

EL «IMPODER» DEL CINE. UN ANÁLISIS SOBRE *L'HOMME ATLANTIQUE*

ARNAU VILARÓ MONCASÍ

Hacia el final de *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze expone que la esencia del cine «tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento» (Deleuze, 2004: 225). Para defender esta postura, fundamentándose en sus tesis sobre el montaje, el filósofo plantea dos movimientos, inseparables el uno del otro: uno que va del precepto al concepto y otro del concepto al afecto. Si en el primero «la imagen tiene un efecto de choque sobre el pensamiento», en el segundo, el pensamiento que genera el montaje «remite a las imágenes y nos devuelve el choque afectivo» (Deleuze, 2004: 213, 216). A estos dos movimientos, Deleuze añade un tercero en el que «el cine pone de manifiesto no la potencia del pensamiento sino su “impoder”, allí donde, según Antonin Artaud, reside «la oscura gloria y profundidad del cine». Apunta el filósofo en este sentido: «en efecto, para él [Artaud] no se trata de una simple inhibición que el cine nos aportaría desde fuera, sino de esa inhibición central, de ese hundimiento y de

esa petrificación interiores, de ese “robo de pensamientos” del que el pensamiento no cesa de ser víctima y agente. Artaud dejará de creer en el cine cuando entienda que el cine pasa de costado y no puede hacer más que abstracciones, figuraciones o sueños. Pero cree en el cine mientras juzga que el cine es esencialmente apto para revelar esa impotencia de pensar en el corazón del pensamiento». (Deleuze, 2004: 222-223).

Tanto en la literatura como en el cine, Marguerite Duras establece con la escritura la misma relación de «impoder». Ésta arranca en la impotencia de un deseo: un sentimiento de separación, de abandono, de falta en el corazón del amante. He aquí el estado de Lol V. Stein tras el baile de Anne-Marie Stretter en *El arrebató de Lol V. Stein* (Le Ravissement de Lol V. Stein, 1964), traducido en la mirada del vicecónsul a Delphine Seyrig en el umbral de la puerta de *India Song* (1975); he aquí también el recuerdo inalcanzable en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), en *Agatha et les*

lectures illimitées (1981), o la historia del desconocido rostro de Aurélia Steiner (1979-1980). Del encuentro nunca vivido que será recordado como separación, o de la insoportable huida del otro que permanece como extenuación. Entre lo que queda después de la desaparición y lo que todavía no apareció, los sentimientos de los héroes *durasianos* no se resuelven por medio de la acción, tampoco por la situación del personaje, sino por todo lo que de su situación no puede resolverse y permanece como indecible. Duras define la ausencia como el mejor lugar para *pensar* ese «impoder», porque en la plenitud de lo que ya está cumplido no habría necesidad de ir hacia otro lugar, no habría necesidad por tanto de decir, de generar palabra, de crear. En el documental *Duras Filme* (Jérôme Beaujour, Jean Mascolo, 1981), la cineasta explica que «es por la falta que decimos las cosas; la falta de vivir, la falta de ver», y continúa más adelante: «creo que es una regla absoluta y que es a partir de la plenitud de la falta de ser, de ser en el deseo, en el amor, en el verano, etc., que podemos decir: el amor, el deseo, el verano». Duras seguiría el mismo rumbo abierto por la modernidad —inquietar lo visible mediante formas que el clasicismo relegó al margen y poner en crisis la representación, hallando una nueva relación en términos de montaje y puesta en escena (Vilaró, 2016)— para expresar el movimiento generado en el sí de lo que falta.

En uno de sus últimos films, *L'Homme atlantique* (Marguerite Duras, 1981), Duras sintetiza de la siguiente manera este movimiento: «Usted permaneció en el estado de quien se ha ido. Y yo he hecho una película con su ausencia».¹ Estas palabras, pronunciadas por la misma escritora-cineasta hacia la mitad de la cinta, resumen el viaje de un film en el que la imagen ausente, el negro de una película sin imágenes, funciona como su elemento principal. Considerando este negro como figura —imagen y motor de escritura, lugar de encuentro entre la cineasta y su objeto de representación—, el siguiente artículo analiza *L'Homme atlantique* como la obra que culmina, por un lado,

con la expresión de la «plenitud de la falta de ser» a través de la cual Duras entendió la escritura y, por otro lado, con el gesto de búsqueda de una especificidad fílmica abordada en la encrucijada entre el texto y la imagen. A ello se refiere José Moure en uno de los mejores textos dedicados a *L'Homme atlantique*: la cineasta realiza «el film de la voz de lectura del texto» con el que soñaba y resuelve con ello [...] el conflicto de la voz y de la figura, de la palabra y de la imagen, del texto y de la representación, del papel y de la película... que sostiene toda su experiencia cinematográfica» (Moure, 1997: 234). Con esta sentencia emerge una paradoja que deberemos poner en discusión: Duras «resuelve» el *enigma de la escritura* a partir del cine, pero invocando su muerte a través de la voz del texto. Nuestra hipótesis es que el negro de *L'Homme atlantique* expresa la fuerza del deseo y del objeto ausente que habita tanto en la literatura como en el cine de Duras, pero no resuelve nada en términos de representación —lo que conduce a afirmar la muerte del cine—, sino en tanto que figurabilidad, tomando el cine en sí mismo, como lugar de creación del vínculo, de relación y exploración de los desplazamientos de su propia escritura, de sus operaciones —entre los elementos narrativos, representativos y plásticos, de sintaxis y simbólicos, de relación entre el cineasta y su objeto, entre el objeto, el sujeto y el espectador, o con la praxis, la teoría y la crítica del cineasta sobre el cine, etc.

LA FIGURA DEL NEGRO ATLÁNTICO: OLVIDO Y OBSERVACIÓN

Marguerite Duras realiza *L'Homme atlantique* en un período de depresión, durante el cual mantiene una relación con su último compañero de vida, Yann Andréa. A menudo, éste la abandona unos días; «será una de esas partidas (que parecía definitiva), en junio de 1981, que desencadenará la oscuridad dilacerante de *L'Homme atlantique*» (Ferreira Neves, 2013: 87). De los 42 minutos de metraje, 30 minutos son de pantalla en negro, con

apariciones de algunas tomas del film *Agatha ou les lectures illimitées*, realizado pocas semanas antes, mientras en la banda de sonido escuchamos únicamente la voz de Duras y la presencia de unas pocas olas del mar hacia el final de la película. Si en la primera parte del film asistimos a la intermitencia de imágenes de *Agatha* sobre la pantalla en negro, en la segunda parte, el negro se convierte en la única imagen, «como si el obturador de la cámara se hubiera definitivamente cerrado (o el corazón de la imagen hubiera parado de latir)» (Moure, 1997: 224). De entrada, este negro aparece como un elemento de transgresión, de violencia sobre la imagen; como señala Laure Bergala, «la imagen negra de *L'Homme atlantique* es una imagen violenta que reemplaza al resto, evitando que otras imágenes aparezcan, o recubriéndolas» (Bergala, 2014: 140). El negro no pertenece por tanto al orden de la imagen, sino de la figura, como expresión y no como representación, crea un espacio de relación entre la voz de Duras y su objeto. En concreto, el negro emerge como la expresión de lo figural definida por François Lyotard: su misión no es construir, sino la deconstrucción, y, con ello, no pretende decir la verdad, sino «hacer un trabajo de verdad» (Lyotard, 1971: 386). El negro introduce una movilidad, viola el orden, opera como el trabajo negativo de la escritura que pone en relación lo inconexo del texto y, sobre todo, constata que la figura no obedece al sentido, es el campo de fuerza de un deseo que no interpreta, sino que traviesa la obra. Como señala Jacques Aumont refiriéndose a Lyotard, «por el mismo gesto, el lenguaje constituye su objeto perdiéndolo para poderlo significar», la «radicalización lyotardiana de la noción de figura» sitúa la figuración en un lugar en el que «no hay más que proceso, dinámica incesante e interminable» (Aumont, 1996: 168).

L'Homme atlantique arranca en esta transgresión de la escritura y, para ello, invoca el olvido. «Usted no mirará a la cámara. Excepto cuando se exija de usted. Usted olvidará. Usted olvidará. Qué es usted, usted lo olvidará. Creo que se pue-

de conseguir. Usted olvidará también qué es la cámara. Pero ante todo olvidará qué es usted. Usted. Sí, creo que se puede conseguir, por ejemplo partiendo de otras aproximaciones, entre otras la de la muerte, de su muerte perdida en una muerte reinante y sin nombre». Hasta aquí, todavía no hemos visto ninguna imagen y entonces aparece él, Yann Andréa, el actor a quien Duras pide olvidar la cámara, olvidar el film y, sobre todo, olvidarse de sí mismo. El actor asume el gesto que Duras pide a su escritura. Y, para referirse al olvido, Duras invoca la muerte. Pero no se trataría de una muerte cualquiera, sino de una «muerte reinante y sin nombre», en la que no solo está la pérdida o el olvido de uno mismo, sino una pérdida y un olvido universales en los que el sujeto deviene pasivo, anónimo, atemporal, neutro.

Tras invocar el olvido y la muerte, Duras pide mirar. «Usted mirará lo que ve». De nuevo, la voz de la cineasta desvela el trayecto de las imágenes; el relato avanzará en términos de observación y, más precisamente, de la mirada después de su propia extinción: «Pero usted lo mirará plenamente. Usted intentará mirar hasta la extinción de la mirada, hasta su propia ceguera y a través de ésta deberá intentar aún mirar. Hasta el final». Yann Andréa aparece como el sujeto que debe «mirar plenamente», «hasta la extinción de la mirada». Andréa dirige su mirada hacia la ventana a través de la cual debería empezar a ver algo nuevo y el negro reaparece en sincronía cuando la palabra de Duras alude a aquello que no está (el mar, los muros frente al mar, el perro, el pájaro) y a lo que no pertenece a la visión, sino al sentimiento («esta palabra ante usted», «las desapariciones sucesivas»). «Escuche», sigue Duras, «creo también que si usted no mirara lo que se presenta a usted, esto se vería en la pantalla. Y que la pantalla se vaciaría». Si el olvido invocaba la muerte para situar al personaje en un lugar universal, despojado del tiempo, la voz ahora exige al actor mirar todo lo que se presenta para poderlo mostrar, para poderse ver. Y ver como si no lo hubiera visto nunca, como si lo que



se presenta fuera inaugural. El devenir del film está en manos de una mirada última y primera, sin acción, sin tiempo, pero en la que el sujeto debe entregarse a la pasividad más absoluta como si se tratara de la mirada más activa para desaparecer de la imagen: «Usted ha salido del campo de la cámara», «Usted está ausente», «Su vida se ha alejado», «Usted no está ya concretamente en ningún lugar», «Usted ya no es preferido», escucharemos. Con este desplazamiento, con esta desaparición, el actor se convierte en espectador, o Duras nos recuerda a nosotros que, como espectadores, asistimos al mismo movimiento de olvido y observación, a una hipnosis de la que no solo somos víctimas, sino también responsables. He aquí el primer movimiento del film: dar a la experiencia del visionado la responsabilidad de la escritura.

LA SUSPENSIÓN DEL ESPECTADOR, EL LUGAR UNIVERSAL

En 1963, Roland Barthes destacaba en una entrevista a *Cahiers du cinéma* la importancia de ir solo al cine, porque la naturaleza proyectiva de la sala pide una disponibilidad incompatible con la cultura social y con el comentario al que la cinefilia y el espectador general terminaría cayendo (Delahaye, Rivette, 2005: 39-51). En *Les Yeux verts*, Duras recuerda la relevancia de la soledad del espectador en la sala antes de ser «secuestrado por el film», y, por la misma soledad, reivindica la necesidad de pensar lo que separa al creador de la obra de su espectador (Duras, 1996: 18-23, 35). En el mismo libro, la escritora-cineasta consideraría que si, por un lado, «el film no se desarrolla (*déroule*), actúa (*il agit*)» y «permanece en su órbita, [...] encadenado en su escritura», por otro lado, se ocupa del espectador, «lo dispone, hace de él lo que el film quiere» (Duras, 1996: 89, 19).

L'Homme atlantique (Marguerite Duras, 1981)

Las notas de Duras entroncan con la ontología del cine que Jean Louis Schefer describió como aquella en la que el espectador es víctima de un experimento que confronta con el mundo que pertenece fuera de la sala. Grosso modo, explica Schefer, frente a la pantalla el espectador no asiste a la caverna platónica, sino a la supresión del mundo que habita en él, a un crimen inevitable que aniquila toda decisión; el espectador no decide sobre el movimiento de las imágenes, no modifica la acción, y, a diferencia también del observador del lienzo, cuya mirada traza una lectura sobre el lienzo, el espectador de cine se convierte en víctima al mismo tiempo que en verdugo, pues acepta dejarse llevar, inmóvil en su silla, a la vez que sustituye el mundo que habita fuera del film. Leemos en las primeras páginas de *L'Homme ordinaire du cinéma*: «Una máquina rueda, representa acciones simultáneas en la inmovilidad de nuestro cuerpo, produce monstruos; todo esto podría parecer delicioso más que terrible. O bien, en tanto que hecho terrible, es de un incontestable placer. Pero es quizás el vínculo desconocido, incierto o cambiante de este placer, este parentesco nocturno del cine que interroga a la vez a la memoria y a la significación; ésta, en el recuerdo del film, permanece atada a la experiencia de la noche experimental en la que algo se mueve, se anima y nos habla. El cine es, por tanto para el espectador, también y en primer lugar, algo distinto a lo que los análisis del film reflejan» (Schefer, 1997b: 6-7).

En tanto que «noche experimental» —«noche perpetua», escribirá más adelante Schefer—, el negro de *L'Homme atlantique* no definiría solamente un trabajo de lo negativo sobre lo representado o lo figural de la escritura; el negro, en la medida en que es intrínseco a la mirada de lo que apareció y ya no está, de la fragilidad de la imagen en el tiempo, se revela como el lugar pasivo de la disponibilidad del espectador frente a la pantalla y del film que habita —activamente— en el espectador después de la proyección. Como pasividad del presente —hipnosis, olvido— y memoria acti-

va —observación—. Pues si, según Duras, el film es «un pasaje por un no-pensar, un estado en el que el pensamiento bascularía, se borraría», el espectador, entonces, «no descifra, se deja hacer y la apertura que se produce en él da lugar a algo de nuevo en el vínculo que lo une con el film y que sería del orden del deseo» (Duras, 1996: 93). La cineasta identifica como el lugar del deseo la relación que Schefer entiende entre el espectador y el film en lo que precede a la figuración, cuando la imagen todavía no es forma, sino masa, y no es el sujeto figurado sino la materia del tiempo lo que se convierte en nuestro saber (Schefer, 1997b: 170, 185). Schefer considera esta experiencia como una significación alejada de la producción de sentido: «la significación no es algo que la imagen expresa o transmite, es más precisamente una articulación que se pierde en ella», o, en otras palabras, «la imagen no contiene el sentido, no lo retiene. Lo organiza ilusoriamente según dispositivos y reglas más bien ilegibles». (Schefer, 1997a: 31, 32). De este modo, escribe el crítico de arte, «se resuelve quizás este único deseo: estar en la imagen, ser el sentido y su transición privilegiada y sin embargo no poder comprender, es decir, devenir impotente a *remontarlo*» (Schefer, 1997b: 127). *L'Homme atlantique* explora el lugar de esta transición privilegiada del espectador: asume la pérdida de las imágenes en su tránsito en presente y después de la proyección; o lo que es lo mismo, crea una resistencia de la retina y de la memoria. «Soy lo que asegura la transición de las imágenes, soy por tanto otra cosa que su espectador; me debilito con ellas» (Schefer, 1997B: 100). El tránsito se convierte en la acción que da sentido a la existencia del recuerdo, del amor: en un «trampolín» hacia lo interminable, en palabras de Philippon (VVAA, 1997: 65-68), allí donde terminarán *cayendo* todas las miradas —la del actor, la del espectador, la del objeto representado y la de la misma Duras—.

La voz de Duras durante el film sugiere esta debilidad de la mirada inherente al cine cuando alude a la impotencia del cine para representar:

«El cine cree poder consignar lo que hace usted en este momento. Pero usted, desde donde vaya a estar, sea donde sea, en concordancia con la arena, o el viento, o el mar, o la pared, o el pájaro, o el perro, se dará usted cuenta de que el cine no puede». ¿Cómo dar imágenes a lo que para el film es indecible? ¿Por qué hacer un film entonces? Más adelante, en la parte central de *L'Homme atlantique*, cuando asistimos a los últimos planos de Yann Andréa sentado en la butaca del hall, Duras explica el principio de su relato: «ayer por la noche, después de su partida definitiva, fui a aquella sala de la planta baja que da al parque». Duras narra la separación, describe el espacio y la acción que desarrolló tras la huida del amante. «Y luego empecé a escribir», sigue Duras. El relato y su escritura estaría al inicio de *L'Homme atlantique*, pero lo que la llevaría a hacer un film y no un libro lo manifiesta poco después, cuando la directora confiesa que su recuerdo «no era dudoso», sino que «quedaban estas playas alrededor de los ojos, donde abrazar o donde tenderse en la arena tibia, y esa mirada centrada en la muerte». Y añade: «Fue entonces cuando me dije por qué no. Por qué no hacer una película. Escribir sería demasiado de ahora en adelante. Por qué no una película». De nuevo, la cineasta se refiere al recuerdo como un lugar a explorar en y por la mirada, lo que ésta tiene a su alrededor —lo que responde a un estado universal en el que habitan todas las cosas— y allá donde se dirige —hasta su propia extinción—. Si «escribir sería demasiado» no es tanto porque el relato ya no sea posible, sino porque el recuerdo no aparece ni desaparece, sino que persiste, o más bien, permanece: *está allí*. En *L'Homme atlantique*, el recuerdo está allí a pesar de la imposibilidad para alcanzarlo, permanece como pérdida. He aquí lo que permite el cine a diferencia de la literatura: permanecer en la pérdida y, con ello, mostrar el negro como una figura a caballo entre el texto y la imagen, tal y como lo leemos en *Les Yeux verts*: «Tú decías: “Cuando leemos, nos encontramos, y cuando vamos al cine, nos perdemos”. Y cuando vamos a ver tus films, no nos

perdemos. Es en el negro que nos encontramos» (Duras, 1996: 93).

ENTRE LO UNIVERSAL Y LO ÍNTIMO: EL DESPLAZAMIENTO DE LA ESCRITURA

Pero, si la significación del film se ve sujeta a una pérdida, si ésta, alejándose de la cuestión figurativa, se construye como un espacio de encuentro, ¿desde dónde habla entonces el film? Más allá de la suspensión, de la desconexión del mundo y sumergirse al viaje de la imagen, el debilitamiento del espectador junto a la pérdida de las imágenes se convierte en la comunión que ambiciona *L'Homme atlantique*, la conjunción del hombre y del mar en una mirada única, eterna, pasiva, anónima y universal: «Usted y el mar son uno solo para mí, un solo objeto, el de mi papel en esta aventura». La hipnosis del film culmina cuando la acción ha dejado de formularse en futuro para hacerlo en presente; hemos pasado del «usted avanzará, usted caminará» al «usted está a lo largo del mar»: del olvido de uno mismo al olvido del mundo. Solo el film existe, a pesar de su «impoder» en relación con el mundo. Y cuando esto se produce, Duras introduce el yo en el relato, el yo como el sujeto que reúne el hombre y el mar, el actor y el film: «También yo lo miro. Usted debe mirarlo como yo, como yo lo miro, con todas mis fuerzas, en su lugar». La aparición del yo produce un nuevo desplazamiento en la mirada; ése ya no proviene del actor para construir el lugar universal; el yo distorsiona la universalidad de la «muerte reinante y sin nombre», de la pasividad, del anonimato. *L'Homme atlantique* se enfrenta a esta paradoja: construir el mundo más íntimo como el más alejado de todo sujeto, de toda relación con el mundo.

La relación entre la pantalla y la voz explican la misma dialéctica en tanto que formas de expresión de la desaparición y la intimidad, respectivamente. A ello se refiere Hatiziforou cuando sostiene que la creación del «texto oral» de *L'Homme atlantique* tiene lugar como una «aproximación del

texto que pasa por el alejamiento del film» (Hatzi-forou, 1988: 102). La voz y la pantalla, ambas potencias crean un dualismo, una lucha asincrónica, sin convertirse en totalizables la una de la otra; en palabras de Deleuze, en el cine de Duras, como en el de Straub-Huillet, «el límite de cada una [imagen visual e imagen sonora] es lo que la relaciona con la otra» (Deleuze, 2004: 344). En este límite Duras situaría ese espacio íntimo y universal: espacio del deseo, de la escritura, el negro en el que, como vimos más arriba, «nos encontramos» en la literatura y que el cine expresa como pérdida. En este límite se erige una «pantalla suplementaria» entre el relato y el espectador (Bonitzer, 1975: 49-51). Allí donde Duras se convertirá en espectadora de sí misma, de su propia pérdida, su voz manifiesta entonces la necesidad del film para seguir viendo, para que la imagen que existió resista en la pantalla («ya tiene usted detrás un pasado, un plano»), al mismo tiempo que pueda negarse («se dará cuenta usted de que el cine no puede»). Para construir la presencia-ausencia del recuerdo no basta con fotografiar ambos lados («con su partida ha acaecido su ausencia, ha sido fotografiada como antes su presencia»), será necesario crear un viaje, un desplazamiento que siga la lógica de la desposesión de quien desea mirar la pérdida, que siga, en definitiva, el desplazamiento de la misma pérdida. Por eso, después de invocar la impotencia del cine, en la imagen vemos a Yann Andréa caminando por el hall y la voz de Duras diciendo: «todo sucederá a partir de su desplazamiento». Duras seguirá pidiendo al héroe que se desplace, le dará órdenes, lo someterá, como vimos, a la hipnosis del espectador, poniendo su ojo en un estado de reposo. Pero, ¿cómo desplazarse en el desplazamiento de la pérdida, siendo éste el gesto más íntimo? ¿Cómo generar una escritura a partir de ello? Se trataría de crear un movimiento sin materia, del movimiento que deja el otro tras su desaparición. De esta manera lo anuncia la voz: «Nada de usted está ahí salvo esta ausencia flotante, ambulante, que llena la pantalla».

Los *travellings* de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) remiten a este desplazamiento. Sirviéndose de la misma banda de sonido de *India Song* (1975),² film en el que Duras explora el espacio vacío en la escisión de la imagen y la voz,

LAS NOTAS DE DURAS ENTRONCAN CON LA ONTOLOGÍA DEL CINE QUE JEAN LOUIS SCHEFER DESCRIBIÓ COMO AQUELLA EN LA QUE EL ESPECTADOR ES VÍCTIMA DE UN EXPERIMENTO QUE CONFRONTA CON EL MUNDO QUE PERTENECE FUERA DE LA SALA

Son nom de Venise sitúa al espectador frente a un movimiento todavía más radical de escritura sin referente, librándose de la historia, de la escena, de la representación del texto. La cámara asume esta liberación y, errática, no se detiene a pesar de que exista algo que mirar, un espacio en el que penetrar, una salida en la que recomenzar, en la que recordar *India Song*. Como señala Moure, el trabajo de deconstrucción de *India Song* que Marguerite Duras propone no opera como la potencialización de lo no representable, sino como la extenuación de la potencialidad, el agotamiento de la materia visual, receptáculo de una caída del imaginario después de la consumación de la disyunción entre el sonido y la imagen (Moure: 1997: 216). En *Son nom de Venise*, la cámara ni avanza ni recula, somos testimonios tan solo de un vaivén, de un movimiento ciego y sordo: «Duras parece haberse accedido a esta nada, a este borramiento, a este olvido; ella parte y no necesita irse. Es otro mundo el que se abre ante ella: la modernidad busca la destrucción de la forma, Duras da forma a la ausencia», escribe Ishaghpour (VVAA, 1997: 84). En este sentido, Jean-Pierre Oudart observaba la diferencia entre los *travellings* de *Son nom de Venise* y los de *Noche y niebla* (Nuit et bruillard, Alain

Resnais, 1954). «Mortificante, el *travelling*, en Resnais, encierra el deseo. Empuja la mirada, pone en pantalla al referente, lo fantomatiza. Censura los apetitos del ojo, censura los pensamientos del objeto filmado (metafísica arqueológica, sacralización de la historia, trascendencia del referente)». En *Son nom de Venise*, en cambio, los *travellings* traen la muerte en sí porque las imágenes se desentienden de lo que fueron, de toda connotación. Solo las voces ahora nos sitúan frente a un leve recuerdo de las imágenes de *India Song*; aproximan por tanto la palabra a una imagen de la que estaba separada, pero frente a las nuevas imágenes «las voces no dan cuerpo a un cuadro de historia, ni a una tapicería novelada, ni a una escena de género. [Las voces] son brotes (*pousses*) y pinceladas (*touches*) de deseo que hacen eco las unas con las otras, salidas del silencio y desligadas, precisamente, de un fondo histórico-novelado alejado de sus connotaciones triunfantes» (Oudart, 1976: 75-77). Reconocemos en el movimiento de cámara la prolongación del movimiento del no-trabajo que, según Duras, debe buscar la escritura y, con ello, las imágenes aparecen, sigue Oudart, como el ojo que descansa en la cama, por un movimiento de reposo, para dejar que la sorpresa llegue a la mirada y no al revés. Seguimos en el descanso de la postura de Anne-Marie Stretter tumbada en el caluroso suelo de *India Song*, en la suspensión que genera la exaltación a Lol V. Stein, o al espectador tras el instante irrecuperable de las imágenes. Por eso no es casual que Bruno Nuytten, operador de cámara de Duras, considerara la mirada de la cineasta como la de un pionero en el cine (Duras, Noguez, 2001: 93-98), pues ésta recuerda el sentido primero del cine: ver cómo se genera el movimiento, el paso del tiempo, la vida que rodea las cosas. Para abordar la escritura como movimiento puro, Duras crea un movimiento como ausencia, un movimiento que no se dirige hacia lo que no está, un desplazamiento sin movimiento. Duras lo define en el lugar de la pasión: «Escribo y ruedo en el mismo sitio. Cuando cambio de sitio ocurre lo

mismo. [...] Es lo que llamo el sitio de la pasión. Allí donde se es sordo y ciego. En una palabra, trato de estar ahí todo lo posible» (Duras, Porte, 2011: 94).

Las imágenes de *Son nom de Venise*, de abundantes *travellings* sobre las runas, dan voz al movimiento de un deseo que va por encima del movimiento creador, un movimiento sin sujeto y sin objeto, como una fuerza anterior a las imágenes y más allá de ellas: resiste tanto a lo que se ve y al tiempo de la acción como a lo que queda después de la mirada. Siguiendo sus tesis sobre *La escritura del desastre* —lo que se puede decir cuando ya se ha dicho todo—, Maurice Blanchot definió la destrucción de la escritura de Duras como «la consolación de una desesperación». Según el crítico francés, *chez Duras*, la destrucción operaría como «un orden que calma las amenazas del tiempo» y, sobre todo, como un gesto de amor: «quien podría destruir mediante un puro movimiento de amor, no heriría, no destruiría, daría solamente, dando la inmensidad vacía en la que destruir deviene una palabra no privativa, no positiva, la palabra neutra que lleva consigo el deseo neutro» (VVAA, 1975: 100). He aquí el movimiento de la escritura al que invita *L'Homme atlantique* desde su inicio: un desplazamiento de donación, de «inmensidad vacía», de neutralidad. En *L'Homme atlantique* no hay movimientos de cámara como en *Son nom de Venise*, ni ríos en los que seguir, como en los films dedicados a Aurélia Steiner (1979-1980). La liquidez o el río-océano de la imagen visual al que se acoge la potencia sonora de la palabra-deseo *durasiana* (Deleuze, 2004: 342) se convierte aquí en una ausencia de imagen. Ni «brotes», ni «pinceladas» de imagen. Por un lado, el acto del habla asume todo el desplazamiento, toda la liquidez que antes generaba la imagen; en palabras de Ishaghpour, el ritmo de la voz de Duras «no tiene nada de fijado, de repetitivo, nace de este mismo movimiento del significante que refluye hacia un centro no señalado, en el momento mismo en que va hacia el infinito» (VVAA, 1997: 85). Y, por otro lado, ya no es un movimiento de escritura despojada de sentido

lo que propone *L'Homme atlantique*, sino la muerte del escritor.

El final del análisis que Moure dedica al film apunta en esta segunda dirección. Según el teórico, *L'Homme atlantique* culmina con la desaparición del yo de la escritura y de la puesta en escena terminando «por abolirse y fundirse en el “usted”: usted del actor ausente, ciertamente, pero también “usted” del espectador». Y éste, sigue Moure, «supliendo la ausencia del actor, ha “llenado” el espacio vacío de la recepción abierto por el film y ha mantenido este último en un estado límite entre vivir y morir; un espectador “atado” hasta el final de la proyección a “que la vida no abandone” la película; un espectador sentado delante del negro atlántico de la pantalla, frente al espejo de su propia ausencia, de su propia muerte (en la “cámara que mata”)» (Moure, 1997: 235). Poco a poco, *L'Homme atlantique* se dirige hacia ese cara a cara de la pérdida del otro como un encuentro con la muerte de sí mismo. Espectadora de la misma noche de olvido y observación, Duras permanece delante de una imagen sin rostro, la imagen que queda cuando el saber ha terminado: «Mi saber termina en esta película. Termina porque sé que no hay una sola imagen que pudiera prolongarla». Y sin embargo, a pesar de que el film haya terminado, éste sigue existiendo, pues «tiene usted detrás un pasado, un plano», o como escuchamos más adelante: «La película se quedará así. Acabada. Usted está a la vez oculto y presente. Presente solo a través de la película, más allá de la película, y oculto a todo saber de usted, a todo saber que se pudiera alcanzar de usted». La voz de Duras sugiere que el film existe para explicar lo que el otro no sabía de sí mismo y que ella sí sabía, pero, tras numerosos minutos sin imágenes, Duras confiesa no saber qué hacer de la exaltación que le produce su sentimiento, y anuncia: «de ello sé solamente esto: que no debo hacer otra cosa que sufrir esta exaltación a propósito de alguien que tenía delante, alguien que no sabía que vivía y del que yo sí sabía que estaba vivo, un alguien que no sabía vivir, como le decía,

y yo que sí lo sabía, pero que no sabía qué hacer con ese conocimiento que yo tenía de esa vida que él vivía, así como tampoco sabía qué hacer conmigo misma». El final de *L'Homme atlantique* remite a la pérdida del saber de uno mismo; pero a pesar de no poder ver, de no poder saber, si la película sigue existiendo es porque, en el desplazamiento de la pérdida, tomando la muerte «reinante y sin nombre» como su vehículo, el recuerdo permanece como el desplazamiento mismo de la exaltación, como deseo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al inicio de estas páginas planteábamos la necesidad de ver el negro de *L'Homme atlantique* como manifestación de lo figural. Sin embargo, en la misma expresión hallaríamos una paradoja: contrariamente a lo expuesto por Lyotard, la idea de «figura» en el cine de Duras no se aleja de lo legible para plantear una lógica de la visibilidad, sino que, al contrario, reivindica la pérdida de la visibilidad y toma la palabra —la lectura oral del texto— como principal expresión. Pero si Duras se aleja de lo visible es porque no hay otro camino para establecer la relación —una escritura— entre el Yo-Tú del deseo. Siguiendo a Lyotard, Duras relacionaría la figura con el Ello (*ça*), «no con figuras inmediatas del deseo, sino con sus operaciones» (Lyotard, 1971: 23). Como vimos, el negro de *L'Homme atlantique* configura este espacio a partir del olvido y la observación. El Ello se encuentra entre lo personal (Yo-tú) y lo impersonal (Se), entre la proximidad del primero y la lejanía del segundo: entre lo íntimo y lo universal. Si para Duras el cine puede hacer visible el deseo no es solo por la visibilidad de las cosas, sino porque el encuentro directo con las cosas implica la búsqueda de una relación diferente, de una mediación distinta a la de la pintura o la literatura. Por eso la cineasta plantea una operación no inmediata, que el cine debería buscar, por un lado, desde la relación de todas las naturalezas que puede explorar y desde todos los elementos

que participan en él: sujeto, objeto, actor, espectador; y, por otro lado, y en consecuencia, porque, en palabras de Ishaghpour, Duras sabe que «mientras que las otras artes pueden pretender representar lo irreal o la idea, el cine no tiene este medio, tiene el medio de ser signo sin significado, indicación, camino» (VVAA, 1997: 89).

A lo largo de estas páginas tratamos de abordar este desplazamiento como el lugar en el que reside la esencia del cine *durasiense*, esto es, el *enigma de la escritura*. Este desplazamiento, que nace en el sentimiento de lo que no puede resolverse, emerge en *L'Homme atlantique* en la pérdida de la visibilidad del espectador frente al film, como vimos a partir del pensamiento de Jean Louis Scheffer. Para hallar la escritura de esa pérdida, Duras convierte lo que antaño exploró desde el *travelling* en potencia sonora —«heautonomía de la imagen sonora», diría Deleuze, un «texto oral», según Hatziforou— en *L'Homme atlantique*. La «tercera pantalla» a la que alude Bonitzer no expresa solamente la separación entre la imagen y la voz, sino, sobre todo, el viaje de esta pérdida que es al mismo tiempo intimidad: de un saber que no sabe qué hacer y que en su mismo «impoder» encuentra la expresión del recuerdo del que quiere tratar. El proyecto de Duras, movimiento en el sí de lo que falta, de la plenitud de la falta de ser, culmina con lo que anunció Lyotard en una de las tesis principales de *Discurso, Figura*, refiriéndose al vínculo —radical— entre el deseo y la figura: «la culminación del deseo (*Wunsch Erfüllung*) contiene en sí la ausencia del objeto» (Lyotard, 1971: 273), a la vez que entronca con el mismo fenómeno definido por el filósofo como el «*acinéma*»: un movimiento que no se plantea en términos de «compensación», de «retorno» —términos que beben de una lógica de consumo y beneficio económico—, sino en un movimiento que no se conserva ni propaga, ni busca relación, sino que «entiende el placer de la pérdida» (Lyotard, 1994: 57-69) para crear un «discurso de la intensidad y no del poder» (Lyotard, 1979: 273). Esto es lo que explica que se trate de una in-

tensidad que llega como «impoder»: Duras deja de tener imágenes del otro porque de lo contrario su relato obedecería a la sumisión del otro por el yo, a un discurso de poder y no de deseo, de representación y no de escritura. ■

NOTAS

- 1 De aquí en adelante, todas las citas en español del texto de *L'Homme atlantique* pertenecen a la traducción de Clara Janés de: VV.AA, 1997: 44-64.
- 2 Duras inaugura con ello una particular economía estética presente en *L'Homme atlantique* o en *Les Mains négatives* (1978) y *Cesarée* (1978), a partir de tomas de *Agatha et les lectures illimitées* y *Le navire Night* (1979).
- 3 El entrecomillado dentro de la cita corresponde a fragmentos del mismo texto del film.

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1996). *À quoi pensent les films?* París: Séguier.
- Bergala, L. (2014). *L'image noire dans L'Homme Atlantique*. Marguerite Duras assassine et réinvente le cinéma. *Études cinématographiques*, 73, 137-147.
- Bonitzer, P. (1975). D'une Inde l'autre (India Song). *Cahiers du cinéma*, 258-259, 49-51.
- Delahaye, M., Rivette, J. (2005). Entrevista a Roland Barthes. En A. de Baecque (comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (pp. 39-51). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Duras, M. (1994). *L'Amour*. París: Gallimard.
- Duras, M. (1996). *Les yeux verts*. París: Étoile-Cahiers du cinéma.
- Duras, M. (1981). *Le noir atlantique. Des femmes en mouvements*, 57, 30-31.
- Duras, M., Noguez, D. (2001). *La couleur des mots*. París: Benoît Jacob.
- Duras, M., Porte, M. (2011). *Los espacios de Marguerite Duras*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Ferreira Neves, M. (2013). *Marguerite Duras. O cinema da escrita. A escrita da voz. A voz do cinema*. Santa Maria

- da Feira: Afrontamento, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- Hatziforou, T. A. (1987). *Présence de la voix. A propos de L'Homme Atlantique* de M. Duras. *Hors Cadre*, 6, 93-102.
- Lyotard, F. (1971). *Discours, Figure*. París: Klincksieck.
- Lyotard, F. (1979). *Economía libidinal*. Madrid: Saltes.
- Lyotard, F. (1994). *Des dispositifs pulsionnels*. París: Galilée.
- Moure, J. (1997). *Vers une esthétique du vide au cinéma*. París: L'Harmattan.
- Oudart, J. P. (1976). *Sur Son nom de Venise dans Calcutta désert*. *Cahiers du cinéma*, 268-269, 75-77.
- Schefer, J. L. (1997a). *Du monde et du mouvement des images*. París: Étoile/Cahiers du cinéma.
- Schefer, J. L. (1997b). *L'homme ordinaire du cinéma*. París: Gallimard-Cahiers du cinéma.
- Vilaró, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia y comunicación social*, 21 (1), 221-239.
- VV.AA (1975). *Marguerite Duras*. París: Editions Albatros.
- VV.AA (1997). *Marguerite Duras. El cine del desgarro*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

EL «IMPODER» DEL CINE. UN ANÁLISIS SOBRE L'HOMME ATLANTIQUE

Resumen

«Usted permaneció en el estado de quien se ha ido. Y yo he hecho una película con su ausencia». Pronunciadas por Marguerite Duras en *L'Homme atlantique* (1981), estas palabras sintetizan el viaje de un film en el que la cineasta convierte la imagen ausente, el negro de una película sin imágenes, en su figura principal. Con ello, *L'Homme atlantique* se refiere no solo a la ausencia del otro que propone el relato, sino a la muerte del cine a partir de un film fundamentalmente construido desde la palabra, pensado como un texto oral. De esta manera, la película culmina con un pensamiento sobre la escritura que Duras vinculó al deseo y más precisamente a un deseo que se manifiesta como carencia, como la «plenitud de la falta de ser». Frente a los análisis que, para sostener la idea de una muerte del cine causada por la palabra, abordan el film a partir de la dialéctica entre la literatura y el cine, este artículo se centra en la especificidad filmica de la película. Para ello, parte, por un lado, de la cuestión «figural» acuñada por François Lyotard para pensar el vínculo entre el deseo, la figura y el alejamiento de la significación textual, y, por otro lado, de la cuestión del espectador hacia la cual se dirige el film y con la que Jean Louis Schefer definió el cine como un crimen inevitable del mundo exterior. El artículo concibe ambas aproximaciones necesarias para abordar el «impoder» figurativo que el cine de Duras pone de manifiesto y que *L'Homme atlantique* trata desde un sentimiento de pérdida.

Palabras clave

L'Homme atlantique; Marguerite Duras; negro; deseo; escritura, «impoder»; espectador; figural.

Autor

Arnau Vilaró i Moncasí (Bellvís, Lleida, 1986) es Doctor en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente es Becario Posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, profesor de Estética y Estudios Visuales en la Universidad Autónoma de Barcelona y crítico de cine en la revista *Lumière*. Autor del libro *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague* (Shangrila, 2017), ha publicado numerosos artículos académicos sobre fenomenología de las imágenes y estética del cine francés.

Referencia de este artículo

Vilaró i Moncasí, Arnau (2017). El «impoder» del cine. Un análisis sobre *L'Homme atlantique*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 137-148.

THE "IMPOWER" OF CINEMA: AN ANALYSIS OF L'HOMME ATLANTIQUE

Abstract

"You remained in the state of the one who left. And I made a movie with your absence." These words, spoken by Marguerite Duras in *L'Homme atlantique* (1981), encapsulate the journey of a film in which she turns the absent image, the blackness of an imageless film, into the main figure. However, *L'Homme atlantique* refers not only to the other's absence as told by the story, but to the death of cinema itself, through the creation of a film essentially constructed with words, conceived as an oral text. In this way, *L'Homme atlantique* culminates in a reflection on writing that Duras relates to desire and, more precisely, to a desire that manifests itself as lack, as the "fullness of the lack of being". Contrary to the studies that have approached the film from the perspective of the dialectic between literature and cinema to support the idea of a death of cinema caused by the word, this article focuses on the specificity of the film itself. To this end, I take up, on the one hand, the "figural" question posed by François Lyotard to consider the relations between desire, the figure and the move away from textual meaning, and, on the other hand, the question of the spectator addressed by the film, used by Jean Louis Schefer to define cinema as an inevitable crime of the outside world. This article considers both these approaches necessary to explore the figurative "impower" that Duras' films express and that *L'Homme atlantique* enacts as a sense of loss.

Key words

L'Homme atlantique; Marguerite Duras; black; desire; writing; "impower"; spectator; figural.

Author

Arnau Vilaró i Moncasí holds a PhD in Film and Media Studies from Universitat Pompeu Fabra. He is currently a Postdoctoral Fellow with Instituto de Investigaciones Estéticas at Universidad Nacional Autónoma de México, Professor of Aesthetics and Visual Studies at Universitat Autònoma de Barcelona, and a film critic for the magazine *Lumière*. He is the author of the book *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague* (Shangrila, 2017), and has published numerous academic articles on phenomenology of the images and aesthetics of French cinema.

Article reference

Vilaró i Moncasí, Arnau (2017). The "Impower" of Cinema: An Analysis of *L'Homme atlantique*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 137-148.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com