

A polivalencia na escrita de Marguerite Duras, cara a un macrotexto: ¿novela, teatro, filme, poesía?

Nuria Araúxo García

RESUMO Interpreta a traxectoria literaria de Marguerite Duras como un percorrido cara á configuración dun macrotexto indeterminado que atopou a súa expresión formal en xéneros como a novela, o teatro ou os filmes, sempre ao redor do tema da paixón. Identifica como trazo da súa evolución a progresiva diminución do narrativo, decantándose por un xénero literario baseado maiormente no diálogo e na utilización dun discurso ilóxico, caótico e desordenado que tanto os lectores coma os espectadores deben desentrañar e reconstruír. Explica a utilización desta linguaxe recorrendo a feitos como a lingua nai da escritora, a vietnamita, a necesidade de plasmación da imposibilidade de comunicación dos seres humanos e o desexo dos personaxes de exorcizar un pasado que os atormenta. Céntrase a seguir nas súas colaboracións cinematográficas nas que recoñece tamén a revalorización da palabra e o predominio do son sobre a imaxe.

ABSTRACT The literary career of Marguerite Duras is seen as a movement towards the establishment of a diffuse macrotext which achieves its formal expression in genres such as the novel, the theatre or the cinema, but which always deals essentially with the theme of passion. The author identifies a gradual reduction of the narrative aspect resulting in the evolution of a literary genre which consists mainly of dialogue and in the use of a chaotic, disordered, illogical structure, which both reader and observer are obliged to deconstruct and reorder for themselves. This use of language is severally explained: her Vietnamese mother; a need to express the impossibility of true communication between human beings; and people's desire to exorcise a painful past. Moving on to her film work, the author likewise perceives the re-evaluation of the word, and the priority of sound over image.

Si on n'est pas passé par l'obligation absolue d'obéir au désir du corps, c'est-à-dire, si l'on n'est pas passé par la passion, on ne peut rien faire dans la vie (...) Quand on a entendu le corps, je dirais le désir, enfin ce

qui est impérieux en soi, quand on a entendu à quel point le corps peut hurler ou tout faire taire autour de lui, mener la vie entière, les nuits, les jours, toute activité.

Si l'on n'a pas connu la passion qui prend cette forme, la passion physique, on ne connaît rien. Dans la passion on devient comme poreux, ouvert, troué. On ne peut plus rien entendre d'autre.

On est un objet dans la passion, on est complètement subissant, on ne peut absolument pas prévoir les coups qui vous arrivent dessus, c'est ça la grandeur, la folie, l'épouvante de la passion (M. Duras) (Blot-Labarrère, 1999, p. 156).

138

Marguerite Duras afirmaba que no amor e na vida non existen vacacións e o primeiro é atender á urxencia da paixón. E unha vez vivida, esta só se pode rememorar a través da palabra, pero cunha palabra xurdida dunha experiencia que ten as súas propias leis, que non son as da lóxica nin as dos canons literarios. Así Duras foi camiñando ao longo da súa traxectoria como escritora cara a un “macrotexto” indeterminado, deixado ao libre decorrer desta palabra, sen referencias formais, xenéricas, que podería converterse en novela, teatro, filme ou poema, pero que sempre falou do mesmo: do invivíbel da paixón.

Se analizamos a totalidade da obra literaria de Duras, observamos, entre outras, unha liña evolutiva ben definida: a progresiva diminución do narrativo nas súas novelas deixa paso a unha primordial presenza do diálogo nas mesmas, ata a súa entrada de cheo no “xénero dialogado”.

Despois de disentir coa adaptación fílmica de dúas das súas novelas –*Un barrage contre le Pacifique*, dirixida por René Clement en 1958 e *Moderato Cantabile*, por Peter Brook en 1961–, e de asinar o guión de *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, a escritora iníciase na dirección fílmica rodando para a televisión a posta en escena da súa obra teatral *La Musica* (1966), para o que contou coa axuda do realizador Paul Seban. Pouco a pouco ela mesma creará as imaxes que darán soporte aos diálogos precinematográficos das súas obras *Détruire dit-elle* (1969), *Faune le soleil* (1971) ou *Nathalie Granger* (1972). Esta actividade súa no cinema vai ir á par dunha decantación por un xénero literario basicamente dialogado, no que atopamos tamén un rexeitamento do mimético e un total desinterese por afondar na psicoloxía dos personaxes.

Estes personaxes, polo menos os máis representativos das súas obras –pensemos en Lol V. Stein, ou en Agatha–, son persoas fragmentadas, dolorosamente conscientes da imposibilidade de vivir a paixón que desexan.

...caminan a saltos, como las fieras de la jungla, a veces muriéndose de ganas de ser encontrados, comprendidos, amados. El héroe de semejante ficción está siempre de pie, sin descanso, viviendo solamente en el desencadenamiento de una pasión sin seguir la progresión, el ritmo irreflexivo, trastornado, arrastrado en una multiplicidad de episodios, en un desparramiento de la acción, en una especie de corrupción de la realidad (Riambau, 1998, p. 215).

Para eles o tempo non é unha cadea lóxica e ordenada de acontecementos, só é a xustaposición de momentos, de instantes que permanecen obsesiva e dolorosamente na memoria, imposíbeis de revivir se non é a través da enunciación. Para estes seres o importante pasou xa, pertence ao pasado, só lles resta contalo e máis nada. Habitan permanentemente na convocatoria recorrente de momentos pasados, e por iso a súa linguaxe non pode reflectir un pensamento discursivo lóxico, deductivo, lineal ou ordenado. É máis un canto poético, unha ladaíña, ou a expresión dun pensamento primario, expresado cun vocabulario simple, onde prima a repetición daquilo que obsesiona os personaxes. Cun termo acuñado por Nathalie Sarraute, trátase dunha “sous-conversation” que temos que desentrañar por debaixo do sentido denotativo das palabras para chegar ao seu valor connotativo e expresivo. Os personaxes, as voces dos textos de Duras están aí para facer unha rememoración caótica dun pasado xa vivido, ou para queixarse pola imposibilidade de volver a vivilo.

Xa no teatro de Ibsen ou de Chejov predominaban as situacións estáticas, nas que todo o peso recae nos acontecementos pasados, coma se os personaxes só puidesen vivir unha especie de vida regresiva que se limita a unha continua e proustiana –“avant la lettre”, por suposto– “recherche du temps perdu”.

M. Duras cría tamén que as palabras son un ruído humano, un diapason que pode transmitir a interioridade dos seres, unha música que vai máis alá dunha mensaxe puramente intelectual. E a interioridade dos seres humanos –e polo tanto a dos seus personaxes literarios– nada ten que ver e mesmo vive en contradicción coa realidade exterior, co mundo que o lector ou espectador

percibe guiándose pola lóxica. Ademais, xa dende S. Freud, o individuo deixa tamén de ser unha realidade unívoca e susceptíbel de ser descrita dun só trazo, ou con liñas continuas, e o mesmo vai ocorrer co seu discurso.

Deste xeito, as palabras dos textos de Duras foxen do sentido denotativo, os discursos carecen de linearidade e de lóxica, aseméllanse máis ben a un pensamento arcaico e elemental; triunfan neles as elipses, as proposicións fragmentarias, inacabadas, o non dito, o silencio, que é unha apertura a todos os dicires posíbeis.

De orixe francesa, mais criada no Vietnam colonial, a lingua vietnamita foi a lingua nai de M. Duras. Esta é unha lingua monosilábica, simple, sen elementos coordinantes, e que tampouco coñece a expresión gramatical de tempo ou a subordinación. Fronte a este modelo –que podemos ver como o dominante para os seus diálogos teatrais e filmicos–, esta escritora atopa na cultura francesa un exceso de *parlerie*, de verborrea, que imposibilita a comunicación, que só serve para enmascarar verdades, ou que non permite escoitar claramente o que din as palabras.

140

LUI (Temps. Complicité profonde avec elle): On ment beaucoup sur toutes ces choses. Vous ne trouvez pas? (Fernandes, 1986, p. 116).

Os textos dialogados –teatrais, filmicos, ¿poéticos?– de M. Duras son unha continua constatación da imposibilidade da comunicación entre os seres humanos, imposibilidade que denunciara xa Chejov, facendo proferir aos seus personaxes diálogos de xordos, a través dos cales ninguén se escoita, nin intercambia ou comunica nada realmente. Como ben sabemos, estes diálogos sen auténtico receptor caracterizarían máis tarde o teatro de Ionesco ou de Beckett. Foi S. Golopentia quen acuñou o concepto de *logodrama* para se referir, entre outros, ao teatro de M. Duras: un teatro da comunicación condenada. A comunicación non é posíbel e nos seus textos pálpase a tensión nas palabras dos personaxes. Tensión entre o falar desesperado, verborreico e baleiro para matar a soidade en común e a impotencia para contar cun discurso comprensíbel aquilo que os atormenta.

En des moments clés, nous sommes étrangers à nous-mêmes, errant aux portes de notre propre psyché. (...) Et ce qui est encore plus dérangeant: nous pouvons (...) être étrangers à ceux que nous désirons

connaître le mieux, à ceux par qui nous désirons être le mieux connus et démasqués (George Steiner) (Blot-Labarrère, 1999, p. 55).

O silencio trasmítenos esta tensión e ao mesmo tempo permite escoitar mellor o que se di, as palabras, medilas, ponderalas, valoralas; ou tamén permite transmitir a angustia, o medo que paraliza e impide dicir o que sentimos. Trátase de restaurar a forza das palabras sobre o escenario ou nas pantallas.

POUR DIRE LE TEXTE

Marguerite Duras:

Rien n'est triste, puisque c'est vivant.

Je ne veux pas que vous parliez en vous déplaçant.

J'aime bien que de temps en temps, vous hésitiez sur les mots.

Il faut forcer l'espace. Parler plus fort, parfois crier même.

Il ne faut pas avoir peur du silence.

N'ayez pas peur du temps.

(Fernandes, 1986, p. 37).

Esta revalorización da palabra foi especialmente significativa no seu cinema, no que sempre privilexiou o son sobre a imaxe, ata chegar a casos tan extremos como *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, filme dirixido por ela no ano 1976, no que non se ve sobre a pantalla ningún personaxe humano e só escoitamos unha voz en off que comenta as imaxes. A trama visual non ten relación aparente coa trama verbal, e ten que ser o espectador quen decida a posible conexión entre as dúas.

|4|

Mais elle sait pourtant qu'elle n'écrit pas forcément pour les autres comme Proust auquel elle ressemble tant, mais pour comprendre cette histoire de mort et de détresse qui l'habite et ne la lâche pas. (...) Plus que les images, c'est le son qui l'intéresse, tout ce film de la vie qui s'échappe des rues et des villes et qui sont à eux seuls l'histoire du monde. La bande-son est travaillée plus que les images, elle doit dire les lambeaux d'une légende passée, les traces de ce qui reste de ce passé tant quêté. Ils doivent dire ces bruits, ces voix, ces cris, l'épopée de cette Asie coloniale, les rumeurs mêlées des mendiants et des colons, les mélodies des piano-bars et les supplications des pauvres. Il s'agit toujours de dire l'histoire des défaites et des abandons, des morts et des échecs (Vircondelet, 1996, p. 125).

Escribir para exorcizar o pasado que atormenta, escribir para salvarse dun mesmo, non para contar unha historia aos demais.

M. Duras dixo nunha ocasión que se tanta xente se aburre no teatro é porque non conseguen escoitar ben o que alí se di, as palabras non chegan ata o espectador por exceso de ruído, por exceso de conversación, por exceso de palabras ningunha delas chega a oírse. Os seus personaxes están cansos de falar, e este cansazo que produce emitir sons para non dicir nada realmente importante, ou para enmascarar aquilo que non teñen o valor de pronunciar, reflíctese no seu discurso repleto de enunciados curtos, de cortes en seco, de frases sen rematar, de repentinas lentitudes.

ELLE

Vous voyez, si chaque histoire a sa loi à elle...et je le crois...si chaque...couple a sa façon profonde...c'est une chose que je crois...nous n'aurions pas dû aller dans cette maison...nous...installer comme ça, mais plutôt...rester ici, dans cet hôtel (Duras, 1985, p. 33).

142

Así mesmo, o noxo das palabras que nos comunican estes seres, é fillo da forte convicción que esta escritora ten de que as palabras moitas veces son inservíbeis para transmitir o sentimento, a realidade sensíbel, mentres que si o son para representar a realidade intelixíbel; pero é a primeira a que a ela realmente lle importa -e neste aspecto encadra perfectamente como narradora no *Nouveau Roman*.

Sans entrer dans ce débat -a-t-on raison ou non de situer l'écrivain au sein du Nouveau Roman?-, on ne peut l'ignorer complètement. On se contentera d'observer que l'alternative est la suivante: ou bien l'on tente d'approfondir les ressemblances et les différences entre elle et les autres, en consignnant les marques spécifiques de son style, en montrant que l'inspiration chez elle ne procède guère du calcul, mais d'une passion incontrôlable, proche de l'égarément, qu'elle privilégie l'émotion et n'a rien d'une théoricienne, et alors on ne l'intègre pas contre son voeu à un mouvement littéraire auquel, à terme, elle ne paraît guère redevable. Ou bien l'on se forge du Nouveau Roman une image tentaculaire, on parle de renouvellement du genre romanesque, d'un travail serré sur la narration, on met en question la stabilité du réel et le statut classique du personnage et, alors, il faut

bien reconnaître que Marguerite Duras est, *nolens volens*, le compagnon de route des Nouveaux Romanciers (Blot-Labarrère, 1999, p. 138).

Dixemos antes que a única verdade, o único certo para M. Duras, é que a paixón existe, pero esta pertence ao pasado ou resulta invivíbel no presente. Polo tanto os personaxes creados por ela van falar –tentando exorcizala coa palabra– da única verdade dunha paixón pasada ou imposíbel, que só poden revivir a través da voz, traendo ás pantallas, ao lector, ás táboas un pasado tan asincrónico coma a nosa memoria:

Hay un pasado presente. Cando te acuerdas de algo, lo que cuenta eres tú acordándote de ello, y no lo que tú estás viendo de nuevo. Lo que me interesa es lo que deviene este algo en ti, lo que con ello hace tu memoria (M. Duras) (Riambau, 1998, p. 218).

Cando todos nós lembramos o noso pasado, lembramos unha serie de instantes desordenados –ás veces tanto no tempo coma no espacio–, e non unha sucesión lóxica de feitos inequívocos. É a destrución da visión lineal, da subordinación, porque non hai un pensamento discursivo, deductivo, nin hai un tempo fenomenolóxico da acción, senón un tempo da memoria, e esta privilexia aquilo que nos obsesiona ou atormenta. O discurso dramático durasiano é un discurso pleonástico, que insiste en dicir unha e outra vez cunha prosodia compulsiva, aquilo que preocupa obsesivamente os personaxes.

M. Duras: Moi j'ai découvert le pléonasmе avec une joie fantastique. On vous dit quand vous n'avez jamais fait de cinéma: "Faites attention, s'il pleut, le bruit de la pluie suffit, il ne faut pas dire: il pleut." Alors que s'il pleut et que par-dessus le bruit de la pluie, vous dites: "Il pleut, il pleut sur Calcutta", c'est beaucoup plus fort. Le pléonasmе est complètement positif. C'est encore une connerie de l'école ça (Fernández, 1986, p. 102).

Estamos ante unha escrita do “eu”, expresionista, na que non interesa a acción, senón o subxectivo, a intimidade, onde os personaxes xa non están subordinados –como proclamaba Aristóteles– ao concepto de acción, e xa non están polo tanto individualizados. Son agora figuras polimorfas e ambigüas. Anteriormente vimos isto mesmo tamén, por exemplo, no teatro de Lorca –pensemos nos personaxes de *Así que pasen cinco años*.

As palabras deste discurso –no que abundan as proposicións nominais– non teñen unha significación gramatical, senón connotativa, poética, non transmiten imaxes descritivas e unívocas, son máis ben elos na cadea da loucura apaixonada e obsesiva que viven os personaxes, e moitos dos verbos que aparecen, aparecen en presente de indicativo, para falarnos do aquí e agora da desesperación que preside as súas vidas.

A tensión entre o vivido que xamais se relatou, e que se precisa dicir a modo de exorcismo para escorrentalo, e as palabras pronunciadas, que moitas veces non conseguen reproducir aquelas vivencias, é a base da escrita de Marguerite Duras. Unha escrita de expresión verbal lapidaria e fragmentaria, onde reina o silencio –quen ten o seu propio discurso–, e que permite medir mellor o son das palabras que os personaxes conseguen pronunciar, tentando unha comunicación sempre errada. Lembremos que xa os románticos nos falaron hai tempo da imposibilidade da palabra para transmitir o vivido.

144

Os textos de Duras non nos contan unha historia, son só un esbozo dunha historia que podería pasar –é significativo o gran número de verbos en futuro hipotético que aparecen nas súas obras–, pero que queda suspendida pola forte atracción dos personaxes entre eles, tan forte que os inmoviliza e finalmente nada pasa.

Hai un total empobrecemento da acción física en beneficio único da palabra, e mesmo ás veces a pouca acción física que podemos ver queda desmentida polos propios diálogos do texto. En *India Song*, por exemplo, vemos uns personaxes na pantalla ao tempo que unhas voces en off nos contan como foi á súa morte, morte que xa pertence ao pasado.

Poderíamos falar de textos virtuais en Marguerite Duras. A través das palabras esta autora apela ao imaxinario de cada espectador, a cadanseu mundo vivido ou imaxinado, e fai nacer neles imaxes mentais baseadas na obriga de escoitar un canto poético que emana dos sons, crea unha atmosfera de encantamento xogando coa sonoridade, coa música ambiental, coa música das voces, utilizando nomes exóticos que repite obsesivamente a xeito de *ritornello*.

Los filmes de Marguerite Duras explotan la relación dialéctica que la autora establece entre la banda sonora y las imágenes. El motor se halla en la palabra, en esa musicalidad que desprenden sus frases hasta

crear una textura sonora que consigue abrazar esas imágenes sólo en apariencia desnudas y frías pero, en el fondo, impregnadas de recuerdos, sueños o evocaciones que las frecuentes referencias a lugares exóticos rodean de un halo de sugerente misterio y sensible poesía (Riambau, 1998, p. 217).

Trátase dunha recuperación do valor da palabra, da capacidade de fabulación da voz. Marguerite Duras proponlles, tanto aos seus lectores coma aos espectadores das súas obras teatrais e fílmicas, unha participación activa na recepción das mesmas, unha reconstrucción individualizada da mensaxe, que precisa ser desentrañada, pois ela a presenta polivalente e ambigua, aberta a todas e cada unha das interpretacións.

Une littérature problématique, oui, c'est-à-dire une littérature du sens suspendu: un art qui provoque des réponses, mais qui ne les donne pas. Je crois que la littérature, dans le meilleur des cas, c'est ça. (Roland Barthes) (Blot-Labarrère, 1999, p. 112).

Nuria Araújo García

145

Bibliografía citada

Blot-Labarrère, Ch., *Dix Heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, París: Gallimard, 1999.

Duras, M., *La Musica Deuxième*, París: Gallimard, 1985.

Fernández, M.-P., *Travailler avec Duras. La Musica Deuxième*, París: Gallimard, 1986.

Riambau, E., *El cine francés. 1958-1998*, Barcelona: Paidós, 1998.

Vircondelet, A., *Marguerite Duras. Vérité et légendes*, París: Éditions du Chêne, 1996.

Filmografía de Marguerite Duras:

1966 *La Musica* (co-dir.: Paul Seban).

1969 *Détruire dit-elle*.

1971 *Jaune le soleil*.

1972 *Nathalie Granger*.

1974 *La femme du Gange*.

- 1975 *India Song*.
1976 *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.
1976 *Des Journées entières dans les arbres*.
1977 *Baxter; Vera Baxter*.
1977 *Le Camion*
1978 *Le Navire night*.
1979 *Aurelia Steiner*.
1981 *Agatha ou Les lectures illimités*.
1981 *L'Homme atlantique*.
1984 *Les Enfants*.