

La Máquina Duras

*El lugar de la memoria sin recuerdo**

JORGE TORRES SÁENZ

Sistema Nacional de Creadores

México

Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon les plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi.

M. Duras, *Le Vice-consul*

EL EXILIO DE LA CERTEZA: SOLEDAD Y HENDIDURA

Es válida la aseveración de Hélène Cixous, quien en una entrevista a Foucault sostenía: “no puede conocerse a Marguerite Duras, no se le puede asir”.¹ Esto, a mi entender, nos remite a la

* Este ensayo será publicado en el volumen *Afecto, archivo y memoria: Territorios y escrituras del pasado*, compilación de José Luis Barrios, México, Universidad Iberoamericana, en prensa.

1. Foucault, *Dits et écrits*, vol. 1, p. 1630. La traducción es mía. La entrevista “À propos de Marguerite Duras”, que Hélène Cixous realizó a Michel Foucault, se publicó en octubre de 1975, en el número 89 de *Cahiers Renaud-Barrault*. Foucault comienza la discusión confesando la intensa huella que la novela y el cine de la escritora francesa dejaron en él. Sin embargo, en los textos publicados hasta ahora, éste parece ser el único momento que Foucault dedica enteramente a la obra de Duras. El filósofo escribe: “Desde esta mañana, me inquieta un poco la idea de hablar de Marguerite Duras. Las lecturas que he hecho de su obra y

forma como Duras confronta al lector con el mundo o, mejor dicho, con *su* mundo, esa dimensión que pervive entre la escritura, sus signos y los intersticios por los que el acontecimiento es capaz de deponer y exiliar las certezas.

En ese “no poder conocer”, que señala Cixous, se abre el paréntesis silente frente a lo que no se reconoce ni se domestica; el vacío que muestra la inoperancia y el no-lugar para la acción que coligaba dos instancias: la actividad reconocedora y la materia reconocida; algo que, en tanto extrañamiento, nos muestra una condición medular e insospechada de la soledad. En flagrancia, todo reconocimiento es una moneda falsa; el trazo espontáneo que al acaecer da seña de algo que ocurre de forma involuntaria, equívoca. En la pervivencia de sus márgenes, más o menos consistentes, de sus membranas de intercambio, en el trazo espectral del *corpus* del lenguaje, lo que ha sido dicho, subsiste; también el augurio que, en futuro perfecto, extirpa, en un gesto retroprogresivo, todo aquello que por su mera condición de posibilidad *habrá sido dicho*.

Pero, ¿qué ocurriría si reventase la operación del reconocimiento, si se abrogaran sus márgenes? El mundo de Duras parece acontecer allí, en un estallido que al tiempo que horada, desplaza y fuga la ranura misma de la signatura. No hay dogma en su escritura; sólo paréntesis, respiraciones, inscripción de grieta. Nos pertenecen menos sus evidencias que sus incertidumbres y es, en la superficie opaca de lo que llamaremos hendidura, donde la soledad, como un eco, se muestra hueca, resonante. Por eso en la soledad todo reconocimiento no es sino una máscara del extrañamiento, la indefinición de sentido que subraya la condición primaria y caosmótica de la potencia: su poder de proscripción.

las películas que he visto, me han dejado siempre una impresión muy fuerte. La presencia de Marguerite Duras permanece con mucha intensidad [...] es por eso que al momento de hablar [de ella] tengo la impresión de que todo se me escapa.” *Ibidem*.

Quizá por ello se refiera Duras al escritor como “algo extraño”, como “una contradicción y también un sinsentido”.²

La extrañeza es el lugar inaugural de esa escritura; el sitio de lo indómito, de las aberturas, los vanos, las oquedades y todo aquello que, al desplazarse, destierra el sentido. El escritor es algo extraño, sí, pero también algo le es extraño al escritor; sin duda el *sí* mismo, la dimensión escritural en primera persona, algo que Blanchot ha descifrado como negación, bajo un signo inclemente: la exclusión del Uno. Por eso la relación especular del *mí* mismo en la escritura es definitivamente crítica, angustiosamente indeterminada e indeterminable. El *mí* no es más que una abreviatura, y por ello quizá también sólo un retardo de la soledad. Como si el ser pudiera brotar y hacerlo únicamente al borde de la escritura de *sí*, como si sólo aconteciera allí, en el contorno atroz de los límites que anuncian ya el destierro. La escritura de Duras, en su forma de proscribir, nos arroja a un horizonte curvado, vulnerado por la potencia del vórtice, de soledad en soledad, al afecto como inscripción de superficie intensiva; en una palabra, al puro acontecer del fragmento.

Por esta vía quizás, en Duras el reconocimiento ha debido arrojarse hacia el olvido, hacia un lugar inédito desde donde la autora está sola “incluso en su propia soledad siempre inconcebible”.³ Este territorio, huelga decirlo, no es metafórico ni simbólico. No es

2. Duras, *Escribir*, p. 30. En el pensamiento de Duras se observa también una proscripción del sueño (*rêve*): “Yo jamás he soñado, es por eso que escribo [...] ¿Por qué el sueño? Porque es la gran excusa del pensamiento. Es pornografía. Es el impedimento de pasar a la acción, en política, por ejemplo. Es el gran enemigo [...] pero sobre todo no existe. No se sueña jamás.” Véase Duras, *La couleur des mots*, p. 199. La traducción es mía. En relación con el problema político que supone la confrontación entre subjetividad y comunidad en la obra de Duras, véase Woodhull, “Marguerite Duras and the Question of Community”, pp. 3-16. Las convicciones políticas de Duras han sido vivamente ponderadas, no sólo con respecto a su compromiso con el marxismo, sino con sus formas de construcción de lo femenino. Véanse también Winston, “Marguerite Duras”, pp. 345-365, y Winston, “Forever Feminine”, pp. 467-482.

3. Duras, *Escribir*, p. 33.

un espacio psicológico sino un *espaciamiento psíquico*. Es el lugar de vaciamiento de la memoria. La soledad a la que me refiero no es el resultado de un tiento fallido de remembranza, o de un anhelo patético. La soledad en Duras surge en toda su potencia afectiva y por tanto, material, desde la escritura, porque la escritura no dice nada sobre el mundo, sino que es la realización plena y autosuficiente de la materia *de* y *en* el mundo. Por eso allí “la soledad no se encuentra, se hace”.⁴ Se gesta activamente. Se está frente a ella desde el momento que se le escribe; en ella, como en una inmensidad vacía e incierta. “Creo que la persona que escribe no tiene idea respecto al libro, que tiene las manos vacías, la cabeza vacía”; ante ella aparece la escritura desnuda “sin futuro, sin eco, lejana”.⁵ Pero la escritura es también topología viva, superficie táctil que se presenta a sí misma como epígrafe afectivo de la memoria. El olvido y la soledad se inscriben aporéticamente allí, como una cicatriz: el borde más exterior del adentro del mundo, a la vista de lo que llamaremos después, parafraseando a Foucault, el *exterior salvaje*. Pero no diríamos que se contraponen o se inmovilizan; ambos, olvido y soledad, se acosan mutuamente, asediándose uno dentro de la otra.⁶

¿No es, desde esta perspectiva, que el *a priori* que habría dejado al olvido en una condición amnésica, pasiva, debiera tal vez ser conjurado por un acto de arrojo de cara al vértigo que supone la falta? Me parece que esto es algo que nos devela el privilegio de la voz española que se activa en el olvidarse. Se deja de tener memoria porque se abole el recuerdo, se borra de alguna forma, se desvanece o se torna confuso, *turbio*, diría tal vez Derrida.⁷ Acciones que atribuyo más a fuerzas exteriores que a la quieta desaparición del propio recuerdo, a su erosión fatídica. Olvidar supone,

4. *Ibidem*, p. 24.

5. *Ibidem*, p. 22.

6. Véase Derrida, *Aporías*, p. 42.

7. La relación que establezco entre archivo y recuerdo quedará esclarecida más adelante en este ensayo. Véase Derrida, *Mal de archivo*, p. 97.

en el sentido que nos acomete, arrancar al reconocimiento sus máscaras, una tras otra; dejarnos vacíos de reconocimiento, en el borde oculto, negativo y *clínico* de la anamnesis. En la forma vacía; el lugar desplazado. “Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio”, diría Foucault —aunque en nuestro caso no hablamos de un universo utópico, ideal; más bien pensamos en cómo ningún espacio es lo bastante sólido como para contener o archivar definitivamente las potencias afectivas de la *Máquina Duras*.⁸

Quien *se olvida* se coloca críticamente en la aporía de una interjección descabellada, allí donde la paradoja vive y se abre el cruce que coliga la precipitación y la merma; la fuga, el vértigo y la laguna indómita. Pero dejemos claro que, en la *Máquina Duras*, aquello que se arranca y lanza es todo anécdota o configuración cerrada; lo arcóntico como principio, la certeza del recuerdo archivado. El destino de esta vía es prometedor pues tal vez, de alguna forma, por ella, a través de ella, sea dable abrogar la clausura. Esto es posible, sí, a condición de que el recuerdo se pierda siempre, y cada vez más, como si la memoria no pudiese perder nunca lo suficiente o vaciarse suficientemente del reconocimiento. Aquí es donde se abre el sentido positivo de la falta, en tanto apertura, fractura desplegada hacia la dispersión, hacia la desarticulación de la narrativa común y su dimensionalidad. La inscripción de una cicatriz sensorial subordinada siempre a su propia borradura.

Nuestra apostilla inicial al concepto foucaultiano indica entonces que, en la escritura de Duras, germinada en la soledad, la memoria sin recuerdo es una hendidura endémica, que se abre en el cruce de dos afectos correlativos: el arrojo y la pérdida.⁹ De

8. Foucault, *Topologías*, p. 39.

9. Pero el desuso de la memoria era algo que ya el propio Deleuze, a su manera, había visto en las artes, sobre todo en Proust. Véase Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, p. 169.

esta condición de grieta, de abertura, de exilio y proscripción, se desprende también el sentido aporético del que está cargado el vacío, traza de lugar precario; *vórtex* espectral que coliga singularmente al olvido y al recuerdo en una nueva dimensión escritural que deviene cinemática. Pero la pantalla intensifica lo real de la escritura a manera de intercambio, cuando la palabra se inscribe como imagen a través de una mirada táctil. *Le regard* se resguarda, produce una ceguera que al revertir el mundo “ve en el tocar, y vuelve visible aquello que toca”.¹⁰ Lo que no puede asirse en la obra de nuestra autora es indicio del aguzado fulgor que irradia su escritura, que se expele a sí misma por miedo de los gestos, las miradas y sus trayectorias, como si un rayo de infinita velocidad traspasara la propia textualidad. Se trata de una potencia afectiva que marca, con su presteza, un punto fugaz de convergencia para el concepto, el precepto y el afecto.

IDENTIDADES Y PLANOS DE CONSISTENCIA

El vínculo que coliga al recuerdo y al archivo no es axiomático. Cada uno de ellos opera de forma distinta, especialmente en términos de su efectucción y de la topología que los conforma. Se tiene recuerdo o archivo de algo, pero no se tienen de la misma forma, porque el sustrato material no es idéntico. “El Vicecónsul es alguien que ha olvidado que se podía escribir. ¿Quién sabe? Tal vez se convirtió en un escritor célebre al final de su vida. O se mató. No tengo ninguna prueba de la muerte del Vicecónsul. No doy ninguna. Se diría que su expediente ha sido cerrado, clausurado.”¹¹ A diferencia del archivo, el recuerdo puede prescindir de la consistencia más o menos compacta de los objetos materiales; devenir de y en sensación, incluso táctil. Ambos requieren de cierta materialidad en su huella, pero mientras el recuerdo se desplaza

10. Foucault, *Dits et écrits*, vol. I, p. 1638.

11. Duras, *La couleur des mots*, p. 71.

a velocidades estratosféricas en un segmento de tiempo brevísimo, el archivo se mantiene al abrigo, sosegado; uno es estela, el otro agencia de trazas y lindes. Ambos actualizan formas distintas de afecciones pasadas. Pero si el recuerdo es sólo un espasmo en Duras, relacionado únicamente con un dispositivo de memoria inmediata y efímera —pura actualidad—, la dimensión de un pasado narrado e historizado por la conexión de anécdotas y hechos (afectaciones) es imposible. “Puesto que soy escritora no poseo historia”, dice nuestra autora.¹²

A la pregunta de si podemos hablar aquí de una memoria sin archivo, o sin puesta en archivo, responderíamos que es la abrogación de la tridimensionalidad que el propio Foucault apunta en el cine de Duras, la que coloca de alguna manera a la memoria en un espacio liminal: “Una especie de tercera dimensión donde no habría más que la tercera dimensión, sin las otras dos que la apoyen, de forma que ésta aparece siempre delante, siempre *entre* la pantalla y ustedes, no está nunca ni *sobre* ni *en* la pantalla.”¹³ En este extravío, el recuerdo se disgrega, mientras la memoria deviene dimensión sin superficie sólida; película delgada y transparente, un functor polivalente y siempre renovable de afectividad.

Se puede especular que la memoria sin recuerdo, en su efectucción literaria y cinemática, deriva también en alguna otra dirección, contraria en cierto sentido: se olvida algo para recordar de otra manera, o en otro lugar. Sin embargo, la operación no es simétrica, pues no hay real que olvidar ni real que recordar, por cuanto no hablamos ya de territorios constituidos por afectaciones sino por afectividades, ecos de relámpago; ya no de cosas, sino de partículas de cosas; tampoco de representación, sino de enunciado, de la imposibilidad de puesta en archivo.

La escritura no genera sentido, produce la pura realidad del mundo. Pero, a diferencia de esa mimesis ingenua, planteada

12. *Ibidem*, p. 58.

13. Foucault, *Dits et écrits*, vol. I, p. 1634. Las cursivas son mías.

por Michalski y Cagnon, en términos de una supuesta solidez de “lo real”, en un intercambio analógico entre nuestro mundo y el “estilo”, las “dualidades” y la permuta de datos biográficos en la escritura de Duras, creo que lo que verdaderamente encontramos son flujos deseantes; fuerzas capaces de abolir el concepto mismo de polaridad, por cuanto no realizan mimesis alguna.¹⁴ Es ése el sentido de la escritura como pura realidad, como mundo absoluto. En lugar del dato biográfico, de la búsqueda analógica, la potencia estética se activa trastocando afectivamente al recuerdo. Su capacidad de hacer hendedura muestra el “desfallecimiento originario y estructural” de la memoria a la que el archivo creía soportar, circunscribir y consignar.¹⁵ La narración excava así, con las mismas herramientas del olvido, en lo real, y la cámara lo restituye trastocado. Para Duras no se puede narrar algo que haya sido, que haya existido. La condición mimética de la escritura es, por tanto, imposible, tanto como la representación. “No se puede contar que una mosca haya existido”.¹⁶ Tampoco se puede contar que haya muerto. “Está bien que el escribir lleve a esto, a aquella mosca, agónica, quiero decir: escribir el espanto de escribir. La hora exacta de la muerte, consignada, la hacía ya inaccesible.”¹⁷

La memoria sin recuerdo vuelve inoperante la contradicción que oponía y confrontaba al olvido y al recuerdo. No es que éstos no existan más, sino que han sido traspuestos, reconfigurados; de ello se sigue que en su descolocación ha habido elisión de lugar, pero no de los flujos afectivos que conforman la membrana donde opera la función mnemónica: el Vicecónsul “transcurría en Lahore, también allí en Camboya, en las plantaciones, transcurría en todas partes”.¹⁸ En cierto sentido, tras la elisión, un tipo de espontaneidad opera como agenciamiento en toda ulterior terri-

14. Véase Michalski y Cagnon, “Marguerite Duras”, pp. 368-376.

15. Derrida, *Mal de archivo*, p. 19.

16. Duras, *Escribir*, p. 44.

17. *Ibidem*, p. 43.

18. *Ibidem*, p. 34.

torialización. Pero no es el azar; es la *Máquina Duras* que, con sus flujos “maquínicos” socava también los fundamentos de la identidad, trastocando de esa forma el *sí* de los personajes, estallándolos, disolviendo su estabilidad material. Como si en cada novela, incluso en cada fragmento, la escritura operara con fundamento en una suerte de dispositivo arqueológico, opaco, vacío de recuerdo, de fines; indiferente al propio acto de buscar y por ende, de recordar. Como si en cada momento, en un absoluto afirmativo, todo aconteciera por y desde una inscripción originaria; *ex nihilo* en cierto modo. Diríamos que se trata de singularidades absolutas de sensación, territorializadas por devenires táctiles, topológicos, análogos a los de una piel que sólo aparece ante nosotros en cuanto es afectada, tocada. Detonación epidérmica, puesta en existencia por la caricia, que justo ahí, en su efectuación, se desvanece.

Si hablamos ahora, indiferenciadamente de olvido o de recuerdo en Duras, apuntaremos que en su emerger originario, aquéllos han nacido bajo el signo de la desesperanza, conjuntamente, desde un “fondo común de desdicha”.¹⁹ En esta línea se diría que los habitantes de su obra, son siempre, en alguna medida, despojos. Despojos, fragmentos de un *sí* que se agrieta en un perpetuo vaciamiento desde la reconfiguración de las condiciones materiales de la escritura, entendidas aquí en términos no sólo de una geometría de los planos espaciales, sino de las partículas constitutivas de cosas, los trozos de palabras y la refracción de la duración. Es desde esta perspectiva donde propongo entender su casi pavorosa precariedad. En *El amor*, por ejemplo, ésta se actualiza en la desintegración “o la ausencia de sentimientos [que] se mide sólo en términos físicos, trazados por patrones geométricos, y efectos de luz y sonido”.²⁰ Lo que ha mudado allí es el modo de agenciamiento. Los personajes se desplazan en una doble tendencia: una, que corresponde al transcurso —ir de un lugar hacia otro, dibu-

19. Véase Foucault, *Dits et écrits*, vol. I, p. 1638.

20. Gaensbauer, “Revolutionary Writing”, p. 635.

jando trayectorias—, y otro, en la descolocación, donde se activa la potencia dispersiva de fuerzas. Se trata quizá de frágiles planos de consistencia, en deslizamiento y reconfiguración permanentes. Como aquellas VOCES —con mayúscula—, que aparecen en *off*, en *India Song*; no sabemos a quiénes pertenecen, pero ello deviene secundario en la medida en que “mucho más que por su identidad”, dice la autora, “se dan a conocer por la manera única que cada voz tiene de olvidar o de recordar”.²¹ Se trata de la geometría fugitiva que, en un guiño fulminante, Guattari ha tomado como epígrafe para su *Caosmosis*:

En los suelos de la cubierta, en las paredes del barco, en el mar, con el recorrido del sol en el cielo y el del barco, se dibuja, se dibuja y se diluye con la misma lentitud, una escritura ilegible y desgarradora de sombras, de aristas, de trazos de luz rasgada remendada en los ángulos, triángulos de una geometría fugitiva que se desmorona al capricho de la sombra de las olas del mar. Para después, otra vez, incansablemente volver a existir.²²

De esta forma entiendo que la impropiedad por dislocamiento de los personajes expresa el lugar ya indefinible entre lo olvidado y lo recordado; en una palabra, el acontecimiento singular, pues un conjunto de nuevas fuerzas han desterritorializado a la memoria y a sus contenidos afectivos, mostrando contornos vacíos, espacios de identidad que no se logran nunca ocupar del todo. Esas fuerzas que, en tanto gestos, miradas, voces, movimientos, han sido

21. Duras, *India Song*. p. 151. Las mayúsculas son de la autora. *India Song*, empero, ha sido pensada también como una obra en donde el director ordena y dispone del tiempo de los actores como si se tratase de una orquesta. En una entrevista por radio, Duras afirma: “Lo primero que armé fue la música, el sonido llegó después, por lo tanto el film fue musical antes de ser hablado, lo que nunca sucede porque siempre se agrega la música en último lugar.” *Ibidem*, pp. 7-9. Véase igualmente que el artículo dedicado a la configuración de espacio sonoro en *India Song*, de Ropars-Wuilleumier y Smith, “The Disembodied Voice”, pp. 241-268.

22. Duras *apud* Guattari, *Caosmosis*, p. 7.

captadas por Duras, generan otra aporía perturbadora patente en un persistente ritornelo, donde los personajes y espacios parecen a un tiempo revenir y fugarse, actualizarse y diseminarse, como si se accionara un principio de vacuidad necesaria. Hay entonces una condición espectral, sí, pero no activada por los personajes o los espacios mismos, sino por un *sí* en mismidad espectral. Un vacío lleno de sí mismo, donde, empero, hemos de subrayar la no identidad entre completud y saturación de vacuidad. Así, semblantes, rostros, continentes homónimos emergen y reaparecen como solitarias reconfiguraciones de fuerzas siempre distintas, cuya disposición necesaria será siempre, como hemos dicho, la dispersión.

Pero el olvido del que hablamos no es, por sí mismo, un agenciamiento, como tampoco lo es la recordación; lo que se agencia es más bien una fuerza capaz de abrir una fisura en el recuerdo, dispersando su contenido material. Esta fuerza amaga y reconstruye las imágenes, abroga su condición representativa: como un relámpago, provoca el estallido y la vuelta del recuerdo a una condición de libre potencia, de vértigo caosmótico. La agencia se activa en la condición dispersiva de la memoria; en su disgregación. El *arché* y el arconte se abrogan, puesto que nada de la potencia expresiva de los personajes puede ser archivado, ni una mirada ni un gesto o movimiento. De esta forma, aunque se conserve y posea la escritura material, la velocidad infinita de la potencia estética impedirá siempre la posesión y la *puesta en archivo* del acontecimiento, es decir, su dislocamiento.

¿No es el olvido entonces acaso un discontinuo? ¿No podríamos hallar en él “las cesuras que rompen el instante y dispersan al sujeto en una pluralidad de posibles posiciones y funciones”?²³ Me parece que, de alguna manera, ésa es la dirección que ha marcado Foucault al referirse a la obra de Duras como “memoria sin recuerdo”.

23. Foucault, *El orden del discurso*, p. 58.

En esta línea propongo activar el concepto de acontecimiento foucaultiano, por cuanto reclama, como condición de su acaecimiento, la dispersión material. Pero en su dispersión, el olvido no sólo desdibuja, sino que trastoca, secciona, corta y disgrega, mostrando formas distintas de actualización para aquella hendidura endémica de la que hemos hablado. Es así que, en este horizonte, el acontecimiento supone la necesidad del olvido en términos de un deslizamiento de la memoria.

En sus diversas formas, el olvido de sí desperdiga las territorializaciones de afectación, desvinculando con ello binomios y articulaciones lógicas, funtores de sentido:

En el momento del baile de S. Thala, Lol V. Stein está hasta tal punto atraída por el espectáculo de su novio y de esa desconocida de negro que se olvida de sufrir. No sufre por ser olvidada, traicionada. Y es mediante esta supresión del dolor como Lol V. Stein enloquecerá. [...] Es un olvido [...] todas las mujeres de mis libros, cualquiera que sea su edad, derivan de Lol V. Stein. Es decir, de un cierto olvido de sí.²⁴

Pero el acontecimiento, al elidir la condición de lugar, provoca que todo lugar se “olvide” igualmente de sí, actualizando alguna forma de intercambio con la condición dispersiva de los propios personajes. S. Thala nunca es el mismo lugar, ni lo configuran las mismas fuerzas; es tan cambiante como la propia Anne-Marie Stretter en *El amante de la China del norte*, a quien conforman no tanto su rostro, o su historia, sino lo que se nos escapa de ella: su falda roja de vals de noche, así como la condición fantasmática del propio baile, o de los convidados; la música sin baile; el baile sin música. AMS, como aparece con frecuencia, deja sólo la impronta

24. Duras *apud* Lusiardi, “¿Qué sabe el cuerpo?”

de su nombre, vaciada ya de sí misma.²⁵ Como el salón de baile, que aparece y reaparece en *El amor*, o en *India Song*, rodeado de la música imaginaria, que no es más consistente que la propia pista de baile: “es la música de las fiestas muertas de S. Thala, los pesados acentos de su marcha” para un cuerpo que, desbocado, “recuerda, baila al dictado de la música”, de una armonía espectral, que también devora y se quema, como la propia S. Thala.²⁶ S. Thala arde siempre y de mil maneras; reaparece en una dilatación afectiva, como si allí se activara un coeficiente de infinitud y, por ello mismo, de insoportable precariedad: “Aquí es S. Thala, hasta el río [...] Después del río es también S. Thala.”²⁷

La hendidura toma entonces para nosotros un nuevo cariz gracias a la dimensión temporal de la cesura, que en su forma de colapsar el instante marca una manera particular de ser punto y línea, pero también una forma de abrogar lo real en lo anecdótico o, mejor dicho, de develar su inviabilidad; de vislumbrar la singularidad por sobre el vacío.

La cesura, el despojo, el fragmento, el exilio, funcionan como dispositivos. Los personajes enunciados por Duras parecieran activar o activarse a través de éstos en segmentos, vestigios de algo que se ha arrancado a la subjetividad, para dar lugar a estados y conformaciones nuevas. Como si, de alguna manera, el despojo y el exilio pudieran abrirse a otra cosa, a una forma particular de devenir, cuando los afectos son arrancados de las afecciones.²⁸ La hendidura es un brote singular, siempre único, absoluto, afirmativo. Así ocurre entre Abahn —el hombre que viene de fuera— y Sabana, en el espacio cabaña-invierno cuando se encuentran en

25. Anne-Marie Stretter, la real, la histórica, esposa del embajador de Francia en la India, yace en una tumba en el cementerio inglés de Calcuta. De tal suerte que la obra de Duras es, paradójicamente, el archivo, quizá el único que conserva la memoria afectiva de Stratter

26. Duras, *Amor*, p. 54.

27. Duras *apud* Cancina, “Margerite Duras”.

28. Véase Deleuze. *¿Qué es la filosofía?*, p. 168.

una especie de “no lugar”, al cruce de las miradas, tan desnudo como el propio espacio de la casa:

Bruscamente la mirada se agranda, la mirada se vela.

—No temas nada —dice [Abahn]—, no temas nada.

Silencio. Mira la forma frágil, erguida. La mirada está velada.

Ella escucha: unos perros aúllan.

Lejos, en la dirección indicada por ella, la del poniente, unos perros aúllan. Aullidos sordos, numerosos.

Los aullidos cesan. Él pregunta:

—¿Todavía tienes miedo?

—Menos.

—No tienes miedo por ti.

—No —ella espera, busca—, no es miedo.

Él espera. Ella busca. Y encuentra:

—Es sufrimiento —dice.

—¿Terrible?

Sigue buscando.

—No, total.

Se callan.²⁹

Cuando Duras sitúa a los personajes en una casa “desnuda por dentro y por fuera” desolla al espacio contingente en sus límites y nos arroja, junto a ellos, al puro espacio liso. La pregunta apunta hacia qué clase de fuerza ha despojado a la casa, dejándola en esa precariedad lastimosa. Tal vez la misma que agrieta a los personajes y desnuda sus rostros, mostrándonos su envés, como si se tratase de una *decalcomanía* en el imaginario de Magritte, si se quiere.³⁰

No hablamos aquí, por tanto, de una metáfora de la indefensión de los cuerpos de los presos en los campos de exterminio, puesto que esos personajes no representan un *show* de ira antise-

29. Duras, *Abahn Sabana David*,

30. Véase *Decalcomanie*, de René Magritte (1966; óleo sobre tela, 81 x 100 cm), colección particular.

mita. Se diría que la escritura capta en la superficie de sus cuerpos la frialdad en tanto afectación, la blancura displicente de aquellos despojos que han de ser puestos en olvido. Allí no hubo nunca cámara de gas, si bien, cuando ella muestra a Abahn “en dirección del camino un lugar que no puede verse”, marca desde la mirada las coordenadas de la muerte en estado de puro acecho, aunque la guerra hubiere terminado.³¹

El acontecimiento foucaultiano, por su parte, tiene varias caras; las más significativas nos refieren tanto a su estatuto de novedad histórica como a la de la regularidad histórica de las prácticas discursivas, o incluso a las fuerzas materiales que se actualizan y entran en juego en la propia historia. Sin embargo, al matiz que el filósofo francés imprime al acontecimiento, en el sentido de aquella conciencia que puede tenerse en cuanto al cómo se conforman y articulan los discursos que dan cuenta de lo real, nosotros atraeremos otro cariz, presente, cabe recordarlo, dentro del propio análisis foucaultiano, y que se refiere al acontecimiento como “aparición” en tanto vislumbre de algo que él ha llamado, en su análisis sobre la obra de Duras, “exterior salvaje”, y que es un lugar que se escribe o hacia donde se escribe; un vórtice, el punto más hostil del horizonte. Un sitio que es siempre el más salvaje, en tanto marca y actualiza el margen del adentro y el filo fulgurante del afuera.

De pronto, aquello que aparece, irrumpe, como el fulgor molecular y aun sordo que sólo se adivina, es el afuera de la escritura, el exterior salvaje. Sin embargo, y contra un matiz de corte heideggeriano que vería tras la “aparición” una cierta condición trascendental, una *aletheia*, el acaecimiento de ese “exterior salvaje” cobra sentido únicamente en la condición material de la escritura y de la vida, consideradas en su calidad de fuerzas, contenidas en configuraciones precarias que están siempre y necesariamente en vías de desterritorialización. Además, existe un tiempo singu-

31. Duras, *Abahn Sabana David*, p. 21.

lar, que pervive en los gestos huecos, intrascendentes de algunos personajes de Duras (como los cuerpos en *India Song*, que yacen sobre el suelo, con los ojos cerrados, en la lentitud de un relato-melopea, “hecho de vestigios de memoria y durante el cual, a veces, una frase emergerá intacta del olvido”).³² Esa frase no es otra cosa sino afecto; afecto sin fantasma, memoria sin recuerdo. Por eso no leemos la obra de Duras como un conjunto de estrategias estilísticas, o como simple espacio conformado por una serie de prácticas discursivas, sino como el conjuro, la invención (en el más puro sentido del *invenire* latino) y revisitación de estadios límites de enunciación que suscitan la condición posible del acontecimiento.

En este sentido, la raíz propia del *contigere* abre la triple disposición del acontecimiento como algo que sucede y que al mismo tiempo ha de tocar y ser tocado: es decir, como aquello que debe suscitar y a la vez ser suscitado. Entre ambas acciones, lo que *inviene*, lo que viene allí, es el puro acontecimiento afectivo, con su fuerza contundente. En él hallamos la ruptura radical de una continuidad, como el “toc toc” de la mano que golpea una puerta y que al tocarla irrumpe, hendiendo la persistencia contingente del silencio. La memoria derramada trastoca así el orden discursivo al generar una clase paradójica de discontinuidad, de quebrantamiento.

“No había”, menciona Duras, con relación al que ella refiere como el primer libro de su vida —*El vicecónsul*—, “encadenamiento entre los acontecimientos de carácter salvaje, ya que nunca había programación. Nunca. Ni en mi vida ni en mis libros, ni una sola vez”.³³ Esa condición de lo salvaje marca doblemente a la escritura: por un lado muestra la potencia fulminante del acontecimiento y, por otro, el estado apremiante que, fuera de ella, está representado por las fuerzas que la artista ha debido captar; todo ello sin la eventualidad de algún plan, mapa o plano posible;

32. Duras, *India Song*, p. 43.

33. Duras, *Escribir*, p. 35.

aquello que toca y por lo que se es tocado. Es así como vida y escritura son inseparables, y en este nivel se diría que se sostienen, perviven en el mismo lugar.

A MANERA DE COLOFÓN

La literatura “es el lenguaje colocándose lo más lejos de sí mismo”.³⁴ Algo dado por la astucia de mirar que alrededor de todo discurso puede darse un no-discurso, incluso un espacio no dialéctico, ni siquiera sustractivo. Allí comienza la potencia del vacío que, mientras Foucault atisba, Marguerite Duras activa.

Si el “hablo” en primera persona de la literatura definía para Foucault una especie de vacío, esto se justifica porque aquel “hablo” —y traigamos a cuenta la propia cavidad bucal, oscura, abierta de quien dice— representa una vano, un punto de fuga para el lenguaje que se extiende y se dilata infinitamente, al tiempo que el sujeto que enuncia, se dispersa, se disemina “hasta desaparecer en este espacio desnudo” en una suerte de correspondencia.³⁵

La disgregación de la identidad es el *sine qua non* de los personajes de Duras; una forma de sucumbir en la dispersión de lo recordado. El prefijo que dicta la iteración de la remembranza funciona aquí con una condición: la intensificación de la memoria sólo puede operar en la medida en que la desune, la derrama. Desde allí, desde el fondo oscuro del vórtice mnemónico, que ya no atisba recuerdos anecdóticos, surgen imágenes afectivas que se encarnan por derecho propio únicamente en función de la potencia de aquel afecto que les otorga la consistencia suficiente para emerger, en la más sutil tactilidad, para filtrarse por entre los intersticios de la lengua escrita. Por ello, decimos en conclusión que, si la memoria representa el sustrato experiencial de una historia vivida para la creación, el olvido conmina en Duras el término

34. Foucault, *Entre filosofía y literatura*, p. 299.

35. *Ibidem*, p. 298.

necesario para el acontecimiento. La condición crítica del olvido es su manera de constituir la imposibilidad de un lugar o, mejor dicho, la posibilidad de un “no lugar”, un vacío abierto siempre a la indeterminación de aquello que al ser nombrado se disgrega. El olvido subraya la condición negativa de lugar para el acontecimiento, generando así una extraordinaria paradoja material por la que lo que acontece se abisma, aunque en términos de una absoluta singularidad no trascendental. En ese sentido, la visión de Foucault ha sido esclarecedora al apuntar que “el discurso en Blanchot y Duras se da enteramente en la dimensión de la memoria, de una memoria que ha sido íntegramente purificada de todo recuerdo, que no es sino una suerte de neblina, reenviado perpetuamente a la memoria, una memoria sobre la memoria, mientras cada memoria borra todo recuerdo, y así indefinidamente”.³⁶

El “yo pienso” cerrado en sí mismo, contrasta también para Foucault con el “yo hablo”. Duras lo deja en claro cuando dice que toda literatura pasa por el tamiz del ser dicha, del ser hablada; en una palabra, por ser abierta. Ésta es la forma como el lenguaje descarta al sujeto, elimina la subjetividad, al disgregar su identidad, abrogando la conciencia de un sí-mismo, en un paréntesis abierto. No existe siquiera ya un sí mismo como otro; no hay refracción especular, sino acontecimiento que, como relámpago, hace trizas la razón misma del reflejo y, con él, el desplazamiento que posibilitaba las imágenes alegóricas.

Pareciera, en un sentido casi paradójico, que la dispersión del circuito tensor de la alegoría —y también de la risa— conlleva una ganancia: la estación final de la melancolía y sus derivados; algo que Foucault vislumbraba en la posibilidad de “un discurso sin conclusión y sin imagen, sin verdad ni teatro, sin prueba, sin máscaras, sin afirmación, libre de todo centro”, un espacio en el límite de eso que se dice y que se ha abierto al exterior salvaje.³⁷

36. Foucault, *Dits et écrits*, vol. I, p. 1631.

37. *Ibidem*, p. 304.

Las luminosidades excesivas de la S. Thala de Duras no son, en ese sentido, imágenes metafóricas. La actualidad del exterior salvaje que las conjura pone el todo interior en perpetua dispersión. Así opera la arena, su textura en infinitos granos, al mostrar que el sentido real de la inmanencia no está en las conflagraciones parciales, en las líneas de fuerza que trazan territorios, con-figurando a los personajes (el que camina hacia la playa, o aquel que viene de lejos, dibujando triángulos en *El amor*), sino en la fuerza devastadora de la dispersión que ha comenzado a desintegrarlos desde la interioridad de sus propios recuerdos y que se materializa en la cualidad inconsistente de lo arenoso. El lenguaje no posee así secreto alguno; es sólo signatura de fuerza, fulgor de afectación. No hay ya nada que develar, ninguna nueva que anunciar, porque no hay nada, nada absolutamente escondido en él o, mejor dicho, hay nada, la nada que muestra “el resplandor mismo del vacío”.³⁸ Allí, en S. Thala, la ciudad en llamas, no hace sino agenciarse la catástrofe interna de los personajes. El incendio interminable es la espera misma, la distancia del dolor que, al no ser anecdótico, es decir, al carecer de objeto, no puede causar ya sufrimiento, pero que, ineludiblemente, persiste. Nos hallamos aquí en la íntima proximidad del olvido, en su epicentro activo y, a un tiempo, frente a la pertinaz distancia de la espera, sin la definitividad posible de un verdadero adentro.

El afuera, al final, no está para entregarse, “no puede ofrecerse como una presencia positiva —cosa iluminada desde el interior por la certeza de su propia existencia”—.³⁹ Pero, radiante en su fulgor indómito, permanece intacto, en un siempre *ahí* que, aunque posible, es siempre inaccesible. ☞

38. *Ibidem*, p. 301.

39. *Ibidem*, p. 305.

Filmografía

India Song, de Marguerite Duras (1974).

Bibliografía

Cancina, Pura. “Marguerite Duras ante el enigma femenino”, *ImagoAgenda*, <<http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=622>>. Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2012.

Deleuze, Gilles. ¿Qué es la filosofía?, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2005.

Derrida, Jacques. *Aporías*, traducción de Cristina Peretti, Barcelona, Paidós, 1998.

—. *Mal de archivo*, traducción de Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.

Duras Marguerite. *Abahn Sabana David*, traducción de Juana Bignozzi Barcelona, Noguer, 2007.

—. *Amor*, traducción de Enrique Sordo, México, Tusquets, 1997.

—. *Escribir*, traducción de Ana María Moix, México, Tusquets, 1994.

—. *India Song*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.

—. *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, París, Benoît Jacob, 1998.

—. *Le vice-consul*, París, Gallimard, 1966.

Foucault, Michel. *Dits et écrits*, París, Gallimard, 2001, 4 vols.

—. *Entre filosofía y literatura*, traducción de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999.

—. *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, México, Tusquets, 2009.

—. “Topologías”, en *Fractal*, año XII, vol. XII, núm. 48, enero-marzo, 2008, p. 39.

Gaensbauer, Deborah. “Revolutionary Writing in Marguerite Duras’ *L’Amour*”, en *The French Review*, vol. 55, núm. 5, abril, 1982, pp. 633-639.

Guattari, Felix. *Caosmosis*, traducción de Irene Ago, Buenos Aires, Manantial, 1996.

Lusiardi, Delfina. “¿Qué sabe el cuerpo que no se yo?”, en *Entre Dos*, <http://www.fundacionentredos.org/TEXTOS/SeminarioDelfinaE2_12Abril2008.htm>. Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2012.

- Michalski, Elaine, y Maurice Cagnon. "Marguerite Duras: Vers un roman de l'ambivalence", en *The French Review*, vol. 51, núm. 3, febrero, 1978, pp. 368-376.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, y Kimberly Smith. "The Disembodied Voice: *India Song*" en *Yale French Studies*, núm. 60, 1980, pp. 241-268.
- Winston, Jane. "Forever Feminine: Marguerite Duras and Her French Critics", en *New Literary History*, vol. 24, núm. 2, primavera, 1993, pp. 467-482.
- . "Marguerite Duras: Marxism, Feminism, Writing", en *Theatre Journal*, vol. 47, no. 3, octubre, 1995, pp. 345-365.
- Woodhull, Winifred. "Marguerite Duras and the Question of Community", en *Modern Language Studies*, vol. 17, núm. 1, invierno, 1987, pp. 3-16.