeña, que nunca estabas del todo ahí. ¿Pero qué pasa con esa vacuidad? Entonces adquiere sentido: tú estuviste, sí, por una noche hasta la aurora en la que algo dejó en este lugar: el centro de las miradas. ¿Qué oculta esta locución? El centro no es igual en todas las superficies. Único sobre un plano, en todas partes en una esfera, sobre una superficie más compleja puede hacer un raro nudo. Es el nuestro. Pues sientes que se trata de un envoltorio que ya no tiene ni adentro ni afuera y que en la costura de su centro vuelven todas las miradas a la tuya, que son la tuya que los satura para siempre, Lol, lo reclamarás a todos los que pasan. Que se siga

tencia. La falta de un orden, de un centro en el que la palabra, irremediabilmente desconectada, podría recuperarse.

Es cierto, todos mis libros nacen y se mueven precisamente alrededor de una casilla siempre evocada y siempre en falta.

Es exactamente eso. Un personaje que no habla y que no está ahí (Anne-Marie Stretter, el chino, el marino de Gibraltar, la mujer de *El mal de la muerte*), un hecho que no se produce (como en *El square*, *El navío Night*, *Moderato cantabile*, *Los caballitos de Tarquinia*) hacen surgir la historia. La nostalgia de una historia.

Volviendo a El arrebató, ¿qué relación tuvo usted con Lacan?

a Lol tomando al paso del uno al otro ese talismán del que todos se descargan apurados como de un peligro: la mirada. Toda mirada será la tuya Lol, como se dirá a sí mismo Jacques Hold fascinado dispuesto a amar 'toda Lol'. Hay una gramática del sujeto donde recoger esa frase genial que volverá bajo una pluma que la apuntó para mí. Que se verifique, esa mirada está en todas partes en la novela. Y la mujer del acontecimiento es muy fácil de reconocer porque Marguerite Duras la pinta como no-mirada. Yo enseño que la visión se escinde entre la imagen y la mirada, que el primer modelo de mirada es la mancha de la que deriva el radar que ofrece la copa del ojo a la extensión. De la mirada, se extiende al pincel sobre la tela, para hacerle bajar el tuyo frente a la obra del pintor" (Duras y otros, 1975: 95; Adler, 2012: 98).

Me habló de Freud, de inmediato. De la época en que pretendía que, en la investigación y el análisis del objeto, los artistas se adelantan siempre a los analistas. Traté de explicarle que yo misma ignoraba la génesis de esta Lol.

Me estimaba, sin duda, con esa actitud típica del hombre, encima intelectual, que juzga a la mujer.

Por mi parte, no lo leo. Francamente, no comprendo gran cosa.

¿Se vieron con frecuencia?

Nos vimos, una noche, lo recuerdo, en un café del centro de París. Durante dos horas me acosó a preguntas, yo respondía apenas, no siempre lo seguía. Lol, decía, era el ejemplo clásico de un delirio clínico —el drama de la evocación de la escena primitiva entre los dos padres y el niño—, porque estaba convencido de que la clave de todo debía encontrarse en ese nombre que, sabiamente, yo habría encontrado para la pequeña loca: Lol V. Stein; es decir, decodificó: “alas de papel”,³ más

3. La decodificación que hace Lacan de “Lol” como “alas de papel” podría explicarse por el nombre de la letra “l”, que en francés suena como *aile*, “ala”, y al ser una letra-ala, se escribe sobre papel. [N. de T.]

esa V., que quería decir “tijeras” (según la lengua de los sordomudos), y ese Stein, que significaba “piedra”. La asociación, concluía, era inmediata: el juego de la morra o de “piedra, papel y tijera” [*la mourre*], es decir, “el juego del amor”. Usted es, agregaba, *ravisseeuse*, “arreatadora”. Nosotros, los lectores, los *ravis*, los “encantados”.⁴

4. Dice Lacan: “Arreato [*ravissement*] –esa palabra se nos hace enigma. ¿Es objetiva o subjetiva en lo que determina a Lol V. Stein? Arreatada. Se evoca el alma, y es la belleza la que opera. De este sentido al alcance de la mano, nos desentenderemos como mejor podamos, con símbolo–. Arreatadora es también la imagen que nos impondrá esta figura de herida, exiliada de las cosas, que no osamos tocar, pero que nos hace su presa. Los dos movimientos, sin embargo, se anudan en una cifra que se revela por este nombre formado sabiamente, en el contorno de lo escrito: Lol V. Stein.

Lol V. Stein: alas de papel, V tijera, Stein, la piedra, en el juego de la morra te pierdes.

Respondemos: O, boca abierta, ¿qué quiero hacer al dar tres saltos sobre el agua, juego externo del amor, donde me hundo? Este arte sugiere que la arreatadora es Marguerite Duras, nosotros los encantados. Pero si, al poner nuestros pasos sobre los pasos de Lol, de los que resuena su novela, los oímos atrás, sin haber encontrado a nadie, ¿es acaso que su criatura se desplaza en un espacio desdoblado? ¿O bien que uno de nosotros pasó a través del otro, y quién de ella o de nosotros se dejó atravesar entonces? De donde se ve que la cifra debe anudarse de otro modo pues, para captarlo, hay que *contarse tres*” (Duras y otros, 1975; Adler, 2012).

¿Usted cree en el psicoanálisis?

Freud es un gran escritor, fácil, si se quiere. En cuanto al freudismo, es una disciplina embalsamada que gira sobre sí misma, emplea una lengua falsa respecto del código normal, interfiere cada vez menos en el mundo exterior. Después de todo, el psicoanálisis me interesa poco. No creo necesitarlo, quizás porque escribo. Pero respecto del enfermo mental, no creo que baste con la conciencia de su propia neurosis para curarse.

Desde 1943 usted publicó, hasta hoy,⁵ quince novelas, sin contar los guiones para cine y el teatro. ¿Qué siente cada vez que aparece un libro?

En tanto no ve la luz, el libro es algo informe que teme nacer, salir. Como un ser que se lleva en el interior de uno, reclama fatiga, silencio, soledad, lentitud. Pero una vez que sale, todo eso desaparece, en un relámpago.

5. En 1989. Todavía no había publicado *La lluvia de verano* (1990), *El amante de la China del Norte* (1991), *Yann Andréa Steiner* (1992), *Escribir* (1993).

Los caminos de una escritura

¿Para volverse qué?

Para ser lo que pertenece a todo el mundo, a todos los que, al tomarlo en sus manos, quieren apropiárselo. Hay que liberar al libro de la jaula de la escritura, volverlo vivo, capaz de circular, de hacer soñar a la gente. Me dicen que *Hiroshima mon amour* inspiró una canción.

Sí, es un grupo inglés, Ultravox, que la canta.⁶

Me gusta eso. Me gusta que se apropien de mis cosas.

Con El amor usted cambió de editor en Italia. Ya no son sus editores habituales (Feltrinelli y Einaudi), sino Mondadori.

Siempre me pongo contenta cuando me pagan más.

El título no es original.

Lo decidí después de terminar el libro, por reacción contra todos los otros libros que se titu-

6. En el álbum *Ha! Ha! Ha!* (1977). La banda estaba constituida por John Foxx (voz), Stevie Shears (guitarra), Warren Cann (batería), Chris Cross (bajo), Billy Currie (violín y teclados).

lan así. No es una historia de amor, sino de todo lo que, en la pasión, queda en suspenso, en la imposibilidad de ser nombrado. El sentido del libro está por entero ahí, en esa elipsis.

A propósito de la escritura, Graham Greene habla de un verdadero writer's block, como de una situación de la que todo escritor, tarde o temprano, será víctima. ¿Recuerda haber pasado por momentos así?

Ya hablé de la crisis que pasé con la adaptación de *El mal de la muerte*. Antes de 1968 escribía regularmente, todos los días, sentada a esta mesa, exactamente como ir a la oficina. Después, a partir de entonces, de pronto, la crisis: durante casi un año mi imaginación estuvo bloqueada.

Y al fin vino *Destruir, dice*, como una explosión, no me llevó más de cinco o seis días. Desde entonces, siempre ha sido así: los libros salen después de largos, infinitos silencios.

PARA UN ANÁLISIS DEL TEXTO

La suspensión de las reglas sintácticas, la abolición de una cierta linealidad expresiva y el triunfo del análisis narrativo le dan a su texto el sentido de lo indecible.

Los caminos de una escritura

Los espacios vacíos entre un fragmento y otro, lo que usted llama “blancos tipográficos” (lo mismo que la pantalla negra que da el ritmo a algunas de sus películas), y los silencios, que, en la página como en la pantalla, suceden al diálogo, las intermitencias del discurso liberan al habla de su contexto habitual, creando así una nueva semántica.

Es una ruptura de los automatismos del lenguaje, una purificación del desgaste provocado por el tiempo.

El imaginario del lector, su deseo, lo que usted llama su “nostalgia de la ficción”, que ya no están aprisionados o saturados por la estructura de la narración, se liberarán: no tanto por una acumulación exagerada de detalles como por su misma ausencia.

No es más que falta, agujeros que se abren en un encadenamiento de significaciones, vacíos de los que puede nacer algo.

El silencio, justamente; lo retenido, lo callado o solo evocado con una alusión, en un diálogo como en un amor, llena una gran parte de su obra. La única actividad que identifica a sus personajes no parece confiada más que al habla.

Hablan como en una última renuncia a vivir, tratando de colmar mediante sustitutos la inconstancia de la existencia. Por ejemplo, la mujer de El camión: cuando el camionero le pregunta de qué habla habitualmente con la gente, ella se contenta con responder "Hablo". Como para decir que es justamente la cosa de la que se habla la que ha perdido su importancia. Al hombre y a la chica de El square, a los amantes de Hiroshima o de El mal de la muerte, de La música, de El navío Night, de Moderato cantabile, no les queda más que la palabra, necesaria, se diría, a todos los amantes del mundo, como una confirmación misma de su "estar ahí", última muleta de la incomunicabilidad. El discurso carga, sin embargo, con su propia inutilidad. La imposibilidad intrínseca de llegar al otro. Se diría que, al obstinarse en hablar, sus personajes no hacen más que mentirse a sí mismos. Como para copiar los ritmos y los ritos de un ceremonial sagrado y metafísico, sus diálogos, tal el estribillo de una canción, son escandidos hieráticamente por las frases mismas. Muchos silencios entrecortan el habla: su valor —y su comunicación— es mayor que la de cualquier habla.

¿Recuerda *La princesa de Clèves*? Ahí, realmente, los silencios de la princesa y del duque de Nemours podrían llamarse silencios de amor. El

Los caminos de una escritura

habla que, entre ellos, faltará siempre no es sino un medio insuficiente y falso de expresión del deseo. Pero la ambigüedad de ese silencio amplifica y suspende todo instante de la pasión. Lo mismo en Musil. Un libro como *El hombre sin cualidades* no podía sino quedar inacabado.

Mire la relación entre el hermano y la hermana, en la que el sexo, evocado por el habla, no se materializa jamás: como si solo así, en el umbral de lo decible, se pudiera hacer literatura.

¿Podría definir los procedimientos narrativos que utiliza?

Todo parte del habla. El sentido del lenguaje que empleo no me concierne en el momento. Si hay un sentido, se desplegará en el interior del texto, como sucede con la poesía de Baudelaire.

Con respecto a El amante, usted habló de una "escritura corriente".⁷

7. En una entrevista con Bernard Pivot, en el programa *Apostrophes* del 28 de septiembre de 1984, dos meses antes de obtener el Premio Goncourt por *El amante*, decía que en este libro estaba segura de haber alcanzado esa "escritura corriente"

Marguerite Duras

Es esta manera de mostrar las cosas en la página, pasando de una a otra, sin insistir ni explicar: de la descripción de mi hermano a la de la selva tropical, de la profundidad del deseo a la del azul del cielo.

La memoria, las digresiones, los flashbacks siempre han sido parte integrante de la estructura narrativa de sus obras.

A menudo se piensa que la vida está cronológicamente escandida por hechos: en realidad, se ignora la importancia de los hechos. Es la memoria la que nos vuelve a dar el sentido perdido. Y sin embargo, todo lo que queda visible, decible, es a menudo lo superfluo, la apariencia, la superficie de nuestra experiencia. El resto sigue en el interior, oscuro, haciéndose fuerte en el hecho de que ni siquiera puede ser evocado. Cuanto más intensas son las cosas, más se les hace difícil salir a luz enteramente. Trabajar con la memoria en el sentido clásico

que había buscado largo tiempo. La definía así: una "escritura casi distraída que corre, que está más apurada por atrapar las cosas que por decirlas, ¿entiende?, hablo de la cresta de las palabras, que corre sobre la cresta, para ir rápido, para no perder".

no me interesa: no se trata de archivos de donde extraer datos a voluntad. El acto mismo de olvidar, además, es necesario absolutamente: si ochenta por ciento de lo que nos pasa no fuera reprimido, sería imposible vivir. Son el olvido, el vacío, la verdadera memoria: la que nos permite no sucumbir a la opresión del recuerdo, de los sufrimientos enneguecedores y que, felizmente, se han olvidado.

Citando a Flaubert y con él a gran parte de la tradición literaria contemporánea, Jacqueline Risset habló de su obra como una serie ininterrumpida de "libros sobre nada".⁸ Novelas construidas, justamente, sobre la nada.

8. Al morir Duras, Jacqueline Risset retomó esta expresión en la necrológica publicada en *L'Unità*, en marzo de 1996: "Ha vuelto a ese 'país salvaje' que era para ella la escritura. Quizás Marguerite Duras fue quien realizó, mejor que los otros escritores del siglo XX, el deseo de Flaubert: 'escribir un libro sobre nada', escrutar hasta el fondo la posibilidad del acto de escribir, definir lo que podría llamarse la célula primordial, el átomo de la literatura. En sus libros, la ficción toma vida, no, como podría parecer a primera vista, a través de la plenitud del imaginario novelesco, con sus ricas florituras, con sus espacios compuestos, exóticos, sino a través de la extrema pobreza, la casi total rarefacción de los elementos de base. Y cada vez, se trata de la exploración de un espacio desconocido, a menudo el amor como lugar del vacío y de la ausencia".

Marguerite Duras

Escribir no es contar una historia: es evocar lo que la rodea; se va creando alrededor de la historia, un instante tras otro. Todo lo que hay, pero que podría también no haber, o ser otra cosa, como los hechos de la vida. La historia de su irrealidad, o su ausencia.

¿Es así como explica su uso recurrente e insólito del condicional?

El condicional transmite mejor que cualquier otro modo la idea del artificio que sostiene a la literatura como al cine. Todo hecho aparece como la consecuencia potencial, hipotética, de alguna otra cosa. Al jugar, conscientes hasta el fin de la ficción y al mismo tiempo de la liviandad del juego, los niños siempre conjugan los verbos en condicional.

A menudo —pienso en casos como Suzanne Andler y El square—, el final de sus novelas, en lugar de ser una conclusión, está marcado por un adverbio, “quizás”, que remite al carácter aleatorio.

Siempre desconfié de las historias que, de golpe, “se terminan”.

Los caminos de una escritura

Sus “no historias” recurrirían a una suerte de grado cero del imaginario novelesco. Y sin embargo, no hacen más que sostener un discurso único, épico y ya un tanto gastado: el discurso del amor.

Solo una cierta vanguardia idiota ha creído renovar la literatura ahuecándose el cerebro para explorar lugares desconocidos.

El uso del lenguaje que hace usted parece pulsar, más bien que fórmulas raras y preciosistas, una cierta habla corriente, nerviosa.

En mí se produce un proceso automático de depuración y contracción del material lingüístico. Una aspiración a la economía de la escritura en un espacio geométrico donde se halla toda habla, en su desnudez.

En sus últimas novelas, Los ojos azules, pelo negro y Emily L. (y más todavía en su cine, gracias al empleo de la voz en off), utiliza la técnica de lo que se llama la “doble narración”. La narradora es alguien que, a la vez que es la primera persona implicada en la historia, asiste a otra historia que se desarrolla simultáneamente. El punto de vista se desvía entonces, se desdobra, con relación al nudo narrativo.

Lo que le llega al lector nunca es el relato directo, la información bruta de lo que ha sucedido. Le llega la emoción, el residuo sublimado. ¿No es como lo que pasa cuando contamos los sueños?

La mirada, el cruce incesante de miradas que se pierden una en la otra es el verdadero instrumento cognitivo mediante el cual se desvela la realidad de los personajes y la historia. Miradas que se superponen unas a otras. Cada personaje mira y es mirado por alguien que, a su vez, es observado por otro. Todo eso se produce sin que el conjunto pueda ser recogido por la mirada suprema y omnisciente —la del narrador, en este caso— que las resumiría todas y las significaría todas. La intriga de Lol V. Stein es muy representativa: una verdadera historia de voyeurismo. La heroína muestra un interés particular por el desarrollo de los otros hechos. Así como, al comienzo del relato, Lol había asistido al encuentro de su novio, Michael Richardson, con Anne-Marie Stretter, del mismo modo, más adelante, en el deseo inconsciente de perpetuar al infinito la escena de los dos amantes que la relegan a un papel de eterna espectadora, asiste al encuentro entre Jacques Hold y Tatiana Karl.

El voyeurismo —los ejemplos son muchos: ciertos triángulos de El amor, o los casos de Détruire dit-elle, Moderato cantabile, Emily L.— es un elemento erótico-

Los caminos de una escritura

co constante en su obra. Como para confirmar la hipótesis de la presencia continua de un tercero que mira el advenimiento de la pasión en una pareja.

Siempre pensé que el amor se hacía de a tres: un ojo que mira, mientras el deseo circula de uno al otro. El psicoanálisis habla de repetición obligada de la escena primitiva. Yo hablaría de la escritura como tercer elemento de una historia. Por lo demás, no coincidimos nunca enteramente con lo que hacemos, no estamos por completo ahí donde creemos estar. Entre nosotros y nuestras acciones hay una separación; es fuera de nosotros donde pasa todo. Los personajes miran sabiendo que a su vez se los mira. Están excluidos y, al mismo tiempo, incluidos en la “escena primitiva” que se desarrolla una vez más frente a ellos.

En sus películas y en sus novelas, no respeta una linealidad o sucesión temporal. Y del mismo modo en que se desagrega la unidad de tiempo —que, a través de los flashbacks o de las anticipaciones de lo que se contará más adelante, vuelve cíclicamente sobre sí mismo—, así también se deshace la unidad de la acción y la del lugar.

El criterio que usted sigue es el de la simultaneidad: no una sola, sino tres acciones de una vez son desmontadas y remontadas en los montajes paralelos.

A cada hecho le corresponde el encuentro de algo que sucede en otra parte. El tiempo de la historia viene entonces a coincidir con la restitución inmediata de un tiempo interior para los personajes singulares y el flujo, liberado, de una acción según diversas coordenadas espacio-temporales.

Los hechos de nuestra vida nunca son únicos y no se suceden tampoco de manera unívoca, como nos gustaría. Múltiples, irreductibles, resuenan infinitamente en la conciencia, van y vienen de nuestro pasado al porvenir, extendiéndose como un eco, como los círculos en el agua, intercambiándose siempre.

4. *La literatura*

¿Por qué, según usted, se empieza a escribir?

Pienso en mi última novela, *Emily L.* Emily lee, escribe poemas: todo, a decir verdad, comenzó por la lectura, sugerida por su padre, de los versos de Emily Dickinson, de quien el libro toma lejanamente su inspiración. No sé realmente qué impulsa a la gente a escribir, salvo, quizás, la soledad de una infancia. Para mí, como para Emily, hubo un padre, o un libro, o un profesor, o una mujer perdida en los arrozales de Cochinchina. ¿Sabe una cosa? No creo haber conocido nunca a una persona sin que yo me haya hecho esta pregunta: la gente, cuando no escribe, ¿qué hace? Tengo una secreta admiración por los que no lo hacen, y no sé exactamente cómo pueden.

¿Qué relación hay entre la escritura y lo real?

Todos los escritores, lo quieran o no, hablan de sí mismos. Hablan de ellos como del hecho principal de sus vidas. Ahí mismo donde, aparentemente, contamos cosas extrañas a nosotros, es nuestro yo, son nuestras obsesiones las que están implicadas. Lo mismo con los sueños; Freud lo dice: no es más que nuestro egoísmo el que se transparenta.

El escritor tiene dos vidas: una, la de la superficie de sí, que lo hace hablar, actuar, día tras día; y otra, la verdadera, que lo sigue por todas partes, que no le da reposo.

¿Hasta qué punto le importa a usted el elemento autobiográfico?

El esbozo de una historia que se escribe siempre está en los otros, en la gente que uno conoce, que ama, que espía. Es estúpido pensar, como piensan ciertos escritores, aun los grandes, que se está solo en el mundo.

En *Les yeux ouverts* (Yourcenar, 1982: 147), sus entrevistas con Matthieu Galey, Marguerite Yourcenar afirma: "Cuando escribo, cumplo una tarea, sigo mi propio dictado, en cierto modo; hago el trabajo difícil y fatigante de poner en orden mi propio pensamiento, mi propio dictado".

La literatura

Un fragmento tras otro, poco a poco, sin tratar de encontrar correspondencias inmediatas entre las diferentes épocas: yo dejo que las relaciones se hagan sin mí.

La escritura, entonces, como gestación pasiva, revelación de algo que ya se conoce.

Se trata de descifrar lo que ya existe en nosotros en un estado primario, indescifrable para los otros, en lo que llamo “el lugar de la pasión”.

¿Podría definir el proceso mismo de su escritura?

Es un soplo, incorregible, que me llega más o menos una vez por semana, y después desaparece durante meses. Una exhortación muy antigua, la necesidad de ponerse a escribir sin saber todavía qué: la escritura misma atestigua esta ignorancia, esta busca del lugar de sombra donde se amasa toda la integridad de la experiencia.

Durante mucho tiempo creí que escribir era un trabajo. Ahora estoy convencida de que se trata de un acontecimiento interior, de un “no-trabajo” que se realiza ante todo haciendo el vacío en uno, y dejando filtrar lo que en uno ya es *evidente*. No hablaría tanto de economía, de forma o de composición de

la prosa, como de relaciones de fuerzas opuestas que deben ser identificadas, clasificadas, encauzadas por el lenguaje. Como una partitura musical. Si no se tiene eso en cuenta, se hacen libros “libres”, justamente. Pero la escritura no tiene nada que ver con esa libertad.

¿Estaría ahí, entonces, la razón definitiva que hizo que usted escribiera?

Lo que hay de doloroso deriva justamente del deber de *agujerear* nuestra sombra interior hasta que se expanda sobre la página su potencia original, convirtiendo lo que por naturaleza es “interior” en “exterior”. Por eso digo que solo los locos escriben completamente. Su memoria es una memoria “agujereada” y vuelta del todo hacia el exterior.

¿Escribir para exorcizar sus fantasmas? Usted misma sostiene el alcance terapéutico de la escritura.

De niña, siempre tenía miedo de contaminarme de lepra. Solo después, escribiendo sobre ella, sobre la lepra, en alguna parte, la lepra dejó de atormentarme, si eso puede explicarle el asunto.

Escribo para vulgarizarme, para masacrarme, y después para quitarme importancia, para alige-

La literatura

rarme: que el texto tome mi lugar, de modo que yo exista menos. No logro liberarme de mí sino en dos casos: por la idea del suicidio y por la de escribir.

Yourcenar pretende que un escritor “es útil si suma a la lucidez del lector, lo desembaraza de timideces o de prejuicios, le hace ver y sentir lo que no habría visto ni sentido sin él” (Yourcenar, 1982: 147).

Sí, los verdaderos escritores son necesarios. Le dan una forma a lo que los otros sienten de manera informe: por eso los regímenes totalitarios los expulsan.

¿Cuál es según usted la misión de la literatura?

Representar lo prohibido. Decir lo que no se dice normalmente. La literatura *debe* ser escandalosa: todas las actividades del espíritu, hoy, deben apuntar al riesgo, a la aventura. El poeta es en sí mismo ese riesgo. Alguien que, contrariamente a nosotros, no se defiende de la vida.

Mire a Rimbaud, a Verlaine... Pero Verlaine viene después. El más grande sigue siendo Baudelaire: le bastaron veinte poemas para alcanzar la eternidad.

Marguerite Duras

Usted hacía alusión, en una entrevista, a características precisas que distinguirían la escritura masculina de la escritura femenina.

Hay una relación íntima y natural que desde siempre une a la mujer con el silencio, y por eso con el conocimiento y la escucha de sí misma. Eso lleva a su escritura a esta autenticidad que falta en la escritura masculina, cuya estructura remite demasiado a saberes ideológicos, teóricos.

¿O sea que el hombre estaría más cerca del saber, entendido como bagaje cultural?

Y del poder, de la autoridad, que, en sí, tienen poca relación con la escritura *verdadera*. Fíjese en lo que ha escrito Roland Barthes sobre el amor. Fragmentos fascinantes, meticulosos, inteligentes, literarios, pero fríos. De alguien que no conoce el amor más que por haberlo leído, o visto de lejos, sin haber experimentado sus arrebatos, sus pulsiones, su dolor. En él no hay nada que no esté extremadamente controlado. Fue solo gracias a su homosexualidad que Proust pudo, al ser proyectado a los meandros de la pasión, hacer con eso, al mismo tiempo, literatura.

La literatura

¿No le parece que exagera un poco?

Por escritura masculina, entiendo la que está demasiado sobrecargada por la idea. Proust, Stendhal, Melville, Rousseau no tienen sexo.

Hablando sobre su relación con Raymond Queneau, usted contó que se peleó con él a causa de un juicio que hizo contra El square, tachándola de exceso de romanticismo, cuando la marca que usted había querido darle a ese libro era fuertemente materialista.

Esa vez, verdaderamente, no comprendió. Como no comprendieron todos los que leyeron ese libro solo como una historia de amor.

¿Qué otro recuerdo conserva de Queneau y de los encuentros que tuvo con él?

Yo lo quería. *Zazie dans le métro* es un libro extraordinario, me parece: pero quién sabe, me pregunto, cómo habría terminado, Queneau, si no hubiera tenido miedo de sí mismo, del fondo oscuro de sus pensamientos.

¿Hablaban de literatura cuando lo frecuentaba?

Tenía un modo personal de examinar los manuscritos que llegaban a Gallimard: decía que bastaban

unas páginas para hacerse una idea, no tanto para saber si el libro estaba más o menos logrado, sino para saber si el autor era un aficionado egocéntrico que se volcaba sobre la página como una niña en su diario íntimo o si, por el contrario, se trataba de un verdadero escritor —aunque no fuera bueno—. El escritor, me decía, es alguien que se da cuenta de que no está solo frente al texto.

¿Cuáles fueron sus relaciones con los autores del nouveau roman, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Claude Simon?

Todos demasiado intelectuales para mí. Con una teoría de la literatura a la que remitirse y en la que encauzar toda la imaginación. Yo, no, nunca tuve ideas en ese sentido, de una enseñanza a dar...

Nathalie Sarraute es una de mis muy queridas amigas: por supuesto, siempre pensé que sus ensayos, sobre Dostoievski (Sarraute, 1956), por ejemplo, eran superiores a sus novelas, siempre demasiado cerebrales. Hace unos años, ella también se puso a escribir en el estilo autobiográfico. ¿Pero quién ha leído *Enfance*? Dicen que ha vendido muy poco.¹ Robbe-Grillet va por el tercer

1. En realidad fue el primer éxito popular de Nathalie Sarraute.

tomo² de su saga familiar. Pero, dígame, ¿se habla todavía de sus libros en Italia? De acuerdo, es un hombre muy brillante, un entusiasta... Recuerdo una vez que, un poco confusamente como hacía él, sin maldad por otro lado, sin duda, me acusó de repetitiva.³ Como si insistir sobre ciertos temas, de libro en libro, significara una falta de imaginación. Todo texto nuevo que hago reemplaza al anterior, lo amplifica, lo modifica.

Hacia los años cincuenta, en la época de novelas como Un dique contra el Pacífico o Moderato cantabile, se habló de ciertas afinidades estilísticas y temáticas entre usted y la Escuela de la Mirada.

2. De hecho, Robbe-Grillet estaba escribiéndolo (*Les derniers jours de Corinthe*), pues apareció en 1994. Antes había publicado *Le miroir qui revient* [*El espejo que vuelve*] (1985) y *Angélique ou l'enchantement* [*Angélica o el encantamiento*] (1988), todos en la editorial Minuit.

3. En una entrevista posterior con Irène Frain, publicada en *Lire*, julio-agosto de 2000, Robbe-Grillet dijo: "Al comienzo era una mujer vivaz y cálida. Con la edad se volvió ese personaje hinchado de soberbia que muchos han descripto. Todo escritor normal debe estar persuadido de que es el más grande. Marguerite Duras no escapaba a la regla; simplemente le era imposible imaginar que hubiera otro escritor como ella..."

Marguerite Duras

No me gusta ese tema. Digo simplemente que mis maestros son y serán siempre otros escritores: los diálogos de Hemingway, los análisis amorosos de Madame de La Fayette y de Benjamin Constant, y después Faulkner, Musil, Rousseau.

¿Qué piensa de algunos escritores franceses contemporáneos como Philippe Sollers, Michel Tournier, Michel Leiris, Michel Butor?

¿Quién los lee? Supongo que serán aburridos. Gente como Butor: después de *La modificación*, creo que tuvo poco que decir. Sollers⁴ es demasia-

4. Philippe Sollers publicó en *Le Nouvel Observateur*, 3-9 de febrero de 1994, un artículo titulado "Duras, médium", incluido en *Éloge de l'infini* (Sollers, 2001) y en *Marguerite Duras, la voix et la passion*: "Los libros de Duras son encantamientos, letanías, experiencias del aliento. Y después, en la escena, ¿quién hechiza a quién? ¿La televisión? ¿Marguerite Duras? ¿Dónde está la verdad? ¿Dónde está el poder?" (Adler, 2012: 85). Años más tarde, concederá una apasionante entrevista, muy directa, a Jean-François Kervéan, sobre la antipatía que había nacido entre Duras y él, en *L'Événement du Jeudi*, 3 de septiembre de 1998, en ocasión de la aparición de la biografía de Duras por Laure Adler. Dice allí: "El problema Duras me interesa porque es el personaje emblemático de una Francia en la que no me reconozco. [...] Con ella estamos, en el origen, en el primer gran problema francés, que es el del colonialismo, en Indochina. Y tenemos a una Marguerite Duras

La literatura

do limitado: alguien como él, que hace todo para

que, bajo el nombre de Donnadieu, se presenta como la poeta del colonialismo francés. Su libro, en ese momento, es explícito. [...] Es una escritora fuerte, con medios considerables de revelación, en el sentido mediúmnico de la palabra. Su literatura pertenece más a la predicación de la videncia que al ejercicio consciente del lenguaje. En ella hay una fuerza, de la que deriva su poder hipnótico, que cuando es llevado a la pantalla en *India Song* o *Hiroshima mon amour* llega a tal ridículo, a tal patetismo, que bastaría que un niño se levante para decir que el rey está desnudo. Sugiero un parentesco entre un comportamiento hierático y un modo de hipnotizarse e hipnotizar a todo un país, lo que no es poca cosa. [...] Lo que oigo en Duras es algo poderoso, insistente, autoritario, instrumentalizado, pero que, a mi oído al menos, suena falso. [...] Esta sensación de falso, siempre me he preguntado de dónde venía. Sigamos tirando del hilo... Después vino lo que más me chocó en ella y que llamaré el seudojudaísmo. Lamento tener este oído, pero en su filosemitismo proclamado se oye una sobrecarga debida, según me parece, a un intenso sentimiento de culpabilidad por haber desconocido la amplitud de la Shoah. Esta culpabilidad lleva a un autoterrorismo que consiste en querer hacerse judía en lugar de los judíos. Era el caso de Duras. [...] En los años 70 nos veíamos. *Tel Quel* estaba cerca de la calle Saint-Benoît, íbamos a tomar café al Pré-aux-Clercs. Ella se mostraba más bien positiva conmigo. Era la época del feminismo, también. [...] Era simpática, debía de beber mucho ya. No importa. Y después llega la explosión con la publicación de mi novela *Femmes* [*Mujeres*]. Ese libro tuvo mucha repercusión. Es el momento en que ella va a surgir, un año después, con *El amante*. Mitterrand ha tomado el poder, ella se volverá la sibila, la profetisa del Elíseo. [...] Duras comienza su ministerio delirante, desde el que puede hablar del África, de la

atraer al gran público y hacer hablar de él escandalizando a la burguesía con temas que en realidad no escandalizan más a nadie, no debe de tener mucha confianza en sí mismo.

Y además, escuche, esa gente, me parece, no me soporta. Es por envidia, como pasa con la mayoría de los críticos que se movilizan cada vez que yo intervengo en los diarios o que aparezco en la televisión, listos para atacarme, como el año pasado,

provincia francesa, del sexo de la lápida de Victor Noir en el Père-Lachaise... Es la época de las conversaciones Duras-Mitterrand en *L'Autre Journal*. Ella felicita a Mitterrand por haber construido el submarino Richelieu, él le responde: perdón, pero es un portaaviones. No importa, todos disfrutan del gran espectáculo de Duras en el momento. [...] En una entrevista en *Globe*, con Pierre Bergé, yo soy el monje del queso Chaussée aux Moines, tonsurado, ridículo, innoble con las mujeres, mal novelista, etc. A partir de ahí, sus ataques se vuelven sistemáticos. Después de *Femmes*, me considera molesto en el paisaje, o sea, alguien a destruir. [...] En ella hay una frigidez, una sequedad, una trascendencia falsa, o que a mí me parece forzada. Encuentro patético que alguien que se dice especialista en el amor se haga la pregunta de la que da testimonio Laure Adler: '¿Por qué soy tan mala?'. [...] Encuentro fuertes sus libros, hipnóticos. Pero creo que envejecerá mal. Las películas ya no se pueden ver. A los libros les pasará lo mismo, tarde o temprano. Es una literatura que me parece artificial, inflada, reiterativa. Siempre sentí con ella, hasta por teléfono, una voluntad de dominio. No me gusta eso. No imagino a Kafka así".

La literatura

cuando Godard y yo⁵ hablamos de cine y de libros en la televisión.

Ninguno de ellos escribirá nunca un libro como *El arrebató de Lol V. Stein*.

¿Conoce a los “nuevos filósofos”?

No es que me sean antipáticos, al contrario. Pero me parecen simplemente jóvenes un poco provincianos, afectados de parisianismo y de esnobismo de izquierda. No habría gran cosa que decir de ellos, sobre todo por alguien como yo, que ha vivido años de una densidad cultural muy diferente.

Se decía, antes de que Marguerite Yourcenar muriera, que ella y usted compartían el primer puesto de las letras francesas en femenino.

Yourcenar tenía un sillón en la Academia Francesa. Yo no. ¿Qué más? Las *Memorias de Adriano* es

5. El 2 de diciembre de 1987, Colette Fellous organizó un encuentro entre Jean-Luc Godard y Marguerite Duras. Esa conversación de una hora fue filmada por Jean-Daniel Verhaeghe y emitida en el programa *Océaniques* por FR3 el 28 de diciembre de 1987. Hablan de *Emily L.* y de *Soigne ta droite* [*Cuida tu derecha*], la película de Godard. Una transcripción parcial apareció en *Le Magazine Littéraire*, en junio de 1990.

Marguerite Duras

un gran libro; el resto, a partir de *Archives du Nord*, me parece ilegible. Lo dejé por la mitad.

A veces en la calle me tomaban por ella. ¿Usted es la novelista belga? Sí, sí, respondía yo, y me escapaba.

¿Qué piensa de la literatura comprometida, como la de Albert Camus?

Ya se lo dije, los contemporáneos me aburren. En la mayoría de los casos. Adivinaba que sus libros habían sido contruidos de la misma manera, según el mismo artificio, el mismo propósito moralizante. Me espanta la mera idea de que se pueda pensar la literatura como un medio para exponer una tesis.

Vayamos a su relación con Sartre.

Pienso que Sartre es responsable del tan lamentable retraso cultural y político de Francia. Él se consideraba el heredero de Marx, el único verdadero intérprete de su pensamiento: de ahí vienen las ambigüedades del existencialismo. Si se piensa en alguien como Conrad, no se puede seguir hablando de Sartre como de un verdadero escritor: no es más que una figura aislada, enroscada

La literatura

sobre sí misma, en una suerte de exilio forzado. Antes de la guerra, como lo hice yo misma, era necesario que el intelectual se inscribiera en el Partido, y, en lugar de militar como habría debido hacerlo, Sartre se dedicó a atacar la pretendida "culpa del intelectual": culpa que él era el primero en sentir.⁶

Entre sus visitantes asiduos, en los años cincuenta, estaba también Georges Bataille.

Fuimos muy amigos, pero nada logrará quitarme la idea, o al menos la sospecha, de que Bataille tenía algo muy católico. Una especie de ambigüe-

6. Duras le reprochaba también a Sartre que hubiera criticado "Madame Dodin", que ella le había enviado para *Les Temps Modernes*, según lo cuenta en una entrevista con Edda Melon, publicada como prefacio a la traducción de *La amante inglesa*: "Sartre me llamó para decirme que el tema era interesante, que era una bella historia, pero que yo no sabía escribir. Y agregó: 'No soy yo quien lo dice, sino una mujer, una mujer en la que tengo la mayor confianza'. Era Simone de Beauvoir, naturalmente. Y ella escribía con los pies, sin gracia alguna, cosas donde todo está dicho, todo está ya en las palabras". Pero, en realidad, *Les Temps Modernes* publicó de todos modos el relato de Duras, en mayo de 1952. El mismo relato fue incluido, dos años más tarde, en *Días enteros en las ramas* (Duras, 1954).

dad invade toda su obra: como si hubiera estado torturado por un sentimiento de culpabilidad muy viejo que lo rechazaba y lo fascinaba al mismo tiempo. Sus escritos eróticos son la confirmación; sin embargo, tratan de una transgresión exterior. Algo que concierne más al goce estéril sobre el papel que un goce vivo experimentado en el cuerpo.

En cuanto a su uso de la lengua, la grandeza de Bataille está en su modo de “no escribir” escribiendo.

La ausencia de estilo en *El azul del cielo* procede de querer limpiarse, cueste lo que cueste, de todo recuerdo literario, para devolverle a la palabra así purificada su valor primigenio. Lo mismo sucede con los personajes del libro, liberados de las escorias del individualismo burgués, van hacia la aniquilación, la disolución del “yo”.

Durante mucho tiempo usted frecuentó a escritores e intelectuales italianos, como Elio Vittorini, Italo Calvino, Cesare Pavese, Giulio Einaudi.⁷ Conoce bien Italia por haber pasado allí gran parte de sus vacaciones en los

7. El editor de los tres escritores anteriores. Fue el primer editor italiano de Duras, en efecto.

La literatura

años cincuenta y sesenta. ¿Qué piensa de la literatura contemporánea italiana?

Dejé de leerla desde mediados de los años sesenta. Evidentemente, están Vitaliano Brancati, Italo Svevo, Carlo Emilio Gadda. Vittorini, para ser verdaderamente grande, habría debido irse de Italia. Desprovincializarse.

Es conocida su predilección por Elsa Morante.

Es cierto. *La Storia*, la historia de esta mujer que camina sola ente las ruinas bombardeadas de Roma, con su perro y su hijo, es una imagen que no se aparta de mí. Creo que quise a Morante por eso, y cuando quise conocerla para hablar de su novela, había muerto, antes de que pudiera decírselo.⁸

8. La novela de Elsa Morante apareció en 1974, en Italia, y en 1977, en Francia. Elsa Morante murió el 25 de noviembre de 1985.

■ *Journal of Management Studies* ■

■

4

— **1998** — **1999** — **2000** — **2001** — **2002** — **2003** — **2004** — **2005** — **2006** — **2007** — **2008** — **2009** — **2010** — **2011** — **2012** — **2013** — **2014** — **2015** — **2016** — **2017** — **2018** — **2019** — **2020** — **2021** — **2022** — **2023** — **2024** — **2025** — **2026** — **2027** — **2028** — **2029** — **2030** — **2031** — **2032** — **2033** — **2034** — **2035** — **2036** — **2037** — **2038** — **2039** — **2040** — **2041** — **2042** — **2043** — **2044** — **2045** — **2046** — **2047** — **2048** — **2049** — **2050** — **2051** — **2052** — **2053** — **2054** — **2055** — **2056** — **2057** — **2058** — **2059** — **2060** — **2061** — **2062** — **2063** — **2064** — **2065** — **2066** — **2067** — **2068** — **2069** — **2070** — **2071** — **2072** — **2073** — **2074** — **2075** — **2076** — **2077** — **2078** — **2079** — **2080** — **2081** — **2082** — **2083** — **2084** — **2085** — **2086** — **2087** — **2088** — **2089** — **2090** — **2091** — **2092** — **2093** — **2094** — **2095** — **2096** — **2097** — **2098** — **2099** — **2100** — **2101** — **2102** — **2103** — **2104** — **2105** — **2106** — **2107** — **2108** — **2109** — **2110** — **2111** — **2112** — **2113** — **2114** — **2115** — **2116** — **2117** — **2118** — **2119** — **2120** — **2121** — **2122** — **2123** — **2124** — **2125** — **2126** — **2127** — **2128** — **2129** — **2130** — **2131** — **2132** — **2133** — **2134** — **2135** — **2136** — **2137** — **2138** — **2139** — **2140** — **2141** — **2142** — **2143** — **2144** — **2145** — **2146** — **2147** — **2148** — **2149** — **2150** — **2151** — **2152** — **2153** — **2154** — **2155** — **2156** — **2157** — **2158** — **2159** — **2160** — **2161** — **2162** — **2163** — **2164** — **2165** — **2166** — **2167** — **2168** — **2169** — **2170** — **2171** — **2172** — **2173** — **2174** — **2175** — **2176** — **2177** — **2178** — **2179** — **2180** — **2181** — **2182** — **2183** — **2184** — **2185** — **2186** — **2187** — **2188** — **2189** — **2190** — **2191** — **2192** — **2193** — **2194** — **2195** — **2196** — **2197** — **2198** — **2199** — **2200** — **2201** — **2202** — **2203** — **2204** — **2205** — **2206** — **2207** — **2208** — **2209** — **2210** — **2211** — **2212** — **2213** — **2214** — **2215** — **2216** — **2217** — **2218** — **2219** — **2220** — **2221** — **2222** — **2223** — **2224** — **2225** — **2226** — **2227** — **2228** — **2229** — **2230** — **2231** — **2232** — **2233** — **2234** — **2235** — **2236** — **2237** — **2238** — **2239** — **2240** — **2241** — **2242** — **2243** — **2244** — **2245** — **2246** — **2247** — **2248** — **2249** — **2250** — **2251** — **2252** — **2253** — **2254** — **2255** — **2256** — **2257** — **2258** — **2259** — **2260** — **2261** — **2262** — **2263** — **2264** — **2265** — **2266** — **2267** — **2268** — **2269** — **2270** — **2271** — **2272** — **2273** — **2274** — **2275** — **2276** — **2277** — **2278** — **2279** — **2280** — **2281** — **2282** — **2283** — **2284** — **2285** — **2286** — **2287** — **2288** — **2289** — **2290** — **2291** — **2292** — **2293** — **2294** — **2295** — **2296** — **2297** — **2298** — **2299** — **2300** — **2301** — **2302** — **2303** — **2304** — **2305** — **2306** — **2307** — **2308** — **2309** — **2310** — **2311** — **2312** — **2313** — **2314** — **2315** — **2316** — **2317** — **2318** — **2319** — **2320** — **2321** — **2322** — **2323** — **2324** — **2325** — **2326** — **2327** — **2328** — **2329** — **2330** — **2331** — **2332** — **2333** — **2334** — **2335** — **2336** — **2337** — **2338** — **2339** — **2340** — **2341** — **2342** — **2343** — **2344** — **2345** — **2346** — **2347** — **2348** — **2349** — **2350** — **2351** — **2352** — **2353** — **2354** — **2355** — **2356** — **2357** — **2358** — **2359** — **2360** — **2361** — **2362** — **2363** — **2364** — **2365** — **2366** — **2367** — **2368** — **2369** — <

—

9

P.

4

1

•

5

Circumstance	U.S. respondents (%)	U.S. military personnel (%)
To protect oneself or others from harm	85	85
To protect property	75	75
To protect the environment	65	65
To protect the community	55	55
To protect the country	45	45

—

1

4

■

1 2 3 4

70

• 7

5. La crítica

¿Cuándo se empezó a hablar de sus libros?

En 1958, con *Moderato cantabile*. La crítica se dividió, como ha seguido haciéndolo después. Algunos recurrieron al *nouveau roman*: "Una historia que no es una historia", dijeron.

Y después hubo años de silencio, de desinterés por su obra de parte de la mayoría de los críticos y del público. Y de pronto, en 1984, estalla el caso Duras: El amante vende un millón y medio de ejemplares solo en Francia, se lo traduce a veintiséis idiomas. ¿Cómo explica este giro tan brusco?

Cada vez que sale un libro, la crítica hace que el autor se sienta en falta, tenga necesidad de justificar su trabajo y hasta su misma existencia. Conmi-

go, aquí en Francia, siempre pasó así. Ahora, basta. No soy yo ni mi escritura las que cambiamos. Es el público. Ahora la gente lee también cosas difíciles, escarpadas. Y si no las comprenden, si no captan más que lo que se *dice*, lo que está claro en un texto, aun así siguen, pasan de largo los pasajes oscuros. La literatura moderna procede por saltos, de la luz a la oscuridad. Lo mismo sucede con el progreso de la ciencia. Aun si no se sabe por dónde o hasta dónde avanzar, se avanza de todos modos.

El amante *le valió, a los 70 años, el más prestigioso de los premios literarios, el Goncourt.*

Habérmelo dado —simplemente porque no había ninguna razón válida para no dármelo— es un hecho político: inauguraba un modo nuevo de entender el sentido de ese premio que, por tradición, se le daba a jóvenes escritores como un aliento a su carrera.

Aun en el ambiente del Goncourt, se siente la influencia de esta “era Mitterrand” donde todo el mundo quiere encolumnarse...

Durante casi diez años, viví de mis derechos de autor provenientes de Alemania. Después pasé a los que me venían de Inglaterra. En Francia era

La crítica

una clandestina, sobre mí reinaba una especie de corte de luz.

Lo que me acerca a otras mujeres que escriben (que escriben de verdad, a partir de Colette) es este modo de sentirme un *enfant terrible* de la literatura. La crítica siempre censuró todo lo que proviene de ciertos dominios de lo femenino: el tema del amor, la confesión, la autobiografía. Durante años, la transgresión de la mujer se expresó y arrinconó en la poesía: yo quise transferirla a la novela, y mucho de lo que hice, creo, es revolucionario.

¿Qué piensa de los premios literarios?

Mi ideal sería un premio que ponga fin a la crítica omnipotente que en Francia está sujeta a las reglas del poder: la institución, antes que el valor literario de una obra. El objetivo del libro se vuelve el premio. Habría que poder juzgar ante todo al jurado, para que prevalezcan las intenciones innovadoras: por eso me negué a formar parte del jurado del premio Médicis, cuando me lo propusieron. Y el premio que le dieron a Claude Ollier no bastó para que cambiara de idea.

¿La condicionó ese “corte de luz” del que hablaba hace un momento?

No. Mi literatura se impuso por sí misma. Las dudas, si las tenía, eran sobre la escritura misma, no sobre el tema de mis libros: me bastaba con que, sin tener que imponerlas, ciertas cosas se produjeran en la cabeza de la gente.

Hoy hay lectores que piensan sobre todo en sus primeros libros.

Una cantidad de viejos lectores me reprochan “no ser tan simple como antes”. No puedo negarlo: *El amante*, *El mal de la muerte*, *Emily L.* son libros difíciles, se procede por elipsis, silencios, sobrentendidos. Se necesita una complicidad casi amorosa entre el texto y el lector, que pueda superar una simple comprensión de las frases en sí mismas.

¿Le gustaría dar las indicaciones pertinentes de cómo “leer a Duras”?

Una lectura no continua, que vaya por saltos, saltos de temperatura, en relación con los hábitos del lector. Contrariamente a la linealidad de la novela clásica, balzaquiana, se trata de libros abier-

La crítica

tos, inacabados, que, en última instancia, apuntan a un mundo en devenir, que no cesa nunca en su movimiento.

¿No piensa que podrían existir modos de educar a la gente, de orientarla hacia ciertos modelos precisos de lectura?

Lo mejor es dejar que ciertos procesos se hagan por sí mismos.

¿Piensa que ha habido malentendidos entre usted y sus lectores estos últimos años?

Si los hay, tienen que ver con la moral, no con la literatura. Tome el caso de *El amante*. Lo que yo encuentro extraordinario en la vida de la pequeña niña blanca muchas madres lo han encontrado aberrante.

A juzgar por las precauciones que usted toma en las primeras páginas o en la contratapa de sus últimos libros —una suerte de autodefensa de los textos mismos—, se diría que necesita mucha atención de parte del público.

Me obsesiona la idea de que mis libros no gusten. Cuando sé que no es así, me tranquilizo y no

Marguerite Duras

pienso más, pero me resulta difícil olvidar las heridas. En 1964 hubo una crítica negativa a *El arrebatado*, y mucho después, pasados los años, cuando el mismo diario —no lo nombro— me pidió colaborar, no podía dejar de pensar en aquello.

En Destruir, dice, y hasta en Nathalie Granger, ciertos personajes dejan entender que se podría —y hasta invitan a hacerlo, no sin énfasis— romper y tirar los libros.

Pensaba que era necesario destruir el saber, librarse de él para poder recrearlo. Ahora creo que no se deben romper los libros sino después de haber leído muchísimo. Y después, inmediatamente después, guardarlos.

¿Y usted, cómo lee?

Leo de noche, hasta las tres o cuatro de la mañana: la oscuridad, el negro alrededor de uno, ayuda mucho a la pasión absoluta que se establece entre el libro y uno. ¿No le parece? La luz del día dispersa las intensidades en cierta forma.

¿Cuáles son sus lecturas?

La crítica

Recuperé *La princesa de Clèves*, que siempre había leído demasiado rápido. Es un libro muy bello, que me gustaría haber escrito yo. Su extraordinaria modernidad deriva justamente de ese juego paroxístico de miradas que se cruzan sin encontrarse nunca, de esas palabras que se intercambian sin pronunciarse nunca verdaderamente y de esos silencios interminables en los que, en realidad, se disimula la profundidad indecible de la verdad, como en todo amor. Y después, claro está, los libros que me acompañan siempre: *Moby Dick*, *El hombre sin cualidades*, la Biblia. Estoy releendo las *Confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau, y el *Diario*, de Jules Renard, los cuadernos de los grandes escritores, resúmenes de toda una vida y de toda una época, son lecturas extraordinarias, desordenadas, sin las restricciones de las estructuras narrativas.

En cuanto a los ensayos, antiguo patrimonio de las letras francesas, aun algunos grandes como Jacques Le Goff o Georges Duby machacan conceptos como “la ignorancia, la duda”, que en sí mismos no tienen nada de creativo. No conducen a ninguna parte.

6. Una galería de personajes

El modo más profundo de entrar en un ser, según Marguerite Yourcenar, es “tratar de oír, de hacer silencio en uno para oír lo que el otro podría decir en tal o cual circunstancia. [...] No poner nunca nada de uno, salvo inconscientemente, alimentando los seres de su sustancia, como se los alimentaría de su carne, lo que no es del todo la misma cosa que alimentarlos de su propia pequeña personalidad, de esos tics que nos hacen ser lo que somos” (Yourcenar, 1982: 69).¹ ¿Qué técnica uti-

1. En su texto, Marguerite Yourcenar habla de Adriano y de Zenón, el protagonista de *L'oeuvre au noir* [*Opus nigrum*]. Más tarde, en el mismo orden de ideas, dirá, a propósito de su padre, Michel, en *Archives du Nord* [*Archivos del Norte*]: “No soy Michel como no soy Zenón o Adriano. Intenté reconstruir –como todo novelista– a partir de mi sustancia, pero es una sustancia indiferenciada. Uno alimenta con su sustancia al personaje que crea: es un poco un fenómeno de gestación. Es necesario que sea así para darle o

Marguerite Duras

liza usted en la construcción de esos personajes recurrentes en su universo novelesco y cinematográfico?

La imagen se forma lentamente, como si fueran fotos desvaídas que deben reconstituirse con la mirada y la imaginación, a través de los detalles que han sobrevivido. No es nunca la forma externa, la expresión del rostro de un personaje lo que yo llego a ver, como máximo ciertos detalles fragmentados, o incluso un simple gesto que lo caracteriza, como en la pintura cubista.

Sus personajes escapan a las tipologías o a las descripciones objetivas. Son seres desconectados de toda realidad, contingencia o definición. Enigmáticos, suspendidos entre la locura y la normalidad, entre grito y silencio, aparecen en escena de manera repentina, privados de esa necesidad fatal que por lo común subtiende los mecanismos clásicos de la ficción. Un ceremonial, algo de ritual invade todos sus actos, sus palabras incesantes. Pero falta, en todo caso, la definición de un marco psicológico que caracterice al personaje en sí.

devolverle la vida, fortificarlo con un aporte humano, pero no se sigue de ahí que sea yo o que yo sea él. Las entidades se mantienen diferentes" (Yourcenar y Galey, 1982: 211).

Una galería de personajes

El héroe de la novela tradicional, balzaquiana, posee una identidad propia, lisa, inoxidable, preestablecida por el narrador. Pero el ser humano no es más que un simple haz de pulsiones desconectadas, y así es como la literatura debe restituirlo.

Su trabajo reposa más sobre el desmembramiento que sobre una progresiva construcción de la personalidad de sus héroes.

Los tomo en ese estado inacabado de su construcción y deconstrucción, porque lo que me interesa es el estudio de la fisura, de los vacíos imposibles de llenar que se abren entre la palabra y el gesto, residuos entre lo que se dice y lo que se calla.

Más que cualquier otra expresión, lo que caracteriza a los personajes es el diálogo. Lo que precede la esencia de su naturaleza profunda, el fluir de las conciencias, es la imagen de una existencia que solo se evalúa por la palabra, la acción contingente. La urgencia íntima que mueve a los personajes no es desvelada y ni siquiera analizada.

De modo que el lector nunca podrá identificarse con ellos, al contrario de lo que hace habitualmente, abandonándose a un psicologismo superficial. Pero el habla de mis personajes —como la de

todo el mundo, quizás— oculta más que muestra su esencia. Todo lo que intentan decir, pensar, no es más que el intento de acallar su propia voz.

Si los personajes masculinos encarnan con más frecuencia aspectos de una personalidad débil, incierta —pienso en el vicecónsul de Lahore, en Monsieur Jo, en Jacques Hold, en Chauvin, en Michael Richardson,² en el representante de El square—, es a los papeles femeninos a los que usted les confía una fuerza, la necesidad radical de experimentar la totalidad del sentimiento.

Sí, las mujeres son las verdaderas depositarias de una abertura total hacia el exterior, la vida, la fuerza desbordante de la pasión. Por eso, pienso, la mujer está más proyectada hacia el futuro, hacia formas de vida que se renuevan, como las heroínas, silenciosas, de *El mal de la muerte*; *Los ojos azules*, pelo negro; *Emily L.* El hombre está más fosilizado en un pasado del que no sabe cómo salir, preso de un deseo que querría darse, pero desesperadamente no puede. Todas las heroínas de mis películas y de mis libros, en cam-

2. Respectivamente en *El vicecónsul*, *Un dique contra el Pacífico*, *El arrebatado de Lol V. Stein*, *Moderato cantabile*, y en el ciclo de *El amor*, *La mujer del Ganges* o *India Song*.

Una galería de personajes

bio, son como las hermanas de Andrómaca, Fedra, Berenice: mártires de un amor que las sumerge, hasta alcanzar lo sagrado.

La multitud de hombres y de mujeres que llena sus libros parece derivar de un arquetipo que, en diversa medida, los atraviesa a todos. Anne-Marie Stretter y Lol V. Stein representarían la génesis de lo femenino, el vicecónsul de Lahore, la de los personajes masculinos.

Lol es el emblema de una mujer abatida por el deseo eterno, anonadada para siempre por la masa de su experiencia y de su memoria. Aun cuando sigue viviendo, después del episodio del baile de S. Thala, Lol llevará una existencia que no la envolverá sino como algo extraño a ella, que no está ligado más que a su cuerpo o al instinto animal. Reprimir el dolor es para ella adquirir una suerte de nueva virginidad, al punto de deber recordar cada día todo como la primera vez. En cuanto a Anne-Marie Stretter, creo realmente haber comenzado a escribir para ella: como si lo que he escrito no hubiera sido sino la reescritura incesante de la fascinación sufrida, un día, por la languidez casi mortal de esta mujer. Recuerdo la primera vez que la vi llegar, era la mujer del embajador

Marguerite Duras

de Francia en Saigón. Bajó de un gran auto negro, con un vestido escotado que mostraba su cuerpo blanco y delgado, el peinado francés, y caminó en la calle con un paso liviano, lentamente. A partir de entonces, yo la espiaba en todo momento. La veía salir de su casa, cuando bajaba el sol y hacía menos calor, de una belleza para mí inaccesible.

La noticia de que un hombre, su joven amante, se había matado en Luang Prabang, en Laos, por amor a ella, me perturbó mucho. Madre y adúltera, desde entonces esta mujer se volvió mi secreto, el arquetipo femenino y maternal que mi madre, demasiado loca, nunca fue.

En el vicecónsul, en cambio —y por lo demás, en muchos otros hombres de mis libros, desde el chino hasta el hombre de *El mal de la muerte*—, había un dolor, una debilidad tan grande, una incapacidad de vivir, fundada precisamente sobre el rechazo total de sí mismo y de lo social. Al menos así es como lo percibía mi mirada adolescente. La historia de amor imposible entre Anne-Marie Stretter y él representa a partir de ese momento la historia de amor absoluto y de la totalidad de la India colonial.

El universo durasiano es estático y asfixiante. Espacio confinado del que ni siquiera el lector siente que

Una galería de personajes

podría salir. Basta pensar en el pasaje delimitado por la montaña y el mar en Los caballitos de Tarquinia, en la selva de Un dique contra el Pacífico y de Destruir, dice, en los cuartos desnudos de muchas de sus novelas, donde los amantes se desean.

La humanidad de la que hablo soporta con dificultad nuestro mundo, no tiene la capacidad de superar la neurosis que la paraliza sino por un gesto extremo, como la Alissa de *Destruir*, o como todos los otros, por el renunciamiento. Los espacios donde se produce eso reflejan la angustia que sufren.

Nada de lo que sucede afuera, lejos de los abismos de la conciencia de los personajes, de sus silencios y del carácter aleatorio de sus palabras, parece concernirles.

El exterior, salvo por algunos aspectos exóticos (la Indochina de sus primeras novelas) o por un vago contexto histórico (la cuestión colonial, la guerra que sirve de fondo a Hiroshima mon amour, o el cuestionamiento de los estudiantes en Destruir, dice), no es aludido más que vagamente.

El exterior no me interesa más que por su efecto sobre la conciencia de mis personajes. Todo se produce, irremediablemente, en el microcosmos asfixiante del "yo".

the same time, the number of people who are able to work has declined. The result is that the economy is producing less than it could.

The solution is to get more people working. But how? One way would be to encourage people to start their own businesses. Another way would be to encourage people to work longer hours.

There are many ways to do this. One way would be to provide tax incentives for small businesses. Another way would be to provide training programs for workers.

There are also many ways to encourage people to work longer hours. One way would be to provide overtime pay. Another way would be to provide flexible scheduling options.

There are many other ways to do this. The important thing is to find ways to get more people working. This will help the economy grow and create jobs for everyone.

One way to do this is by providing tax incentives for small businesses. Small businesses are the backbone of the economy, and they need to be encouraged to grow.

Another way to do this is by providing training programs for workers. Workers need to have the skills and knowledge to succeed in the workforce.

There are many other ways to do this. The important thing is to find ways to get more people working. This will help the economy grow and create jobs for everyone.

One way to do this is by providing overtime pay. Overtime pay encourages workers to work longer hours, which helps the economy produce more goods and services.

7. *El cine*

¿Va mucho al cine?

No mucho. En las películas que salen en video y que veo en casa con Yann, nada me parece notable, nada que cambie una vida. Hay bastantes buenos cineastas, excelentes técnicos, pero incapaces de inventar un lenguaje nuevo, aceptando el riesgo de equivocarse.

Si, como usted lo dice, "la gente va al cine para sentirse menos sola y para que le cuenten historias", ¿qué piensa de la dependencia de la televisión?

La televisión es necesaria: hay que mirarla todos los días, como hago yo, con atención, sabiendo que es una charla vacía, una realidad achatada. Ver los noticieros, los programas de variedades, los partidos

es estar en medio de los otros, abolir la distancia con ciertos costados de nuestra época que, sin eso, no conoceríamos nunca. Evidentemente, hay espectadores pasivos, que la miran para ahorrarse el esfuerzo de leer o de hablar.

Cuando uno se cita con amigos en París, siempre es, por lo menos, para la semana siguiente; para comunicarse no queda más que el teléfono, a la noche.

El televisor está siempre encendido en su casa. Yann y usted siguen las transmisiones deportivas, ¿no es así?

En mayo de 1985, cuando fue la revuelta sangrienta de Heysel, en Bélgica,¹ yo estaba frente al aparato y lo vi todo en directo. Creí que me volvía loca frente al torbellino convulsivo de esas imágenes. Yo estaba ahí, y eso no servía de nada. Me largué a llorar.

1. El 29 de mayo de 1985, minutos antes del comienzo del partido de fútbol entre la Juventus de Turín y el equipo de Liverpool, por la copa de Europa de clubes campeones, una pared de la tribuna y las rejas se derrumbaron bajo la presión de los hinchas escoceses que atacaban a los italianos, causando treinta y nueve muertes y seiscientos heridos. Duras no fue la única en verlo. Toda Europa asistió en directo a esa barbarie.

El cine

Hace dos años, en Francia se habló mucho de un encuentro que usted tuvo con Michel Platini² y que después publicó en las páginas de deportes de Libération (el 14 y 15 de diciembre de 1987).³

2. Nueve años más tarde, el 4 de marzo de 1996, el futbolista le confesaba al periodista Patrick Leroux, siempre en *Libération*: "Viví esa entrevista como algo completamente irrealista, o más bien surrealista, en la medida en que yo no sabía quién era Marguerite Duras, no tenía conciencia de su alcance intelectual. No, no estaba impresionado, porque no medía la importancia de esta persona en el mundo literario, del que yo lo ignoraba todo. Pero me había interesado mucho el encuentro, porque siempre me gustó el contacto con gente que no pertenece al mundo del fútbol. Con ella tenía lo que quería, porque estoy seguro de que nunca fue a un partido. Lo que me queda de esa entrevista es el enfoque que ella tenía de mí en tanto jugador. Hablaba sin cesar de angelismo, hasta había inventado una palabra, el *ángelhombre*, para hablar de los futbolistas. Me consideraba un ángel azul... Era divertido, era novedoso, era un modo completamente diferente del ver el deporte. Me habló mucho de la atmósfera, de la relación del hombre con la pelota, de mi familia. Sus preguntas a veces eran conmovedoras. Cuando yo jugaba en Italia, varios escritores habían escrito largos artículos sobre mí, pero eran todos intelectuales interesados en el fútbol. Nunca me había interrogado alguien tan ajeno a las cosas del fútbol".

3. "Duras-Platini, le stade de l'ange". Se trataba de un encuentro organizado por el periodista Jean-Pierre Delacroix, en ocasión de la publicación del libro de Michel Platini, *Ma vie comme un match* (en colaboración con Patrick Mahé, Laffont, 1987). Fue filmado bajo forma de entrevista y televisado en dos partes: "Qu'est-ce que c'est

Marguerite Duras

Hacía años que seguía a Platini, en todos los partidos. Me gustaba y lo admiraba. Encuentro que el fútbol tiene ese poder: desencadena en el jugador –y quizás en el espectador– ese fuerte sentimiento de humanidad, esa verdad un poco infantil que me emociona en los hombres, todavía hoy.

Y ahora hablemos de su cine. La música, en 1966, fue su primera película.⁴ ¿Qué recuerda de sus comienzos de cineasta?

que ce jeu là? Démoniaque et divin” (14 de diciembre) y “Le stade de l’ange” (15 de diciembre), proyectadas en el programa *Des idées et des hommes*. Duras decía ahí: “Mi oficio en el mundo es el de mirar. El campo de fútbol es un lugar donde el otro vale tanto como uno. La igualdad. [...] El campo de fútbol, ese lugar donde juegan los jugadores, donde están encerrados, es un teatro que los espectadores contemplan, un lugar de enfrentamiento, por lo tanto, un lugar ya político. Desde que algo está en juego, así sea una victoria banal, está en juego también una derrota ya menos banal –la de su justificación por el insulto: ya no juegas por jugar, juegas como un enemigo–. Y todo sirve para tratar de ensuciarlo, de justificar la derrota. Nadie escapa a este horror. Por supuesto, no hay traducción política de lo que pasa en un estadio. Pero ya hay un reflejo, un racismo –todas las palabras sirven; pero tú nunca has rechazado–. Estoy segura”. La entrevista fue objeto de una adaptación teatral por Guy Naigeon, en octubre de 2012, en el Nouveau Théâtre du 8°, en Lyon.

4. Firmada en colaboración con Paul Seban. Su primera película en sentido estricto fue *Détruire dit-elle*, de 1969.

El cine

Comencé de inmediato a querer definir un *cine Duras*: un lenguaje que fuera mío, sin temor alguno. Y que no remitiera a ninguno de mis maestros.

¿Creía en la posibilidad de un cine nuevo?

Un cine distinto, sí. Como si se tratara de un medio todavía no explorado del todo.

¿Cuáles fueron sus primeros cuidados al tratar de traducir las evocaciones escritas sobre la pantalla?

Quería transmitir el silencio. Un silencio vivo, rico. Como algo que se pudiera oír.

*¿Sigue convencida de lo que usted escribió, hace algunos años, a propósito de su propio cine: "Hago películas para ocupar mi tiempo. Si tuviera la fuerza de no hacer nada, no haría nada. Es porque no tengo la fuerza de no ocuparme de nada que hago películas. Por ninguna otra razón. Es lo más auténtico de todo mi trabajo"?*⁵

Sí.

5. "Notes sur *India Song*", publicadas por primera vez en el libro colectivo *Marguerite Duras* (Duras y otros, 1975) y citadas en *Les lieux de Marguerite Duras* (Porte y Duras, 1978).

Marguerite Duras

Casi veinte películas⁶ y otras tantas novelas. ¿Qué diferencia hay entre sus actividades de escritora y de cineasta?

Por su naturaleza “exterior” —obra colectiva, modo de estar *en* la vida, *con* los otros—, la película no participa de esta urgencia, de esta obsesión de lo escrito. Podría decirse que la película aleja al autor de su obra; la escritura, tejido de silencio, de ausencias, lo arroja, irremediablemente, al interior. Nadie tan solo como un escritor.

Con frecuencia hice películas para escapar a ese trabajo temible, interminable, desdichado. Y sin embargo, siempre he tenido más ganas de escribir que de hacer cualquier otra cosa.

6. En realidad, quince, si se cuentan las hechas en colaboración y el doble de *India Song* (la banda sonora es la misma, pero las imágenes son diferente) que es *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, y los medimétrajes. Hay que agregar cuatro cortometrajes. Puede considerarse, además, que *Une aussi longue absence* e *Hiroshima mon amour* son películas de Marguerite Duras, a tal punto es determinante su huella. Su última película, inspirada en *Ernesto*, es *Les enfants* (1985). La mayoría de sus películas han tenido, antes o después de la realización, versiones escritas. Los libros son más numerosos, pero hay varias *plaquettes*. Entre relatos y novelas, en efecto, puede contarse una veintena.

Su texto podría leerse como un "texto infinito", es decir, que prolifera sobre sí mismo y sobre su memoria, desborda de su propio contexto: dicho de otro modo, de la página a la película.

Era como si la frase que escribía ya encerrase en sí su imagen. Filmarla era proseguir, amplificar el discurso. Seguir escribiendo, sobre la imagen. La cuestión no era traicionar el halo del texto, sino más bien exaltarlo, descubrir toda su presencia física.

¿Cómo caracteriza su trabajo cinematográfico?

La realidad reproducida por el cine clásico nunca me interesó. Todo está demasiado dicho, demasiado mostrado: un exceso de sentido en el que, paradójicamente, el contexto se empobrece.

Mi cine no camufla, no reprime lo que no es funcional u orgánico para la unidad expresiva de la ficción; está hecho de laceraciones, de superposiciones, de desfases constantes del material, de separaciones, de disoluciones: todo este imaginario que pretende restituir la heterogeneidad y la irreductibilidad mismas de la vida.

Hay un pasaje en *El hombre sin cualidades* que resume el significado de lo que le estoy diciendo: "se le ocurrió que la ley de esa vida a la que uno

aspira cuando está sobrecargado de trabajo y sueña con la simplicidad ;no es otra cosa que la ley de la narración clásica! Ese orden simple que permite decir: ‘Cuando pasó esto, se produjo aquello’. Es la sucesión pura y simple, la reproducción de la diversidad opresiva de la vida bajo una forma unidimensional, como diría un matemático, que nos tranquiliza: el alineamiento de todo lo que ha pasado en el espacio y el tiempo a lo largo de un hilo, el famoso ‘hilo del relato’ con el que termina por confundirse el hilo de la vida. ¡Feliz el que puede decir ‘mientras’, ‘antes que’ y ‘después de’! [...] Ulrich se daba cuenta ahora de que había perdido el sentido de esta narración primitiva a la que nuestra vida privada sigue atada aunque todo, en la vida pública, haya escapado a la narración y, lejos de seguir un hilo, se despliega sobre una superficie sutilmente entretejida” (Musil, 1957: 510-511).

A su cine se le ha reprochado ser excesivamente literario. Un cine que concedería demasiado a la lenta indeterminación de cada secuencia.

El *tiempo interior* que quiero restituir sobre la película no tiene ninguna relación con el tiempo “narrativo” como se lo entiende comúnmente en el cine.

El cine

A causa del empleo prolongado del plano secuencia, de la panorámica, del fundido a negro, de la fijeza de cada escena separada, determinadas precisamente por una cierta inmovilidad de la cámara, se ha hablado de “no cine” o de “anticine” en su caso.

La inmovilidad de la escena es solo aparente. Como el torbellino de las corrientes bajo la superficie plana del mar o el murmullo de voces que se oculta detrás de los silencios. Se dice que el cine es movimiento: de acuerdo, pero algunas palabras, algunas miradas, algunos silencios no se mueven menos que dos hombres que se pelean o corren en escena.

¿Cuál es el “verdadero” cine según usted?

Su esencia reside, creo, en formas arcaicas, pobres, elementales. Por eso quise devolver al cine a un grado cero de su expresión, a un estado casi primitivo. Sugerir, no definir. Sin empobrecer el cine, asimilándolo a ciertos resultados artísticos que estaban ya en el cine mudo, en la época de los hermanos Lumière o de Marcel l'Herbier.

En los comienzos del cine, el blanco y negro, por ejemplo, tenía una intensidad —piense en Dreyer, en Murnau— que la película en color no tendrá nunca.

Marguerite Duras

Me gustaría recuperar esos blancos, esos contrastes dramáticos. En cuanto al color, querría utilizarlo para caracterizar ciertos aspectos de la realidad, no para embellecerla con intención de ejercer un mayor efecto sobre el espectador.

Usted siempre hizo películas “pobres”. Si hubiera tenido más financiamiento, ¿habría cambiado de registro?

No, la pobreza de los medios —trece millones de francos viejos para *El camión*, diecisiete⁷ para *Son nom de Venise dans Calcutta désert*— se adapta bien a la naturaleza de la realidad que describo. Minada, desgarrada. La belleza de las películas, creo, provenía también de los presupuestos reducidos y del muy poco tiempo —ocho días, a veces— que tenía a mi disposición para filmar.

Igual que en la escritura, entonces, su operación apunta a la sustracción, al despojamiento del material narrativo.

Me contenté con eliminar lo superfluo, lo que llamo los “hechos-bisagra”, que por lo común, en

7. Alrededor de 200.000 euros actuales.

El cine

una película, sirven para conectar entre sí las diferentes secuencias, dándole a todo el contexto esta sensación de “natural”, esta ilusión de realidad. Por el contrario, siempre quise estimular la conciencia del espectador, obligándolo a esforzarse por unir lo que, hasta entonces, se le daba como una unidad y como predigerido.

¿A qué tipo de espectador se dirigió?

A esas quince mil personas que aman mi cine. Existe una categoría precisa de espectadores-niños a los que no podría llegar jamás, para la que el cine es un pasatiempo, un juego que consiste en olvidarse de uno mismo.⁸

8. Duras le decía a Michelle Porte, en *Les lieux de Marguerite Duras*: “El cine que hago yo lo hago en el mismo sitio que mis libros. Es lo que llamo *el sitio de la pasión. Allí se es sordo y ciego*. En fin, trato de estar ahí lo más posible. Mientras que el cine que se hace para gustar, para divertir, el cine... ¿cómo llamarlo?, yo lo llamo cine de sábado, o bien el cine de la sociedad de consumo, *se hace en el lugar del espectador* y siguiendo recetas muy precisas, *para gustar*, para retener al espectador el tiempo del espectáculo. Una vez el espectáculo terminado, el cine no deja nada, nada. Es un cine que se borra no bien termina. Y tengo la impresión de que *el mío comienza al día siguiente, como una lectura*” (Porte y Duras, 1978: 94).

Marguerite Duras

Usted misma asistió a la intolerancia de muchos espectadores durante la proyección de sus películas. ¿Le ha pesado esa falta de popularidad?

Détruire dit-elle fue la primera película con la que, hace veinte años, comprendí que el consenso no era para mí. Los productores querían disuadirme de exponerme otra vez. “¿Estás segura de lo que haces?”, me preguntaban. Muchos amigos, aun apreciándome como escritora, no soportaban mi cine. Me preguntaban qué necesidad tenía de hacerlo.

Yo ni siquiera respondía. La gente no puede comprender que se puede hacer algo sabiendo que no vale la pena.

Y si la prensa me ignoró, los estudiantes no dejan de hacer tesis sobre mi cine.

En la contratapa de dos de sus libros más recientes, El dolor y Los ojos azules, pelo negro, incita a los lectores a leer el texto en nombre de su verdad absoluta.

9. Ninguna de sus películas tuvo el éxito de sus libros. Su hijo Jean Mascolo recompró once largometrajes libres de derechos para las Éditions Benoît Jacob que él fundó en 1998, a fin de explotar las obras olvidadas o raras (literarias y cinematográficas) de su madre. Gérard Depardieu compró los rollos de *Le camion*.

El cine

Para la salida de la película-escándalo L'homme atlantique, en cambio, usted publicó un artículo en Le Monde¹⁰ disuadiendo a los espectadores de ir a verla. De modo provocativo, exigía de ellos una participación total, incondicionada, una suerte de devoción, de fe en su trabajo.

En efecto, quería disuadir de ver esa película. No valía la pena. Se aburrirían a muerte. Durante casi toda su duración (treinta minutos sobre los cuarenta y cinco), la pantalla está negra.

¿Cómo utilizó la cámara?

Como si fuera mi propia mirada proyectada al exterior: sin traicionar sus más sutiles submovimientos. Del mismo modo que rechazo el papel del novelista clásico, omnisciente y omnipresente, rechazo esta invasión de la cámara que domina desde lo alto, aprisiona y objetiva la intriga. La cámara debe ser flexible, privilegiar la multiplici-

10. En efecto, Duras publicó en *Le Monde*, el 27 de noviembre de 1981, una advertencia, dirigida al público en caso de que este no pudiera tolerar la media hora de negro absoluto que tenía la película. Recomendaba a los espectadores "evitar completamente ver *L'homme atlantique*, y hasta huirle", pero a los "otros" les aconseja "verlo sin falta, no dejar de verlo bajo ningún pretexto".

dad de hechos, tomar papeles diferentes, intercambiables, desplazándose con la misma imperceptible movilidad que los ojos de los personajes. La cámara está ahí para seguirlos, no para reemplazarlos.

¿Qué papel desempeñaba para usted la etapa del montaje?

Fundamental. El cuarto oscuro donde se corta el filme y donde se recompone en la soledad y el silencio, en una lentitud dolorosa, se parece al proceso mismo de la escritura: el mismo ceremonial. En el cine como en la página, lo esencial es borrar. Filmar poco, nada más que lo necesario. Dándole al espectador lo menos posible para ver y lo máximo para comprender, para escuchar.

¿Escuchar?

Al filmar, a veces me daba cuenta de que todo lo que mis actores estaban diciendo era menos importante que el timbre de su voz.

Usted inserta su propia voz en off en la banda sonora.

Bruno Nuytten, que ha fotografiado una gran parte de mis películas, sostenía que era una voz muy bella, a causa de su tonalidad en sol.

El cine

En los cortometrajes que usted filmó en 1978-1979, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner (Melbourne) y Aurélia Steiner (Vancouver), un texto leído por usted comenta imágenes tomadas en exteriores, que a menudo no se corresponden en absoluto con lo que se dice.

Con frecuencia hay en sus películas una separación —por no decir una disociación— entre la imagen y el texto. Un constante deslizamiento de planos, de decorados, de perspectivas. En lugar de ilustrar diálogos o monólogos, el contenido visual de la película evocaría otras significaciones. La palabra misma pierde toda función de explicación o de comentario.

Es como si las voces no conocieran el contenido de las imágenes. El relato nunca será inmediato, directo. Le corresponderá al espectador reconstituirlo.

El guion, enriquecido por esos saltos sintácticos —del presente al condicional, al pasado simple— que la narración clásica tiene dificultad para soportar, subraya precisamente este distanciamiento.

Le camion es quizás el mejor ejemplo de lo que usted afirma. El hecho cinematográfico —el guion que Depardieu y usted se contentan con leer— subsiste y se

Marguerite Duras

caracteriza solamente en tanto apoyo que "muestra" el habla, libre de toda concesión novelesca.

Inicialmente, la película debía estar interpretada por actores que representaban los distintos papeles. Pensé, recuerdo, en Simone Signoret. La idea no terminaba de convencerme. Y una noche, decidí contar la película en lugar de filmarla, leyéndola tal como habría sido si la hubiera filmado.

En películas como L'homme atlantique y Le camion, utilizó la pantalla negra. La interrupción y al mismo tiempo disolución del sentido de todo lo contado hasta ahí.

No quería pleonasmos entre el texto y la imagen, sino solo trozos *negros*, exactamente como esos espacios *blancos* que ponía en mi narración escrita.

¿Qué consejo le daría a un cineasta debutante?

Que encuentre su camino sin seguir ningún modelo, ninguna referencia, que no servirían más que para enmascarar su propio miedo. En Italia —en Roma, en Taormina—, formé parte del jurado de numerosos premios: es importante que la gente de cine se haga ver, se trata de todos modos de con-

El cine

frontaciones, de estimulaciones regeneradoras. Muchas primeras películas me aburrieron, lo confieso. Una individualidad no se dibuja sino hacia los 27 o 28 años. Un cineasta no llega a serlo hasta su segunda película. Una primera, cualquiera es capaz.

¿Qué piensa del cine francés contemporáneo?

No se puede hablar de “nuevo cine francés”, como se lo ha hecho con el cine alemán. Hay una suerte de neorromanticismo reinante, un deterioro de las innovaciones... Los realizadores de la última generación han perdido el gusto de la lectura, sospecho. No leen más que guiones y, en todo caso, siempre de manera reductora, superficial, en función de la película que quieren sacar de ahí. Después están los autores al estilo Jean-Pierre Melville: un género más bien a la moda hoy, muy francés, dicen en el extranjero. Se trata de un cine del *look*, enteramente calculado, todo en las apariencias.

El cine francés, para mí, sigue siendo los maravillosos estallidos de risa y las mímicas de Jacques Tati, y después Robert Bresson, Jean-Luc Godard. Godard es uno de los más grandes. Somos amigos, aun cuando discutimos con frecuencia. Nos estimamos, pero somos, creo, muy diferentes. Fue por

Marguerite Duras

eso que me negué a participar de su *Sauve qui peut (la vie)* y que nunca le permití filmar *El dolor* como él habría querido. Habría preferido que lo hiciera John Huston. Con Bresson, en realidad más que con cualquier otro, experimento la misma emoción, la misma intensidad de dolor, como si cada película suya que veo fuera la primera. En cuanto a Jean Renoir, que, sin embargo, trata temas que me son caros —el amor, la India—, lo encuentro demasiado sentimental.

¿Y el cine italiano?

En Francia persiste el mito de un cierto neorealismo a la Rossellini. Se trata de un gran cineasta, de acuerdo. Pero nunca he compartido ese entusiasmo.

Lo prefiero en películas que nadie cita, como *La prise de pouvoir par Louis XIV*. ¿La vio?

Se podría suponer que hay una relación entre el cine de Antonioni y el suyo.

Si se refiere a las primeras tomas de *La aventura*, entonces sí, estoy de acuerdo.

¿Conoce la obra de Pasolini?

El cine

Siempre me irritó esa aura de misticismo y toda la retórica que rodea a su personaje. En cuanto a *Saló*, la encontré francamente repugnante. Por eso nunca sentí el deseo de leer sus libros.¹¹

Hábleme de sus cineastas preferidos.

Cuando hablaba con el equipo de *Cahiers du Cinéma*, comparaba el amor que tengo por el trágico sublime de Dreyer con la intolerancia que experimento ante el esteticismo cerebral a lo Bergman. Toda una mascarada destinada a los nor-

11. Esta posición radical, y a decir verdad caricaturesca, probablemente no refleja la relación de dos creadores que tienen muchos puntos en común, a menudo subrayados en estudios universitarios. La ignorancia que profesa aquí Duras respecto de Pasolini sin duda no siempre fue tan neta. Parece imposible que no haya visto *Uccellacci e uccellini*, que coincide con sus obsesiones sobre el Partido Comunista, o *Medea*, que estaba tan cercana a su concepción de la pasión y sobre todo hacía aparecer a María Callas, que ella veneraba, sin hablar de películas como *Porcile*, *La Tierra vista desde la Luna* o *Teorema*, que tienen una forma estética, un uso del simbolismo que no podían sino llegarle. Deploramos que no haya leído *El olor de la India*, de Pasolini, y sus poemas políticos de los años sesenta y setenta, que van al encuentro de los intereses de Duras en esa época. Lo mismo, más adelante, su condena perentoria y sin apelación de Bergman puede parecer aberrante. O su negación, tan paradójica viniendo de ella, del cine hablado.

teamericanos que quieren satisfacer su insaciable hambre de "cultura".

Mis preferidos son y serán siempre Yasujiro Ozu, John Ford, Jean Renoir, Fritz Lang. Y Chaplin: su genio está en su capacidad de decir tanto sin hablar. Los movimientos de sus ojos, su mímica, sus gestos, sus silencios. ¡Qué diferencia con la obsesión del habla, tan neoyorquina, a la Woody Allen! El cine sonoro no alcanzará jamás la intensidad del mudo.

*Hace poco leí una larga entrevista que usted le hizo a Elia Kazan.*¹²

Hablando con él me di cuenta de cuánto nos parecemos.¹³ El mismo gusto, un tanto primitivo, por lo esencial, por el rigor y la limpieza de la imagen.

12. "L'homme tremblant", conversación entre Marguerite Duras y Elia Kazan, *Cahiers du Cinéma*, n° 318, diciembre de 1980. Incluido en *Les yeux verts* (Duras, 1987: 193).

13. Le dice: "Estoy en su caso. Nací en las Colonias. El lugar natal que tengo está pulverizado. Y si usted quiere, eso, eso no me deja nunca —el hecho de no vivir donde se nació—. [...] Hemos tenido dos golpes de suerte: la pobreza y la distancia del lugar donde vivimos después. Encuentro que son dos golpes de suerte. Usted pudo volver a Turquía. Yo tuve la guerra, me casé, tuve un hijo, nunca pude y no volveré jamás a mi país natal. Estoy completamente separada de mi infancia".

El cine

Junto conmigo, Kazan es quizás el único cineasta –el hecho de que sea hombre, por lo demás, lo vuelve más extraordinario todavía– en haber intentado representar el deseo. Indecible e inaccesible, por naturaleza.

*Usted le consagró al cine todo un número de los Cahiers du Cinéma: Les yeux verts.*¹⁴

Empezó con una serie de entrevistas que me hicieron, después quisieron intervenciones directas, y al fin se decidió que yo coordinara todo el número que me estaba consagrado enteramente.

Fue más rápido así finalmente, ¿no?

La idea me la sugirió Godard. Los redactores de la revista, en un primer momento, imprimieron pocos ejemplares, pensando que no se vendería. Ahora han hecho una edición de bolsillo.¹⁵ Me han dicho que se vendió muy bien... El dinero que me habría correspondido, me dijeron –pero estoy

14. Junio de 1980, n° 312-313, incluido en Duras (1987). Ideado por Serge Daney.

15. Se trata de *Los ojos verdes* editado en 1987 y reimpresso en 2006.

Marguerite Duras

segura de que es verdad—, bastaba apenas para cubrir las deudas de la revista.

¿Piensa que su trabajo pueda contarse entre las obras del cine femenino?

Si yo hubiera hecho películas “femeninas”, habría traicionado las dos instancias: lo femenino y el cine. La mujer debe renunciar —salvo en lo que se refiere a la ironía particular, a la mirada particular que ella es la única que dirige a las cosas— a la parte femenina en ella.

Ser autor, y nada más. Superar la alienación de su papel que desde siempre la fortalece, pero también la traiciona.

¿Cree en un cine político?

Si es mal utilizado, como el cine de propaganda, puede volverse un instrumento peligroso. Vehicular y difundir mensajes con el cine es más fácil que hacerlo con libros: la imagen simplifica lo que la lectura hace difícil. Todas mis películas tienen una naturaleza política, pero no hablan de política, no presentan tesis. El sentido político, como máximo, debe ser alcanzado por otros caminos. No el de la retórica ni el de la mitificación del proletariado.

El cine

En 1957 Un dique contra el Pacífico, de René Clément; en 1960 Moderato cantabile, de Peter Brook; en 1966 Dix heures et demi du soir en été, de Jules Dassin, y en 1967 El marinero de Gibraltar, de Tony Richardson. Por fin, en 1985 la película de Peter Handke inspirada en El mal de la muerte. Y la de Henri Colpi, Une aussi longue absence, en la que usted colaboró. Sin olvidar Hiroshima mon Amour, de Resnais. ¿Qué piensa de las películas adaptadas de sus novelas o de sus guiones?

Empecé a hacer películas porque —salvo Resnais— las que hacían con mis libros no me gustaban. Quiero ver, me dije, lo que soy capaz de hacer: peor que lo que han hecho sería imposible.

¿Los cineastas desnaturalizaron o traicionaron los tiempos del texto?

Los banalizaron, ante todo. Al apropiarse de las historias y reinventarlas bajo forma novelesca, sin comprender que se trataba de puntos de partida, de evocaciones fundadas más sobre la reducción o la suspensión que sobre la saturación de la narración. Quisieron llenar los vacíos de lo escrito. Pero el habla, en cierto modo, perdía toda su intensidad: la imagen estaba ahí precisamente para susti-

Marguerite Duras

tuirla, para ilustrar la historia supliendo ese empobrecimiento.

Hace casi cincuenta años que el cine tiene miedo del habla.

La película que paradójicamente la hizo conocer por el gran público fue filmada sobre un guion escrito por usted, pero dirigida por otro.

¿Se refiere a *Hiroshima*? Un día Alain Resnais me llamó por teléfono. Yo no sabía siquiera que pensaba rodar una película.

Le di, en todo caso, las indicaciones y las ideas, y él me siguió, me secundó. Godard fue uno de los primeros en notar que la película, y es algo que se ve de inmediato, es ante todo una película mía.¹⁶

16. Los *Cahiers du Cinéma* organizaron una mesa redonda sobre la película, en la que Godard dijo: "Comencemos por decir que es literatura" (sin citar a Duras), aunque en realidad, se extiende principalmente sobre el trabajo cinematográfico de Resnais: "Hay algo que me molesta un poco en *Hiroshima*, y que también me había molestado en *Noche y niebla*, y es que hay una cierta facilidad en mostrar escenas de horror, pues muy pronto estamos más allá de la estética. Quiero decir que bien o mal filmadas, no importa, esas escenas hacen de todos modos una impresión terrible en el espectador. Si una película sobre los campos de concentración, o sobre la tortura, está firmada 'Couzinet', o

¿Trabajaron mucho juntos, Resnais y usted?

Yo escribía el guion, él lo corregía en función de las ideas que le venían en el momento. Había ido al Japón, para encontrar allí ideas sobre las cuales después nosotros trabajamos.¹⁷

firmada 'Visconti', yo encuentro que es casi lo mismo. Antes de *Au seuil de la vie*, había un documental producido por la Unesco que mostraba en un montaje sobre fondo musical toda la gente que sufría en la tierra, los mutilados, los ciegos, los enfermos, los que tenían hambre, los viejos, los jóvenes, etc. Olvidé el título. Debía de llamarse *El hombre*, o algo por el estilo. Bien, esa película era inmunda. Ninguna comparación con *Noche y niebla*, pero de todos modos era una película que causaba impresión en la gente, como recientemente lo hizo *El proceso de Núremberg*. Lo malo entonces, al mostrar escenas de horror, es que estas superan automáticamente su finalidad, y uno siente chocantes esas imágenes un poco como las imágenes pornográficas. En el fondo, lo chocante para mí en *Hiroshima* es que, recíprocamente, las imágenes de la pareja haciendo el amor en primeros planos me dan tanto miedo como las de las heridas, igualmente en primeros planos, ocasionadas por la bomba atómica. Hay algo no de inmoral, sino de amoral, en mostrar así el amor o el horror con los mismos primeros planos. Es quizás ahí donde Resnais es verdaderamente moderno en relación con, digamos, Rossellini. Pero encuentro que es una regresión, pues en *Viaje a Italia*, cuando George Sanders e Ingrid Bergman miran la pareja calcinada en Pompeya, produce el mismo sentimiento de angustia y de belleza, pero con algo más" (Domarchi y otros, 1959).

17. En realidad, Resnais fue al Japón solo para el rodaje, una vez escrito el guion. Fue durante el rodaje que le pidió modificaciones

Marguerite Duras

La película se rodó en 1959. ¿Era la primera vez que usted trabajaba en cine?

Sí. No sabía nada, nada de las cláusulas de los contratos, de los porcentajes de derechos de autor que me habrían correspondido. En la cadena de producción de una película, en realidad, el autor, aun si es citado y elogiado por la crítica, no cuenta para nada. O no es tratado sino como el mero narrador de una historia que la película pone en escena. Yo trabajé mucho y fui muy mal pagada: un cheque de un millón y medio de fran-

específicas a Duras, pero a veces debía efectuar una modificación sin esperar la opinión de ella. En el libro de Luc Lagier (2007), se cita el artículo que Marguerite Duras publicó en *France Observateur*, "Travailler pour le cinéma" (agosto de 1958): "No tenía tiempo, en nueve semanas, de hacer literatura, Resnais lo sabía perfectamente. Como sabía que yo no tenía tiempo de hacer un guion. Que yo no sabía. No obstante, seguía aconsejándome la literatura. Hasta el último día me lo aconsejó. Si había que salvar algo, durante ese lapso, Resnais había elegido salvar la cara literaria del trabajo". En una entrevista publicada el 9 de noviembre de 1972 en *Le Monde*, fue más precisa. Escribió una sinopsis en quince días. Resnais la aprobó y durante las siete semanas que precedieron su partida al Japón trabajaron juntos: "Cada día yo desarrollaba la sinopsis. Resnais venía todos los días o cada dos días a leer lo que yo había escrito. O bien lo 'veía' o no lo veía, y en este caso yo recomenzaba, hasta que él lo viera. Después me pidió que le describiera la película como si ya estuviera hecha".

cos viejos.¹⁸ Pensé que me darían un suplemento más tarde. Pero no, me di cuenta de que eso era todo. Al cabo de unos años, supe por Resnais que me habían pagado menos de la mitad de lo que debían. Me robaron, por mi falta de experiencia; por supuesto, no tenía quién me ayudara.

Su primera película muy conocida es India Song. Usted misma ha hablado de ella como de un desmantelamiento de cualquier posible reconstitución.

Sí, solo a través de la destrucción de la historia contada —la de Anne-Marie Stretter y el vicecónsul—, se podía crear otra, una historia al revés, más fuerte todavía. Toda la película funciona sobre este desdoblamiento distanciado.

¿Y qué la llevó, después de India Song, a rodar otra película, Son nom de Venise dans Calcutta désert, que no solo utiliza la misma banda sonora, sino que evoca los mismos ambientes, las mismas atmósferas?

Sentía una cierta insatisfacción desde hacía unos meses: la sensación de no haber cerrado el discurso

18. Equivalente a 30.000 euros actuales.

Marguerite Duras

con *India Song*, el deseo de decir otra cosa. Las dos películas, en todo caso, son la puesta en escena perfecta de lo que yo había imaginado escribiéndolas: la decadencia de la embajada de Francia en la India es ya, en sí, el fin del colonialismo, la desesperación de los blancos, la extenuación de un amor, el crepúsculo, la muerte que, de niña, yo sentía al caminar por las calles.

Su última película, Les enfants, con Pierre Arditi, André Dussollier y Axel Bogousslavsky, es de 1984. Ha dicho que no quiere hacer más cine.

Es cierto, sí. Ya terminé con el cine. Después de todo, durante todos estos años, fue difícil hacerlo.

La película habla de un niño-adulto, Ernesto, que de un día para el otro se niega a ir a la escuela porque no quiere, dice, aprender lo que no sabe. Se opone con todas sus fuerzas a la lógica de la instrucción obligatoria.

La locura de Ernesto, en un mundo enteramente sujeto a la lógica del consenso, reside en esta libertad desbordante, excesiva, revolucionaria, de la que uno querría disponer. En su rechazo a todo valor preestablecido, en su voluntad de destruir y de sabotear el saber —en su caso, el saber escolar—,

El cine

para reencontrar en él la inocencia universal. No es casualidad que la película esté construida sobre una suerte de comicidad desesperada.

¿Pensaba en su hijo, Jean, cuando la filmaba?

En Outa¹⁹ y en mí misma. Ernesto, igual que yo, aprendió a decir no.

¿Cuál fue su relación con los actores? A juzgar por la película que hizo con Gérard Depardieu, Le camion, y la que hizo con Lucia Bosé y Jeanne Moreau, Nathalie Granger, fue una relación muy intensa, diría yo.

Más que intensa, pasional. Hecha de acuerdos y enfrentamientos. Hablábamos de todo y a menudo, bajo la crítica de los actores, yo debía modificar el texto en función de sus sugerencias, adaptando los personajes a medida que ellos los interpretaban.

Me importaba que sus actitudes no tuvieran nada de general, que vinieran de ellos mismos, de las emociones y temores de los que estaban animados. Decían que yo era dura, que me encolerizaba.

19. Es el sobrenombre que le daba Marguerite Duras a su hijo Jean.

Marguerite Duras

Yo me enojaba hasta con Yann, cuando él trabajaba en *Agatha* con Bulle Ogier. Yo quería que él entrara en la película, no que actuara en ella. Con Depardieu me entendí de inmediato. Antes de empezar, le dije simplemente: "Déjate ir al sonido de las palabras que pronuncies, sin preocuparte por el sentido de las frases. La música de las palabras, el tono que emplees, bastarán para romper el estatismo de la película". *Le camion* es una película difícil, sin embargo, no hubo un instante de tedio o de molestia. Depardieu y el equipo estaban entusiasmados.

Usted ha admitido que tenía relaciones privilegiadas con las actrices, de Jeanne Moreau a Lucia Bosé, pasando por Delphine Seyrig, Bulle Ogier, Madeleine Renaud, Dominique Sanda, Isabelle Adjani, Catherine Sellers.²⁰ Muchas de ellas se volvieron amigas, por lo demás.

20. Respectivamente, en *Nathalie Granger* (Jeanne Moreau y Lucia Bosé), *India Song* (Delphine Seyrig), *Días enteros en las ramas* (Bulle Ogier y Madeleine Renaud), *Agatha et les lectures illimitées* (Bulle Ogier), *El navío Night* (Dominique Sanda), *Jaune le soleil* y *La femme du Gange* (Catherine Sellers). Isabelle Adjani, compañera de Bruno Nuytten, el jefe operador de Duras, era amiga, pero nunca trabajó con ella.

El cine

Madeleine Renaud es una de mis más queridas amigas. Nos parecemos incluso por nuestra manera un poco expeditiva y descuidada de vestirnos. Me gusta escucharla, más que hablar de teatro con ella. Adoro su candor, su inocencia ingenua —Becket dijo un día que el genio de Madeleine estaba en su ingenuidad—, el hecho de saber que todavía hoy le resulta terrible la experiencia de salir a escena.

Usted escribió Savannah Bay para ella.

No podía olvidar el modo en que, en *Días enteros en las ramas*, había interpretado el papel de mi madre. Quiso que le hablara de ella. Le mostré fotos. Era conmovedor. Madeleine hizo a un lado su airecillo parisino y se volvió una maestra de nativos en Indochina.

De pronto la vi, a mi madre, exangüe, vieja, ahí, en el gran escenario del Odéon.²¹

En su dormitorio hay una gran foto de Delphine Seyrig, que usted, no por azar, eligió para actuar en India Song.

21. La pieza se estrenó en el Odéon el 1º de diciembre de 1965, con puesta en escena de Jean-Louis Barrault, y fue reestrenada diez años más tarde, el 14 de octubre de 1975, en el Teatro de Orsay.

Marguerite Duras

Fue Resnais el que la descubrió. La quiso para *El año pasado en Marienbad*. Era 1961. Delphine actuaba desde hacía ocho años en teatro, era huraña, reservada, no daba entrevistas, no frecuentaba reuniones sociales; sin embargo, era una de las más grandes actrices francesas. Sin haberla visto, creo que yo habría elegido a Delphine solo de oírla por teléfono, por la inflexión extraordinaria de su voz.²²

En cambio, para Nathalie Granger, las actrices son Jeanne Moreau y Lucia Bosé. ¿Escribió el guion pensando en ellas?

Me gustaba la idea de trabajar con dos grandes estrellas, invirtiendo el estereotipo, mostrando sus cuerpos desde atrás, o sus manos, sin detenerme en sus piernas, en sus rostros, en sus senos.

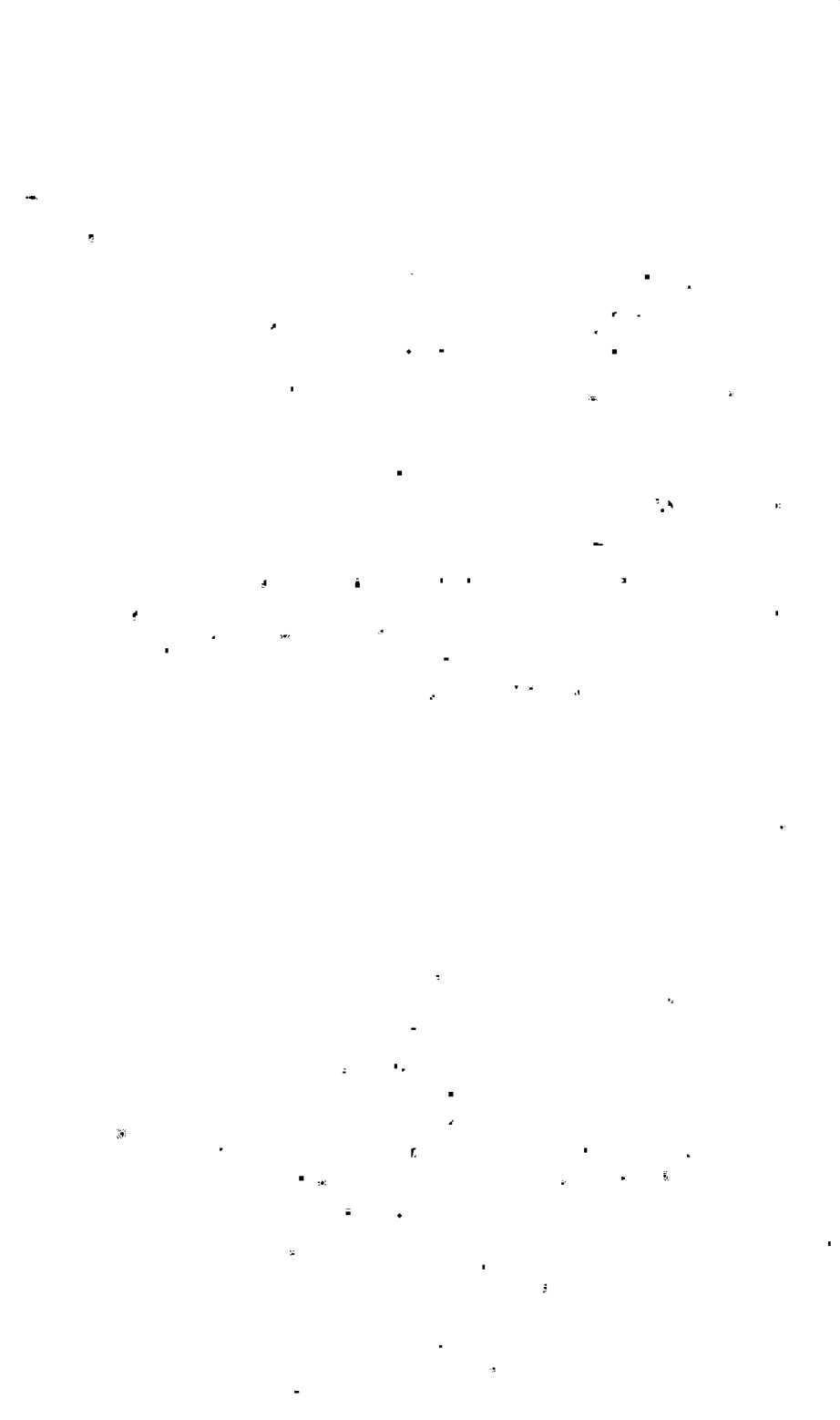
Quería hacer una película que respetase el ritmo de la mujer, sin apelar a la habitual feminidad, tan desmerecida. Tengo bellos recuerdos de ese encuentro entre mujeres, ellas dos y yo.

22. En 1969 Duras publicó en *Vogue* un retrato escrito de la actriz, "Delphine Seyrig, inconnue célèbre", incluido después en *Outside* (Duras, 1980).

En cuanto a Jeanne,²³ desde la época de *Moderato cantabile*, yo había notado la extraordinaria inteligencia de su mirada, por la seriedad con la que interiorizaba sus papeles. Cuando ella filmaba con Brook, venía constantemente a casa a pedirme datos sobre la vida de Anne Desbaredes que yo tenía que inventar sobre la marcha para contentarla.

Jeanne se me parece mucho: las dos hemos sido atravesadas por la fuerza de un amor durante toda nuestra vida. No necesariamente un amor que ya existía, sino por algo que todavía no estaba ahí, algo que llegaría o se terminaría.

23. Duras también le consagró un artículo a Jeanne Moreau en *Vogue*, en 1965, incluido en *Outside* (Duras, 1980). Recordemos que Moreau es también la intérprete del *El marinero de Gibraltar* (1967), que grabó un disco inspirado en *India Song* e interpretó a Marguerite Duras en la película de Josée Dayan (2001) que adapta el libro *Cet Amour-là* (1999), de Yann Andréa.



8. *El teatro*

Usted escribió no pocas piezas y adaptaciones para el teatro. ¿Qué sucede durante el pasaje de sus obras a la escena?

Mientras que un libro existe en tanto tal, en el teatro es la escena la que “realiza” un texto que, por sí mismo, no existiría en absoluto. Son las voces de los actores las que lo hacen revivir, pasando por encima de la voz del autor. En el fondo, yo soy muda —un punto de fuga, oculto entre bambalinas— respecto de mi teatro. Podría decirse que los que actúan hablan en mi lugar.

¿Cuál es la diferencia entre una puesta en escena en el teatro y en el plató del cine?

El teatro no será nunca un producto industrial, es algo vivo, un riesgo que se renueva todas

las noches. El cine no tiene nada que ver con esos miedos, a una película se le realiza una vivisección y se la corrige antes de ofrecerla al espectador. Nada de azar ni de fortuito.

Pero están los límites de la escena, que todo el mundo conoce: el despliegue total del imaginario es algo que solo el cine permite.

Justamente ahí está la riqueza del teatro: en la mirada limitada.

Y el texto, ¿qué cambios sufre cuando se lo pone en escena? En su trabajo se diría que no se encuentran esos deslizamientos inevitables que se producen en general en el paso del libro a la película o al escenario. La crítica a menudo ha presentado su obra como desprovista de fronteras internas, sin solución de continuidad, cualquiera sea la forma artística que adopte.

Para pasar al teatro, un texto literario debe estar construido de modo muy estricto, cosa que sucede muy raramente. Ante todo, debe ser redimensionado: uno podría limitarse a los diálogos, pero no bastan. De ahí una cierta dificultad en transmitir algunas evocaciones inefables que responden a la magia de lo escrito y que el cine, en

El teatro

menor medida, es capaz de dar, gracias a los efectos técnicos.

Tome un texto como *El mal de la muerte*, enteramente construido sobre los espacios en blanco, las pausas, los vacíos, el ruido del mar, la luz, el viento: el escenario es demasiado pequeño.

¿De qué autor teatral se siente más cercana?

Strindberg analiza hasta la atrocidad el marasmo interior del hombre. Pinter hace aflorar su patología. Pero el espacio teatral no transmite jamás lo que se produce realmente entre los seres, salvo quizás en las piezas de Chéjov.

Un teatro de texto y de voz, entretejido de detalles aparentemente banales y, sin embargo, significativos. La grandeza de Chéjov se encuentra bajo la estructura "simple" de los diálogos y de lo que la palabra oculta o enmascara, bajo los balbuceos alusivos de la conversación: textos nunca saturados, igual que los míos, en los que la acción está suspendida, abandonada en un estado inacabado. Una suerte de música del silencio. Algo que queda enteramente para imaginar.

Pienso en textos como El square, La música, La amante inglesa, Suzanne Andler, Savannah Bay,

Días enteros en las ramas. *¿A qué género adscribir su teatro?*

No hay teatro sin tragedia. Y la tragedia es el amor, la histeria, hasta la simple separación de una pareja provinciana. Lo que me gustaría sería precisamente transponer en el lenguaje teatral el poder sagrado de la liturgia.

Usted misma definió su teatro como un “teatro de palabras y de voz”.

Lo que importa es no llamarlo un “teatro de ideas”.

¿Qué sentido tuvo para usted haber trabajado para el teatro?

Haber aprendido a tratarlo como algo extraño, algo fabricado fuera de uno, sin esta implicancia y esta intimidad que se establece, por lo general, con un libro. Yo me encarnizaba con los diálogos. Los reescribía todos los días, tres horas todas las mañanas, y después, siempre, llegaba al teatro a la tarde con nuevas propuestas. *La música*, por ejemplo, es uno de los textos que sufrió más modificaciones. Hasta el día en que, agotados, Miou-Miou y Sami Frey me pidieron que me detuviera...

El teatro

¿Qué diferencia hay en su relación con los actores de teatro y los de cine?

En el teatro me era más necesario su aporte personal al texto. Es decir que me servía para modificar, y a veces para rehacer por completo, antes de que se representara en público.

Las ideas, recuerdo, nacían así, solo de ver moverse un cuerpo de cierto modo.

¿Cuál debe ser según usted la relación entre el texto y la voz que lo interpreta?

El actor no debe identificarse de manera naturalista, sino mantenerse a cierta distancia, actuando sobre el distanciamiento entre persona y personaje.

¿De dónde le vino esta pasión por el teatro?

No de espectáculos a los que hubiera asistido, eso es seguro. En los años treinta, en una aldea de la Cochinchina, no había teatro ni cine. Una de las raras revistas que se podían encontrar en casa era *La Petite Illustration*.¹

1. Suplemento del semanario *L'Illustration*, que traía una obra de teatro.

Marguerite Duras

Usted comenzó a escribir piezas de teatro en los años cincuenta, con Los viaductos de Seine-et-Oise. ¿Qué pensaba del teatro francés de entonces, en la inmediata posguerra?

Algunos teóricos como Antonin Artaud, que sin embargo revolucionaron el teatro, no me interesaban gran cosa. En cuanto a Sartre o Camus, encontraba que hacían un teatro de tesis, tan envejecido como las ideologías de las que estaban llenos. Un teatro falso y didáctico, al que le faltaba el genuino aporte de la tragedia. El espectador quedaba relegado a un papel de recepción pasiva —de sufrimiento pasivo, diría yo— frente a todo lo que se exponía de modo demostrativo.

Dionys Mascolo² me obligaba a acompañarlo a cada estreno de una pieza nueva de Camus.

¿Qué piensa de la crítica teatral?

2. Dionys Mascolo (1916-1997) estuvo casado con Marguerite Duras entre 1947 y 1956. Es el padre de su hijo. Trabajó como editor en Gallimard. Después de su paso por el Partido Comunista, militó contra el colonialismo. Es autor de varios ensayos (*Le Communisme*, París, Gallimard, 1953; *Autour d'un effort de mémoire*, París, Nadeau, 1998).

El teatro

Que no tiene sentido más que para un principiante, y no para alguien como yo. No tengo nada que ver con la retaguardia teatral fundamentada, como hace cuarenta años, en criterios de verosimilitud psicológica o historias de ese tipo.

Me molesta incluso que los críticos vengan a ver mis espectáculos, y tomen el juego violento de los recuerdos y de la pasión por un sentimentalismo cursi.



9. La pasión

Todos sus libros, de un modo u otro, son historias de amor. La pasión como último y necesario recurso de trascender esa impotencia y ese inmovilismo que paralizan a sus personajes. Como eje de todo el universo Duras.

El amor es lo único que cuenta de verdad. Es estúpido pensarlo circunscripto a historias entre un hombre y una mujer.

Yourcenar le reprochaba a la literatura francesa el carácter dominante y obsesivo del tema amoroso.¹

1. En *Les yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar deplora sobre todo que la novela europea ignore en el sentimiento amoroso su dimensión sagrada y que se presente al amor como un "sentimiento de vanidad" (Yourcenar y Galey, 1982: 75).

Marguerite Duras

No estoy de acuerdo. Aun cuando es el tema principal de todas las artes, nada ha sido nunca tan difícil de decir, de describir, como la pasión: la cosa más banal, y al mismo tiempo la más ambigua.

Hay una frase en Hiroshima mon amour que quizás resume lo que usted considera como la naturaleza profunda y contradictoria de todo amor: "Me matas, me haces bien" (Duras, 1978: 35).

Cuando yo, pobre y extravagante, conocí al amante chino, descubrí la ambivalencia que anida en toda pasión. El amor como deseo de poseer al otro al punto de querer devorarlo.²

A propósito de El amante: usted habló de la historia con el rico chino como una de las más importantes de toda su vida.

Esa historia dejó atrás todas las otras, todos los amores declarados, codificados. En el intento de nombrarla, sacándola de su oscuridad original y sagrada, el lenguaje mata toda pasión, la circunscribe, la disminuye. Pero cuando el amor no se

2. En *Hiroshima mon amour*, "ella" dice, en la misma página: "Devórame. Defórmame hasta la fealdad" (Duras, 1978: 35).

La pasión

dice, tiene la fuerza del cuerpo, la fuerza ciega e intacta del goce: queda la milagrosa aparición de los amantes nimbados de sombra. En El amante no pude contar esta historia sino de lejos, hablando de la ciudad china, de los ríos, del cielo, de la desdicha de los blancos que vivían ahí. Sobre el amor, hice silencio.

Un amor total que fascina y espanta al mismo tiempo, quema. En El square, la joven dice (Duras, 2011: 1191): “Hay cosas como esa que no se pueden evitar, que nadie puede evitar”, a lo que el hombre responde: “No hay ninguna tan deseable de vivir como la que más hace sufrir”. Algo parecido al amor loco de los surrealistas, una pasión que conduce a los amantes a superar el prosaísmo de lo cotidiano. En tanto busca del absoluto, basta para combatir la muerte, el mal, el tedio de vivir. “Ningún amor en el mundo puede reemplazar al amor, no hay nada que hacer”, dice Sara, la heroína de Los caballitos de Tarquinia (Duras, 2011: 936).³

3. En la misma novela, Sara dice también: “Si no te gusta hacer el amor más que con un solo hombre, entonces es que no te gusta hacer el amor” (Duras, 2011: 843). Diana dice: “Todo amor vivido es una degradación del amor” (Duras, 2011: 880).

Y algo que, además, no puede apaciguarse o resolverse más que en la ausencia o la muerte. “Querría que estés muerta”, le dice Chauvin a Anne Desbaredes en Moderato cantabile (Duras, 2011: 1258).⁴ Amor total justamente porque, ontológicamente, es imposible. En sus textos breves, El hombre sentado en el pasillo, El hombre atlántico, La pute de la côte normande, y en Los ojos azules, pelo negro, este aspecto se dilata al punto de volverse la metáfora misma de la pasión.

El amor no existe más allá de unos instantes. Después se dispersa: en la imposibilidad misma, real, de cambiar el curso de una vida.

El tema del amor remite a otro, el de la incomunicabilidad entre los sexos. Sus personajes se aman y luchan, constantemente, para fracasar en forma definitiva.

No es el sexo —el hecho de que la gente esté en una especie de decoloración sensual— lo que me interesa. Me interesa lo que se encuentra en el origen del erotismo, el deseo. Lo que no se puede, y quizás no se debe, apaciguar con el sexo. El deseo

4. Es su última réplica en la novela.

La pasión

es una actividad latente y en eso se parece a la escritura: se desea como se escribe, siempre.⁵

Por lo demás, cuando no estoy escribiendo, me siento más invadida por la escritura que cuando lo hago realmente. Entre deseo y goce, hay la misma diferencia que entre el caos primitivo de lo escrito —total, ilegible— y el resultado final de lo que se despliega, se ilumina, sobre la página.

El caos está en el deseo. El goce no es más que una ínfima parte de lo que habíamos esperado. El resto, la enormidad de lo que deseamos, se queda allí, perdido para siempre.

¿No cree que esta imagen del deseo pertenece a universos típicamente femeninos?

Puede ser. La sexualidad masculina gira alrededor de modelos de comportamientos muy pre-

5. En la entrevista ya citada con Pierre Bénichou y Hervé Le Masson (*Le Nouvel Observateur*, 14 de noviembre de 1986), Duras declaraba: "No es tener sexo lo que cuenta, sino tener deseo. Hay demasiada gente que tiene sexo sin deseo. Todas esas mujeres escritoras hablan tan mal del tema, cuando es un mundo que a una le cae encima. Yo he sabido desde niña que el universo de la sexualidad era fabuloso, enorme. Y mi vida no ha hecho sino confirmarlo".

cisos, la excitación, el orgasmo. Después se recomienda. Nada que quede en suspenso, no dicho. Evidentemente, todas las mujeres, prisioneras como están de principios ancestrales de una fidelidad esterilizadora, no son capaces de vivir la totalidad del deseo sin culpabilizarse.

*Usted sostuvo más de una vez que ya a los 15 años tenía las huellas del deseo en el rostro.*⁶

Muy pequeña, desde mis primeras aventuras, con desconocidos, entre las cabinas de una playa⁷ y en los trenes, yo sabía lo que significa el deseo. Con el amante chino experimenté toda su fuerza, y después mis encuentros sexuales siempre han sido numerosos, y violentos.

6. "Ese rostro del alcohol lo tenía desde antes del alcohol. El alcohol vino a confirmarlo. Tenía en mí su lugar preparado, lo supe como los otros, pero, curiosamente, antes de tiempo. Así como tenía en mí el lugar del deseo. A los 15 años tenía el rostro del goce, y no conocía el goce. Ese rostro se veía con mucha fuerza. Hasta mi madre debía verlo. Mis hermanos lo veían. Todo empezó así para mí, por ese rostro visible, extenuado, esos ojos hundidos anticipándose al tiempo, a los hechos" (Duras, 1984: 15-16).

7. En *Les yeux bleus, cheveux noirs* hay alusiones a estas experiencias (Duras, 1986: 102).

La pasión

¿Cómo pudo conjugar sus innumerables pasiones con lo que podría llamarse una verdadera obsesión por el trabajo?

Cada vez que en mi vida dejaba de vivir con un hombre, me reencontraba a mí misma. Los libros más bellos los escribí sola, o con amantes de paso. Libros de soledad, los llamaría.

¿Qué piensa de los hombres?

Que viven en una especie de opacidad de la vida, al punto de no percibir la mayoría de las cosas que los rodean. Presos de sí mismos. Presos de lo que hacen, a veces al punto de no saber nunca lo que sucede, sin ruido, en la cabeza de una mujer. Todavía existe, creo, una categoría fálica que se toma tan en serio...

¿Cómo describiría su vida con los hombres?

Siempre los seguí, en viajes, a todas partes. Compartiendo la dicha que les concedían los ocios que me imponían, y que yo no soportaba. Sin eso, la cólera los habría enloquecido. Los hombres que tuve tenían dificultad en soportar mis comentarios incesantes, mis quejas cuando me irritaba,

sobre mis dificultades para escribir. Querían que me ocupara de la casa, de la cocina, y si realmente debía escribir libros, que lo hiciera por intermitencias, como una actividad clandestina.

Finalmente yo estuve siempre en otro lado: los escritores nunca están donde los otros querrían que estén.

Conocí a hombres de todos los tipos. Todos habrían querido, naturalmente, que yo escribiera un *best seller*. Pero no antes del año 2000.

¿Qué les reprocha a los hombres?

Que haya que amarlos mucho para soportar su necesidad de intervenir, de hablar, de interpretar todo lo que sucede alrededor de ellos.

A menudo usted ha dicho que “los hombres son todos homosexuales”.⁸

8. Entre otras, en su entrevista con Jérôme Beaujour: “Los hombres son homosexuales. Todos los hombres son homosexuales en potencia, no les falta más que saberlo, encontrar el incidente o la evidencia que se los revele. Los homosexuales lo saben y lo dicen. Las mujeres que han conocido a homosexuales y los han amado lo saben también y lo dicen” (Duras y Beaujour, 1987: 38). Retoma con estas frases lo que el hombre le dice a la mujer en *Los ojos azules*,

La pasión

Agregaría que los afecta la impotencia de vivir hasta el final la potencia de la pasión. Dispuestos a comprender solo lo que se les parece. El verdadero compañero de vida de un hombre, el confidente real, no puede ser sino otro hombre. En el universo masculino, la mujer está en otra parte, en un mundo que, de vez en cuando, el hombre condesciende a visitar.

¿Qué piensa de la homosexualidad?

Al amor entre semejantes le falta esa dimensión mítica y universal que solo pertenece a los sexos opuestos: más aún que a su amante, el homosexual ama la homosexualidad.⁹ Por eso la literatura homosexual –basta con pensar en Proust– debió convertir la pasión homosexual en pasión heterosexual. Convertir a Alfred en Albertine, para hablar claro.

pelo negro, y que ella resume en la expresión: “Dijo la frase de la predicación”. “Tarde o temprano nos llegará, todos llegan ahí, basta con esperar el tiempo que haga falta” (Duras y Beaujour, 1987: 92).

9. En *La vie matérielle*: “La pasión de la homosexualidad es la homosexualidad. Lo que el homosexual ama como su amante, su patria, su creación, su tierra, no es su amante, es la homosexualidad” (Duras y Beaujour, 1987: 41).

Marguerite Duras

Ya lo he dicho, es el motivo por el que no puedo considerar a Roland Barthes como un gran escritor: algo lo ha limitado siempre, como si le hubiera faltado la experiencia más antigua de la vida, el conocimiento sexual de una mujer.¹⁰

¿Conoce la homosexualidad femenina?

10. Sobre este tema, que le concernía íntimamente dada su relación con Yann Andréa, Duras hizo declaraciones muy contradictorias. Sin volver sobre *El mal de la muerte* y *Los ojos azules, pelo negro*, libros cuyo centro es precisamente la pasión por un homosexual que ha entrado en su vida y el modo en que ella convierte un sentimiento de profunda humillación en orgullo desmesurado, puede recordarse el texto de *Les yeux verts* donde une a feministas y militantes *gays*: “Veo una relación entre la homosexualidad y los movimientos de mujeres. Ambos se preocupan ante todo por sí mismos. Decir la menor banalidad contra la homosexualidad da por resultado verlos confirmarse justamente en ese separatismo minoritario paradójicamente doloroso y deseado. Las mujeres ahora se proponen, diríase, mantener por siempre intacta y entera su diferencia con el hombre. Del mismo modo que los homosexuales quieren mantenerse todavía en la vieja opresión, guardar la distancia entera entre ellos y la sociedad. Atraverse a insinuar que las cosas mejoran para ellos es ofenderlos gravemente. Los homosexuales como las mujeres quieren mantener abiertos los procesos contra el hombre, contra la sociedad. Ellos abrieron esos procesos, los hacen sus lugares de pertenencia, el lugar de elección de su martirio” (Duras, 1987: 182-183).

La pasión

Por supuesto. El placer dado por otra mujer es algo muy íntimo, que llevará siempre en sí la marca de la falta de vértigo. El verdadero rayo fulminante, el que nos hace sucumbir, es el encuentro con un hombre.

En textos como El mal de la muerte y, más aún, en Los ojos azules, pelo negro, usted aborda dramáticamente, y al mismo tiempo con una gran lucidez, el tema de la homosexualidad masculina. Los dos libros cuentan la historia de un amor que nunca podrá tener lugar entre una mujer y un hombre puesto en la imposibilidad de gozar de su cuerpo.

Es algo que conozco bien. La homosexualidad es, como la muerte, el único dominio exclusivo de Dios, sobre el que no pueden intervenir ni el hombre, ni el psicoanálisis, ni la razón. La imposibilidad de la procreación, por lo demás, acerca mucho la homosexualidad a la muerte.

Incluso ha dicho que ha amado y conocido a muchos homosexuales.

Antes de conocerlos yo pensaba que eran como los otros. Y en realidad, no. El homosexual está solo, condenado a no reunirse con el que es

como él, salvo por intermitencias. La mujer que vive junto a él estará sola a su lado. Y sin embargo, es justamente ahí, donde parecería imposible, en su radical y fisiológica imposibilidad, que puede vivirse el amor. Como nos ha sucedido.

Hace nueve años que usted vive con Yann Andréa.

Fue él quien me buscó. Durante dos años me escribió cartas muy bellas. No me sorprendía. Después de leer mis libros, muchos lo hacen.

Yo estaba mal el día en que, quién sabe por qué, decidí responderle. Después él llamó por teléfono, y, sin haber visto nunca a este estudiante de Caen, le dije que viniera. Rápidamente nos pusimos a beber juntos, y así fue como comenzó nuestra locura a dúo. Una vez más, con Yann, descubrí que lo peor que puede suceder en la vida es no amar.

Su presencia me desbordó. Sus amigos le reprochaban que se quedara con una mujer mucho mayor que él, pero Yann no prestaba atención.

Todavía me pregunto cómo es posible. La pasión ha sido trágica, como todas las pasiones. Y nació de esta no coincidencia, de esta irrealización de nuestro deseo.

La pasión

Yann Andréa es autor de un libro, Marguerite Duras,¹¹ cuya escritura sincopada recuerda mucho su reciente producción literaria. En él cuenta las atrocidades de su cura de desintoxicación y de su hospitalización, que usted decidió afrontar hace algunos años.

Me reconozco mucho en ese libro. Salen ensayos sobre mi cine o sobre mis libros. Pero nunca sobre mí, tal como soy.

¿En qué en particular se reconoce?

En ese sentimiento de extenuación, de insatisfacción, de vacío. Esta autodestrucción por el pensamiento de ya no ser capaz de vivir sin beber.

¿Cuándo dejó de hacerlo por primera vez?

Yo conocía al alcohol como se conoce a una persona humana. Había comenzado en reuniones políticas o en fiestas. Después, a los 40 años, me puse a beber de verdad. Dejé por primera vez en 1964, después volví, al cabo de diez años. Dejé y

11. En 1989 era su único libro publicado. Después de la muerte de Duras, Yann Andréa publicó *Cet amour-là* [*Ese amor*] (1999), *Ainsi* (2000), *Dieu commence chaque matin* (2001).

volví tres veces hasta ahora. Hasta entrar al hospital norteamericano de Neuilly, donde al cabo de tres semanas de alucinaciones, de delirios, de aullidos, lograron liberarme.

Desde entonces pasaron siete años, y sin embargo, sé que podría recomenzar, mañana mismo.

¿Por qué se empieza, según usted?

El alcohol transfigura los fantasmas de la soledad, reemplaza al "otro" que no está ahí, llena los vacíos que se han abierto en nosotros, un día, hace mucho.

10. Una mujer

Una vez¹ usted definió su vida como “una película doblada, mal montada, mal interpretada, mal ajustada, en suma, un error. Un policial sin muertes, sin policías ni víctimas, sin tema, sin nada”.

Siempre que me siento porosa, esponjosa, impregnada de todo lo que me atraviesa, sea lo que sea.

Hay una mujer, la heroína de El camión, con la que quizás usted se identifica, que afirma que ella tiene “la cabeza llena de viento”.²

1. En Duras y Beaujour (1987: 139).

2. “Ella habría dicho: tengo la cabeza llena de vértigos y de gritos. Llena de viento. Entonces, a veces, por ejemplo, escribo. Páginas, ¿ve?” (Duras, 1977: 35).

Como el escritor, esta mujer es alguien puesto a disposición del exterior. Dispuesta a recibir —como cuando yo caminaba sola en la playa o en el campo— las sensaciones fuertes como ráfagas.

¿Cómo se definiría?

Alegre. Me gusta reír, río porque a veces me encuentro cómica, o me río de cosas muy estúpidas, que los otros ni siquiera notan. Por supuesto, después caigo de golpe en esta angustia de cuando tenía 8 años: miedo a las cosas, a los seres, a la enormidad de la selva. Uno parte sin confianza, cuando es joven, no seguro de sí, de su existencia. Solo más tarde se aprende a confiar en uno mismo como si se tratase de otro.

A menudo en la vida he tenido la sensación de no existir —sin modelo alguno, sin referencia alguna—, siempre en busca de un lugar, sin encontrar-me nunca donde habría querido estar, siempre con retraso, siempre en la imposibilidad de disfrutar de las cosas que hacen disfrutar a los otros. Ahora la idea de esta multiplicidad me gusta: uno se obliga siempre a lograr una unicidad que nos pertenezca, mientras nuestra riqueza está en ese desborde mismo.

Una mujer

Si hoy, a los 75 años, debiera hacer el balance de su vida...

Sin la infancia, la adolescencia, la historia desesperada de mi familia, la guerra, la Ocupación y los campos de concentración, mi vida, creo, no sería gran cosa. Trabajando como secretaria de François Mitterrand, entonces ministro de los Ex Combatientes,³ conocí los crímenes atroces de Hitler, Auschwitz y el exterminio de siete millones de judíos. Yo tenía 30 años, y me pareció como si solo entonces despertara de un largo sueño.

¿Se considera solitaria?

Como todo el mundo, con esa soledad definitiva que por miedo tratamos de ocultar hasta el fin. Pero un día sin estar sola, en esas condiciones, me parece irrespirable.

Dicen que todavía le gusta estar entre mujeres, entre jóvenes.

3. Fue ministro desde el 21 de octubre de 1947 hasta el 19 de julio de 1948, en el gobierno de Paul Ramadier y el primer gobierno de Robert Schuman, y bajo la presidencia de Vincent Auriol.

Marguerite Duras

La compañía femenina siempre me gustó, siempre la encontré estimulante. Recuerdo haber pasado tardes enteras charlando con mis amigas, riéndonos mucho, bebiendo juntas.

Con los jóvenes es diferente: me gustan, aunque tengo la impresión de no tener gran cosa que enseñarles. Ni siquiera una teoría de la novela... Los prefiero a algunos viejos amigos que, ahora que no tengo el mismo *look* que antaño, he dejado de ver. Estaba harta de oír que me dijeran "Marguerite, cállate, por favor...".

Hablándome de su madre, me decía que no había olvidado sus extraordinarios relatos, mientras que había olvidado muchas lecturas, muchos análisis o razonamientos.

Es así, exactamente. A menudo tengo la impresión de olvidar las cosas más urgentes —las que sé que debo tener presentes por un motivo o por otro— y recordar banalidades, detalles. Una voz, la tela de un vestido... Olvidé los artículos que he escrito, las cosas que he dicho, la vida cotidiana que llevé durante años. Como si fuera una masa de hechos que atravesaron mi cabeza limpiamente. Sin dejar huellas. Es la memoria involuntaria

Una mujer

—y no nuestra voluntad— la que decide por nosotros.

¿Cómo influyó sobre su trabajo el hecho de ser mujer?

Viví el dolor como un estado en cierto modo inherente al ser femenino. Como todas las mujeres, me enojé, me fatigué, junto a hombres que me querían cerca de ellos para reposar de su trabajo o para dejarme en la casa. Y es ahí, en la casa, en la cocina, a menudo, donde escribí. Amé el vacío dejado por los hombres que salían. Solo entonces podía pensar, o no pensar, lo que es lo mismo.

Lo que me dice recuerda ciertos estados de ánimo de Sara, en Los caballitos de Tarquinia.

Sara nunca está sola, siempre tiene al niño con ella, o a Jacques, su marido, o la sirvienta, o “el otro”, el que podría ser y no será su amante. Pese a eso, su soledad es la soledad irreductible de alguien que se calla. Y en esos silencios sucede todo.

¿Cuál cree que es la especificidad femenina de su obra?

No me hago la pregunta de lo que significa tener una sensibilidad femenina cuando trabajo.

*En Un cuarto propio, Virginia Woolf afirma que la condición normal y perfecta de todo ser humano es que los principios de lo masculino y lo femenino convivan armoniosamente.*⁴

El gran espíritu es andrógino.⁵ Apuntar a cier-

4. "La cooperación entre los dos sexos es natural. Poseemos todos un instinto profundo, si bien irracional, a favor de la teoría según la cual la unión del hombre y la mujer procura la mayor satisfacción posible, la felicidad más completa. No obstante, ver a esos dos personajes subir al taxi, y la satisfacción que he obtenido de ello me llevaron asimismo a preguntarme si había en el cerebro dos sexos físicos y si ellos también tenían necesidad de reunirse para experimentar una felicidad entera y plena. Seguí entonces dibujando, como podía, un plano del alma, de tal suerte que en cada uno de nosotros presidieran dos potencias, una masculina y la otra femenina; así, en el cerebro del hombre la parte masculina domina sobre la parte femenina, y recíprocamente. El estado agradable y normal se da cuando los dos viven en armonía, cooperando en el plano espiritual" (Woolf, 2011: 165).

5. Duras retoma aquí la fórmula de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) que sigue a la cita precedente en el texto de Virginia Woolf: "En el hombre, la parte femenina del cerebro siempre debe tener algo que decir; en cuanto a la mujer, ella también debe tener

Una mujer

tas feminizaciones del arte es un grosero error de las mujeres. Creándose esta especificidad limitan el alcance mismo de su trabajo.

¿Qué piensa del feminismo?

Desconfío de todas esas formas un poco obtusas de militancia que no siempre conducen a una verdadera emancipación femenina. Hay contraideologías más codificadas que la ideología misma. Por supuesto, una mujer consciente e informada es en sí misma una mujer política: a condición de que no se encierre en un gueto haciendo de su cuerpo el lugar del martirio por excelencia.

intercambios con su parte masculina. Coleridge quizás quería decir eso cuando afirma que todo gran espíritu es andrógino. Cuando la fusión tiene lugar, el espíritu está plenamente fecundado y se sirve de todas sus facultades". Virginia Woolf hace un largo análisis de la androginia de todo espíritu creador. La cita exacta de Samuel Taylor Coleridge, fechada el 1º de septiembre de 1832, en sus *Table Talks* [Conversaciones de sobremesa] póstumas, es la siguiente: "He conocido mentes *fuertes* con gestos imponentes, seguras de sí mismas, pero nunca encontré una mente *grande* de este tipo. Y en cuanto a los primeros, se equivocan por lo menos tanto como aciertan. La verdad es que una mente grande debe ser andrógina. Los grandes espíritus, Swedenborg por ejemplo, nunca se equivocan sino como consecuencia de tener razón imperfectamente".

Marguerite Duras

El silencio, la práctica y el conocimiento del silencio, como usted dice, ¿sería la medida misma del ser femenino?

En lugar de excluirlo o de temer su ambigüedad, la mujer traduce, engloba la integridad misma del silencio cuando toma la palabra. El hombre, por su parte, siente que *debe hablar*, como si no pudiera soportar la fuerza del silencio.

Este uso diferente del habla entre los sexos exigiría una vez más la comparación a la que usted hace alusión con frecuencia entre las mujeres y las brujas.

En *La bruja*, Michelet afirma que en el origen del lenguaje de las mujeres se encontraba su soledad.⁶ Libradas a su suerte por los hombres que partían en Cruzadas, habrían empezado a hablar solas, con la naturaleza, un lenguaje primordial,

6. "El hombre caza y combate. La mujer se ingenia, imagina; da a luz sueños y dioses. Es *vidente* a la luz del día; tiene el ala infinita del deseo y del sueño. Para mejor contar los tiempos, observa el cielo. Pero la tierra no está menos en su corazón. Baja los ojos hacia las flores amorosas, joven y flor ella misma, tiene un conocimiento personal de ellas. Como mujer que es, les pide que curen al que ama" (Jules Michelet, *La bruja*, 1862, Introducción).

Una mujer

ancestral. Para impedir la propagación del habla no codificada, en consecuencia, habrían sido castigadas. La mujer y con ella los niños siempre han estado más cerca de la transgresión, de la locura.

En un ensayo que le consagró, Dionys Mascolo habla de “una imprudencia de la que sin duda la mujer es la única capaz de dar ejemplos extremos: un gusto por el riesgo diferente de aquel al que nos acostumbraron los héroes de la vida ‘espiritual’, la facultad de volver a cuestionar toda seguridad adquirida, en un juego de vale-todo que parece provenir de una inconcebible (inconceptualizable) confianza en lo desconocido en tanto desconocido”.⁷

Yo agregaría la facultad de afrontar hasta el fin la experiencia del dolor sin dejarse aniquilar. Una cierta debilidad del hombre lo deja tan mal preparado que escapa a la sustancia misma del sufrimiento, mitificándola, exteriorizándola con cólera, con una violencia física.

El valor de acceder a la verdad desvelada no impide que sus personajes femeninos recurran también a la mentira;

7. “Naissance de la tragédie”, en Marguerite Duras (Adler, 2012: 111).

Marguerite Duras

casi tienen la costumbre de la disimulación. Suzanne Andler, Sara, Anne Desbaredes, Lol, Anne-Marie Stretter...

Son víctimas de pasiones que las atraviesan —como cuando, por causa del amante chino, yo empecé a mentirle a mi madre—, desgarradas por el desdoblamiento de una personalidad que se les escapa, antes que todo lo demás.

Una mujer que, como usted, escribe, ¿cómo recuerda el modo en que vivió la maternidad?

Un hombre no podrá saber nunca lo que significa poner a merced de otro su cuerpo, hasta el agotamiento de sus fuerzas. Con la conciencia de la violencia que tiene en sí todo parto, por el hecho mismo de saber desde ya lo que será el dolor del ser que ponemos en el mundo.

¿Qué relación tiene con Jean Mascolo, el hijo que tuvo el 30 de junio de 1947 con Dionys Mascolo?

Somos amigos, con Outa. Es una de las pocas personas que me conocen verdaderamente,⁸ sabe

8. En una conversación con Mathilde de la Bardonnie, publicada el 18 de agosto de 1998 en *Libération*, dos años después

Una mujer

de mis neurosis, las histerias de las que estoy llena. Y además es un excelente compañero de viaje. En París siempre nos hemos visto poco, a veces a la noche, pero con frecuencia viajamos juntos por Europa. Él me hacía de escolta, protegía mi aislamiento: entre los dos nos completamos, yo con mi obsesión por el trabajo, él con su liviandad del tiempo libre.

Jean Mascolo ha participado con frecuencia, aunque indirectamente, como operador y fotógrafo, en el rodaje de sus películas recientes, como Les enfants, cuya historia se inspira, y no debe de ser casualidad, en él.

Hasta ahora ha hecho un poco de todo, sin encontrar nunca el trabajo que lo atrape completamente. Ni su padre ni yo nunca lo presionamos a buscar ese trabajo. El dinero que yo tengo ahora le pertenece. Lo comparto con él, como cada vez que me regalan algo especial para comer.

de la muerte de su madre, uno antes de la de su padre, Jean Mascolo dijo: "Yo adoré a mi madre, ella me adoró, durante cuarenta y nueve años. Aun cuando a veces éramos una pareja infernal. Mi padre fue mi mejor amigo. Ella me enseñó la libertad. Me enseñó a preservar un salvajismo, y, sobre todo, a cocinar".

Marguerite Duras

En la época del Mayo del 68 su hijo hacía política.

En realidad era un *hippy*. Dulce, indiferente, distante.

Un poco como la infatigable Alissa de Destruir, dice.

Si no hubiera sabido ciertas cosas de Outa, quizás no habría escrito ese libro.

¿Cómo reaccionó al compromiso de su hijo?

Él iba con su padre a decirle que no quería, que no podía, hacer nada. Después se marchó. Durante años, lo veíamos volver y volver a irse al África, cada vez más flaco, demacrado. Y sin embargo, preferíamos saberlo sin plata y sin trabajo antes que preso en el anonimato de una oficina como millones de personas que esperan el timbre del despertador en la oscuridad del amanecer para ir al trabajo.

11. Los lugares

Usted consagró a sus lugares preferidos un bello libro de fotografías titulado Les lieux de Marguerite Duras,¹ una suerte de álbum de sitios míticos de su geografía personal.

Hay lugares, en mi memoria, que desencadenan en mí más que otros pasiones muy fuertes: lugares a través de los cuales, aún hoy, sé que no podría pasar indemne. El cuerpo los reconoce instintivamente. La casa de Vinh Long, junto al lago, está y estará siempre ligada al descubrimiento del placer,

1. Originalmente se trató de una película (1976) realizada por Michelle Porte; su transcripción en libro apareció en 1978 editada por Minuit.

un descubrimiento que nunca pude compartir con mi madre.² Ella se habría muerto.

En casi todos sus libros se nota, aun cuando no siempre de manera directa, la presencia del mar. Que aparece incluso como tema de un delgado relato-diario, L'été 80 (Duras, 1982).³

2. Marie Legrand, casada con Donnadieu, murió el 23 de agosto de 1956, después de la aparición de *Un dique contra el Pacífico* y de *Días enteros en las ramas*, pero mucho antes de que Duras evocara al amante chino. En un texto de 1988, publicado en el volumen colectivo *À ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère* (Bisiaux y Jajolet, 1988), incluido después en *Le monde extérieur* (Duras y Blot-Labarrère, 1993), escribe: "Creo haber amado a mi madre más que a nada, y eso se deshizo de pronto. Pienso que fue cuando tuve a mi hijo. O también cuando se estrenó la película filmada a partir de *Un dique contra el Pacífico*. Entonces no quería verme. Al fin me dejó volver a entrar a su casa, diciéndome 'Deberías haber esperado a que me muriera'. No comprendí, creyendo que se trataba de un capricho, pero no era así en absoluto. En lo que nosotros creemos su gloria, ella no veía más que su fracaso. Fue una ruptura y yo no hice más esfuerzos por volver a ella porque, a partir de ese hecho, no veía ningún entendimiento posible. Después siguieron otras discordias". Tras la publicación de *Días enteros en las ramas*, Marguerite no volvió a ver a su madre, hasta su muerte.

3. Apareció en *Libération* en folletín, todos los miércoles, durante dos meses, del 16 de julio al 17 de septiembre de 1980.

Los lugares

El mar es una de las imágenes, una de las pesadillas, más frecuentes en mi cabeza.⁴ Creo que pocos lo conocen como yo, que he pasado horas observándolo. El mar me fascina y me aterroriza. Desde la infancia me espanta la idea de ser llevada por las aguas. Pero el mar verdadero es el mar del Norte. Y solo Melville, en *Moby Dick*, transmite en palabras su terrible potencia amenazante.

Muchos de sus personajes, empezando por Lol V. Stein, viven en balnearios, o en todo caso hablan a menudo del mar.

El mar es una fuerza ilimitada donde se hunden el “yo” y la mirada: se pierden para recuperar su propia identidad. En el fin del mundo no quedará más que un único, inmenso mar cubriendo la corteza terrestre. Toda huella irrisoria del hombre habrá desaparecido.

Usted pasa gran parte del año en su departamento en Trouville, alternando breves estadas en París con las de Neauphle-le-Château.

4. En el álbum *La mer écrite* (Duras y Bamberger, 1996), publicado el mes de su muerte, Duras comenta fotos de Hélène Bamberger. Son textos del verano de 1994, editados por Yann Andréa.

El departamento de Trouville se encuentra en un viejo hotel, enorme, vacío, con piso en damero de baldosas blancas y negras, y con grandes ventanas. Asocio ese lugar a una cierta luz clara, fría, que no encuentro en otro lugar, y además el viento, las primeras lunas de otoño, hasta el olor de las usinas petroleras de Le Havre.

La casa de Neauphle, me enamoré enseguida de ella. Después de tanto vagabundear, comprarla me llenó de alegría, por la idea de tener por primera vez una casa mía. Después, viviendo en ella, como en un teatro que no habría pedido para él más que historias, pensé en Lol V. Stein, en Nathalie Granger.⁵

Resnais fue a visitarme, un día, y eligió la casa para los *flashbacks* de Emmanuelle en Nevers, en *Hiroshima mon amour*. Juntos nos dimos cuenta de que los lugares contenían la imagen de las películas futuras. Inútil obstinarse en buscarlos. Habría que hablar de la nada, *hacerse esperar* por los lugares, sin ninguna idea que los precediera.

¿Y su departamento actual de la calle Saint-Benoît, en París?

5. Esta película se rodó en la casa.

Los lugares

Cambió una sola vez en cuarenta años. Ahora supongo que quedará como está.

La casa es un receptáculo al que entramos para estar seguros, y al mismo tiempo, esencial y peligrosamente influidos por sus ocupantes. Pertenece a la mujer —el hombre se contenta con usar el espacio—, como una suerte de prolongación de su útero. Por eso no debe estar cargada de fetiches, que, al separarla del mundo exterior, la vuelven invivible. La casa para mí siempre ha sido un lugar abierto, donde hay que dejar entrar el aire de afuera. Durante toda mi vida, cuando vivía sola, no he cerrado la puerta hasta tarde en la noche.

Su departamento fue durante años el punto de encuentro de un círculo estrecho de amigos.

Ah, sí. Georges Bataille, Maurice Blanchot, Gilles Martinet, Edgar Morin, Elio Vittorini venían aquí. Eran amigos, pero al escribir yo no pensaba en ellos ni en lo que discutíamos a la noche.

Siempre he separado los dos dominios: para ellos, quién sabe, yo no era más que una amiga conversadora y hospitalaria, dispuesta a dejarlos dormir en el sofá y a hacer la comida a cualquier hora.

Todavía hoy el departamento es frecuentado.

Hay gente que llama o directamente toca el timbre. Dicen que quieren verme. A mí nunca me interesó conocer a los artistas que amaba. Me bastaba con lo que hacían. Si me hubieran preguntado “¿Quieres conocer a Picasso?”, habría dicho que no.

Gran parte de los artistas no tiene la mínima conciencia de la grandeza o la importancia de su obra. La sublime ignorancia, podría decirse, de Bach, de Velázquez.

¿Ama París?

Se me ha hecho casi imposible vivir aquí. El tránsito me espanta, dejé de manejar, y la ciudad me parece un gigantesco laberinto mortal y comercial que se traga día a día su belleza según los criterios de la pretendida “nueva arquitectura”.

Hasta los barrios populares cambian. Pigalle, el Marais. Y los suburbios, donde al menos bullía la vida. Se los ha transformado en enormes bloques de cemento donde la soledad es todavía más atroz, si tal cosa es posible.

El París que me gusta es el París desierto de los domingos de verano, de la noche, pero ya casi no existe.

Los lugares

¿Los lugares donde se encuentra influyen en su trabajo?

Sí. En París, ahora, me es cada vez más difícil trabajar. No solo porque frente a mi ventana, justo delante de mi estudio, han demolido una imprenta del siglo XIX para hacer un hotel cuatro estrellas, blanco, estilo Broadway.

Es que si me quedara aquí correría el riesgo de sucumbir al caos y encerrarme en mi madriguera. Cuando escribo necesito sentir el aire, los ruidos, todo lo que vive, el mundo exterior.

Anexo.

Principales entrevistas realizadas a Marguerite Duras

Franco-Tireur, entrevista con Henri Marc, 14 de septiembre de 1956.

Le Monde, entrevista con Claude Sarraute, 18 de septiembre de 1956.

Les Nouvelles Littéraires, entrevista con André Bourin, 18 de junio de 1959.

Cinéma 60, entrevista con Marcel Frère, febrero de 1960.

Le Monde, entrevista con Nicole Zand, 22 de febrero de 1963.

L'Express, entrevista con Madeleine Chapsal, incluida en Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains*, París, Julliard, 1963, y en *Ces voix que j'entends encore*, París, Fayard, 2011.

"Les hommes d'aujourd'hui ne son pas assez féminins", declaraciones tomadas por Pierre Hahn, *Lettres et Médecins*, marzo de 1964.

"Une journée étouffante", declaraciones tomadas por C. M., *La Gazette de Lausanne*, 19 al 20 de septiembre de 1964.

"Une interview de Marguerite Duras", declaraciones tomadas por Jacques Vivien, *Normandie*, 2 de abril de 1965.

Marguerite Duras

- Le Monde*, entrevista con Yvonne Baby, 7 de marzo de 1967.
Le Monde, entrevista con Claude Sarraute, 20 de diciembre de 1968.
Le Monde, entrevista con Pierre Dumayet, 5 de abril de 1969.
Le Monde, entrevista con Yvonne Baby, 17 de diciembre de 1969.
Le Monde, entrevista con Colette Godard, 28 de julio de 1974.
Cinématographe, entrevista con Pierre Bregstein, n° 13, junio de 1975.
Écran, entrevista con Claire Clouzot, n° 49, julio-agosto de 1976.
Les Nouvelles Littéraires, entrevista con Anne de Gasperi, 25 de noviembre de 1976.
Le Quotidien de Paris, entrevista con Anne de Gasperi, 8 de enero de 1977.
Le Point, entrevista con Jack Gousseland, 14 de febrero de 1977.
Marie-Claire, entrevista con Michèle Manceaux, n° 297, mayo de 1977.
"Le noir Atlantique", *Des Femmes en Mouvement*, n° 57, 11 de septiembre de 1981.
"Le décor de Savannah Bay", entrevista con Roberto Platé, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 106, septiembre de 1983.
"L'attente du père", declaraciones tomadas por François Peraldi, en *Études Freudiennes*, n° 23, 1984.
"C'est fou c'que j'peux t'aimer", entrevista de Marguerite Duras con Yann Andréa, realizada por Didier Eribon, *Libération*, 4 de enero de 1984.
"Ils n'ont pas trouvé de raisons de me le refuser", declaraciones recogidas por Marianne Alphant, *Libération*, 13 de noviembre de 1984.

Anexo

- “Duras-Zouc”, entrevista con Zouc, *Le Monde*, 13 de diciembre de 1984 (en este caso, es ella la entrevistadora).
- Lire*, entrevista con Pierre Assouline, n° 112, enero de 1985. Incluida en Pivot, Bernard, *Écrire, lire et en parler*, París, Laffont, 1985.
- “Duras toute entière... Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt”, declaraciones tomadas por Pierre Bénichou y Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 14-20 de noviembre de 1986.
- “Marguerite Duras: ‘La littérature est illégale ou elle n’est pas’”, declaraciones tomadas por Gilles Costaz, *Le Matin*, 14 de noviembre de 1986.
- Elle*, entrevista con Anne Sinclair, 8 de diciembre de 1986.
- Lire*, entrevista con André Rollin, n° 136, enero de 1987.
- Libération*, entrevista con Denis Belloc, 19-20 de septiembre de 1987 (es ella la entrevistadora).
- Libération*, entrevistas con Michel Platini, 14 y 15 de diciembre de 1987 (es ella la entrevistadora).
- “Duras dans les régions claires de l’écriture”, entrevista con Colette Fellous, *Le Journal Littéraire*, diciembre de 1987.
- “L’ultima immagine del mondo”, entrevista con Edda Melon, 18 de febrero de 1988. Publicada en italiano en la reedición de la traducción de *La amante inglesa* (Milán, Feltrinelli, 1988).
- “La vie Duras”, declaraciones recogidas por Marianne Alphant, *Libération*, 11 de enero de 1990.
- “Duras parle du nouveau Duras” (a propósito de *La Pluie d’été*), declaraciones recogidas por Pierrette Rosset, *Elle*, n° 2297, 15 de enero de 1990.
- “J’ai vécu le réel comme un mythe”, declaraciones tomadas por Aliette Armel, *Le Magazine Littéraire*, junio de 1990, pp. 18-27.

Marguerite Duras

“Duras dans le parc à amants”, declaraciones tomadas por Marianne Alphant, *Libération*, 13 de junio de 1991.

“Vous faites une différence entre mes livres et mes films?”, entrevista con Marguerite Duras, declaraciones tomadas por Jean-Michel Frodon y Danièle Heymann, *Le Monde*, 13 de junio de 1991.

“Les nostalgies de l’amante Duras” (a propósito de *Yann Andréa Steiner*), declaraciones tomadas por Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur*, 24 de junio-1° de julio de 1992.

Bibliografía

- ADLER, LAURE (1998): *Marguerite Duras*, París, Gallimard.
— (2012): *Marguerite Duras, la voix et la passion*, París, Le Monde.
- ANDRÉA, YANN (1983): *M. D.*, París, Minuit [trad. esp.: *Marguerite Duras*, Barcelona, Tusquets, 1985].
— (1999): *Cet amour-là*, París, Pauvert.
— (2000): *Ainsi*, París, Pauvert.
— (2001): *Dieu commence chaque matin*, París, Bayard.
- BISIAUX, MARCEL Y JAOLET, CATHERINE (dir.) (1988): *À ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère*, París, Pierre Horay.
- BLANCHOT, MAURICE (1983): *La communauté inavouable*, París, Minuit [trad. esp.: *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 1999].
- DOMARCHI, JEAN; DONIOL-VALCROZE, JACQUES; GODARD, JEAN-LUC; KAST, PIERRE; RIVETTE, JACQUES Y ROHMER, ÉRIC (1959): "Table ronde sur *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais", en Lagier, L., *Hiroshima mon amour (Duras écrit et Resnais filme. Hiroshima film moderne d'après l'Apocalypse. Le temps instable: passé à Nevers, présent à Hiroshima)*, París, Cahiers du Cinéma, serie Les petits Cahiers, 2007.

Marguerite Duras

- DURAS, MARGUERITE (1954): *Des journées entières dans les arbres*, París, Gallimard [trad. esp.: *Días enteros en las ramas*, Barcelona, Seix Barral, 1970].
- (1977): *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, París, Minuit.
- (1978): *Hiroshima mon amour*, París, Gallimard, Colección Folio [trad. esp.: *Hiroshima mon amour*, Barcelona, Seix Barral, 2005].
- (1980): *Outside*, París, Albin Michel [trad. esp.: *Outside*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993].
- (1982): *L'été 80*, París, Minuit.
- (1984): *L'amant*, París, Minuit [trad. esp.: *El amante*, Barcelona, Tusquets, 1994].
- (1986): *Les yeux bleus, cheveux noirs*, París, Minuit [trad. esp.: *Los ojos azules, pelo negro*, Barcelona, Tusquets, 1997].
- (1987): *Les yeux verts*, París, Cahiers du Cinéma [trad. esp.: *Los ojos verdes*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993].
- (2011): *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, Colección Bibliothèque de la Pléiade, t. 1.
- DURAS, MARGUERITE Y BAMBERGER, HÉLÈNE (1996): *La mer écrite*, París, Marval.
- DURAS, MARGUERITE Y BEAUJOUR, JÉRÔME (1987): *La vie matérielle*, París, P. O. L.
- DURAS, MARGUERITE Y BLOT-LABARRÈRE, CHRISTIANE (1993): *Le monde extérieur*, París, P. O. L.
- DURAS, MARGUERITE; MITTERRAND, FRANÇOIS Y PINGEOT, MAZARINE (2006): *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, París, Gallimard.
- DURAS, MARGUERITE Y OTROS (1975): *Marguerite Duras*, París, Albatros.
- LAGIER, LUC (2007): *Hiroshima mon amour* (Duras écrit et Resnais

Bibliografía

- filme. Hiroshima film moderne d'après l'Apocalypse. Le temps instable: passé à Nevers, présent à Hiroshima*, París, Cahiers du Cinéma, serie Les petits Cahiers.
- MUSIL, ROBERT (1957): *L'homme sans qualités*, trad. de Philippe Jaccottet, París, Seuil, t. II [trad. esp.: *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2007].
- PORTE, MICHELLE Y DURAS, MARGUERITE (1978): *Les lieux de Marguerite Duras*, París, Minuit.
- SARRAUTE, NATHALIE (1956): *L'ère du soupçon: essais sur le roman*, París, Gallimard [trad. esp.: *La era del recelo: ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama, 1967].
- (1983): *Enfance*, París, Gallimard [trad. esp.: *Infancia*, Madrid, Alfaguara, 1995].
- SOLLERS, PHILIPPE (2001): *Éloge de l'infini*, París, Gallimard.
- TOURNIER, MICHEL (2000): *Célébrations*, París, Gallimard, Colección Folio [trad. esp.: *Celebraciones*, Barcelona, Acantilado, 2002].
- YOURCENAR, MARGUERITE (1977): *Archives du Nord*, París, Gallimard [trad. esp.: *Archivos del Norte*, Madrid, Alfaguara, 1992].
- YOURCENAR, MARGUERITE Y GALEY, MATTHIEU (1982): *Les yeux ouverts*, París, Le Livre de Poche. Este libro se reeditó en Le Centurion, en 1983 [trad. esp.: *Con los ojos abiertos: conversaciones con Marguerite Yourcenar*, Barcelona, Plataforma, 2008].
- WOOLF, VIRGINIA (2011): *Une pièce bien à soi*, París, Rivages [trad. esp.: *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2011].

"Durante cierta época reciente, se tendió a pensar que la vida de un escritor, sus datos, sus acontecimientos, no eran tan relevantes para el conocimiento de su obra. Sin embargo, el fetichismo hacia las figuras de los autores siguió funcionando como si las sentencias decimonónicas acerca de la unidad entre el estilo y la personalidad, la interdependencia entre vida y obra aún resonaran en el espíritu del público, por llamarlo de alguna manera. Por otro lado, a lo largo de todo el siglo XX, las menores infidencias de la vida de un escritor pasaban de inmediato a formar parte del contorno de su obra, como un halo que le daba cierta profundidad vital y que permitía la identificación de los lectores. Que el material de la obra se obtenga, pues, de un reservorio autobiográfico, o al menos de un imaginario personal ligado a lugares y a momentos vividos, no resulta novedoso en absoluto. No obstante, a partir de esa hipotética relación entre los materiales de una vida y su elaboración formal en la literatura, se abre un abanico de posibilidades casi infinitas. Todo se transforma y se desfigura entre la vida y la obra. Ahora bien, ¿es posible trasponer, sin más, ciertos elementos, recuerdos y hechos de una vida a lo que se escribe? "

Silvio Mattoni

Entre 1987 y 1989, luego del éxito fenomenal de *El amante*, que hizo de ella una escritora de renombre mundial, Marguerite Duras se confió a una joven periodista italiana, con quien conversó acerca de su vida, su obra, sus oscuridades, pero también sobre política, cine, literatura. Ese diálogo, publicado en italiano y luego en francés, llega por primera vez a los lectores hispanoablantes en esta cuidada edición, de la mano de Silvio Mattoni, su prologuista, en traducción original de César Aira.

ISBN 978-950-12-6591-0



8074091

