

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

La memoria y lo poético en el cine de Marguerite Duras

Un análisis de los filmes: *Canción de la India* (1975), *Las manos negativas* (1978), *El buque nocturno* (1979)

Evelyn Lissete Piedra Villarreal

Tutora: Iván Fernando Rodrigo Mendizábal

Quito, 2026



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Evelyn Lisette Piedra Villarreal, autora del trabajo intitulado “La memoria y lo poético en el cine de Marguerite Duras: Un análisis de los filmes: *Canción de la India* (1975), *Las manos negativas* (1978), *El buque nocturno* (1979)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

20 de marzo de 2026



Firma: _____

Resumen

La presente investigación pretende investigar cómo se articulan la memoria y lo poético en el cine de Marguerite Duras, a partir de una revisión conceptual, de recursos estéticos y narrativos del cine durasiano y cómo estos contribuyen a una estética única del cine hecho por mujeres en el contexto del cine francés de la segunda mitad del siglo XX. La metodología utilizada privilegia la ligazón de la memoria y lo poético, desde una guía teórica de Bordwell y Thompson acerca del significado de la forma fílmica desde una visión de la interpretación de la práctica fílmica. Los resultados evidencian que el recordar y nombrar fuera de campo hace de su cine, un espacio poético no solamente refiriéndose al carácter de la poesía; su lenguaje visual es una manifestación que concibe lo visual, lo sonoro en un enfrentamiento autónomo, pero que sí profundiza en la captura de la memoria. Con respecto a la voz en off que en muchos de los casos desplaza a la imagen para resignificar el núcleo de la narración, encarna un universo estético único al subvertir los códigos narrativos y visuales. En conclusión, el cine de Duras desde una perspectiva femenina propia le permitió elaborar una mirada de conversión de las formas cinematográficas con un cimiento de subjetividad y sensibilidad autoral eminentemente simbólico.

Palabras clave: cine, memoria, lo poético, sensibilidad, subjetividad, voz en *off*

A mi ñata, mi hija amada, luz silenciosa de mis días, por su compañía incondicional y por enseñarme que el amor verdadero permanece más allá de la ausencia; habitas eternamente en mi memoria y en lo más profundo de mi ser.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Andina por el espacio y la oportunidad para elaborar este tema de investigación.

A Iván Rodrigo Mendizábal, por la motivación, el acompañamiento riguroso y la empatía en el transcurso de este trayecto.

A Valeria Mejía, por su amistad constante y luminosa, por su presencia y por su apoyo incondicional; por caminar conmigo no solo en este proceso académico, sino también en mi proceso personal.

A Jhonny Tamayo, por su apoyo y por creer en mi potencial académico.

A Rodrigo Sánchez, por la complicidad cinéfila y por acoger la sensibilidad del universo fílmico de Marguerite Duras.

A Paulina Subía, por su calidez y apoyo desde el inicio de la maestría.

Tabla de contenidos

Introducción	13
Capítulo primero: La memoria y lo poético en el cine: Aproximaciones conceptuales..	23
1. El cine como construcción de sentido	23
2. La memoria.....	26
3. Lo poético	28
4. ¿Qué es la poética? Diferenciación de lo poético.....	31
5. La construcción de la mirada femenina Durasiana.....	32
6. Contexto histórico: Presentación de la obra cinematográfica de Marguerite Duras ..	33
7. Cine francés y la corriente “Rive Gauche”	35
8. Relación entre la memoria y lo poético en el cine de Duras	38
Capítulo segundo: Metodología y análisis fílmico.....	45
1. Matriz de datos de <i>Las manos negativas</i>	72
1.1 Antecedentes.....	72
1.2 Análisis de <i>Las manos negativas</i> o <i>Les Négatives</i>	73
2. Matriz de datos de <i>Canción de India</i>	79
2.1. Antecedentes.....	79
2.2 Análisis de <i>Canción de India</i> o <i>India Song</i>	80
3. Matriz de datos de <i>El buque nocturno</i>	87
3.1 Antecedentes:.....	87
3.2 Análisis: <i>El buque nocturno</i> o <i>Le Navire Nigth</i>	87
Capítulo tercero: “Que el cine vaya hacia su perdición”	93
Conclusiones	103
Lista de referencias.....	107

Introducción

Se deberá poder hacer cierta película. Una película de insistencias, de miradas retrospectivas, de reinicios. Y luego abandonarla. Y filmar también este abandono. Pero no se hará, ya se sabe. Nunca se hará.
(Duras 1994, 84)

En la segunda mitad del siglo XX el cine francés experimentó una transformación significativa con la llegada de la Nouvelle Vague o Nueva Ola Francesa. Este movimiento cinematográfico de inicios de los años 50 exploró e innovó nuevas formas de narración desafiando en su estructura al realismo clásico y al cine comercial influyente en este entonces.

Paralelo a la Nouvelle Vague, pero con influencias más literarias con tintes filosóficos, claro, sin dejar de ser personal y experimental, se encuentra la Rive Gauche, traducido como “margen izquierda”, si bien menos visibilizado que otras tendencias cinematográficas, ocupa un lugar fundamental en la evolución del cine francés. Alain Resnais, Chris Marker y Marguerite Duras destacan como figuras principales de este movimiento. Esta corriente se diferenció por su enfoque interdisciplinario y por priorizar temas de memoria, tiempo e identidad por encima de las historias convencionales.

En miras de estos precedentes el cine de Marguerite Duras está vinculado directamente a la Rive Gauche, caracterizado por la ruptura con las estructuras narrativas, además por una exploración radical del lenguaje cinematográfico, de una tonalidad abstracta muy marcada, donde la memoria y lo poético emergen como dimensiones de su estética visual. En este contexto, sus filmes se encuentran atravesado por dimensiones creativas únicas, colmadas de simbolismo, de una tonalidad abstracta muy marcada en su lenguaje visual y estético dentro del cine ensayo-experimental, convirtiéndose en el foco principal de esta investigación.

En general el cine durasiano opera desde una memoria individual rosando a la memoria bibliográfica por varias circunstancias personales que marcaron su vida desde la infancia e incluso en su vida adulta, se encuentran impregnada en casi toda su obra. Por eso la memoria en Duras se mezcla con tonalidades de subjetividad y sensibilidad desde una mirada femenina. Esta memoria individual se encuentra camuflada en las tramas de sus películas, como menciona Halbwachs (2004, 50) “cada memoria individual es un

punto de vista sobre la memoria colectiva”. La segunda categoría que va direccionada a lo poético como “creador de símbolos, da a nuestra intimidad una actividad polisimbólica. Y los recuerdos se afinan” (Bachelard 2000, 44). Estas dos categorías son ilustradas en las películas: *Canción de la India* (1975), *Las manos negativas* (1978) y *El buque nocturno* (1979), Duras desarticula las convenciones narrativas tradicionales, proponiendo un cine de la evocación, donde la imagen y el sonido operan de manera autónoma y a la vez complementaria. A su vez va desplegando una memoria que no responde a la linealidad del relato y construyendo lo poético cinematográficamente basada en la fragmentación, la ausencia y la experimentación con la imagen y el sonido.

A partir de esto, la presente investigación se plantea la siguiente pregunta: ¿de qué manera los filmes *Canción de la India* (1975), *Las manos negativas* (1978) y *El buque nocturno* (1979) representan la memoria y lo poético? Para responder a esta pregunta, el interés es investigar cómo se articulan la memoria y lo poético en el cine de Marguerite Duras, a partir de una revisión conceptual, de recursos estéticos y narrativos del cine durasiano y cómo estos contribuyen a una estética única del cine hecho por mujeres en el contexto del cine francés de la segunda mitad del siglo XX.

A partir de esto, en este trabajo también propongo analizar el uso de lo poético de las imágenes de Duras en los filmes mencionados explorando los símbolos, las metáforas y las estructuras narrativas que desafiaron las convenciones estéticas de su tiempo, contribuyendo a un nuevo lenguaje visual y emocional en el cine francés de esa época. Asimismo, busco evidenciar las formas en que Marguerite Duras representan la memoria en sus obras, mediante técnicas narrativas y estilísticas que configuran una representación sensible y subjetiva.

La obra de Marguerite Duras ha sido predominantemente analizada en el ámbito literario, por Christiane Blot-Labarrère, especialista en literatura francesa del siglo XX, y miembro de la “Fundación Marguerite Duras” quien tiene varios ensayos en su haber. Otra teórica de literatura contemporánea es Anne Cousseau, ella ha dedicado su análisis a la faceta literaria y teatral de la autora, sin olvidar el interés de Jacques Lacan por el texto: “El arrebato de Lol V. Stein”. En general la obra literaria de Duras ha llamado la atención de varios teóricos y esto ha conducido a una percepción relegada de su contribución cinematográfica dejándola en un segundo plano. Incluso la Fundación Marguerite Duras se enfoca en un 90 % en promulgar su aporte literario, dejando en la sombra su faceta de cineasta. Sin embargo, el cine de Duras aún es un horizonte por explorar exhaustivamente, ya que se constituye como un espacio paradójico, creando una forma de

narrativa disruptiva dentro del cine hecho por mujeres en el contexto del cine francés de la segunda mitad del siglo XX. Esta investigación busca llenar un vacío crítico, enfocándose en cómo Duras a través de estas tres películas de los años 70: *Canción de la India* (ficción), *Las manos negativas* (cortometraje video-ensayo), *El buque nocturno* (ficción), van más allá de coincidencias temáticas, dado que forman parte de un ciclo estético coherente donde Duras explora claramente el desplazamiento de lo ausente. Su parentesco radica en una revolución formal sostenida por tres principios estéticos interconectados: caracterizado por una narrativa fragmentada y un uso distintivo de la voz en off junto a la imagen. Este trabajo se inscribe dentro de los estudios sobre cine y memoria, aportando una visión que dialoga con la fenomenología de la imagen, la teoría del cine-ensayo y el pensamiento filosófico sobre lo poético en un lenguaje visual.

En cuanto al ámbito social, abordar este tipo de enfoque investigativo adquiere una relevancia especial en la actualidad, particularmente en el contexto de la era digital, donde la interconexión global y el acceso masivo a la información se encuentran saturados, donde además el cine y el arte visual se enfrentan a la congestión narrativa y a las demandas de la frialdad de la inmediatez, estos filmes escogidos, ofrecen otra alternativa: una invitación a la pausa, la contemplación y la meditación visual/sonora/ sensorial.

En este contexto se hace fundamental resignificar el cine de Marguerite Duras como una herramienta de reflexión que interactúa con las inquietudes contemporáneas sobre la memoria, la ausencia y la recontextualización de los materiales visuales. En una sociedad donde la construcción de la memoria está constantemente mediada por discursos hegemónicos y narrativas dominantes, el cine de Duras ofrece también otra posibilidad que da voz a lo fragmentario, lo íntimo y lo no lineal, elementos fundamentales para comprender las complejidades de la representación en su cine de lo cual deviene lo poético. Al analizar sus películas, se fomenta un diálogo sobre la importancia de las representaciones subjetivas y sensibles desde la mirada femenina de la cineasta, abriendo espacios para nuevas interpretaciones que cuestionan las estructuras tradicionales del relato cinematográfico.

La obra de Marguerite Duras ha suscitado un interés académico, generando múltiples aproximaciones particularmente desde la literatura, donde su estilo singular ha sido objeto de numerosos análisis, mientras que sus aportes al lenguaje cinematográfico han sido explorados con menor frecuencia, dejando un campo fértil para nuevas lecturas desde lo audiovisual.

A propósito de este punto, en cuanto a análisis, se sitúa la tesis doctoral titulada: “La voz y el silencio. La trayectoria dramática de Marguerite Duras” de Nuria Araúxo García (2005); este trabajo se enfoca en la obra de la autora desde una mirada al texto, la narración y el arte teatral, pese a eso le da un espacio a la producción cinematográfica de Duras. En este mismo contexto, existen en el ámbito académico otras investigaciones de doctorado. Es el caso de “La escritura y/o la vida: un estudio comparativo de la obra de Marguerite Duras y de Jorge Semprún” (2008); esta investigación hace una exploración de su literatura, escritura de la identidad de sí misma en torno a la novela familiar. En el último apartado de dicha investigación se hace una breve revisión de su cine en el aspecto deconstruido / político en contraste con la obra de Jorge Semprún. Asimismo, la tesis doctoral francesa de Isabelle Raynauld, titulada “El guion cinematográfico como texto: historia, teoría y lectura(s) del guion: de Georges Méliès a Marguerite Duras y Jean-Luc Godard” (1990), este trabajo analiza al guion cinematográfico como texto u objeto distinto de la película en la que puede o no haber resultado, es decir como un esbozo autónomo de la película aún por realizar.

Desde otra perspectiva, en un enfoque visual de la imagen foto-cinematográfica, el artículo académico de Alfonso Hoyos Morales, “El vacío y lo real en la imagen foto-cinematográfica. El caso de Marguerite Duras” (2021), se centra en el caso de estudio del filme *L’homme atlantique*, el autor se enfoca desde una perspectiva fenomenológica a su análisis y rescata un concepto de verdad del registro fotográfico. En este mismo trabajo Hoyos (2021) realiza un planteamiento del acceso a la realidad en el que los vacíos y las ausencias adquieren un carácter constitutivo, sin depender necesariamente de su dimensión empírica, es decir, de la mera positividad en la aprehensión de su referente. Igualmente hay que citar el artículo en portugués de Luciene Guimarães de Oliveira titulado “Opacidad e intermediación en el cine de Marguerite Duras” (2024), en el cual se propone interrogar su cine en conjunto a partir de sus procesos desnarrativos de la puesta en escena, así como de su carácter intermedio en relación de sus procesos desnarrativos con la literatura. También es útil explorar el artículo de la *Revista Tempestad* escrito por Jessica Romero, titulado: “Marguerite Duras o el Cuerpo como Escena” (2023), donde se detiene en algunos filmes de Duras para relacionarnos con la nueva semántica evocada por el tiempo; este artículo surge de la mirada que el Festival Internacional de Cine de la UNAM de la ciudad de México (FICUNAM) dedicó una retrospectiva a la cineasta francesa en junio del 2023.

Por otro lado, tenemos el libro de Amelia Gamoneda Lanza, *Margarite Duras. La textura del deseo* (1995). La autora hace una aproximación teórica a la alteridad y el reflejo durasiano dentro de su propia literatura y el cine.

Entre las investigaciones que han profundizado de manera crítica en la dimensión cinematográfica de Duras, destacan los trabajos realizados por Michelle Royer especialista en cine, directora y profesora del Departamento de Estudios Franceses y Francófonos en la Universidad de Sydney; su investigación se ha centrado en la influyente escritora y cineasta del siglo XX, Marguerite Duras, desde la perspectiva del poscolonialismo, los estudios de género y las teorías de la corporeidad. Entre las publicaciones de Royer se hallan dos libros sobre la obra de Marguerite Duras en 2019: *Marguerite Duras à la croisée des arts* (coeditado con Upadhyay, L.) (Peter Lang, y *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Feminine Subjectivity* (2019). Su objetivo, basándose en teorías de la corporeidad y la condición de espectador, fue explorar la tactilidad y la multisensorialidad de las películas de Duras y su relación con su perspectiva centrada en la mujer.

En este marco, cabe detenernos asimismo en la obra de James S. Williams, profesor de Literatura y Cine Francés Moderno, y director del Centro de Culturas Visuales en Royal Holloway, University de Londres. Se trata de *The Erotics of Passage: Pleasure, Politics, and Form in the Later Work of Marguerite Duras* (1997) que sigue una variedad de enfoques teóricos-psicoanalíticos, comparativos, retóricos, intertextuales destacando, en cada caso, los placeres formales de la obra de Duras desde la película *Le camion*.

Desde esta perspectiva, en busca de entender el objeto de estudio y en procura de una respuesta matizada a la cuestión de lo poético, el ensayo de Laura M. Martins: “Algunas consideraciones sobre lo poético cinematográfico” (2019), define esta categoría en el cine y realiza un análisis de algunos filmes de la Unión Soviética, Estados Unidos, Polonia y Austria con estéticas disímiles.

Finalmente, se puede concluir con el libro que reúne por primera vez los escritos de la cineasta sobre sus propias películas, titulada: *Marguerite Duras. El cine que yo hago*, de François Bovier y Serge Margel (edición crítica) (2023), enfocado en el *dossier* de prensa de autor para la comprensión interna de los filmes de la directora.

Desde estas consideraciones, la presente investigación se propone examinar el uso de lo poético en estrecha relación con la subjetividad y la sensibilidad dentro del cine de Marguerite Duras. A través de un análisis de sus símbolos, metáforas y estructuras narrativas no convencionales, se busca comprender cómo la cineasta construyó un lenguaje

visual propio que desbordó las formas tradicionales de representación, desafiando las lógicas hegemónicas del relato cinematográfico dominante en su época.

En términos generales, las investigaciones revisadas señalan una inclinación hacia una perspectiva literaria de la autora, cabe señalar que son pocos los trabajos que han explorado en profundidad sus propuestas fílmicas.

En ese sentido, esta investigación pretende aportar una mirada crítica que, más allá de la descripción formal, se adentre en la densidad simbólica de sus imágenes, en la experiencia de la memoria. Así, este trabajo busca ir más allá, adoptando una perspectiva hermenéutica y filosófica que parte del análisis del lenguaje visual como núcleo expresivo del cine durasiano, en el que se abre un espacio de análisis donde lo poético no es un simple recurso estético, sino una forma de conocimiento, una vía de acceso a lo sensible.

Partiendo del concepto de la primera categoría de análisis, se propone abordar la memoria desde eje que articula la experiencia, concretamente: “la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada, para todas las vivencias del sujeto” (Ricoeur 2004, 128); es decir, la memoria es algo que está arraigado dentro del ser. Ricoeur propone pensar a la memoria desde una fenomenología del recuerdo como un momento objetual de la memoria (128); es el recuerdo como detonante de la individualidad única alojada en la memoria. Ricoeur igualmente menciona a Maurice Halbwachs (2004, 37), para quien la memoria se encuentra “en la base de todo recuerdo, estaría el recuerdo de un estado de conciencia puramente individual, que (para distinguirlo de las percepciones donde entran tantos elementos del pensamiento social) podríamos denominar intuición sensible”. Estas percepciones de experiencia subjetiva son más determinantes pese a la influencia de los moldes preestablecidos de la sociedad. Además, el mismo Halbwachs (2004, 48), argumenta que “los acontecimientos de nuestra vida que tenemos siempre más presentes también han quedado marcados en la memoria de los grupos más cercanos a nosotros”. Esta es la prueba de que la memoria tiene una presencia subjetiva generosa capaz de generar vínculos con otros seres. Al fin de cuentas, dicho con palabras de Montespelleri (2012, 32) “la memoria colectiva encierra y une nuestros recuerdos más íntimos”.

Ahora bien, esta idea encuentra resonancia en los alcances del cine como tal, la imagen-movimiento tiene la capacidad de resucitar a su modo el pasado e incluso evocar el futuro y jugar con estos dos elementos, pero específicamente en el campo de la memoria, como lo señala Aprea (2012, 46), “El cine tiene una capacidad de evocación del pa-

sado que lo convierte en fuente privilegiada de construcción de la memoria”. En consecuencia, el cine como articulador de la memoria individual y colectiva desde el uso del archivo inclusive desde la ficción puede ofrecer una lectura afectiva de lo íntimo.

Como segunda categoría respecto a lo poético, de acuerdo con Bachelard (1997, 8), se puede decir que es “para participar del existencialismo de lo poético hay que reforzar la unión de la imaginación y la memoria”. La experiencia de lo poético no es solo un juego de la imaginación, sino que también está anclada en la memoria, pero no en una memoria puramente racional o histórica, sino en una memoria afectiva, íntima, que se entrelaza con la imaginación para crear nuevas significaciones. Para ellos tenemos a la imagen poética, que está en palabras del mismo Bachelard (1997, 32): “da testimonio de un alma que descubre su mundo”; igualmente, “en su novedad, abre un futuro del lenguaje” (12). Duras construye una experiencia cinematográfica que evoca la ensoñación a través de una combinación minimalista de imagen y sonido, lo que le da un sentido polisémico a su composición global. Siguiendo el pensamiento de Bachelard, en general, la obra fílmica de Duras puede ser vista como un acto poético en sí mismo por las metáforas visuales de un estilo propio en la mayoría de sus películas.

El cine durasiano en su capacidad de crear un espacio liminal entre lo visible y lo invisible se produce por medio del carácter de una puesta en escena configurada en el interior y en exterior de la imagen-tiempo de la que Deleuze (1985, 344) se refiere así: “Ahora, la que se ha hecho directa es una imagen-tiempo por sí misma, con sus dos caras disimétricas, no totalizables, mortales al tocarse, la de un afuera más lejano que cualquier exterior, la de un adentro más profundo que cualquier interior, aquí donde se eleva y se arranca una palabra musical, allí donde lo visible se oculta o se sumerge”. No obstante, sobre la base de las posibilidades dadas únicas en el cine, partiendo de la raíz, según algunos diccionarios etimológicos la palabra poético proviene del latín *poëticus*, que a su vez tiene su origen en el griego antiguo *ποιητικός* (*poiētikós*). Este término deriva de *ποιητής* (*poiētēs*), que significa “poeta” o “creador”, y está relacionado con el verbo *ποιεῖν* (*poieîn*), que significa “hacer”, “crear” o “producir”. Es decir, la raíz etimológica de la palabra poético está profundamente vinculada a la idea de creación o producción, especialmente en el ámbito de la expresión artística y literaria. En este contexto, lo “poético” se refiere a lo relativo a la poesía o a la capacidad de evocar belleza, emoción o profundidad mediante las imágenes cinematográficas.

Entonces es posible reflexionar sobre cómo estas tres piezas fílmicas artísticas se adentran en la exploración de lo sensible, lo poético y la sensibilidad conjugando un lenguaje visual y estético. A Tarkovski (1985, 37) lo que le atraía del cine “son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético”. De manera similar, Duras en sus obras fílmicas supo jugar con estas dimensiones escapándose deliberadamente de lo convencional. En este caso Tarkovski (1985, 30) también señala la existencia de un nuevo lenguaje en el cine:

Hay un lenguaje absolutamente diferente, hay un sistema de comunicación totalmente distinto a través de sentimientos, imágenes. Este contacto supera todo lo que separa, derriba las fronteras. La voluntad, el sentimiento, las emociones despejan las barreras entre los hombres, que hasta ahora estaban a ambos extremos del espejo detrás de esta o de aquella puerta. El marco de la pantalla se amplía, ante nosotros se abre un mundo, cerrado hasta ahora, y se convierte en una nueva realidad.

La referencia al “marco de la pantalla” de la que habla el autor alude a la imagen del cine en un régimen visual como un medio que expande nuestra comprensión y percepción, abriendo un mundo lleno de posibilidades flexibles más allá de lo estrictamente verbal. Esto podría estar relacionado con el alcance de la imagen en movimiento por medio del cine y las artes visuales que se conectan con los afectos de la cineasta donde lo poético juega un rol importante. Para Tarkovski (1985, 38) “la relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador”; es decir, los términos del cine acompañado de lo poético evocan un estilo cinematográfico de implicación del espectador.

Otro concepto clave es el de cine como una forma. Como señala León (2021, 368) “el cine es el flujo constante de imágenes, impresión de movimiento, tiempo en estado puro”. Cada imagen conserva la huella de un instante, esta huella perdura más allá de su registro visual, transformándose en memoria. En este sentido, el cine no solo representa el paso del tiempo, sino que lo encarna. Esta concepción permite pensar el cine de Duras como un espacio donde la imagen y el tiempo se funden en una experiencia de lo subjetivo al máximo límite.

Otro elemento importante complementario al de la imagen es el tema de audiovisión, concepto de Chion (1993, 123), él sostiene: “todos los sonidos del filme se aglutinan en él alrededor de una imagen que no habitan, como moscas sobre un vidrio”. Deleuze (1985, 369) complementa la idea de Chion al mencionar: “la imagen visual y la imagen sonora guardan, pues, una relación especial, una relación indirecta libre”. Siguiendo al mismo Deleuze (1985, 369), la imagen visual en Duras nunca mostrará aquello que la imagen sonora enuncia. Podría conjeturarse que la imagen visual permanece distante,

fragmentaria o incluso vacía respecto de aquello que el sonido relata. Estas formas narrativas visuales/sensoriales, sonoras y estéticas potenciadas a través de la voz en off, contribuyen a evocar la memoria y lo poético en el cine durasiano.

A breves rasgos, metodológicamente, la presente investigación utilizará un enfoque cualitativo, ya que se centra en la significación visual y estética femenina de las siguientes dimensiones: la memoria y lo poético de las películas nombradas al inicio. En este sentido la metodología está orientada a través de una visión de la interpretación de la práctica fílmica propuesta por Bordwell (1995), centrada en el análisis de las formas de enunciación estéticas.

Capítulo primero

La memoria y lo poético en el cine: Aproximaciones conceptuales

1. El cine como construcción de sentido

El cine, desde su invención, ha sido concebido no solo como una tecnología de representación, sino más bien, como menciona Bazin (2001, 30) “el cine es un lenguaje”, es decir un lenguaje que evoca sensibilidades capaces de articular formas de ver, recordar y sentir, albergando un sistema de significación propio. El cine, en tanto lenguaje de luz-sombra en este entramado expresivo, la imagen no se limita a mostrar, sino que produce una experiencia de visión físicamente atravesada por la tensión entre claridad y opacidad, entre revelación y ocultamiento. En este sentido, resulta pertinente la imagen que retrata Kurt Cobain en sus diarios, en tanto permite pensar la experiencia de la visión en oscilación entre apertura y ceguera, en sintonía con la percepción de una experiencia perceptiva dada también en el cine. Cobain (2006, 29) describe por medio de una metáfora la experiencia de la incertidumbre de ver: “Incertidumbre, como abrir los ojos en la oscuridad para luego cerrarlos bien fuerte y volverlos a abrir, cegados por los puntos plateados y centelleantes que origina la presión en las córneas, bizquear, poner los ojos en blanco y enfocar la vista para volver a quedarte ciego, aunque así al menos de algún modo has visto la luz”.

En esta línea, ver cine implica habitar la incertidumbre en la constante oscilación entre la oscuridad y el destello, entre la ceguera momentánea y la aparición súbita de la luz en todos los sentidos de las imágenes proyectadas en la pantalla. Es en esa oscilación donde la subjetividad se explaya, pues el espectador no recibe pasivamente la imagen, sino que la completa, la proyecta y la reconfigura desde su propia experiencia. Entonces, el cine puede pensarse como una pieza expandible de las subjetividades, en una dimensión netamente creativa. Ese ingenio de transmitir una sucesión de imágenes en movimiento con todos sus componentes orgánicos para entrar en interacción con nuevas formas de ver una realidad en su multiplicidad de caras.

Para Bazin (2001, 74) “la pantalla reproduce el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndolo; la fábula nace de la experiencia que la imaginación trasciende”. El cine toma fragmentos del mundo real y los reorganiza en una experiencia distinta, capaz de reemplazar temporalmente nuestra percepción cotidiana de la realidad. La imaginación reconfigura más allá de lo literal, de

sucesos, personas y lugares. Es decir, la ficción no aparece de la nada: nace de la realidad convertida en materia prima, pero a su vez la supera, la expande y le otorga nuevos sentidos. El cine no se limita a repetir simplemente experiencias; las trasciende a través de su forma simbólica.

En este sentido, de acuerdo con Godard (2007, 246), el cine puede crear su propia historia/memoria que para él vendría a ser lo mismo: “El cine es el único que puede dar un sentimiento del tejido o del río de la historia. El cine puede dar lo que los diarios llamaban en otros tiempos ‘el registro de los acontecimientos’. En literatura no se puede”. Y complementado también con la afirmación de Godard, el cine busca para plasmar una situación desde la óptica de la cámara, este relato de la imagen-sonido, la capacidad del cine de dar continuidad, contexto e interacción de eventos de una forma que permite sentir la historia, la literatura puede narrar la historia, describirla o interpretarla, pero carece de la simultaneidad visual-auditiva propia del cine. Esta distinción entre literatura y cine no busca establecer una comparación jerárquica entre ambos lenguajes, que obviamente son diferentes, sino más bien, reconocer sus particularidades expresivas. En este caso, interesa destacar el alcance del cine en la construcción de historia-archivo en la memoria, mediante recursos audiovisuales como la imagen, el sonido, el montaje y encuadre, elementos que producen una forma de percepción distinta.

A ello se suma la idea de Pasolini (citado por Deleuze 1985, 48) de que “el cine es la realidad a secas”, “el cine representa la realidad a través de la realidad”, una afirmación que enfatiza la materialidad del mundo como base expresiva del medio. Deleuze, al reflexionar sobre Pasolini, retoma precisamente esta concepción del cine como lengua viva, y propone que el autor italiano fue uno de los primeros en entender que las imágenes cinematográficas no son meras representaciones, sino actos de visión, maneras de pensar con imágenes. Así, el cine no reproduce la realidad, sino que la pone en juego como lenguaje material, sensible y simbólico, donde cada plano encarna una percepción. En este cruce, las ideas de Bazin, Pasolini y Deleuze confluyen en la noción del cine como un arte de la experiencia, que piensa y siente al mismo tiempo narra.

Continuando con las ideas de Godard en cuanto a la versatilidad del cine y sus múltiples significados unos montados sobre otros como potentes alternancias de panoramas, a modo de verso lo expresa así:

El cine

es una saturación
de signos magníficos
inmersos
en la luz
con su ausencia
de explicación. (Godard 2007, 190)

Por una parte, se encuentran los signos de la imagen enmascarados en medio de las metáforas visuales en una conjugación dada también por los juegos de los efectos de la luz. Esto en su conjunto como resultado de una omisión de aclaración, vendría a ser una cualidad y no una deficiencia, debido a la exploración de diversidad de significados cuyo máximo ejemplo aquí es el cine de Duras al ser un territorio de ocultamientos y omisiones .

Esta concepción resulta especialmente pertinente al pensar el cine de Marguerite Duras como un lenguaje visual desde la evocación. Como afirma Brunch (1985, 13), un filme es una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacio, lo que sitúa al cine como un arte de lo fragmentario, capaz de operar con bloques de tiempo-imagen. En este marco, Deleuze (1985, 60) sostiene que al cine le corresponde “captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente”, enfatizando que la imagen cinematográfica es una condensación de múltiples temporalidades. Cada fragmento tempo-espacial en el cine de Duras forma una especie de tejido sensible, una composición de trozos dislocados que, al ser montados, generan un espacio donde lo poético y la memoria emergen permitiendo otras formas posibles de hacer cine. Esto ya debes mostrar así sea de manera provisional.

Estas formas posibles de hacer cine pueden entenderse como respuesta de una mirada femenina que propone otras maneras de narrar y representar. En algunas ocasiones Duras confesó su deseo por rodar sus propias películas cuidando hasta el último detalle sus producciones, debido a las asimetrías de la mirada masculina latentes en las adaptaciones realizadas a partir de sus novelas o guiones. En la mayoría de su material fílmico se observa a las mujeres participando desde un enfoque reflexivo muy poco tradicional. Entonces, “lo que define al cine es el lugar de la mirada” (Muvley 2001, 376), que también desafíe los estándares cinematográfico. El cine no se define solo por lo que muestra, sino por desde dónde y cómo se organiza la mirada.

2. La memoria

En su reflexión sobre la memoria, Maurice Merleau-Ponty (1993, 280) sostiene que “la psicología se ha enmarañado en dificultades sin fin cuando ha querido fundamentar la memoria en la posesión de ciertos contenidos o recuerdos, vestigios presentes (en el cuerpo o en el inconsciente) del pasado abolido, ya que a partir de estos vestigios jamás se puede comprender el reconocimiento del pasado como pasado”. De este modo, se pone en evidencia que la memoria no puede entenderse únicamente como la conservación de huellas del pasado, sino como una experiencia que permite reconocerlo precisamente en su condición de pasado. Asimismo, Merleau-Ponty (1993, 280) señala que “jamás se comprenderá la percepción de la distancia si se parte de contenidos dados en una especie de equidistancia, proyección plana del mundo, como los recuerdos son una proyección del pasado en el presente”, así la percepción y la memoria no son representaciones planas o copias, sino experiencias vividas que se estructuran en la relación del sujeto con el entorno, el mundo y con el tiempo. Desde esta perspectiva fenomenológica, Merleau-Ponty (1993, 280) plantea que:

Cómo no puede comprenderse la memoria más que como una posesión directa del pasado sin contenidos interpuestos, no puede comprenderse la percepción de la distancia más que como un *ser en lejanía* que lo recupera, el pasado, allí donde aparece. La memoria se funda progresivamente en el pasaje continuo de un instante al otro y en la inclusión de cada uno, con todo su horizonte, en la espesura del siguiente.

La memoria es un proceso dinámico mediante el cual los individuos y las colectividades construyen una relación con sus recuerdos y con su pasado. No se trata de una reproducción literal de los hechos, sino de una reconstrucción subjetiva que se entrelaza con el presente, afectando al sentir, el pensar y el narrar. En este sentido, Henri Bergson (2006, 246) propone una concepción de la memoria en el tiempo vivido y afirma:

La memoria no consiste en absoluto en una regresión del presente al pasado, sino al contrario en un progreso del pasado al presente. Es en el pasado que nos situamos de entrada. Partimos de un «estado virtual», que conducimos poco a poco a través de una serie de *planos de conciencia* diferentes hasta el término en que se materializa en una percepción actual, es decir hasta el punto en que deviene un estado presente y actuante, es decir en fin hasta ese plano extremo de nuestra conciencia en que se dibuja nuestro cuerpo. El recuerdo puro consiste en ese estado virtual.

Es esta memoria pura que emerge desde el estado virtual no material pero latente para actualizarse; el pasado no desaparece ni queda fijado de forma estática, sino que continúa actuando sobre la conciencia y el cuerpo en el presente hasta convertirse en una percepción actual. El tiempo, para Bergson, no es lineal ni dividido en momentos fijos,

sino una duración viva donde pasado y presente se entrelazan. Este proceso interior, afectivo, sensitivo puede actualizarse en una imagen, en una palabra, en una sensación. La memoria no vendría a ser algo mental, se encarna, se actualiza en el cuerpo, en una percepción, una emoción, una sensación disponible para existir en el arte. Bergson (2006, 48–49) dice entonces:

La memoria bajo estas dos formas, en tanto recubre con un manto percepción inmediata y en tanto contrae a su vez una multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción, el costado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas; y descuidando esta aportación para volver nuestra idea más clara, nosotros avanzamos mucho más lejos de lo que conviene en el camino en que estamos comprometidos. Estaremos libres para volver enseguida sobre nuestros pasos, y para corregir, sobre todo a través de la restitución de la memoria, lo que nuestras conclusiones podrían tener de excesivas. No es necesario pues ver en lo que sigue más que una exposición esquemática, y pediremos que se entienda provisoriamente por percepción no mi percepción concreta y compleja, aquella que es hinchada por mis recuerdos y que ofrece siempre un cierto espesor de duración, sino la percepción pura, una percepción que existe de derecho más que de hecho, la que tendría un ser situado donde soy, viviendo como vivo, pero absorbido en el presente, y capaz de obtener de la materia, a través de la eliminación de la memoria bajo todas sus formas, una visión a la vez inmediata e instantánea.

Bergson advierte que toda percepción está inevitablemente atravesada por la memoria, la cual actúa en dos niveles: recubriendo la percepción inmediata y condensando múltiples momentos del pasado. Esta memoria no solo enriquece la experiencia presente, sino que constituye el aporte subjetivo fundamental de la conciencia al conocimiento del mundo. En efecto, lo que percibimos nunca es neutro ni objetivo, sino siempre invadido de recuerdos, de duración vivida, de subjetividad. Por ello, toda percepción verdadera implica un espesor temporal, una mezcla entre presente y pasado que estructura nuestra manera de sentir y comprender el mundo.

Asimismo, Halbwachs (2004, 37) menciona que la memoria se encuentra “en la base de todo recuerdo, estaría el recuerdo en un estado de conciencia puramente individual, que (para distinguirlo de las percepciones donde entran tantos elementos del pensamiento social) podríamos denominar intuición sensible”. Estas percepciones de experiencia subjetiva son más determinantes pese a la influencia de los moldes preestablecidos de la sociedad. Además, Halbwachs (39; 11) argumenta que la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales. Las memorias individuales vendrían a ser un catalizador del inconsciente desdoblándose y reflejándose al mundo exterior. Por su parte para Leonord Arfuch (2013, 32) la memoria implica siempre un gesto narrativo del yo y la aborda la desde una mirada autobiográfica, pues señala:

No hay imagen sin lugar, un contexto espacial, un ámbito en el cual se recorta, y también, con un dejo benjaminiano [...]. La memoria nos sale al paso, a cada paso, aun desprevenido. Memorias de su propia temporalidad –y entonces, ya hecha historia– y memorias que nos pertenecen, que están atesoradas como en un diván sin ser llamadas, pero de pronto irrumpen al atravesar una esquina, al ver una casa de otro tiempo, el sitio de una escena feliz o infortunada... Imágenes súbitas que se articulan en sintaxis caprichosas.

Arfuch concibe que la memoria es un fenómeno siempre situado y sorpresivo, examina cómo los sujetos escriben su vida entre el testimonio y la ficción, recurriendo muchas veces a archivos personales como fotografías, objetos, cartas o diarios íntimos. Esta mezcla entre lo colectivo y lo íntimo, en el ámbito audiovisual encuentra su expresión más potente. Este punto es clave para pensar el cine de Duras, la cual construye escenas como evocación del pasado entrelazado con lo poético y donde el recuerdo no se explica ni se representa como dato histórico, sino que se percibe subjetivamente en lo visual/sonoro de sus filmes.

3. Lo poético

Lo poético entendido como una forma de mirar internamente para construir el mundo desde la fragilidad de lo efímero. Es una *poiesis*, desde su raíz etimológica, una creación/producción que habita el vacío y la finitud, y que sin embargo potencia la llama vulnerable de lo que apenas existe. En lo poético no hay permanencia: hay destello, chispa, interrupción. Es la sublimidad de abrir una veta en lo oscuro, de alumbrar con intensidad breve aquello que resiste al sentido pleno.

Para ello en palabras del mismo Bachelard lo poético (1997, 32) “da testimonio de un alma que descubre su mundo”, “en su novedad, abre un futuro del lenguaje” (12). Duras construye lo poético en una experiencia cinematográfica de que evoca la ensoñación a través de una combinación minimalista de imagen y sonido, lo que le da un sentido polisémico. Siguiendo, el pensamiento de Bachelard (2000, 75): “Solo el lenguaje poético puede tener tanta audacia. Estamos realmente en el dominio de la imaginación libre y creadora”, en general la obra fílmica de Duras puede ser mirada como un acto poético en sí mismo, es decir tiene la capacidad única de traspasar los límites del pensamiento racional y conceptual.

Por consiguiente, Gastón Bachelard (2000, 44) concibe a lo poético, como “creador de símbolos, da a nuestra intimidad una actividad polisimbólica”. Activa y multiplica los sentidos: “lo poético como fenomenología del alma” (2000, 11), de tal manera que es una especie de un ritmo sensible de la interioridad. Lo poético, en este sentido, es un ritmo

sensible de la interior, una vibración afectiva que permite experimentar el mundo desde un lugar más profundo, una forma de habitar el lenguaje no como instrumento de comunicación, sino como espacio de resonancia.

En esta misma línea, Bousuño (1985, 138) propone que la finalidad de los recursos poéticos es la de afectar y mudar la significación de las palabras hacia la individualización en cuanto a la intensidad de nuestras reacciones en cuanto los sentimientos, voliciones, apetitos etc., pertenecientes en nuestra psique.. El fenómeno de reacción subjetiva se produce con grados oscilantes de nitidez e intensidad, esto se da gracias la sustitución para “afectar y mudar la significación de las palabras” (Bousuño 1985, 128).

Para adentrarnos en la definición del término de lo poético, según el Diccionario general etimológico de la lengua española (Echegaray 1839, 870) “parte de la composición que tiene por objeto la invención del asunto, del personaje, de los episodios, de los accesorios generales, independientemente de las reglas técnicas de que el autor debe valerse para la realización de su plan”, tiene que ver con la creación del contenido, la inventiva del autor previo a cualquier norma o regla.

Aunque Jodorowsky (2004, 23) relaciona el acto poético con su teoría de la psicomagia, ilustra bien el concepto:

¿Y cuál es la definición del acto poético? Debe ser bello, estético y prescindir de toda justificación. Puede también acarrear cierta violencia. El acto poético es una llamada a la realidad: hay que enfrentar a la propia muerte, a lo imprevisto, a nuestra sombra, a los gusanos que hormiguean dentro de nosotros. Esta vida que nosotros quisiéramos lógica es, en realidad, loca, chocante, maravillosa y cruel. Nuestro comportamiento, que pretendemos lógico y consciente, es, de hecho, irracional, loco, contradictorio. Si observáramos lúcidamente nuestra realidad, constataríamos que es poética, ilógica, exuberante.

Esta reflexión de la dimensión mágica y espiritual de lo poético en la cita de Jodorowsky para describir un acto poético con acciones estéticas, inesperadas y sin justificación lógica que buscan abrir la percepción; este sería el primer paso hacia la psicomagia usando símbolos y metáforas para hablar al inconsciente, “el acto poético permite expresar energías normalmente reprimidas o dormidas dentro de nosotros” (Jodorowsky 2004, 24). El arte, la poesía y la magia se unen en acto creativo en el proceso de su sanación. El cine puede ser visto como una cura o un intento de rozar con las grietas de la vida. De ahí que Jodorowsky (2004, 194) indique que: “La psicomagia es un ejercicio puramente espiritual, la psicomagia encuentra en la metáfora delirante una vía de curación del inconsciente, y a través de actos poéticos la lleva a la realización simbólica”. En Duras su tejido visual situado en sus diecinueve filmes, son la apertura de un universo complejo

donde sus dilemas personales e íntimos son retratados de alguna manera. Este acto espiritual por parte de la directora da cuenta de la condición fragmentada del ser y de su propuesta cinematográfica.

Bergamín (2000, 31) enfatiza, por su parte, que por más que se adorne una obra en lo poético con letra o música, no basta con la forma externa; lo poético aparece cuando hay una profundidad espiritual que trasciende lo meramente literario, así lo señala: “Hay toda una literatura poética o llamada poética, que tiene letra y música, pero no tiene poesía. [...] Poner en poesía la poesía, aunque parezca redundancia, es en lo que consiste todo arte poético espiritual y no literario”. La poesía es el destino ineludible, el alimento de un torbellino creador en un ciclo transformador para sobreimprimir una belleza estética manifiesta en una obra.

Las películas de Duras no son directamente una poesía visual, son una expresión del espíritu de lo poético de generar posibilidades, atmósferas, espacios, personaje, lugares, surgimiento de lo no decible. Según Cohen (1982, 129) “la figura no cambia de contenido sino de la forma de sentido”, “transforma el concepto en imagen, lo inteligible en sensible”, esto quiere decir que se sustituye lo conceptual por lo imaginario. Lo poético sin dudas conecta con una sensibilidad, pero una sensibilidad estética en su contenido, Cohen (1982, 126) menciona al respecto: “La sensibilidad estética es sin duda una aptitud para entrar en resonancia, en armonía, en sincronía, con los sentidos, olores, formas, imágenes, colores, profusamente producidos no solo por el universo, sino por el *homo sapiens*”.

Estas resonancias de lo poético causadas por la estructura del sentido de lo sensible estético en el modo de aparecer de las cosas ante la conciencia por medio de una preocupación constata de retratar una mirada personal en una acción sensorial. Dejarse tocar, por la vibra de los sonidos, los ritmos de las formas, los colores, las presencias. Lo poético surge precisamente cuando esa resonancia se traduce en una forma de lenguaje visual en la que los límites entre el yo y lo otro se disuelve, y donde lo real se vuelve presencia viva, cargada de sentido.

Es fundamental expandir la mirada a este tipo de obsequio que ofrece la poesía por medio de lo poético para dar un paso de la neutralidad a la intensidad, así se “dinamiza las cosas, que ya no son objetos distantes, encerrados en círculo del no-yo, sino que cruzan su frontera para penetrar en mí y convertirse en otros tantos objetos de experiencia” (1982, 126). En la neutralidad, el mundo se percibe de forma distante, objetiva, como si las cosas existieran en lo externo. En cambio, en la intensidad, el sujeto se implica afectivamente,

es decir las cosas cobran vida, sentido. Lo poético incentiva un movimiento en la experiencia para penetrar en la subjetividad. Gracias a lo poético esta relación transforma al sujeto y excede los límites normativos.

4. ¿Qué es la poética? Diferenciación de lo poético

Aunque en apariencia pueden parecer sinónimos, lo poético y la poética designan conceptos distintos tanto en su naturaleza como en su función. Aristóteles (1990, 37) concebía a la poética como “una técnica (o ciencia constructiva) su finalidad no es el conocer por el conocer mismo (ciencia teórica) sino el conocer para hacer”. Es decir, es una ciencia dedicada a producir poesía. Para Aristóteles (1990, 37) el adjetivo *poética* supone el sustantivo arte, se propone tratar del arte o técnica de la poesía, pero esta a su vez debe estar normada, estructurada como lo reafirma el mismo autor (1990, 176): “Una acción poética es aquella, cuyas partes están compuestas y coordinadas entre sí del mejor modo posible”, es clara su intención de impregnar una normativa, dar reglas y orientaciones para escribir poesía.

La poética es, por tanto, una de las artes no utilitarios (las que se llamarían luego “bellas artes”), cuya finalidad es la creación de una obra verbal destinada a producir placer o agrado en quien la oye (o la lee) (Aristóteles 1990, 11).

La diferencia entre la poética y lo poético radica: en que la poética es un campo de estudio o una teoría que reflexiona sobre las reglas, estructuras y modos de construcción del arte especialmente de la literatura. Para Todorov (2004, 40) “el objeto de la poética no es el conjunto de los hechos empíricos (las obras literarias) sino una estructura abstracta (la literatura)”. En otras palabras, busca comprender cómo está construido un texto, cuáles son sus reglas internas. Además, se detiene en el trabajo de Valéry sobre su libro *De L'Enseignement de la Poétique Au College de France* acerca de la actividad que le corresponde a la poética correspondiente a la importancia de la estructura del lenguaje como esencia, así el mismo Todorov señala (2004, 32) “La palabra Poética se refería en ese texto a toda la literatura, sea o no versificada; incluso casi se tratara exclusivamente de obras en prosa. También cabe recordar en defensa de este término, que la más célebre de las Poéticas —la de Aristóteles— no era más que una teoría relativa las propiedades de ciertos tipos de discurso literario”

Todorov está aclarando aquí un uso ampliado y moderno del término “poética”, contrastándolo con su origen aristotélico añadiendo la mirada de Valéry. Tradicional-

mente, poética se asociaba a la poesía (verso, métrica, lirismo), pero con el tiempo, especialmente en el siglo XX, el término pasó a referirse a la teoría general de la literatura, más allá del verso, incluyendo prosa, narrativa.

Según el Diccionario general etimológico de la lengua española, la poética, en relación a la poesía es “como arte, esto es subordinada a regla. La obra o tratado en que se exponen los preceptos necesarios para la mayor percepción de obras en verso. Las cuatro poéticas: Erudición, la Retórica de Aristóteles, de Horacio, de Boileau y de Vida que se reunieron en un libro clásico” (Echegaray 1839, 870), esas normas son concebidas para comprender y valorar mejor la estructura de la poesía.

Además Cohen (1977, 15) señala que “la poética es la ciencia del estilo poético”. El poeta no habla como los demás. Su lenguaje es anormal y esta anormalidad es la que le asegura su estilo.

Entonces la poética sería un mero instrumento de análisis formal, mientras que lo poético se refiere a una cualidad sensible o estética que puede aparecer en cualquier forma de arte (no solo poesía o narrativa) y que produce una experiencia emocional, simbólica o trascendente. No depende de reglas, sino de un efecto subjetivo/sensible, muchas veces ligado a la evocación emocional, al universo de lo inefable. Me parece que esta discusión es más compleja y no me queda claro cuál es el punto en relación con tu reflexión.

5. La construcción de la mirada femenina Durasiana

Sin negar las posturas políticas del feminismo ni los enfoques sociales de género y aunque existen lecturas desde los estudios feministas sobre la obra de Duras, este trabajo no se inscribe en dicho enfoque, sino que se centra en una aproximación a la imagen cinematográfica desde lo poético. En este marco, la denominada ‘mirada femenina’ se entiende no como una categoría biológica o esencialista, sino como una forma de percepción que privilegia lo sensible, lo fragmentario y lo afectivo, desestabilizando los modos tradicionales de representación cinematográfica derivada de una estrategia estética que permite expresar una subjetividad y sensibilidad. En este sentido, la mirada femenina entendida como una forma particular de relacionarse con el mundo, de exploración de las sensaciones, emociones, afectos e intuiciones.

Según afirma la teórica Michelle Royer (2019, 13–14), Duras no adoptó una corriente del feminismo, sino que desarrolló una perspectiva personal sobre lo femenino, influenciada por el feminismo de los años 70, sin adherirse a esencialismos biologicistas. Aunque la directora no era feminista, tenía un posicionamiento político claro de lo que es

ser mujer. Aun así, ha llamado la atención de algunas corrientes feministas. Selous (1988, 13–15) cuestiona estas interpretaciones y ofrece una lectura más compleja específicamente de la obra literaria de Duras. Reconoce el poder estético de la autora mientras desmonta las lecturas feministas simplistas que han canonizado su obra como supuestamente subversiva, evidenciando lo contrario porque a criterio de la autora reproduce dinámicas de género tradicional.

Duras es una escritora innovadora, aunque su obra no ofrece un modelo feminista como tal, su acogida como autora mujer sí tiene implicaciones políticas positivas al demostrar que las mujeres pueden jugar un papel decisivo en el ámbito artístico-cultural.

En contraposición de Selous (2019, 59–62), Royer centra su óptica en el cine de la directora, argumenta que la innovación de Duras en la desincronización imagen-sonido, en dar primacía a las voces en off y a los planos táctiles, no es meramente estética, sino una estrategia para materializar su subjetividad femenina en el medio fílmico. Lo propio justamente de la mirada femenina en Duras es el despertar de la creación de un cosmos de ficciones llevadas al cine como forma de percepción y expresión de lo poético caracterizado por la evocación, la interioridad, la introspección activa, el sentimiento íntimo y la apertura a la memoria latente. De acuerdo con Royer (2019, 90) la primacía del sonido sobre lo visual es una modalidad de subversión de la hegemonía patriarcal de la mirada. Esta perspectiva permite comprender a la feminidad alejada de la lógica narrativa dominante en el núcleo de la forma cinematográfica misma, en sus ritmos, silencios y vacíos, configurando una experiencia estética en el privilegio de la contemplación de estos elementos.

Por lo tanto, este análisis no busca identificar problemáticas de género, sino examinar cómo el filme construye una estética femenina sensible a través de sus recursos cinematográficos, entendida como dimensión de lo poético y la memoria de la imagen condensada con el tiempo en su espíritu inmanente del devenir.

6. Contexto histórico: Presentación de la obra cinematográfica de Marguerite

Duras

El cine de Duras durante los años setenta no puede separarse de los cambios sociopolíticos vividos a nivel global y en Francia. En dicha década de los 70 se mantenía la tensión debido a la guerra de Vietnam que finaliza en 1975. A su vez la descolonización de varios países africanos y asiáticos recién independizados buscaban identidad política

y cultural, mientras se cuestionaban las prácticas coloniales. Estos cambios dieron paso a movimientos feministas, ecologistas y anticoloniales.

En esa década, la crisis económica mundial por el declive de la electricidad y el petróleo, era generalizada: “tras la crisis de 1973, de la que el sistema saldría notablemente modernizado y reforzado, iba a tener un alto coste social” (Fuentes 2001, 427). Esto dio paso a nuevas ideologías y formas de pensar, sumado a la ola de dictaduras militares que durante la década de los 70 asoló América Latina. Los años 70 es una década de cambios de paradigmas en lo social, lo político, lo cultural y lo artístico.

Por su parte Francia que además se ve afectada por las secuelas de mayo del 68 debido a las protestas estudiantiles, obreras y feministas. En lo político la presidencia de Georges Pompidou estimuló la continua modernización económica (Price 2016, 378), pero en el año de 1973 tuvo que enfrentarse a la crisis que se derivaron de subida del precio del petróleo hasta que fallece en 1974 (410). Luego tomaría el poder Valéry Giscard d’Estaing hasta 1984, en ese lapso persistía el malestar social acarreado por los contextos políticos, sociales y económicos. En cuanto a ámbito de las humanidades López (2013, 137) plantea: “Entre los efectos de las transformaciones de los sesenta está el surgimiento de nuevos discursos sobre la memoria”. Esta idea es esencial porque se puede desarrollar muy bien dentro del contexto que se viene trabajando en esta investigación, el cambio cultural de los años 60 y los 70 en Francia. Con la crisis de las grandes narrativas históricas y con el cuestionamiento de la idea de progreso, de las versiones oficiales de la continuidad histórica que había dominado la modernidad occidental dio un giro hacia la memoria y el cuerpo afectando el pensamiento, la historia, las artes, y el cine por supuesto.

Si bien Francia es relacionada con la tradicional conexión entre práctica y teoría cinematográfica desde sus inicios (Nozal 2005, 3), esta relación adquiere un carácter particularmente profundo y complejo a lo largo del siglo XX. Según Abril Soubagné y Hernández Longas (2007, 3) el cine de esta época, “en particular la de los años setenta en los que el tono es decididamente más lúcido y realista al igual que más crítico y mucho más matizado”, cabe recalcar que los cuestionamientos que dejó la guerra seguían aún latentes en dicha década, “el cine francés se lanza a hablar, ya sin tapujos, del comportamiento de los franceses durante la guerra, del antisemitismo, del compromiso resistente pero también de la cobardía individual o colectiva” (Abril Soubagné y Hernández Longas 2007, 3).

En ese contexto, el cine de autoras mujeres como Duras emerge como una de las formas más extrañas de abordar el discurso de la memoria, lo poético fílmico no reconstruye el pasado, sino que lo evoca como huella, como eco, como persistencia afectiva para pensar lo que la historia oficial no puede narrar.

Es importante considerar que Duras proviene del mundo literario desde la década de los 40 donde su aporte fue significativo. Su primer acercamiento con lo cinematográfico se dio a finales de los años 60, Duras desde esa fecha produjo alrededor de diecinueve cortos y películas.

Entre los filmes de análisis se encuentran: *Canción de la India* del año 1975, una película ambientada en los años 30 cuando India era colonia de Francia; la obra narra la historia de Anne Marie Stratter interpretada por la actriz, videorealizadora y activista feminista Delphine Seyrig, quien también trabajó con el director Luis Buñuel en la película *El discreto encanto de la burguesía* en 1972. Como esposa del embajador francés en Calcuta, Anne Marie Stratter se encuentra atrapada en el hastío de la vida colonial, la sofocante aclimatación, el encierro por la lepra y la monotonía burguesa. El segundo filme es un cortometraje titulado: *Las manos negativas*, estrenada en Francia en 1978, el cual comparte vínculos temáticos y estilísticos con *Cesarée*, otro cortometraje de ese mismo año. Ambos trabajos pueden considerarse extensiones o fragmentos de la narrativa explorada en el guion de la película *Le Navire Night* o *Buque Nocturno*, lanzada en el año de 1979. Con una cinta de 35mm a color este filme tiene una duración de alrededor de 14 minutos de rodaje con tendencia minimalista, combina imágenes de una París desierta, al alba, en el que la cámara recorre las calles vacías de la ciudad, mientras se escucha la voz en off de Duras relatando un poema de su autoría. Este corto se entrelaza con la evocación de las “manos negativas” del arte rupestre en cuevas de pueblos originarios pertenecientes a sitios arqueológicos. Y por último se encuentra otra película de ficción: *El buque nocturno* de 1979, la trama gira en torno de llamadas telefónicas anónimas, donde surge el amor en la época de ocupación alemana en el contexto de la segunda guerra mundial.

7. Cine francés y la corriente “Rive Gauche”

La Rive Gauche o margen/orilla a la izquierda se concibió primero al ámbito de lo arquitectónico-urbano de la ciudad parisina. Como movimiento intelectual y artístico se originó entre la década de 1940 y 1950, según Poirier (2021, 7) este movimiento se forjó tras los horrores de la guerra, es decir fue una opción independiente o tercer vía para

los modelos capitalista y comunista en la vida, el arte, la política. Este nuevo reposicionamiento preocupado en pensar lo otro singular en medio de un hecho histórico tan marcado como lo fue la Segunda Guerra Mundial permite comprender el sentido estético que caracteriza a este movimiento. Poirier (2021, 7) define a esta corriente de la siguiente manera: “La Rive Gauche” es la historia de sus sinergias transformadoras de la vida, y explora el fértil terreno de la interacción entre el arte, la literatura, el teatro, la antropología, la filosofía, la política y el cine en el París de Posguerra”. Duras con su refinamiento desarrolla, evoluciona, trasmuta conecta fluidamente con esos universos sin tanta parafernalia.

Estos universos, despojados de toda parafernalia, responden a una búsqueda de lo esencial y de lo poético en la imagen durasiana. En esta línea, el investigador y realizador argentino Juan Velis (2018, 4) define a la “Rive Gauche” como: “un símbolo de un cine de intelectuales, si se quiere, un cine bohemio que arrojó nuevas posibilidades expresivas mediante el uso casi exclusivo de la palabra a niveles líricos y poéticos, una búsqueda interna de la expansión de la forma y de la implicancia social y política”.

Estos niveles volcados al oleaje de lo íntimo revelan un plus que solo posee Marguerite, logrando manifestar un ángulo narrativo y poético en el macrocosmos del cine influenciado fundamentalmente por la cosmovisión de su mirada femenina para interpelar al espectador de manera particular, por eso resuena con las propuestas de este movimiento. Volviendo para ubicar históricamente el movimiento, Nozal (2004, 21) lo describe como:

Los escritores que trabajan con Resnais son conocidos como miembros de un grupo paralelo al de Cahiers du cinéma llamado Rive Gauche. Sus rasgos comunes son tan débiles como los de los miembros de Cahiers. Por buscar un paralelismo, se puede destacar la vinculación de estos escritores-cineastas con las oficinas de las ediciones du Seuil, donde publican algunas de sus novelas y ponen en marcha revistas o colecciones de libros. Todos provienen del Nouveau Roman, por lo que el salto al cine no viene dado tanto por cinefilia como por la búsqueda de un medio de expresión nuevo que les permita plasmar las inquietudes que reflejan en sus novelas. Entre las constantes temáticas de sus películas se encuentran las cuestiones relacionadas con la memoria y con los procesos mentales humanos en general.

Cabe mencionar, respecto a la revista francesa *Cahiers du cinema* fundada por André Bazin, que de ahí emergió también la generación de la Nouvelle Vague o Nueva Ola Francesa, conformada por Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol y François Truffaut, en su gran mayoría hombres, sin descontar a Agnès Varda, la cual formó parte del movimiento más no de la revista. En sí la influencia de la escritura para hacer

cine siempre estuvo presente, la figura de este movimiento literario “Nouveau Roman” o “Nueva Novela” se asocia estrechamente con el campo de lo visual y esto les da una personalidad a las películas filmadas de dichas corrientes. Al respecto del *nouveau roman*, Gubern (2010, 80–81) señala:

El *nouveau roman*, cuya objetividad distante privilegiaba el aspecto visual de la realidad, por lo que también fue conocido como *école du regard* (escuela de la mirada). No es raro que uno de sus más ilustres adalides, Alain Robbe-Grillet, cultivara tanto la novela —Las gomas (1953), El mirón (1955), La celosía (1957) como el cine. Como ocurrió también con su colega Marguerite Duras.

Gubern señala que este movimiento literario “nueva novela” francesa, surgida en los años 50, se centraba en la descripción minuciosa de los objetos, los espacios y las percepciones visuales. Por eso se le llamó también *école du regard* o “escuela de la mirada”, la atención se desplazaba al acto de mirar. Los autores buscaban registrar la realidad con la misma neutralidad con la que una cámara podría captarla. Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras pasarán del texto literario al cine. Si la escritura del *nouveau roman* ya funcionaba como un ejercicio visual, el paso al lenguaje fílmico era casi muy natural.

Alain Robbe-Grillet (2010, 39), quien se considera pionero de este movimiento, lo define como: “nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo”, es decir una literatura más introspectiva rompiendo con una trama, un inicio, un desarrollo y un desenlace. También se descarta la descripción de los personajes condicionada por las ideologías de estos, para así centrarse en la exploración de las derivas de conciencia. Esta dinámica es una característica del cine durasiano, la geometría de la conciencia de sus personajes es profunda y un tanto desvirtuada mostrada en el tapiz de la pantalla.

No obstante, aunque Duras abiertamente decidió no encasillarse en ningún movimiento literario o cinematográfico, incluyendo también la retrospectiva del movimiento del cine experimental, enfáticamente rechazó ser asimilada a una clasificación social y a una identidad reconocible, evitando toda etiqueta o pertenencia que la redujera a una identidad reconocible.

Esa distancia respondía a su deseo de destrucción del cine y de lo político (Bovier & Margel 2023, 12). En general el cine de Duras gira en torno a los intereses formales y temáticos de la “Rive Gauche”, pues juega con sus contornos, comparte el interés por el lenguaje, la memoria y la experimentación de lo humano/poético, su cine se erige como

un territorio propio, donde la palabra, el silencio y la voz en off operan indistintamente para desbordar las categorías establecidas.

Algunos directores buscan que la experiencia del espectador no sea solo visual, sino también emocional, hacer sentir la experiencia, la carga emocional que despiertan las imágenes. Desde distintas tradiciones estéticas del cine moderno, la cineasta Duras y el artista plástico estadounidense Andy Warhol, quien incursionó en el cine; se situaron fuera del cine comercial, pero no completamente en la marginalidad del cine experimental puro, como otros cineastas experimentales de la época, pero sí desafiaban las normas tradicionales del cine. En este sentido, el crítico de cine de Baecque (2001, 180), sugiere:

Ciertos cineastas, no obstante, han intentado mantener unidos la percepción y el afecto, es decir, proporcionar una duración interna al tiempo, excavar su espesor afectivo. Con ello permanecieron siendo marginales, pero menos que los puros experimentales. Andy Warhol y Marguerite Duras se encuentran entre esos cineastas. A pesar de todo, lo que sus películas tienen en común es su decisión de deshacerse de la obsesión plástica que preocupa a la mayoría de los cineastas experimentales.

Para estos dos cineastas, el cine no es un objeto estético perfecto en el que la imagen se convierte en una composición visual cerrada, aquí la duración subjetiva del tiempo se estira y atraviesa la experiencia del espectador debido a la densidad afectiva.

En el caso específico de Duras, el estado de transición de sus obras cinematográficas hacia un cine de evocación debido a la disyunción entre imagen y sonido. La extensión natural de su búsqueda sensible estética que se expresa por sí solo como un órgano vivo estimulante para el espectador. Entonces, más que adscribirse a la “Rive Gauche” o al cine experimental, Duras desarrolló una obra situada fuera de estas corrientes, explorando los límites del cine y la escritura. La cineasta puede pensarse como una autora situada en el margen del margen de las corrientes cinematográficas, explorando las fronteras de la construcción visual contemplativa con un gesto escritural existencialista impregnado en los guiones de sus propias películas.

8. Relación entre la memoria y lo poético en el cine de Duras

La relación intrínseca de la memoria con lo poético en su intencionalidad de trascendencia en el cine durasiano permite un análisis desde su núcleo narrativo. La memoria no es solo un tema o contenido, sino una forma de creación de lo poético, y este modo poético de poner en escena constituye una forma de recordar. Como diría Ricoeur (2004, 20): “Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda”. Marguerite a través de los

filtros de literatura y del cine se dirigió a esa búsqueda desde su sensibilidad sin precedentes.

Esta búsqueda del recuerdo adopta una dimensión sensorial, la memoria con lo poético se percibe en un espacio potente para apreciar sensitivamente una experiencia determinada. De ahí que, como indica Deleuze (1984, 113): “Se trata de un cine muy especial que ha tomado afición a ‘hacer sentir la cámara’”. La cámara no solo registra la acción, sino que participa en la percepción del espectador, convirtiéndose en un sujeto que percibe y hace percibir. Retomando las reflexiones de Deleuze sobre la imagen-percepción en el cine, puede hablarse de una conciencia de lo poético que no sería, estrictamente hablando, estética ni tecnicista, sino más bien mística o sagrada. En otras palabras, de acuerdo con Deleuze (1984, 114):

Una conciencia poética que no sería, estrictamente hablando, estética ni tecnicista, sino más bien mística o «sagrada». Lo cual le permite llevar la imagen-percepción, o la neurosis de sus personajes, al nivel de la bajeza [...], con los contenidos más abyectos, reflejándolos a la par en una pura concibencia poética animada por el elemento mítico o sacralizante.

La imagen cinematográfica no es solo visual; es una forma de sentir y experimentar algo trascendente. Esto significa que su cine no se centra solo en la belleza formal de la imagen, lo estético en la belleza formal de la imagen ni en los artificios técnicos de la filmación o lo tecnicista. Aquí, lo místico o sagrado se refiere a algo que trasciende lo meramente visual. La imagen tiene un poder de revelación, capaz de evocar emociones profundas, arquetipos, rituales, y una sensación de misticidad, esta implica una conexión con lo intangible, la experiencia profunda del ser humano. La imagen con cada gesto, cada encuadre, cada personaje puede contener un significado más allá de lo literal. Duras lleva la percepción de la cámara y la emoción de los personajes al límite integrándolo en una experiencia de lo poético. Lo místico y lo sagrado no están en el contenido literal de la historia, sino en cómo la percepción y la emoción del espectador son convocadas por la imagen. Por consiguiente, la cámara se convierte en un medio para hacer sentir lo invisible, lo profundo de la experiencia humana.

Esta idea resulta clave para pensar el cine de Marguerite Duras. En sus películas el gesto cinematográfico se refleja en imágenes que cautivan sin querer aparentar nada, los momentos poéticos en sus filmes son evocaciones sensoriales. En el espectador despierta un deseo visual de ver la textura íntima del filme. Como diría Deleuze (1984, 177)

acerca del cine de Duras “leer la imagen y no solo verla”, esta lectura de las partes desconectadas, del aparente vacío, de los abismos subjetivos ensamblan un correlato cinematográfico para “la destrucción del cine” en términos de la propia directora. En la película *El Camión* (2023, 9), Duras menciona: “Que el cine vaya hacia su perdición es el único cine. Que el mundo vaya hacia su perdición, que vaya hacia su perdición es la única política”. La directora plantea aquí una concepción radical del arte y del pensamiento político. Ella no busca la perfección técnica convencional, ni la complacencia narrativa, sino que se arriesga a desaparecer como forma. Ese perderse, ir más allá de los límites del cine de autor o experimental; entrar en una zona incierta ambigua donde la imagen se convierte en acto poético. Lo verdadera política no es la que preserva un orden preestablecido, sino la que aborda los márgenes, lo marginal, lo otro, los otros. Tanto en las artes como en la política, aventurarse a actuar puede ser transformador verdaderamente.

Para los profesionales de esa época el cine de Duras no existía, en general alaban solo sus textos, pero condenaban sus películas, Marguerite mencionaba que sus amistades leían todos sus libros, pero no asistían al cine para ver sus filmes (1993, 27). Su producción audiovisual es pura oscuridad que precede a la luz, potencializa un espacio apacible. El arte de narrar desde el tapiz de la memoria para transformarse en gesto poético. Lo poético no como un simple adorno, sino la única forma posible de dar cuerpo a lo inasible de la memoria.

Su cine fragmenta el tiempo y la narración, como si la memoria misma dictara la forma. Atravesando la imagen por medio del bucle del recuerdo, “el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección – *phatos*– su llegada a la mente” (Ricoeur 2004, 19–20). Esa imagen reflejante, sensitiva desapercibida al inicio, pero cuando se instala mueve todo a su paso. Es decir, en palabras de Ricoeur (2004, 20) “acordarse es hacer algo”, ese algo encaminado a una reflexión visual extendida a lo meditativo en el cine de Duras.

Entonces la memoria y lo poético no se separan, se complementan, se diluyen. La subjetividad de este espíritu emerge cuando lo indecible se sugiere a través de la forma palabra, imagen, sonido. Esta táctica de Duras según Bovier y Margel (2023, 13) funciona así: “Duras destruye las condiciones mismas de la adaptación en tanto operación fílmica y noción operativa; incita a pensar entonces de otro modo las relaciones de escritura entre literatura y cine, texto e imagen, voz y diálogo”.

Estos modelos discursivos de reciprocidad escrita, visual y sonora en el que la repetición, los silencios, las voces en *off* funcionan como huellas de lo que se recuerda o

no se intenta recordar. El cine durasiano insiste-opera en el pasado con la potencia de la historia, la memoria, los afectos y subjetividades. Cuando Onfray (2016, 431) menciona que: “Cada individuo lleva un museo iconográfico virtual en su memoria”, se refiere al actuar de cada individuo cuando almacena dentro de sí un museo interior de imágenes, fotografías, construido a lo largo de su vida a partir de todo lo que ha visto, leído, soñado o imaginado. La memoria no conserva intacto el pasado, recuerda borrando, recupera perdiendo, reescribe lo que va olvidando.

En general los filmes durasianos manifiestan una radicalidad formal, rompe deliberadamente con las formas tradicionales del lenguaje cinematográfico. La misma Duras (1993, 129) se refiere a su propio cine afirmando: “Cuando consigo resolver mis películas dentro de las trampas del cine, cuando quedan colgadas las interrogantes constantes, cuando no puedo librarme de su obsesión, entonces he hecho cine”. Tal perspectiva se alinea con lo que Merleau-Ponty (1993, 401) señala cuando afirma que: “la memoria, de nada serviría si no tuviésemos adquirido, de una vez por todas, el poder interior de interpretarla. Expresar no es sustituir el pensamiento”. En este caso la memoria presentada, exhibida es fragmentaria, el cine de Duras es para quienes tienen el afán de escudriñar cada matiz visual.

Su cine pone en juego un proceso complejo, trabaja su cine como si escribiera sobre una superficie de una hoja de un libro. Cada filme borra algo del anterior, lo niega o lo vuelve a escribir, pero sin eliminar completamente su huella. Bovier y Margel (2023, 12) se refieren al respecto cuando afirman:

Los filmes de Marguerite Duras manifiestan una radicalidad formal y ponen en juego un proceso de borramiento y de reescritura, de negación y de recuperación, de descarte y de reutilización: se caracterizan por un gesto de destrucción del cine. Los temas, los personajes, las narraciones circulan entre novelas y filmes, alterando las leyes del género. Siguiendo la misma lógica, un filme puede incluir a otro, e inclusive borrarlo, negarlo, recomponerlo, reiniciarlo.

Duras destruye las convenciones de contar una historia en cine, de poner en escena sus personajes, de una continuidad visual para evocar memoria. Su propósito se caracteriza por un gesto de destrucción cine. No es destrucción literal, sino crítica del cine como institución narrativa y representacional impuesta en esa época.

Estas vanguardias referente a la temporalidad en el cine, muestran como “Warhol y Duras crean un entorno, un lugar, es decir, un espacio para habitar con todo su cuerpo y un tiempo para utilizar a su gusto” (de Baecque 2001, 181), estos dos cineastas en particular colocan al espectador con el deber de desmenuzar, analizar y captar cada aspecto

de comportamiento visual para revelar su sentido. En todas estas formas de reivindicación se encuentran en el cine porque proviene de las formas de transmisión para preservar la memoria asumiendo incluso una mirada de lo poético.

Como dato significativo, resulta interesante señalar la afinidad de Duras con el cine de Robert Bresson y Yasujirō Ozu, lo cual no debe entenderse como una mera influencia estilística, sino como una cercanía en la manera de concebir el cine como un espacio de búsqueda de lo poético. Al igual que estos cineastas, Duras privilegió la sugerencia sobre la explicación, el silencio sobre la saturación narrativa y la experiencia sensible.

Capítulo segundo

Metodología y análisis fílmico

Asumir esta condición de habitar el cine orienta al presente trabajo hacia una metodología que privilegia la ligazón de la memoria y lo poético, desde una guía teórica de Bordwell y Thompson acerca del significado de la forma fílmica desde una visión de la interpretación de la práctica fílmica. Antes de empezar, Bordwell hace una distinción entre comprensión e interpretación, la primera alude a los significados obvios, manifiestos, directos y la segunda se interesa de los significados encubiertos, enigmáticos u ocultos (1995, 18), las obras cinematográficas de Duras son en realidad un caudal de universos pocos explorados. Los datos o pistas que arroja este material fílmico conformado por elementos yuxtapuestos, evocativos sin ser colocados al azar por la cineasta son una especie de reservorios escondidos llenos de símbolos. Bovier y Margel (2023, 23) mencionan que el “el cine de Marguerite Duras es literario y narrativo: se reivindica como un acto de escritura mediante el cual se efectúa la destrucción de los códigos y las convenciones del cine narrativo”, todo esto puede ser reflejado como por ejemplo en el uso de la luz y el color, usos de planos, el montaje, el sonido, la música y la voz en off en la segmentación de escenas clave como constructores de significado y por lo tanto de sentido. Para Bordwell (1995, 84) “El filme es un vehículo para los significados que el realizador ha puesto ‘allí’, bien como un acto comunicación deliberada, bien como acto de expresión solo en parte consiente”, el cine no tiene una visión neutra, sino un medio de transmisión de ideas. A través de él, el realizador deposita significados, intenciones y concepciones del mundo. De este modo, estos significados pueden responder, por un lado, a una voluntad consciente de decir algo al espectador; y, por otro, a un acto de expresión parcialmente inconsciente, en el que brotan deseos, memorias, afectos o perspectivas subjetivas que el autor no controla del todo.

En este aspecto, el filme funciona como un espacio donde se inscriben miradas predeterminadas conjugadas con otras miradas no del todo conscientes, y el espectador es quien las interpreta a partir de las huellas que el realizador ha dejado a su paso.

La primera acción metodológica es entrar en contacto con el filme, relacionarse con la imagen fílmica durasiana,”la expectación impregna nuestra experiencia del arte”

(Bordwell y Thompson 1995, 45). El visionado de los tres filmes repetidas veces proporcionan datos que permitirán organizar la mente del investigador, así llevará a la actividad de reflexionar sobre cómo su interacción genera experiencia y sentido entre memoria y lo poético. Por lo tanto, las películas no son un objeto de significado cerrado, sino un tesoro interpretativo que se activa a través de los cuatro niveles de significado propuestos por Bordwell y Thompson, los cuales son: Referencial, Explicito, Implícito y Sintomático.

En primer lugar, para Bordwell y Thompson (1995, 50) el significado referencial remite a los elementos del contexto de la realidad para entender una trama ficticia. Son lugares, momentos históricos, épocas, o referencias de datos culturales. Para este nivel se recabará datos relevantes de esta índole sucedidos en los años que fueron filmadas: *Las manos negativas* y *El buque nocturno* de los años 70, junto a *India Song* ambientada en la década de los 30.

En un segundo nivel, el significado explícito es para Bordwell y Thompson (1995, 50) aquello que se desprende de las acciones de la historia o su contenido. Es lo global de la película, pero está en relación con el contexto, es básicamente de qué trata la película. A simple vista en la diégesis, los filmes de Duras son inclinados intencionalmente al deseo y al amor directamente, pero en el entretejido visual se desata más cosas por descubrir.

Más allá de lo que se dice abiertamente en un filme, el significado implícito es la interpretación, el espectador se acerca minuciosamente para encontrar temas. Para la producción de interpretación los elementos narrativos y de estilo deben estar interrelacionados (Bordwell y Thompson 1995, 51). La enunciación cinematográfica de Duras se compone de las referencias a otras voces, imágenes, gestos y relatos no lineales que se inscriben en los filmes por separado y en conjunto como un corpus, analizando cómo estos elementos fragmentados son reapropiados y resignificados desde una sensibilidad/subjetividad de lo poético que configuraran su lenguaje cinematográfico, desafiando las convenciones del cine tradicional, creando una experiencia evocativa desde una mirada femenina en el contexto del cine francés de la segunda mitad del siglo XX.

Finalmente, para Bordwell y Thompson (1995, 52) el significado sintomático se refiere a aquellos valores sociales, creencias o ideologías, en sí es más abstracto, es decir se sitúa al filme dentro de una tendencia. Duras habla de lo colonial, lo histórico, lo mítico y lo arqueológico.

Otra acción metodológica se basará en el trabajo con fichas de cada película para facilitar el registro del tipo de escena, encuadre (con su duración) o fotograma, esta segmentación no abarca la totalidad de los filmes, sino que se enfoca en escenas específicas.

A partir de un criterio de pertinencia analítica, esta selección responde a una relevancia estética y narrativa, en tanto estas condensan y hacen visible la manifestación de la memoria y lo poético, permitiendo un análisis detallado de los recursos cinematográficos mediante los cuales estas dimensiones se configuran.

Esta disección de imágenes junto a fragmentos de la voz en off como constructores de sentido, un recurso permanente en el cine durasiano. Las categorías de Bordwell se interconectan estrechamente al observar los momentos exactos en la organización del espacio fílmico donde emergen la memoria y lo poético. Para esto se ha dividido estos ejes de la siguiente manera: La memoria estará relacionada con el significado referencial y explícito. Y lo poético se enlazará con el significado implícito y sintomático. Esta evaluación crítica se dará en función de un análisis más exhaustivo en base a la comparación de estos elementos. La identificación de las dinámicas entre estas categorías permitirá cuestionarse: ¿Contradice, complementa o transforma lo que se ve en la pantalla?

La última acción metodológica emergerá de la síntesis comparativa por medio de una matriz de datos para relacionar los hallazgos entre las tres películas y así comparar las estrategias audiovisuales en su significación de cada filme, es decir se identificará patrones estéticos y variaciones en la producción de sentido poético y de memoria por medio de las fichas y conclusiones interpretativas. En general el discurso cinematográfico durasiano es un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece (y lo que no) en la pantalla, en consecuencia, la presente metodología permitirá penetrar en los significados de los tres filmes para identificar continuidades y variaciones en el tratamiento de estos elementos clave para así desentrañar los tipos de significados propuestos por Bordwell y Thompson presentes en la obra de la directora.

Tabla 1
Análisis de Las manos negativas

Minutos	Escena	Sonido/Voz en off	Memoria		Lo Poético	
			Referencial	Explícito	Implícito	Sintomático
0:01 - 0:47 segundos	Fundido en negro	Voz en off de la directora. Introduce un preámbulo, justificando el significado cultural e histórico de su título. Enfatizando: “Se llaman manos negativas a las pinturas de manos halladas en las cuevas magdalenianas de la Europa Sud-Atlántica. El contorno de esas manos apoyadas bien abiertas sobre la piedra estaba untado	Pinturas de manos halladas en las cuevas magdalenianas de la Europa Sud-Atlántica.	No aplica	El arte rupestre más como una práctica de sentido, consolidando su experiencia colectiva simbólica.	Duras da cuenta de una ausencia, que puede interpretarse como una marca de lo que ya no está, en una relación entre tiempo/espacio como una experiencia corporal para crear o para comunicar.

		de color. Más frecuente-mente azul, negro. A veces rojo.				
6:54-7:37 minutos	Desde un travelling antes del amanecer se observa a recolectores de basura (personas negras) que recogen desechos y barren las calles de París.	Con el acompañamiento del violín, la voz en off de la directora menciona: “Aquellas manos, negras. La refracción de la luz sobre el mar hace temblar a la pared de piedra. Yo soy uno. Yo soy aquel que llamaba, que gritaba en esta luz blanca”.	En Francia, en los 70, la situación de la población negra/afrodescendiente proveniente de África y el Caribe estaba marcada por la inmigración postcolonial y discriminación.	No aplica	Disyunción entre imagen y sonido. Analogía: Las manos negras de las cuevas y las manos negras que recogen desechos cuando la ciudad aún duerme. -Universos simultáneos.	En una entrevista la directora compara las manos apoyadas en las paredes de las cuevas de “El Castillo” en España con las manos de que escriben en los muros y subterráneos del Bronx. Cuestionamiento al capitalismo racial. El trayecto del travelling atraviesa el mundo que la mayoría quisiera esconder, los basurreos, los otros, los negros.
07:44-07:54	Desde un travelling a la izquierda, comienza a verse el amanecer. Se observa de a poco a algunas personas que comienzan a ocupar las calles de forma gradual para movilizarse por la ciudad.	No hay la intervención de la voz en off de Duras.		Conforme amanece aumenta afluencia de personas	Disociación entre sonido e imagen. Metáfora visual: La ciudad se presenta	Las capas de tiempo y significado se superponen.

		Solo permanece la presencia del sonido del violín estridente.		blancas y los autos se movilizan por la ciudad para las actividades cotidianas.	como un palimpsesto.	
11:12-11:24	Desde un travelling a la izquierda se hace un recorrido por el Café Royal Ópera ubicado en la avenida de la ópera en París.	La voz en off declara: “El viento sopla desde el continente y empuja al océano Las olas luchan contra el viento Avanzan demoradas por su fuerza y pacientemente llegan a la pared”	El Café Royal Ópera fue un punto de encuentro histórico para artistas y bohemios desde finales del siglo XIX		-Disyunción entre imagen y sonido. -Estrategia narrativa transmedia, como pieza expandible en múltiples medios: archivo arqueológico (las manos), audiovisión (la voz en off), recorrido urbano (la imagen), la poesía (lo literario).	Duras reflexiona acerca de las huellas del pasado como testigos silenciosos.

Foto-grama		La voz en off menciona: Todo se atropella “Te amo más allá de ti. Amaría a quien sea que escuchara que grito que te amo”.	Mural de autor desconocido al estilo Guernica de Picasso. El Guernica fue un símbolo de denuncia a la guerra civil española en 1937. El camión estacionado de color azul se asemeja al <i>Le Camion</i> una película de Duras de 1977.		Disyunción entre imagen y sonido. Las huellas prehistóricas representadas por <i>Las manos negativas</i> permanecen en la memoria de quienes habitan aun transformando la ciudad.	El mural similar al Guernica se disfraz de denuncia, se vuelve también un mural antibélico. El poema de Duras reafirma al amor, apuesta por esas manos, por esas huellas, por las víctimas de las guerras.
Foto-grama		La voz en off menciona: “Treinta mil años. Llamo al que me responda. Quiero amarte”	Se observa el cartel de la película de ciencia ficción: “Capricornio one” de Peter Hyams de 1977. Este filme trata acerca de una conspiración gubernamental para fingir la primera misión tripulada a Marte.		-Disyunción entre imagen y sonido. -Ficción cuántica: evoca posibilidades, múltiples soportes, múltiples versiones de un mismo texto audiovisual.	Se pone en foco el engaño, la manipulación de la verdad, inspirándose en las teorías sobre el falso alunizaje lunar.

Foto-grama		<p>No hay voces en off, solo el sonido del violín.</p>	<p>Última escena del filme, el amanecer de la avenida los campos Elíseos. El nombre de la avenida viene de la mitología griega, donde se designaba la morada de los héroes muertos reservada a las almas virtuosas.</p> <p>-La cultura griega siempre influyó en el pensamiento francés.</p>		<p>-El amanecer se construye como el mayor acto poético, se ha convertido en una herramienta narrativa al dar paso a un lugar suspendido en el tiempo, cargado de sentido latente.</p> <p>-Puesta en escena: iluminación.</p>	<p>Rechazo al cine narrativo clásico. Invitando al espectador a experimentar la textura del tiempo. La ciudad se convierte en un palimpsesto urbano -Meditación visual.</p> <p>-Todo el filme se visualizó en una especie de parergon, al explorar el marco, en este caso un marco fílmico como un espacio de tránsito y porosidad.</p>
-------------------	---	--	--	--	---	---

Fuente: Marguerite Duras (1979)

Elaboración propia

Tabla 2
Análisis de Canción de India (India Song)

Minutos	Escena	Voz en off	Memoria		Lo Poético	
			Referencial	Explícito	Implícito	Sintomático
1:34-9:06	La escena se construye a partir de un plano de la puesta del sol, donde prima la duración y la observación, mientras se relata la historia de la mendiga de Savannakhet, la cual no aparece en el filme.	El canto de la mendiga de Savannakhet inicia el filme. Intervienen Dos voces femeninas anónimas, de ritmo lento y tono suave, narran en off, relatan la procedencia de la mendiga, su canto a su vez acompaña al relato de las mujeres jóvenes.	La mendiga proveniente de Savannakhet (segunda ciudad de Laos) en Indochina (Colonias Francesas). Es ciudad fronteriza a orillas del río Mekong. En Idioma pali-sánscrito, que significa Un campo de oro. -Los lugares fundamentales en la infancia de Duras fue el río Mekong, la casa de su madre y la escuela de Saigón.	No aplica	No aplica	Cuando Duras tenía 12 años una mendiga llegó a su casa en con un bebé enfermo y durante la noche, desapareció. La madre de Duras le entregó el bebé moribundo a Marguerite y poco después, falleció bajo su cuidado.
04:01-04:59	La cámara fija capta a un hombre con turbante y con vestimenta blanca que se acerca al piano donde se encuentra una foto con una vela, el sirviente hindú enciende un incienso por medio de la vela que se encuentra junto a la fotografía de Anne M. Stretter. Esto ocurre en medio de la oscuridad en la sala de la embajada francesa	La banda sonora <i>India Song</i> de Carlos d'Alessio acompaña a la escena.	Ambientada en 1937 cuando India era colonia de Reino Unido e igualmente Francia tenía poder en		La película tiene un sentido musical.	

	en India. Da el preámbulo a la historia audiovisual.		algunas colonias.			
06:08-06:50	<p>Escena construida a partir de un plano medio fijo. En el lado derecho de la toma se observa una lámpara de cristal colgante encendida, cuyo brillo se refleja en un espejo sobre un mueble con un reloj y flores a ambos lados. En el lado izquierdo aparecen una escalera y un cuadro, ambos sin iluminación directa. La decoración remite a una sala lujosa de la época.</p> <p>En otro plano medio se observa solo espejo con las flores a ambos lados con un reflejo de la lámpara colgante.</p>	<p>Con acompañamiento de la música de la banda sonora de <i>India Song</i>, las voces de las mujeres en off:</p> <p>Voz en off 1: - Esa Luz</p> <p>Voz en off 2 -El Monzón</p> <p>-Voz en off 1 - Ese Polvo</p> <p>Voz en off 2 -Calcuta central</p> <p>Sin música solo las voces en off hablan:</p> <p>Voz en off 1: -Huele como a flores</p> <p>Voz en off 2: -La Lepra</p>	<p>-En 1937 hubo sequías meteorológicas junto al monzón de verano. Las temperaturas del aire aumentan.</p> <p>En 1943 se dio la peor crisis de hambruna durante la Segunda Guerra Mundial.</p> <p>-India colonial era afectada por la lepra en esa época. Estigmatizaba y discriminaba a la mayoría de la población. Los centros de tratamiento se vieron afectados también por la Segunda Guerra Mundial.</p>		<p>Disyunción entre imagen y sonido.</p> <p>Duras no recurre a una representación convencional de la India, sino que la evoca a través de elementos sensoriales-simbólicos: el hambre, la piedra, la lepra, las palmeras y el Ganges</p>	<p>Esta estrategia minimalista sugiere que la India en su película es una India filtrada por las condiciones precarias de vida, la memoria, la invisibilización y así la directora hace una descomposición del lenguaje colonial desde lo visual-sonoro.</p>

<p>Fotograma 15:03</p>		<p>El sonido ambiente está compuesto por el canto de las aves, el murmullo de los árboles y ladridos de perros a lo lejos. La voz en off dice: -El tenis está desierto</p>	<p>-La cancha de tenis como una constante involuntaria. En la infancia de la directora cuando vivía en Indochina su acceso era restringido por su origen modesto. -Duras nació en 1914 en la Conchinchina, cerca de Saigón en la Indochina (Vietnam) francesa de la época.</p>		<p>-El otro es excluido y deshumanizado a través de la historia del colonialismo.</p>	<p>El campo relacional: civilización centro con los dominadores y periferia con los dominados. Para que esto funcione hay que vaciar al otro para volverlo un sujeto sin subjetividad, la proyección ontológica del otro es no ser, es decir niego su condición ontológica y por ende su subjetividad.</p>
<p>16:09-18:37</p>	<p>El sirviente hindú vuelve a internarse en la oscuridad de la sala. Enciende una vela sobre el piano, donde se encuentra la fotografía de la protagonista. Permanece inmóvil durante unos instantes y luego se retira. El plano fijo se mantiene algunos segundos más sobre la sala, centrado en el espacio donde se ubica el piano.</p>	<p>El canto de la mendiga irrumpe en off, proveniente de una lejanía indeterminada.</p>	<p>India se caracterizaba por una economía mayoritariamente agraria, pobre y estancada, diseñada para proveer materias primas a Gran Bretaña.</p>		<p>La composición sitúa al hombre con turbante en el costado derecho, en la oscuridad del fondo; esta disposición generada por la luz artificial, el silencio y el canto tenue de la mendiga, lo hace ver como</p>	<p>Duras da cuenta de la presencia de aquellos que han sido históricamente marginados por el colonialismo europeo en Asia.</p>

					un ser ajeno-oculto.	
Fotograma 20:00		La voz en off de la mujer menciona que Anne Stretter. sufre una lepra en el corazón.	India colonial era afectada por la lepra en esa época.		Estas voces, a menudo crean una atmósfera de subjetividad, invitando a la reflexión sobre lo que se dice y lo que se omite	
Fotograma 26:06		La voz en off menciona que el esposo de Stretter (Ana María Guardi) la lleva por 17 años a todas las capitales asiáticas: Pekín, Mandalay, Bangkok,	Bangkok conocida como “Venecia Celestial” por sus canales para el comercio. Sorprendentemente el lugar es muy parecido a Venecia		Disyunción entre sonido e imagen. Las voces en off de los otros transgreden, la imagen del seno trasgrede, estas voces nunca se alinean con los	Transgresión, en la abyección, en habitar el mundo sin normas en el género, en lo cultural, en lo histórico, para que así la imagen sea vivida.

		<p>Rangún, Sidney, Lahore y Calcuta donde muere.</p> <p>(Italia) ya que son similares por sus callejuelas estrechas y la presencia de agua en el paisaje.</p> <p>La protagonista provenía de Venecia, pudo haber sido de Venecia de la India.</p>		<p>cuerpos en pantalla.</p>	
<p>Fotograma 28:38</p>		<p>El canto de la mendiga acompaña la escena en torno a los sonidos de aves y perros.</p> <p>La voz en off pregunta:</p> <p>¿Aquellas luces?</p> <p>Voz en off 2:</p> <p>-Los crematorios.</p> <p>Voz en off 1</p> <p>-¿Queman a los que se murieron de hambre?</p>	<p>Anne-Marie creció en Venecia, Bangkok (Ciudad de India)</p> <p>Su padre era francés, madre veneciana.</p> <p>Esto se contrasta con el nombre real de la directora, Marguerite Donnadieu.</p> <p>Marguerite Duras es un seudónimo tomado</p>	<p>Disyunción entre imagen y sonido.</p> <p>Anne.</p> <p>Marie Stretter refleja un hastío del vacío de la vida colonial, el clima abrumador debido al monzón propio de la región tropical de Calcuta.</p> <p>-El negro del vestido de Anne Marie la acerca simbólicamente a la</p>	<p>La blanquitud como un régimen de representación que excluye y relega al otro a la sombra.</p> <p>El blanqueamiento social en términos de clase y estatus se propone ocultar las raíces.</p>

		Voz en off 2: -Sí.	del nombre del pueblo francés de Duras, donde su padre había comprado una casa en la que murió cuando apenas era una niña.		muerte y al vacío, mientras que el lenguaje de los cuerpos masculinos de color blanco enmarca una dialéctica entre lo sagrado y lo profano.	
43:48-44:21	Plano medio de los amantes. Anne Stretter, con un vestido que deja al descubierto el dorso de su espalda, da la espalda a la cámara, mientras Michael Richardson, vestido con un terno negro, permanece de frente al encuadre. Sobre un fondo oscuro, ambos se aproximan y se abrazan lentamente	Voces 3 y 4 en off, conversan, mientras se escuchan murmullos de otras voces en la sala imperceptibles. Esos suicidios de europeos que aumentan con el hambre, que ellos no sufren nunca... -En su fuero interno, esa culpabilidad de Occidente... -Es absurdo, claro. Shanghái....	Batalla de Shanghái en 1937, cuando Japón lanzó intensos ataques aéreos y navales mientras India seguía siendo colonia de Inglaterra.		Las voces en off de los otros transgreden, la imagen de los amantes transgrede, estas voces nunca se alinean con los cuerpos en pantalla.	El régimen colonial y la blanquitud como un proyecto civilizatorio que, aunque pareció poderoso, también es inestable y cuestionable.

		¿Vio las fotos del bombardeo?				
59:00. 1:00:08	Travelling lateral hacia la derecha, la cámara explora los exteriores de la embajada y el paisaje que la circunda, donde los frondosos árboles y la pileta se inscriben en la atmósfera del atardecer de Calcuta.	En esta ocasión la voz en off de la mujer es de Anne Stretter y la voz del hombre es la del joven agregado, amante de la protagonista. Estas voces narran el asombroso recorrido de la mendiga siguiendo a los blancos: A.M. Sretter: -Sí, pero vea...ella vive. A veces va a las islas ¿Cómo, no lo sé? J. Agregado: -Tal vez la sigue a usted. Ella sigue a los blancos A.M. Sretter	En el pensamiento colonial eurocéntrico siempre existió la división de la sociedad en base a la dominación política, la explotación económica y la jerarquización de la estructura social por origen étnico.		El canto de la mendiga es un acto poético que se mantiene disruptivamente en el filme.	Duras menciona: “El filme político fue destruido por la práctica del filme político” (2023, 132). Filmar a mendigos, obreros en situación de calle, hambre, pobreza es pretencioso, es una forma de explotar y apropiarse como lo hace el capitalismo. Duras, desecha esa lógica de ilustración exótica en el cine (2023). La presencia de aquellos que han sido históricamente marginados por el colonialismo europeo en Asia.

1:07:11-1:07:59	<p>Desde un plano medio el espejo juega un papel importante, Anne Stretter se va acercando al espejo, parece tener una doble.</p>	<p>En silencio poco a poco se acerca Anne al espejo mientras se escucha la canción Sé-quence-c de Carlos D'Alessio.</p>	<p>No aplica</p>		<p>El espejo como testigo, doble pantalla, como una puerta a otra dimensión.</p>	<p>La directora deja que el espejo también actúe. “La doble pantalla aporta una alteración a la visión que trastorna”.</p>
Fotograma 1:28:45		<p>La voz en off de la directora interviene: -El aire huele a limo. La lepra. Y el fuego.</p>			<p>Disyunción entre sonido e imagen. -Una mujer blanca de la elite francesa, casada con el vicecónsul, desbarata la normalidad y los preceptos establecidos para comportarse fuera del orden al relacionarse sin culpa con varios amantes no ocultos.</p>	<p>La película no solo retrata el vacío existencial de los colonizadores atrapados en su propia decadencia, sino que también sugiere, desde lo ausente y lo espectral.</p>

Fotograma 1:36:06		<p>La voz en off de un hombre pregunta: ¿Quién está en el hotel? La voz de la mujer responde: La India Blanca</p>				<p>Duras desmonta la blanquitud al no ofrecer una imagen exótica de la India, sino una que pone en crisis los clichés de la representación colonial europea.</p>
Fotograma 1:47:07		<p>Voces en off de la directora, un hombre, más la de una mujer (sin la música de la banda sonora). Enumera varios acontecimientos históricos de la década de los 30.</p>	<p>-En China la guerra civil continuaba entre nacionalistas y comunistas. -Shanghai fue bombardeada -La invasión de Japón a China. (Segunda Guerra Sino-japonesa) en el marco de la segunda Guerra Mundial. -La revolución rusa es traicionada, se da grandes Purgas (1936-1938),</p>		<p>Disyunción entre imagen y sonido. Lo poético está en lo que se omite o se oculta, resulta ser tan significativo como lo que se muestra. -Despoblación del actor: un término usado por Duras para referirse a que nadie está ahí. Ahí donde se los ha colocado. Los actores están presentes solo en ellos mismos.</p>	<p>La blanquitud no solo como una cuestión racial, sino una forma de imaginar y organizar la realidad en términos de pureza, dominio y exotización.</p>

			donde se persiguió y ejecutó a opositores, consolidando el poder de Stalin. Los congresos de Núremberg, concentraciones anales del régimen nazi desde 1923-1938.			
1:56:38-1:58:28	Travelling, la cámara se desplaza por el mapa antiguo de la Indochina Francesa a finales de siglo XIX y principios del XX, se muestra desde Laos hasta retornar a Savannakhet y al origen del río Mekong a, antes que aparezcan los créditos finales del filme.	El canto de la mendiga se desliza por el transcurso del mapa. Reflejado en la transitabilidad de los territorios que permite el cruce de memorias y afecto.	Los mapas de esa época reflejaban el dominio colonial británico y francés.		La voz de la mendiga particularmente, al no estar anclada a un lugar específico, crea una atmósfera de desarraigo, invitando al espectador a escuchar lo no dicho y a confrontar lo que está silenciado.	Territorio como estructura de poder y memoria.

Fuente: Marguerite Duras (1975)

Elaboración propia

Tabla 3
Análisis *El buque nocturno*

Minuto	Escena	Sonido/Voz en off	Memoria		Lo Poético	
			Referencial	Explícito	Implícito	Sintomático
0:23-03:56-02:57-03:06	El filme comienza con una toma del cielo a través de una ventana. Luego de la voz en off de Duras. Se ve en las imágenes a París, filmado desde lejos y desde arriba. Da la ilusión de ser Atenas. Finalmente se da paso a un fundido a negro.	Entra la voz de la directora. Habla del calor en Atenas, tan intenso que provoca un profundo silencio, y ese silencio es aterrador. Después entra la voz de un hombre mencionando el Museo de Atenas. En el fundido negro. La voz en off de la directora dice: -Luego te conté la historia... La historia de la otra gente.	Atenas es evocada por la influencia de la cultura griega en Francia. Marsella, la ciudad más antigua de Francia fue fundada por griegos. Duras habla de la cultura griega por la amistad con Benoit Jacquot, quien fue director de cine y tv francés.		Silencio Recuerdo Fundido negro: Marca una pausa. Recurso Narrativo. Presencia temporal. Plano de duración y de escucha.	No aplica
04:09-04:39	Plano general: Una puerta abierta en el lado izquierdo da paso a una habitación donde se observa un espejo sin distinguirse la imagen reflejada. Al lado derecho una chimenea color gris y un proyector de luz tipo Fresnel ilumina de manera puntual la puerta de la habitación.	El violín suena por unos segundos para dar paso a la voz en off de la directora. Relata la historia del protagonista que tra-	La historia se basa en el relato de una vivencia en tiempos de Guerra de J.M de los Gobelins (escuela de ani-	Una noche en París, un hombre y una mujer utilizan el anónimo de	Disyunción entre imagen y sonido. El espejo recurso recurrente en cine de Duras.	La guerra aparece como espera, ausencia y trauma irreparable.

		<p>baja en una empresa de telecomunicaciones.</p> <p>Una historia sin imágenes.</p>	<p>mación e imagen) quien era conocido de la directora. Después de tres años la directora teme que la historia se pierda. La revive a partir de una grabación, más tarde pasa a un texto y al final se vuelve un filme.</p> <p>-Duras durante la Segunda Guerra Mundial, vivió en París bajo la ocupación alemana. Entre 1942 y 1944 participó en la resistencia. En 1944, su esposo Robert Antelme fue detenido por la Gestapo y deportado a un campo de concentración nazi. En 1945,</p>	<p>líneas telefónicas ilegales que datan de la ocupación alemana, para establecer un vínculo humano.</p>		
--	--	---	--	--	--	--

			<p>Antelme regresó de los campos de concentración.</p> <p>-La directora nació en 1914, año que en que se inició la Primera Guerra Mundial, su vida estaría para siempre marcada por esta y otras guerras.</p>			
10:13-12:27	Travelling hacia el lateral derecho del Palacio de Tokyo en Francia (Museo de arte moderno y contemporáneo).	Las voces en off: de la directora y la de un hombre relatan la historia de amor entre los dos personajes principales.	En la Segunda Guerra Mundial a partir de 1939, algunas obras se trasladaron a diversos lugares de Francia para evitar el riesgo de requisición por parte del gobierno alemán. A finales de 1941, este museo fue requisado y transformado en almacén.	Una historia de amor imposible entre dos personas que no se conocen físicamente.	<p>Disyunción entre imagen y sonido.</p> <p>Erotismo y deseo.</p>	Deconstrucción del quehacer fílmico.

<p>15:27-16:21</p>	<p>Zoom in y zoom out de un vestido con mangas brillante rojizo sobre una textura plana.</p> 	<p>Intervienen tres voces en off. La voz de la directora: -Es un orgasmo oscuro, sin tocarse entre ellos... Sin caras... Con los ojos cerrados. Tu voz. Solo tu voz. El texto de las voces... Leídos con los ojos cerrados.</p> <p>Voz en off masculina 1: -Sobre el texto del deseo no hay imagen. Voz en off masculina 2: ¿Cuál? Yo no veo ninguna. Voz en off de la directora: -Así pues, no hay nada que ver.</p>	<p>El arte también sufrió las consecuencias de este hecho histórico.</p>		<p>Disyunción entre texto e imagen. El vestido inscribe una prehistoria. Una prolongación del cuerpo. El recurso del vestido es parecido al de la película <i>India Song</i>.</p>	
<p>34:50-41:54</p>	<p>Plano medio de dos personajes, uno siendo maquillado. Se enfatiza el rostro maquillado. La iluminación es oscura, con una fuente de luz suave que ilumina selectivamente los</p>	<p>La voz en off de la directora y la del</p>			<p>Disyunción entre sonido e imagen.</p>	

	rostros y las manos con un fondo oscuro que se desvanece. Los colores son apagados, con tonos cálidos predominantes.	hombre sigue relatando el idilio de la pareja.			Indica el inicio del filme como tal. Un momento de preparación o transformación. La quietud de la escena es un momento de caracterización, mostrando un ritual personal.	
48:02-49:42	Travelling a la izquierda: Se observa varios focos de estudio o proyectores de luces de cine/fotografía, pizarras de tiza con diálogos escritos en ellas, mientras la voz en off de un hombre sigue relatando la historia.	Las voces en off: de la directora y la de un hombre intervienen. Voz en off: -Exiliada sola, vive en el piso 13. Voz en off de Duras: -El piso es de clase trabajadora.			Disyunción entre sonido e imagen.	

Fotograma 50:48		La melodía del piano acompaña a las voces en off.				La cámara parecería posicionarse a la inversa para jugar con lo atemporal de la historia.
59:31- 1:02:54	Se realizan tomas: Panorámica, primer plano y travelling a la izquierda del cementerio de la Père Lachaise y de varias tomas de tumbas.	Las voces en off continúan narrando la historia.	Père Lachaise alberga tumbas de militares y civiles, sirviendo como un registro tangible de las vidas afectadas por la guerra y la ocupación en París. -Ahí se encuentran los restos de Pedro Abelardo y Eloísa, fueron amantes trágicos de la Francia medieval. Abelardo fue un filósofo y teólogo y Eloísa fue su discípula.		La cámara se desplaza entre las huellas de los ausentes.	El cementerio no se presenta únicamente como un espacio de muerte, sino como un archivo sensible donde pasado y presente coexisten.

<p>1:00:03-1:03:50</p>	<p>Travelling a la izquierda de la Fuente de los mares Fontaine des Mers o Fuente de la Concordia en París. La cámara se centra en las esculturas de las figuras femeninas. La iluminación es tenue, se pueden observar gotas de agua salpicando la superficie de las esculturas, como el cabello, las joyas y sus extremidades empapadas por el agua.</p>	<p>Mientras emerge el sonido del violín, la voz en off de la directora menciona:</p> <p>-En esa inmensa ciudad-museo, justo antes de la sala con los esqueletos de caballos de cobre encontrados en el puerto Pireo en 1960.</p>	<p>Durante la Segunda Guerra Mundial, el puerto Pireo, en Grecia-Atenas en 1941, durante la invasión alemana fue bombardeado, incluida la detonación de un barco cargado de municiones. Tras la ocupación, el Pireo quedó bajo control del Eje (alemán e italiano) y fue utilizado como centro logístico. Por ello, fue víctima de sabotajes de la resistencia griega entre 1943-1944.</p> <p>-Las estatuas: Atenea del Pireo, Apolo de Pireo y Artemisa de Pireo,</p>	<p>Disyunción entre sonido e imagen.</p> <p>Analogía de la ciudad museo. La voz en off evoca un hallazgo arqueológico y simbólicos</p> <p>-Atenea era la diosa de la sabiduría y la guerra.</p> <p>-Apolo era un dios adivino, músico y médico.</p> <p>-Artemisa era una diosa griega de la caza, la naturaleza, los animales, el parto y la virginidad.</p>	<p>La ciudad-museo no aparece como un espacio de conservación neutral, sino como un territorio marcado por la destrucción bélica y por la necesidad posterior de excavar en el pasado.</p>
-------------------------------	--	--	--	--	--

			todas de tamaño normal de bronce fue descubierta en 1959, por unos obreros que perforaban el subsuelo para instalar tuberías.			
Fotograma		Las voces en off siguen relatando la historia. Mientras los futuros personajes están en silencio en una actitud reflexiva.		Los tres futuros personajes se encuentran en una reunión previa al rodaje de la película. La persona del piano sigue haciendo la música del filme.	Disyunción entre sonido e imagen.	Esta película tiene el rasgo característico de documental.

Fotograma 1:00:30		<p>La voz en off masculina y femenina mencionan que la película no se hizo. Tal vez los personajes se hubiesen encontrado para la reflexión colectiva previa.</p>			<p>Disyunción entre sonido e imagen.</p>	<p>Esta obra puede interpretarse como documental, novela literaria o guion cinematográfico, es una forma de transgredir los preceptos del cine. Esta obra visual es híbrida.</p>
------------------------------------	---	---	--	--	--	--

Fuente: Marguerite Duras (1979)

Elaboración propia

1. Matriz de datos de *Las manos negativas*

Título: *Las manos negativas*

Autor: Marguerite Duras Año: 1979

1.1 Antecedentes

El cortometraje *Les Mains Négatives* (1979), dirigido por la escritora, dramaturga, guionista y directora Marguerite Duras cuya traducción al español sería *Las manos negativas*. Estrenado en Francia en 1979, comparte vínculos temáticos y estilísticos con *Cesarée*, otro cortometraje de ese mismo año. Ambos trabajos pueden considerarse extensiones o fragmentos reciclados de la narrativa explorada en el guion de la película *Le Navire Nigh*” o *Buque Nocturno* de esa data.

En cuanto al equipo creativo, la dirección de fotografía/imagen estuvo a cargo de Pierre Lhomme, quien también fue un cineasta francés, colaboraron también Michel Cénénet y Éric Dumage, ambos directores de fotografía con trayectoria. El montaje fue realizado por Geneviève Dufour, supervisora de continuidad, quien trabajó en la icónica trilogía *Tres Colores* de Kristoff Kieslowski en los años 90; y Roselyne Petit editora de cine de varios proyectos audiovisuales en Francia.

Mientras que la música estridente del violín, compuesta por Ami Flammer, violinista, director de orquesta y compositor francés, acompaña todo el cortometraje. La mezcla de sonido estuvo a cargo de Dominique Hennequin, reconocido ingeniero de sonido y mezclador francés, quien también colaboró en la película *Betty Blue*, dirigida por Jean-Jacques Beineix en 1986.

La producción del cortometraje, por su parte, estuvo a cargo de la productora “Les Films du Losang”, una reconocida compañía audiovisual y cinematográfica fundada en 1962 por el cineasta Éric Rohmer, figura destacada de la Nueva Ola del cine francés.

Con una cinta de 35mm a color este filme tiene una duración de alrededor de 14 minutos de rodaje con tendencia minimalista, combina imágenes de una París desierta, al alba, en el que la cámara recorre las calles vacías de la ciudad, mientras se escucha la voz en off de Duras relatando un poema de su autoría. Este corto se entrelaza con la evocación a sitios arqueológicos.

1.2 Análisis de *Las manos negativas* o *Les Négatives*

El cortometraje *Las manos negativas* se construye a través de desplazamientos visuales por la ciudad al alba y de una voz en off que remite a un tiempo arcaico e indeterminado. El presente análisis se centra en escenas específicas seleccionadas por su capacidad de condensar la memoria y lo poético, permitiendo examinar cómo los recursos cinematográficos como el movimiento de cámara, la relación entre imagen y sonido, adquieren una función significativa en esta condensación. También se investigan los espacios observados en el cortometraje con el fin de comprender su configuración y su función dentro de la construcción significativa de las escenas.

Por consiguiente, se analiza 4 escenas y 3 fotogramas desde una perspectiva fílmica, atendiendo a la puesta en escena, la composición visual y sonora, con el fin de identificar cómo estos elementos construyen niveles de significación de Bordwell que exceden lo meramente narrativo.

En *Las manos negativas* (1979), la memoria se evidencia en un nivel de significado referencial al evocar las manos apoyadas sobre las rocas halladas cuevas arqueológicas. Esta manifestación vendría a ser un símbolo de identidad, un acto ritual.

Construyendo algo así como un archivo visual emplazado en ese espacio de vida y ritual de un grupo genealógico (Schneier et al. 2021, 82). Sin embargo, dicha ausencia no es vacía; por el contrario, es una presencia latente que vincula tiempos y espacios a través de la materialidad/acción, también articula la identidad de los lazos internos de un grupo, consolidando su experiencia colectiva simbólica.

Mientras avanza el filme, aparecen autos como Renault, Citroën y Peugeot, emblemáticos de la época, en este travelling previo al amanecer en la ciudad parisina, se observa a recolectores de basura (personas negras) recogiendo desechos y barriendo las calles aún oscuras en París. Con el acompañamiento del violín estridente, la voz en off de Duras (1979) menciona:

Aquellas manos, negras.
La refracción de la luz sobre el mar hace temblar a la pared de piedra.
Yo soy uno.
Yo soy aquel que llamaba, que gritaba en esta luz blanca.

Esas manos negativas ancestrales equivaldrían a las manos de la gran mayoría de población afrodescendiente quienes han sido objeto de discriminación y racialización. La memoria se va plasmando en el significado referencial del contexto histórico de Francia a finales de los 70, la situación de la población negra proveniente de África y el Caribe

estaba marcada por la inmigración postcolonial y la discriminación. Esto se ancla con lo poético en el nivel significado sintomático, el cuestionamiento al capitalismo racial. El trayecto del travelling atraviesa el mundo que la mayoría quisiera esconder, los desechos, basureros, los otros, los negros. En una entrevista la directora compara las manos apoyadas en las paredes de las cuevas de “El Castillo” en España con las manos de que escriben en los muros y subterráneos del Bronx. Este lugar estadounidense de una gran población latina y afroamericana fue un barrio marcado por la pobreza extrema, la marginación y la violencia, y fue símbolo de la crisis urbana. La escena articula un paralelismo entre las maneras de habitar muy semejantes de poblaciones no blancas en dos contextos urbanos diferentes: el Bronx y París.

Continuando con un nivel de significado referencial de la memoria, también se identifica una escena de un mural amplio de autor desconocido al estilo del *Guernica* de Picasso. El *Guernica* fue un símbolo de denuncia a la guerra civil española en 1937, este hecho también es mencionado en *India Song* (1975). Por otro lado, casualmente, el camión estacionado de color azul se asemeja al tráiler de *Le Camion*, una película de Duras del año 1977 que reflexiona sobre los ideales fallidos del comunismo. A partir de ello, se establece un contraste entre las tomas de la esquina de una avenida donde se observa el cartel de la película de ciencia ficción: *Capricornio One* de Peter Hyams de 1977. Este filme narra acerca de una conspiración gubernamental para fingir la primera misión tripulada a Marte.

Tanto la imagen del presunto *Guernica* como el póster cinematográfico aunque pertenecen a contextos distintos, ambas obras pueden vincularse desde varios niveles simbólicos y visuales: crisis, simulacro y descomposición de la verdad.

La película de ciencia ficción es un cuestionamiento del poder, problematizando la manipulación mediática y la fabricación de la verdad mediante el simulacro cinematográfico. Mientras el *Guernica* se convierte en testimonio visual y denuncia de la violencia política y la destrucción humana. Por consiguiente haciendo una alusión al cortometraje de Duras este es un vestigio poético y una huella arqueológica y existencial, en cambio en *Capricorn One*, la huella del alunizaje falso es un artificio político y mediático; a esto se suma el mural del presunto *Guernica*, que vendría a ser una huella de inscripción del trauma histórico, donde la violencia se transforma en forma simbólica de la memoria colectiva.

A partir de resultados obtenidos de la memoria, se puede evidenciar una dimensión de lo poético en juego. En este sentido, en relación con *Capricorn One* podría

sostenerse que Duras también ha engañado al espectador, visualmente le negó apreciar esas manos negativas rupestres. El espectador ha quedado asilado en la cueva urbana, su único recurso para salir y explorar esas manos es dejarse arrastrar por la voz en off del mando femenino encarando en Marguerite; por supuesto debe agarrarse también de su imaginación.

La paradoja de la disyunción entre imagen y sonido esta siempre latente, en el cortometraje no se captura ninguna imagen de las formas arqueológicas mencionadas por la cineasta. Existe una analogía: Las manos negras de las cuevas y las manos negras que recogen desechos cuando la ciudad aún duerme. En el poema de Duras menciona a un grito en esa luz blanca, esa luz es la ciudad de los blancos en el día, esas huellas de las manos negras impedidas de verse en la claridad de la ciudad europea colonial. El mundo de los blancos y de los negros son universos simultáneos, pero en su núcleo son muy diferentes.

Entonces la ciudad se presenta como un palimpsesto. Este palimpsesto funciona como un espacio de disenso, donde los significados no son estáticos ni unívocos, sino que emergen de la interacción entre lo observable, lo sonoro y lo no dicho.

En el caso del cortometraje, el “atrás”, ese pasado inscrito en las huellas del presente se convierte en un elemento dinámico, siempre en tensión con el ahora. Este “atrás” del palimpsesto urbano no solo se refiere a las huellas prehistóricas representadas por *Las manos negativas*, sino también a la memoria de quienes habitan aun transformando la ciudad. Tanto los recolectores de basura como los transeúntes se convierten en figuras que, como elementos anónimos, transitan y participan en la reescritura de ese palimpsesto urbano, dejando su huella efímera. La urbanidad contemporánea de París se presenta como una nueva caverna, un espacio que, aunque laberíntico/fragmentado, guarda un mito íntimo y colectivo. La dislocación de significados permite que el pasado, tanto el ancestral como el histórico reciente, interfiera con el presente, dotándolo de una profundidad temporal en el cortometraje.

Este régimen de dislocación permite que los elementos urbanos trasciendan su funcionalidad inmediata para adquirir una dimensión simbólica y afectiva. Este hacer, esta materialización es lo poético, evidenciándose por sí mismo como una herramienta narrativa.

Las capas de tiempo y significado se superponen, evoca a la memoria ancestral primigenia, lo hace por medio de un archivo emocional con la pulsión de un poema como testimonio de presencia/ausencia. Duras transmite el grito de amor a quién lo escuche, el

amor dota de identidad a esa ausencia. El vestigio, la huella y sobre todo la memoria, tiene más peso que lo visible. En este recorrido, la voz en off declama:

El viento sopla desde el continente y empuja al océano.
Las olas luchan contra el viento.
Avanzan
demoradas por su fuerza
y pacientemente llegan
a la pared. (1979)

La voz en off proviene de un narrador extradiegético, esta voz narradora no interviene en la historia. Se sitúa más bien como un narrador imagen, ya que ve y da a ver, es un tipo de focalización visual subjetiva (Vanoye & Goliot-Lété 2008, 52). Duras ilustra, su voz dibuja las olas del océano, pero es el espectador que debe estar dispuesto a dejarse llevar. Duras implementa un nuevo modelo de estrategia narrativa transmedia como pieza expandible en múltiples medios: archivo arqueológico (las manos rupestres), audiovisión (la voz en off), recorrido urbano (la imagen) y la poesía (lo literario).

Duras proviene del cosmos de la literatura, de la cultura estética del libro, de la novela para así dar un salto al mundo de las imágenes en movimiento. Esta expansión literaria transmedia se complementa con los géneros cinematográficos, aunque Duras también escapa del género cinematográfico. Se podría decir que su cine se mueve entre la literatura filmada, el poema visual y el video-ensayo.

El significado sintomático de lo poético se refleja en Duras reflexionando sobre las huellas del pasado como testigos silenciosos. La Historia desde sus inicios está atravesada por la creación, por el mito. Las cuevas se convierten en un símbolo portal, son cómplices de las huellas impregnadas, registradas con precisión. Estudiar esas paredes, esas manos desde hace miles de años, no es arte rupestre común como se creería. Es una máquina del tiempo. *Las manos negativas* son una especie de energía electromagnética con una frecuencia y vibración transmitida a la perfección en el cortometraje de Duras.

.La voz en off menciona:

Todo se atropella.
Te amo más allá de ti.
Amaría a quien sea que escuchara que grito que te amo. (1979)

El inconsciente colectivo se manifiesta en el exterior, sin darse cuenta los habitantes de la ciudad están reproduciendo sus propias huellas para un futuro impredecible.

Podría también decirse que estas formas visuales sirven como un pretexto para uno de los poemas de Duras, mientras la cámara y el espectador recorren las calles parisinas, evocando lo urbano. A través de este recorrido, se invoca una memoria ancestral y primigenia, mediada por un archivo emocional que opera como testimonio de presencia y, al mismo tiempo, de ausencia.

La voz en off de Duras (1979) menciona:

Treinta mil años.
Llamo al que me responda.
Quiero amarte.

La eterna presencia de disyunción entre imagen y sonido, este es representado como símbolo de un futuro latente, más bien sería un símbolo portal interdimensional, con los ancestros míticos de las cuevas. Desde la perspectiva de Carrión (20011) acerca de los universos simultáneos desde la ficción cuántica desde varias realidades narrativas.

Esta obra se deriva en una especie de ficción cuántica porque evoca posibilidades, múltiples soportes, múltiples versiones de un mismo texto audiovisual. Por consiguiente, se entiende la ficción cuántica no solo como ciencia ficción, sino como una forma narrativa que asume la complejidad, la simultaneidad y la multiplicidad de lo real. *Las Manos Negativas* encarna esa multiplicidad temporal/existencial. Así, la complejidad narrativa no es un adorno, sino una forma de reconocer la opacidad de la memoria, la necesidad de testimoniar desde el vacío.

Así, la complejidad narrativa no es un adorno, sino una forma de reconocer la opacidad de la memoria, la necesidad de testimoniar desde el vacío. Las capas de significados son un deseo de reconocimiento y de memoria, como si la voz fuese la de una mano pintada hace 30.000 años hablándole al presente urbano. Es decir, el cortometraje coexiste en distintos tiempos, espacios y planos de sentido: el mítico, el histórico, el poético, el visual y el literario.

El amanecer al final del cortometraje se construye como el mayor acto poético, se ha convertido en una herramienta narrativa al dar paso a un lugar suspendido en el tiempo, cargado de sentido latente, este significado implícito es un espacio, aparentemente banal, pero se convierte en un escenario donde los pequeños gestos y la cotidianidad cobran un peso casi mítico.

La cámara de Duras observa, más que relata, invitando al espectador a experimentar la textura del tiempo y las emociones. Este amanecer no es un punto culminante en el

sentido narrativo convencional, sino un momento de convergencia estética. Es un instante en el que la imagen, la voz en off y el silencio se entrelazan, revelando lo sublime en lo común. Aquí, el acto poético es una epifanía, una revelación de lo invisible que subyace en la superficie de lo visible. La ciudad se ha convertido en un palimpsesto urbano.

La paleta cromática es apagada, los colores predominantes son los tonos fríos y desaturados, como grises, azules y marrones. Esto refleja el ambiente melancólico de la madrugada parisina. Por el lado de la iluminación natural, la luz del amanecer se utiliza para crear una atmósfera tenue y sobre todo nostálgica. La transición de la oscuridad de la noche hacia la luz del día está en el corazón de lo poético-visual del corto.

Por otro lado, el espacio es protagonista, el contraste entre sombra y luz de la ciudad, parcialmente iluminada por las luces de las farolas y los primeros rayos del sol, juega con las sombras, como por ejemplo los recolectores de desechos, evocando un espacio liminal entre la noche y el día. Esto permite que las calles y paisajes urbanos se sientan reales, aunque despojados de vida en un inicio.

El corto evita distancias focales largas, lo que refleja la intención de Duras de no aplanar las imágenes ni reducir las relaciones espaciales. Al contrario, la profundidad es un elemento fundamental en la construcción del vacío, el cual debe sentirse tangible y vasto. Este enfoque ayuda a sumergir al espectador en el vacío existencial que caracteriza a la obra.

Por último, el significado sintomático es reflejado al rechazar las convenciones del cine narrativo clásico. En este tipo de originalidad, Duras logra transformar este espacio y este momento en una meditación visual sobre el tiempo, la memoria y el ahora. El espectador experimenta la textura del tiempo. El amanecer se convierte en un símbolo abierto, un espejo para que el espectador proyecte sus propios significados, en un acto de subjetividad.

Además, esta obra demanda que el espectador se posicione, entrando y saliendo del flujo narrativo, enfrentándose a la tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta. Esta experiencia no solo desafía las formas convencionales de visualidad, sino que también invita a una reflexión sobre la memoria, la otredad y el tiempo. Este film a su vez resuena con las ideas de Derrida del parergon (2001), al explorar el marco como un espacio de tránsito y porosidad, donde lo interno y lo externo se entrelazan constantemente. En este diálogo, el ergon se presenta como cuerpo (la obra), como el núcleo de lo que se muestra, mientras que el parergon, lo que queda afuera, generando un suplemento que

desborda los límites. Este desbordamiento rompe con los puntos de vista fijos, permitiendo un juego dinámico entre el significado y su ausencia, entre lo visto y lo no visto. En *Las manos negativas*, el marco opera desde el *passe-partout* “encuadre” (Derrida 2001, 15) como un lugar donde se cruzan significantes y significados, pero también como un borde que posibilita entrar, salir y transformar las perspectivas con una llave maestra para pasar por todos lados (Derrida 2001, 15). Este constante atravesar del marco refleja la imposibilidad de fijar un único sentido, evidenciando una conexión inherente entre lo que está adentro, la ciudad y lo que permanece afuera, el arte rupestre prehistórico.

En este contexto, el marco no solo es un límite físico, sino un punto de partida epistemológico: un espacio poroso a través del cual fluyen los afectos y que involucran también al espectador. Para Derrida (2001, 16) la atención al borde, a lo decorado o exuberante revela que el marco no es accesorio, sino constitutivo, parte esencial de la “pintura” “en apariencia”, en su sentido más amplio.

Así, el parergon se vuelve un pretexto, rompiendo la sintaxis tradicional cinematográfica tanto de la imagen visual y la imagen sonora, abriendo el espacio para una obra abierta que se define a través de su acontecimiento. En sí este ensayo visual de corte experimental convierte al marco en un espacio liminal que se desborda y reconfigura continuamente.

2. Matriz de datos de *Canción de India*

Película: *India Song* (1975)

Autor: Marguerite Duras

2.1. Antecedentes

India Song o *Canción de India* (1975), fue inicialmente concebida como una obra de teatro en 1972 por encargo del Teatro Nacional de Gran Bretaña. Aunque no se representó en aquel año. Este embrión de obra se publicó por primera vez en formato de libro, como texto de teatro, guion y novela en 1973.

La adaptación al cinematográfica realizada en 1975 es considerada la obra prima de Duras con un formato de 35mm a color. Ambientada en los años 30 en la India colonial, la obra narra la historia de Anne Marie Stratter, interpretada por la actriz, videorealizadora y activista feminista Delphine Seyrig, quien también trabajó con el director Luis

Buñuel en la película “El discreto encanto de la burguesía” en 1972. Hay mucha información que se repite de las tablas.

La música estuvo en manos de Carlos d'Alessio, compositor argentino nacionalizado francés. Fue convocado por Marguerite Duras para componer algunas melodías para sus películas como *La mujer del Ganges* (1974), *El buque Nocturno* (1979), entre otras. La pieza musical para *India Song* abarca arreglos para piano solo, y piano orquestal mezclándose con el Tango y el Charleston con variaciones de canciones indias, encajando con en el trasfondo emocional de la película.

En 1976 la obra cinematográfica ganó cuatro premios: Premio César, Mejor actriz principal (Delphine Seyrig), Mejor banda sonora original (Carlos d'Alessio) y Mejor sonido (Michel Vionnet).

Para la locación principal se utilizó el Palacio Rothschild en Francia ocupado por la marina nazi en 1938, fue usado en la filmación para las tomas en el exterior del inmueble, este lugar se encuentra abandonado hasta la actualidad.

Los personajes de *India Song* se desprenden de la novela de la misma autora titulada *El vicecónsul*, hay que aclarar que no es una adaptación. Esta película es parte de la trilogía fílmica de la historia de la mujer tailandesa/loasiana loca y pobre, (la mendiga de la India), un personaje recurrente en la obra literaria y fílmica de Duras; junto a *La mujer del Ganges* (1974) y *Su nombre de Venecia, en Calcuta Desierta* (1976).

La película reposa y ha sido proyectada años de forma continua en el Archivo de cine tailandés, en el 2023 la película fue sometida a una restauración digital 2K por (CNC) de Francia.

2.2 Análisis de *Canción de India o India Song*

El análisis de *India Song* o *Canción de la India* se desarrolla a partir de los niveles de significación propuestos por Bordwell, se enfoca en identificar cómo la película propone una temporalidad suspendida en la que el pasado emerge como una presencia que habita el espacio cinematográfico donde a diferencia de *Las Manos negativas*, se presenta varios espacios, la aparición de personajes y acciones que sitúan al espectador en un contexto determinado. En este sentido, se identificó 8 escenas y 7 fotogramas que permiten observar cómo los recursos formales configuran una experiencia de la memoria junto a lo poético manifestadas más allá de lo narrativo. Cabe recalcar que se abordará algunas escenas a partir la investigación de los aspectos socioeconómicos y políticos correspondientes a la época representada en el filme, con el propósito de contextualizar sus formas

de significación. En este marco, las siguientes tomas permiten identificar los elementos que instauran esta lógica de los niveles simbólicos.

La película puede leerse a la luz del contexto del sustrato narrativo subjetivo, afectivo, biográfico proveniente de la cineasta, resulta fundamental considerar su infancia en la Indochina francesa. Duras nació en Gia Định, cerca de Saigón, y vivió su infancia en Vinh Long, en Conchinchina (Vietnam del Sur), donde su madre era profesora en una escuela de los sustratos bajos. Esta experiencia vital permite abrir nuevas capas de sentido para leer el filme.

En *Canción de India*, (1975), los resultados permiten observar una exploración estética-visual y política del colonialismo, el deseo y la otredad a través de una estructura narrativa fragmentada, donde la voz en off y la ausencia de diálogos convencionales desdibujan los límites entre el recuerdo, la imaginación y la historia.

A su vez se evidencia los mecanismos de invisibilización y silenciamiento del Otro en la estructura colonial, particularmente a través de la figura de la mendiga y la representación del deseo europeo en un espacio ajeno.

El filme está marcado por acontecimientos derivados del clima en la India, en 1937, causado por el monzón de verano y las temperaturas del aire que aumentaron, debido a las sequías meteorológicas. Al respecto, las voces en off de las mujeres refieren:

Voz en off 1:

—Esa Luz

Voz en off 2

—El Monzón

Voz en off 1

—Ese Polvo

Voz en off 2

—Calcuta central

En esa época cuando India era colonia británica sufría pobreza extrema y las sequías iban en aumento, en 1943 se dio la peor crisis de hambruna durante la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, India colonial también era afectada por la lepra en esa época. Estigmatizaba y discriminaba a la mayoría de la población infectada. Así mismo, las voces de las mujeres en off mencionan:

Voz en off 1:

—Huele como a flores

Voz en off 2:

—La Lepra

La disyunción entre imagen y sonido comienza a relativizarse en la obra. Duras no recurre a una representación convencional de la India, sino que la evoca a través de elementos sensoriales-simbólicos: el hambre, la piedra, la lepra, las palmeras y el Ganges en la mayoría de las escenas.

Esta película atraviesa una estrategia minimalista, la autora sugiere que la India en su película es una India filtrada por las condiciones precarias de vida, la memoria, la invisibilización, a partir de esto la directora hace una descomposición del lenguaje colonial desde lo visual-sonoro. Por medio de un episodio que marcó profundamente a la directora, quien evocó la figura de la mendiga en *India Song* a través de un recurso característico de su cine: la voz en off.

Esta presencia espectral de la mendiga en la película y la presencia del personaje con turbante, puede leerse en relación con una estructura histórica más amplia, como lo plantea Enrique Dussel (citado por Pachón 2012, 44) en su análisis acerca de lo que él denomina el: “Tercer sistema Inter-regional”, que comprendía Asia, África y el Mediterráneo. Este sistema abarcaba China, la India, el mundo árabe y parte de África. En este sentido, la India colonial que presenta Duras en su película puede interpretarse como un espacio donde todavía resuenan las estructuras de ese sistema interregional, aunque algunas veces al dominio imperialista europeo alude a un orden mundial previo a la hegemonía eurocéntrica impuesto con la modernidad.

En cuanto a las voces en off, surge la pregunta: ¿quién o quienes está detrás de esa voz? ¿Dónde se encuentran? La voz en off en las películas de Duras generalmente no solo funciona como un narrador externo, sino que se convierte en una presencia etérea, que interviene en la acción sin estar físicamente presente, rompiendo las convenciones del tiempo-espacio y desestabilizando la relación entre el espectador y los personajes. Esta voz, a menudo crea una atmósfera de subjetividad, invitando a la reflexión sobre lo que se dice y lo que se omite. Aunque la voz en off de la mendiga junto a la de voz de un hombre en diálogo permanente en el transcurso del film, ocupan un lugar crucial, ya que, a pesar de su ausencia física en la pantalla, se convierte en un eco que atraviesa la narrativa cinematográfica. Esta voz, que no pertenece a un cuerpo visible, se presenta como un susurro lejano, que representa el sufrimiento y la invisibilidad de los colonizados, particularmente de aquellos que han sido marginados, explotados y olvidados. Así lo indican las voces en off:

Voz en off 1:

¿Aquellas luces?

Voz en off 2:

—Los crematorios.

Voz en off 1

—¿Queman a los que se murieron de hambre?

Voz en off 2:

—Sí.

Desde esta mirada Dussel reflexiona sobre cómo el "otro" es sistemáticamente excluido y deshumanizado a través de la historia del colonialismo (1994). En el encuentro entre estas dos entidades, estas dos culturas, vemos como los colonos burgueses de *Canción de India*, que habitan en la India, se relacionan con los nativos indios como si no existieran. La película muestra una distancia emocional y física significativa entre los colonizadores y los colonizados, en consonancia a esto Dussel (1994, 146) señala: “En el mundo árabe, en el África bantú, en la India o en la China, será manejado por Europa como manera de acumular valor de cambio, medio de transferencia de valor, de ejercer efectivamente el dominio nuevo Norte-Sur, Centro-Periferia”. En la película, la sala de embajada con la presencia del espejo es un espacio simbólico de este relacionamiento social, y por consiguiente es un espacio de afectos.

Además la relación mundo-sentido en disputa en el que la modernidad capitalista quiere que el sentido atravesase lo universal sin contextos, en la tensión figura-fondo se deberá plantearse la siguiente pregunta: ¿Qué sentidos se construyen o qué sentidos se construyen unos sobre otros? Este corpus fílmico como trazo de elementos significantes en la fluidez entre posibles instancias de interseccionalidad en este caso el cine Durasiano como un artefacto intangible, como un signo que ha transitado casi silenciosamente por el tiempo.

Desde la perspectiva de Enrique Dussel y la interpretación de Pachón Soto, la directora posee una mirada para desmontar la construcción colonial del exotismo y del costumbrismo. Duras rechaza la tradición de la “novela exótica”, la cual históricamente ha sido un instrumento de la colonialidad del saber y de la modernidad, al reducir los territorios no europeos a simples escenarios de fascinación o barbarie, entre las dos variables binarias de este campo relacional: civilización centro con los dominadores y periferia con los dominados o explotados. En este panorama sale a relucir el dilema del “Yo” y el que no es “yo”, ¿Qué se hace con esa diferencia en las prácticas habituales que dan sentido? Para que esto funcione hay que vaciar al otro para volverlo un sujeto sin subjetividad, la proyección ontológica del otro es no ser, es decir niego su condición ontológica y por ende su subjetividad.

Del mismo modo, a lo largo del filme la mujer blanca de la elite francesa, casada con el vicecónsul, desbarata la normalidad y los preceptos establecidos para comportarse fuera del orden al relacionarse sin culpa con varios amantes no ocultos. Ella encarna lo abyecto vestida con color rojo de su vestido. Esto contrasta fuertemente con los tonos oscuros de los trajes de sus amantes y el fondo la vegetación de Calcuta en los vidrios pequeños del fondo. Pero Stretter, atrapa la mirada del espectador inmediatamente, lo poético de la trama del filme permanece en aquello omitido. La película evita los diálogos directos y las interacciones convencionales; en su lugar, los cuerpos se mueven en espacios decadentes. Así lo demuestran las voces en off:

J. Agregado:

—Una mendiga ha entrado en el parque.

A.M. Sretter:

—Lo sé... Es la que canta, ¿sabe?

Es verdad que usted ha llegado a

Calcuta... Canta, me parece, un canto de Savannakhet... Está en

Laos... Ella nos intriga...

Me digo que debo estar

Engañándome, no es posible,

Aquí estamos a miles de

Kilómetros de Indochina...

¿Cómo habrá hecho para venir?

J. Agregado, pausa.

—La escuche en la avenida,

Temprano en la mañana... Es un canto alegre.

A.M. Sretter:

—Allá cantan los niños...

Ella debió bajar por los fluviales. Pero ¿cómo hizo para cruzar

¿La cadena de los Cardamonos?

J. Agregado:

Está completamente loca.

A.M. Sretter:

—Sí, pero vea...ella vive. A veces va a las islas

¿Cómo, no lo sé?

J. Agregado:

—Tal vez la sigue a usted. Ella sigue a los blancos

A.M. Sretter:

—Suele suceder, por la comida.

A partir de ese diálogo la directora desenmascara a la blanquitud no solo como una cuestión racial, sino una forma de imaginar y organizar la realidad en términos de pureza, dominio y exotización. Al respecto Duras (2023, 132) menciona: “El filme político fue destruido por la práctica del filme político” es decir filmar a mendigos, obreros en situación de calle, hambre, pobreza es pretencioso, es una forma de explotar y apropiarse como lo hace el capitalismo. Duras, desecha esa lógica de ilustración exótica

en el cine (2023). La presencia de aquellos que han sido históricamente marginados por el colonialismo europeo en Asia. El máximo ejemplo es la escena final del travelling por el mapa antiguo de la Indochina Francesa a finales de siglo XIX. La voz de la mendiga particularmente, al no estar anclada a un lugar específico, crea una atmósfera de desarraigo, invitando al espectador a escuchar lo no dicho y a confrontar lo que está silenciado, los otros fueron evocados en las estructuras narrativa no lineales por Duras.

Duras desmonta la blanquitud al no ofrecer una imagen exótica de la India, sino que pone en crisis los clichés de la representación colonial europea este en efecto es un significado sintomático. La blanquitud no solo es concebida como una cuestión racial, sino una forma de imaginar y organizar la realidad en términos de pureza, dominio y exotización. Por eso Duras caricaturiza al europeo colonia, este estilo visual es deliberadamente teatral, en la estética de durasiana.

Las escenas el día y la noche, entre luz y oscuridad sugieren un significado sintomático en la película la protagonista, una mujer blanca de la elite colonial transgrede el espacio público (luz) y privado (oscuridad).

También retrata el vacío existencial de los colonizadores atrapados en su propia decadencia, sino que también sugiere, desde lo ausente y lo espectral una melancolía, un vacío a pesar de tener privilegios. Así lo indican las voces en off de las mujeres descociadas:

- Esos suicidios de europeos que aumentan con el hambre, que ellos no sufren nunca...
- En su fuero interno, esa culpabilidad de Occidente...
- Es absurdo, claro.

Lo poético radica en lo que se omite o se oculta resulta puede ser tan significativo como lo que se muestra. El espejo en este film funciona como testigo, doble pantalla, como una puerta a otra dimensión. Su uso también puede entenderse como una representación simbólica tanto del erotismo como de lo abyecto, fusionando estos conceptos de una manera compleja y transgresora, esta tensión se da en lo corporal y en lo visual en el filme. La directora deja que el espejo también actúe. La doble pantalla aporta una alteración a la visión que trastorna.

Además, la corporalidad de los actores se construye desde la contención, es evidente el gesto ausente, una especie de desdoblamiento de los actores en escena. Duras llama a esta cualidad, despoblación del actor: un término para referirse a que nadie está ahí. Ahí donde se los ha colocado. Los actores están presentes solo en ellos mismos (2010, 179), la realizadora cree que los actores al esforzarse para estar presente en los

papeles que estos encarnan solo logran entorpecer la fluidez de la película. En su conjunto lo poético de la actuación de los personajes en escena emerge también como una forma ensimismada y relajada a la vez.

La escena final del travelling por el mapa antiguo de la Indochina Francesa a finales de siglo XIX. La voz de la mendiga particularmente, al no estar anclada a un lugar específico, crea una atmósfera de desarraigo, invitando al espectador a escuchar lo no dicho y a confrontar lo que está silenciado, los otros fueron evocados en las estructuras narrativa no lineales por Duras.

Lo poético radica en lo que se omite o se oculta resulta puede ser tan significativo como lo que se muestra. La intertextualidad de esta película, ofrece nuevas lecturas, no solo por el lado de lo poético sino que también porque articula una historia con un discurso, un posicionamiento por medio del montaje, los encuadres, el desarrollo de los personajes, y las voces en off, incluso esas voces no saben bien el relato de la imagen. Esta historia relata un presente en sí. Esta lectura en relación a las formas de hacer cine, es desde ya una construcción de sentidos.

Además la película tiene un sentido musical. La música en Duras cobra un espíritu de lamentación, tristeza y soledad. El lenguaje artístico de la música de piano de Carlos d'Alessio conecta con el alma angustiada del espectador. *Canción de India*, por otro lado, la influencia de la mendiga en todo el film es determinante incluso en las composiciones de todas las canciones de la película que van desde el Tango, Rumba y Charleston, todas estas contienen variaciones indias en su armonía musical.

En este sentido, la música no cumple únicamente una función de acompañamiento, sino que se convierte en un elemento narrativo fundamental dentro de la estructura del filme. Las composiciones musicales prolongan los estados emocionales de los personajes y contribuyen a la construcción de una atmósfera marcada por la evocación y la melancolía. Al igual que las voces en off y los silencios, la música participa en la creación de una memoria afectiva que atraviesa toda la película. Su repetición constante genera una sensación de circularidad temporal, como si los recuerdos y los sentimientos permanecieran suspendidos en un presente continuo. De este modo, lo poético emerge también a través de la dimensión sonora, donde la música expresa aquello que las imágenes y las palabras no alcanzan a comunicar plenamente.

3. Matriz de datos de *El buque nocturno*

Película: *El buque nocturno* o *Le Navire Nigth* 1979

Autor: Marguerite Duras

3.1 Antecedentes:

El buque nocturno (1979) realizado en formato de 35 mm, a color, con una duración de 94 minutos. A partir de este filme surgieron los cortometrajes *Las manos negativas* y *Césarée*, ambos realizados el mismo año. La música estuvo a cargo de Carlos d'Alessio, quien también colaboró en *India Song* (1975). La directora quedó insatisfecha con el primer rodaje en 1978, abandonó el proyecto del desglose técnico para empezar nuevamente otro rodaje diferente con una perspectiva desafiante en esa época. La película cuenta una historia de amor acerca de un hombre y una mujer que establecen una relación a la distancia por medio de llamadas telefónicas secretas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

La protagonista del filme, la actriz francesa Dominique Sanda se destacó por trabajar en películas dirigidas por Bertolucci, Bresson y Visconti.

En cuanto a esta película, décadas después la obra fílmica fue objeto de un proceso de restauración digital, cuya primera proyección documentada tuvo lugar en 2014 en el Centre Pompidou de París. Entre 2021 y 2022, la versión restaurada en resolución 2K circuló internacionalmente, siendo exhibida en instituciones como The Cinematheque (Canadá) el Toronto International Film Festival (TIFF) y el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, garantizando así el acceso contemporáneo

3.2 Análisis: *El buque nocturno* o *Le Navire Nigth*

El análisis de *El buque nocturno* se articula a partir de los niveles de significación propuestos Bordwell, lo que permite comprender cómo la película construye una experiencia que desborda al límite la representación narrativa tradicional. Las voces en off evocan un encuentro entre dos desconocidos que establecen una relación mediada por la distancia y la imposibilidad de un contacto físico. Los espacios en su mayoría vacíos, cuerpos aislados y rígidos; fragmentos urbanos y las dos voces que narran sin ilustrar. Al igual que el cortometraje *Las Manos Negativas*, esta película se presta para investigar los

espacios observados en el filme, con el fin de comprender su configuración y su función dentro de la construcción significativa de las escenas.

En este sentido, el análisis se encuentra dividido por 11 escenas y 3 fotogramas que permiten identificar cómo estos niveles simbólicos operan.

En la película *El buque nocturno* (1979), los resultados manifiestan un contraste con el significado explícito, la historia cinematográfica se desarrolla en París, un hombre y una mujer establecen un vínculo humano por medio de llamadas telefónicas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Para Duras (2023, 189) “El silencio del comienzo del film representa la primera relación entre los personajes. Relación distante, casi indiferente, mecánica y que representa la instauración de una relación futura, más adelante, en el film”. Es decir, el silencio inicial anticipa o prefigura el tipo de vínculo que se desarrollará después en la película. El silencio funciona como un anuncio de la relación futura: una relación marcada por la distancia, la imposibilidad de comunicación plena o la dificultad para el encuentro.

Esta es una historia de amor de dos personas que nunca se han visto en el contexto de la Guerra. Los protagonistas son náufragos del amor, del deseo, su única opción es salir del abismo de la soledad. Duras vivió en esta época lo cual la marcó profundamente, por eso la guerra aparece como espera y ausencia. Es una historia colectiva no solo la experiencia personal, sino el sufrimiento compartido de una época.

El significado implícito se encuentra en el silencio de todos los personajes como evocador del recuerdo. Esto marca una pausa en el recurso narrativo de una presencia temporal, se podría decir que existe una transformación en un plano de escucha para el espectador y sus expectativas. Por consiguiente, en este film, también se observa la desvinculación entre imagen y sonido.

Paralelamente, el uso del espejo es un recurso recurrente en cine de Duras. Este tipo de relación es clandestina, imaginaria, sostenida por la ficción. El espejo proyecta un doble, muestra un otro yo, una versión escindida del sujeto. Aparece ligado a la crisis de identidad o a la fragmentación del ser. Este recurso se enlaza con la memoria, refleja algo que ya pasó. La imagen en el espejo nunca es completamente presente; hay una sensación de distancia, de fantasma o de huella. Aunque muestra una imagen, produce una presencia vacía, casi espectral.

Por lo tanto el espejo en Duras es un dispositivo poético, pues duplica la realidad y la vuelve extraña. Es ese lumbral, hacia otra dimensión o hacia el inconsciente. Este instrumento en el cine durasiano permite trabajar visualmente la subjetividad, la escisión

o la introspección para explorar la identidad y las apariencias. El espejo es un canal de la mirada femenina, de autorreflexión de los personajes femeninos que no solo se contemplan, sino que pueden pensarse, reconocerse y cuestionarse.

De los tres filmes analizados, esta es una obra extremadamente abierta, Según Carrión (2011, 35), “Las obras artísticas se desarrollan en esos universos simultáneos, según sus propias reglas, se ocultan, se rasgan y se reparan, aguardando sus lecturas.” en este caso los espacios de todo el film se convierten en depósitos de significados alegóricos. Donde habitan espacios vacíos, tiempos muertos, silencios prolongados, en el que la voz en off juega un papel como creación imaginaria más que explicación narrativa.. La imagen como ausencia, no muestran lo importante de la historia, sino: calles, habitaciones oscuras, sombras tocando el piano, reflectores de cine, los cuerpos de los personajes parciales y espectrales.

La lentitud de las escenas hace que el espectador habite la imagen en vez de consumirla rápidamente. Muchas imágenes parecen vacías o desligadas de la acción narrativa, así lo demuestran las tres voces en off: la de directora y la de dos hombres.

Voz en off de la directora:

—Es un orgasmo oscuro, sin tocarse entre ellos...
Sin caras...
Con los ojos cerrados.
Tu voz
Solo tu voz
El texto de las voces...
Leídos con los ojos cerrados.

Voz en off masculina 1:

—Sobre el texto del deseo no hay imagen.

Voz en off masculina 2:

¿Cuál?

Yo no veo ninguna

Voz en off de la directora:

—Así pues, no hay nada que ver.

Durante la participación de las voces en off, la cámara se desplaza entre las huellas de los ausentes, así como la ausencia de la historial visual del amor de los dos personajes. La puesta en escena no solo gira en torno a un espacio de afectos y muerte, sino como un archivo sensible donde pasado y presente coexisten.

Esta coexistencia de voces no se traduce en una correspondencia directa con la imagen, los dispositivos de cine y las pizarras de tiza con diálogos escritos remiten al acto antes de filmar en la vivienda donde se grabará más adelante la película.

La historia se construye desde la ausencia. No se formula de manera directa, sino que emerge de la expectativa cinematográfica entre lo que se oye y lo que se ve: las voces hablan de exilio, soledad y clase, mientras la imagen insiste en mostrar: el equipamiento técnico de iluminación de cine, la pizarra de tiza señalando los guiones de los personajes e ideas de la directora. Esta construcción simbólica está supeditada por la audiovisión de Duras. Asimismo, en una de las escenas se observó por varios segundos un vestido de mangas brillante de color rojo ocupando todo el cuadro. La decisión de la autora al destacar visualmente este objeto el cual remite directamente al utilizado en *India Song*, para establecer una prehistoria y una prolongación del cuerpo de las mujeres protagonistas de los dos largometrajes. Además, la disyunción entre texto e imagen es más visible en este filme, que en los otros dos.

El desplazamiento inverso de la cámara no responde solo a una decisión formal, sugiere una historia suspendida atemporal, sin anclaje cronológico preciso, donde el juego del tiempo se presenta como una construcción cambiante y reversible. Una prueba fehaciente es la quietud de la escena del personaje femenino siendo minuciosamente maquillado, ahí se abre un tiempo de preparación y transformación, donde este gesto mínimo se vuelve un ritual personal y comienza a delinear a la futura protagonista previo al rodaje de la película.

Desde la mirada de la cineasta critica ciertas tendencias del cine tradicional que, según ella, se apoyan en temas ya codificados y fácilmente reconocibles por el espectador. Para Duras (2023, 186), lo común de las tramas giran en torno a tópicos recurrentes llevados a la pantalla, así se refiere al respecto: “los films se sumergen o bien en la belleza, o bien en el crimen, la sangre, las matanzas, el angelismo, el exotismo proletario”. Para la directora, estos elementos terminan convirtiéndose en convenciones narrativas, pues explora elementos terminan convirtiéndose en convenciones narrativas que capturan la atención, pero que no necesariamente exploran la complejidad de la experiencia humana.

El Buque Nocturno, se distancia de las formas convencionales de representación cinematográfica al presentarse como una obra situada en un espacio previo a la filmación tradicional. Más que ofrecer una narración desarrollada a través de acciones y personajes claramente identificables, la película expone el propio proceso de construcción cinematográfica, haciendo visibles elementos del rodaje y del aparato técnico. En este sentido, el filme puede entenderse como una pre-film, una obra que parece mantenerse en estado de gestación y que invita al espectador a reflexionar sobre las condiciones de producción

de la imagen, para luego hacerse la totalidad de la película en su cabeza. Así, Duras desplaza la atención desde el resultado final hacia el acto mismo de hacer cine

Esta complejidad narrativa fruto del filme se manifiesta en la coexistencia de distintos niveles de realidad, así como en la imposibilidad de delimitar con claridad las fronteras entre la ficción, la memoria y la imaginación. Asimismo, la película desborda las categorías genéricas convencionales al articular elementos del cine, la literatura y el teatro. En este sentido, resulta pertinente la reflexión de Carrión (2011, 35) sobre la ficción cuántica, cuando afirma:

Porque la ficción cuántica no sólo goza de una existencia múltiple, en estados paralelos y complementarios, sino que esa multiplicidad tiene como razón de ser el conocimiento. Es narrativamente compleja porque entiende que las realidades que se propone analizar también lo son. No respeta los géneros porque no se impone restricciones y porque sabe que, en el fondo, no son más que perspectivas de lectura sobre el mundo, opciones que se pueden y se deben completar, simultáneamente, con otras, con todas las posibles.

Jorge Carrión desde la ficción cuántica permite pensar este film como un espacio donde las realidades coexisten y el conocimiento se produce desde las varias lecturas y la ruptura de los géneros- Por lo tanto, esta película tiene el rasgo característico de documental. Esta obra se abre como un abanico de posibilidades de géneros cinematográficos. Lo poético de esta obra puede interpretarse como documental, novela literaria o guion cinematográfico, es una forma de trasgredir los preceptos del cine, se puede concluir que esta obra cinematográfica es híbrida.

Esta hibridez permite que la obra escape de las categorías cinematográficas tradicionales y se sitúe en un territorio intermedio donde convergen diversas formas de expresión artística. En lugar de privilegiar una estructura narrativa lineal, la película articula imágenes, voces, silencios y elementos literarios que amplían sus posibilidades de significación. Así, el espectador no se enfrenta únicamente a una historia, sino también a una reflexión sobre el lenguaje, la memoria y el propio proceso creativo. La propuesta de Duras transforma el filme en una experiencia de lo poético que cuestiona los límites entre los géneros y pone en evidencia que el cine puede constituirse como un espacio de encuentro entre distintas disciplinas artísticas. Desde esta perspectiva, la obra no solo desafía las convenciones cinematográficas, sino que también redefine las formas de representar y pensar las distintas realidades de una experiencia que no puede ser plenamente representada.

Capítulo tercero

“Que el cine vaya hacia su perdición”

Que el cine vaya hacia su perdición
es el único cine. Que el mundo vaya
hacia su perdición, que vaya hacia
su perdición es la única política.
(Duras 1977)

La destrucción a la que se refiere Duras es la de invertir las formas convencionales de narrar en el cine, inclusive el no pertenecer a ningún movimiento cinematográfico en específico. Esta postura también puede entenderse como una negativa a adscribirse a estructuras ideológicas o estéticas cerradas. En este sentido, Duras (2023, 195) afirma: “hay una ambigüedad, no es una profesión de fe anarquista. Es una opción. Prefiero un vacío, un verdadero vacío, antes que esa especie de revoltijo, de basureros gigantes de toda la ideología del siglo XX. Prefiero una ausencia de Estado”. Así, la directora se erige en un acto contra toda forma de poder, rechazando los sistemas que pretenden imponer una única manera de pensar, filmar o interpretar la realidad. Al respecto Bovier y Margel (2023, 23) aseguran: “En tal sentido, podríamos hablar de “cine primitivo”, que está en busca de sus propias reglas, en busca de nueva orientación, a partir de la voz y no de la imagen. Si bien Bovier y Margel argumentan correctamente la idea de un cine primitivo en busca de criterios propios, su conclusión de que la voz en off es la protagonista excluyendo el contenido de la imagen por completo, no parece aplicable en el contexto de esta investigación. Los hallazgos de este análisis han demostrado un tratamiento de una imagen intersubjetiva interpelada por el malestar del despertar de un deseo de lo que no se puede ver en el cine Durasiano.

Tal postura de Duras frente al cine como dispositivo para desarmar una multiplicidad de conceptos ante la imagen en movimiento en paralelo con la voz en off, surgen en la temporalidad de un espacio sumergido en lo poético por consecuencia de la memoria y esto supone a posteriori una cualidad política.

Para descubrir el seno de esa cualidad política, es necesaria una comparación transversal de los tres filmes analizados, en cuanto a la representación de la memoria, el

cine de Duras puede pensarse como un espacio donde la memoria autobiográfica se camufla y se sostiene en marcos históricos y colectivos, pero no para reconstruirlos de manera narrativa, sino disruptiva. La memoria difiere en el cortometraje *Las manos negativas* frente al largometraje *Canción de la India* (1975), aquello se evidenció en esta última. En el análisis de esta película se percibió una posición vital a partir de la memoria autobiográfica. En una entrevista hecha por Dominique Noguez (1975, 165), Duras afirma: “Soy Calcuta, soy la mendiga, todo el barrio blanco. Toda la colonia. Toda esa basura, todas esas colonias. Soy yo. Es evidente. Nací de esto [...]”. Duras era originaria de la Indochina Francesa (Vietnam), la cineasta supo desde muy temprana edad lo que era ser mujer, pobre y ser extranjera de los dos lugares demográficos. En la misma entrevista de Noguez (1975, 163) menciona: “He tenido la suerte de ser relegada al rango de los indígenas. Es por eso por lo que he podido escribir, he podido destapar lo que estaba tapado”, Duras consiguió reconstruir el pasado, el recuerdo, las secuencias de sus experiencias. Aunque, en general la película abordó primordialmente el colonialismo, sin dejar de conectar con sucesos históricos a finales de los años 30 como: guerras civiles, invasiones por poder en Asia y Europa; y procesos históricos en el marco de Segunda Guerra Mundial a manos del régimen nazi, configuran un escenario histórico marcado por la violencia políticas del siglo XX.

En cambio, en el caso de *Las Manos Negativas* (1979), no parte de una memoria autobiográfica, pero sí desde una memoria arqueológica, las manos negativas pertenecen a varios sitios arqueológicos tipo cuevas en varios lugares del mundo, este arte rupestre se caracteriza por contornos de manos humanas aplicadas un tipo pigmento alrededor de las manos apoyadas sobre rocas, dejando así una impresión negativa. Este tipo de manifestación protagonizada por el *homo pictor* (hace unos 35.000 años, fecha de las imágenes rupestres de la cueva de Chauvet, en Francia) (Gubern 2010, 22). Este tipo de memoria como cimiento de origen primigenio es una herramienta de comprensión del pasado fusionada con la identidad humana y cultural.

A propósito de las cuevas ancestrales como espacio originario de inscripción simbólica, un hallazgo arqueológico en la isla Sulawesi en Indonesia el 21 de enero de este año, sugiere que podría ser la más antigua del mundo, según una noticia de la BBC (Ghosh 2026) menciona que:

La pintura muestra el contorno rojo de una mano cuyos dedos fueron modificados, explican, para crear una apariencia similar a la de una garra, lo que indica un salto temprano en la imaginación simbólica.

La pintura data de hace al menos 67.800 años, unos 1.100 años antes del registro anterior, un controvertido estarcido de una mano hallado en España. Revisa la transcripción.

Esto confirma que el arte no surgió en Europa y sugiere un origen previo en Asia y en Oceanía. Esto cambia la cronología de la dimensión imaginativa del ser humano y por otro lado el mito de la centralidad Europa queda desplazada por otras memorias y por otros sujetos. Más allá de estas cuestiones, nuevamente se pone en jaque al establecer una relación entre lo que éramos, de dónde venimos y lo que somos, un recorrido por el pasado, una búsqueda de identidad, un sentido de pertenencia. Es decir, la memoria dinamiza estudios, cuestionamientos, paradigmas sociales y culturales y por ende políticos. Sin olvidar, esto también remite a una memoria colectiva con acceso a un registro material por medio de la etnográfica y etnohistórica en las cuevas rupestres evocadas en el filme de Duras.

También, es el caso del *Buque Nocturno*, de igual manera se evocan hallazgos arqueológicos como operación de la memoria del cortometraje *Manos Negativas*. Las figuras de Atenea, Apolo y Artemisa de Pireo emergen como hallazgos arqueológicos aludido por la voz en off, la cual no remite únicamente al pasado histórico, sino que funciona como metáfora del propio filme: un conjunto de vestigios, silencios y voces que resurgen desde la memoria. La ciudad-museo no aparece como un espacio de conservación neutral, sino como un territorio marcado por la destrucción bélica y por la necesidad posterior de excavar en el pasado.

En la película *El buque nocturno* (1979), pese a lo mencionado anteriormente, la memoria se manifiesta diferente, en medio de una narración que se basa en el relato de una vivencia en tiempos de Guerra de J.M, quien fue conocido de la directora; es decir esta película nace de una memoria individual, de la vivencia de un conocido de la directora. Pero en el transcurso del visionado este tipo de memoria se camufla con una memoria autobiográfica de la autora, ya que Duras también vivió en París bajo la ocupación alemana y participó en la resistencia en la Segunda Guerra Mundial, y su esposo, Robert Antelme fue enviado a un campo de concentración nazi. Así mismo, la directora nació en 1914, año que en que se inició la Primera Guerra Mundial, la vida de la directora estaría para siempre marcada por las guerras. Entonces de este tipo de memorias yace la memoria colectiva.

En este sentido, resulta pertinente recuperar la noción de memoria colectiva desarrollada por Halbwachs (2004, 336) quien afirma: “el individuo evoca sus recuerdos apoyándose en los marcos sociales de la memoria. En otras palabras, los diversos grupos

integrantes de la sociedad son capaces en cada momento de reconstruir su pasado”. La experiencia bélica que vivió Duras durante el transcurso de su vida influyó profundamente en su obra y su concepción de la memoria. En consonancia con esta idea, Halbwachs (2004, 54) señala que: “La memoria colectiva, por otra parte, envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal”.

La memoria colectiva no se confunde con las memorias individuales, aunque las sostiene. Al integrarse en un marco social, los recuerdos personales traspasan, se reconfiguran según las necesidades del grupo, dejando de pertenecer a una vivencia individual para inscribirse en una memoria compartida. En Duras la reconstrucción del pasado íntimo-activo se organizó a partir de lo simbólico, narrado socialmente por medio del cine buscando realzar una belleza estética desde una mirada femenina, atrayendo así a una memoria colectiva, es decir se inscribe en un encuentro con una memoria histórica.

Por consiguiente, en el corpus fílmico analizado, se evidencia que la memoria no se sostiene solamente en el yo de la cineasta, sino en referencias colectivas como la ciudad, lo arqueológico, el museo y la historia, es decir, marcos vinculados a hechos históricos inscritos en una memoria social que excede la experiencia individual de la cineasta. En este sentido, la memoria en el cine de Duras inscribe una visión artística interna de evocación, de traer algo a la mente o a la presencia. Esto se fundamenta en la noción de memoria de Halbwachs (2004, 55), quien sostiene que:

Así pues, cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Algo similar habías anotado ya al comienzo, mira que esto no se repita.

Desde esta perspectiva, el cine de Duras puede pensarse como un espacio donde la memoria autobiográfica se camufla y se sostiene en marcos históricos y colectivos, pero no para reconstruirlos de manera narrativa, sino disruptiva.

Asimismo, desde otra óptica, la comparación entre *Canción de la India*, *Las manos negativas* y *El buque nocturno* permite identificar un progresivo desplazamiento de la memoria en concordancia con la presencia y la ausencia de los cuerpos. A través de una existencia cada vez más desvinculada de la imagen, afirmándose finalmente como una experiencia sonora. En *Canción de la India*, la memoria se manifiesta en los cuerpos

visibles de las presencias espectrales de los personajes de la obra. El personaje de Stretter y sus amantes aparece en el cuadro de la imagen, pero sus cuerpos no coinciden con una presencia plena, ya que las voces que evocan su historia emergen desde un tiempo distinto e incierto al de la acción visible. Esta disociación entre voz e imagen sitúa al personaje en un umbral entre presencia y ausencia igual como opera la memoria. El cuerpo funciona como el lugar de inscripción de una memoria que no pertenece al presente, sino que retorna a un pasado inexistente.

En el caso de *Las manos negativas*, esta relación se transforma radicalmente. La voz en off de la directora se transforma en huella, la imagen es arrojada más radicalmente a no querer mostrar. La memoria ya no se encarna en un cuerpo visible, solo habita en el cortometraje la ciudad vista como rastro de una ausencia por más que esté poblada por figuras humanas. La imagen urbana de París no representa a la memoria como vestigio. De este modo, la memoria se desplaza desde una presencia espectral hacia un aspecto vestigial de rememoración.

Este proceso alcanza un nivel aún más desconcertante en *El buque nocturno*, donde la memoria y la trama de la historia cinematográfica se construyen propiamente a través de las voces en off, sin que los actores encarnen un personaje en sí en la obra. La historia de amor acerca de las conversaciones telefónicas narradas en el filme configura un espacio donde la memoria todavía está suspendida ya que la película aún está siendo rodada.

A través de estas tres obras, el cine de durasiano evidencia un proceso de progresiva desmaterialización de la memoria en una dimensión donde lo ausente adquiere una forma de existencia de lo poético.

En cuanto al espacio o campo de lo poético, los hallazgos de esta investigación indican una naturaleza de sensibilidad de lo poético innato en los filmes analizados. Esto resuena con Bachelard (1989, 48) cuando afirma que el soñador es un ser minucioso quien atribuye a los objetos una significación humana. Esta metáfora proveniente de la llama de una vela sugiere que un ser soñador tiene la conciencia de vivir una experiencia de lo poético, otorgándole intensidad a lo mínimo, a la memoria, a los afectos y a los espacios. Esto se puede captar en la dimensión creativa del cine de Duras, en el cortometraje *Las Manos Negativas* (1979), la cámara, montada en la parte delantera de un auto, transita las calles de París al amanecer, durante los pocos minutos en que la noche se desvanece para dar paso al día paulatinamente. Las calles, el tráfico, los edificios, las tiendas, la gente

caminando y personas recogiendo la basura de la ciudad forman parte de una diégesis narrativa, mientras se escucha la voz en off de Duras relatando un poema de su autoría.

La voz en off de la directora no narra las imágenes de forma directa, sino que dialoga con ellas, creando una relación de intercambio que permite articularse de manera sensorial y múltiple. Un fragmento del poema de Duras (1979) ilustra esta idea:

A ti que tienes nombre a ti que estás dotado de identidad
 te amo
 Esas manos del azul del agua
 del negro del cielo
 Aplastadas
 Apoyadas cuarteadas sobre el granito gris
 Para que alguien las viera
 Yo soy el que llama
 Yo soy aquel que llamaba que gritaba hace treinta mil años
 Te amo
 Grito que quiero amarte, te amo
 Amaría a cualquiera que me escuchase gritar
 Grito que quiero amarte, te amo
 Amaría a quien sea que me escuchase gritar.

El poema durasiano se construye en parte sobre la repetición: “Te amo... Amaría a quien sea que me escuchase gritar”. Esta insistencia amplifica la intensidad emocional y sugiere un vacío que solo puede llenarse con la respuesta del otro, que habita en un pasado, solo existe su impronta como un sello personal de identidad, evocando así a la memoria por medio de lo poético. Según Deleuze (1985, 344) “Marguerite Duras podrá invocar las voces que ve, y hacerles decir tan a menudo yo veo, yo veo sin ver, sí es eso”. Revisa la transcripción. Son voces que no solo describen, sino que son testigos de una verdad fragmentaria con una conexión que no se establece de manera explícita, sino que se configura como una interacción estética. El rol de las voces en off fuera de campo en el cine durasiano le dan una potencia rítmica agregando un plus a la obra artística dotando más significación a lo poético.

En contraste con *El buque Nocturno* (1979), lo románticamente del amor en la trama está ligado a lo poético, pero Duras va más allá, por medio de un travelling que parece barco va navegando por los rastros de recuerdos. Las confidencias supuestamente triviales, cuando se las reconoce o se les da la importancia. A juicio de Bachelard (2000, 78) “lo insignificante se convierte en un signo de una extrema sensibilidad para significados íntimos, se establece una conexión afectiva entre el emisor y el receptor”, fundada no en grandes acontecimientos, sino en la resonancia íntima de experiencias y en esto se fundamenta lo poético.

Además, esta obra puede interpretarse como documental, novela literaria o guion cinematográfico, es una forma de transgredir los preceptos del cine, esta obra cinematográfica es híbrida. Esto se asemeja con lo que menciona Cohen (2000, 238): “es poético lo ilimitado”. Duras no agota lo poético, su cine es disruptivo.

Concatenado con el filme *India Song* (1975), Duras ciertamente se volvió poeta, aunque para Cohen (1982, 157) “la imaginación de los poetas es totalmente verbal”, la realizadora traspasó los límites de lo verbal para plasmar en la imagen cinematográfica una sensibilidad artística femenina en lo poético visual”. El mundo poético es el mundo humano, y la poesía es lo que describe en su verdad “(Cohen 1982, 158). La afirmación de Cohen, en comparación al cine de Duras. En sus películas, lo poético no surge de la representación fiel de los acontecimientos ni de la construcción de relatos convencionales, sino de la exploración de experiencias profundamente humanas como la memoria, el deseo, la ausencia, la espera, la soledad y el amor. Duras busca acceder a una verdad que no se encuentra en los hechos mismos, sino en las emociones y huellas que estos dejan en los sujetos.

Por consiguiente, estas escenas seleccionadas pueden leerse como una metáfora de la hegemonía eurocéntrica: lo que se ve y se ilumina de los cuerpos blancos, en conjugación con los objetos: el piano, la lámpara, el refinamiento en sí. La figura del espejo corresponde al reflejo de la blanquitud del mundo colonial en su devenir capitalista. Esta imposición ideológica-racial impone su propia lógica, mientras que el afuera la India real queda en penumbra, fuera de campo o apenas sugerido a través de sonidos de la naturaleza o referencias indirectas, como la voz en off de la loca mendiga tailandesa/loasiana. La luz, tenue y focalizada, no alcanza a mostrar aquello que permanece más allá de los muros de la casa, subrayando la exclusión de ese “otro” y su sistema cultural.

Asimismo, la elección de un encuadre que se refleja siempre en el espejo es una mirada fija en la alteridad: el foco se concentra en la vivencia íntima de los personajes europeos, en contraste con la presencia india afectada por la lepra en esa época, permanece aludida. De este modo, lo poético en el cine de Duras está en lo que se omite o se oculta resulta tan significativo como lo que se muestra, y donde la crítica a la blanquitud colonial emerge desde la propia forma cinematográfica. Duras menciona: “El filme político fue destruido por la práctica del filme político” (2023, 132), es decir filmar a mendigos, obreros en situación de calle, hambre, pobreza es pretencioso, es una forma de ex-

plotar y apropiarse como lo hace el capitalismo. Duras (2023), desecha esa lógica de ilustración exótica en el cine. La presencia de aquellos que han sido históricamente marginados por el colonialismo europeo en Asia.

En síntesis, esta investigación permitió repensar el cine Durasiano a partir de la memoria y lo poético desarrolladas en una relación dialéctica desde una perspectiva femenina. Específicamente, su condición de mujer en un campo cinematográfico históricamente masculino le permitió elaborar una mirada de conversión de las formas, su subjetividad autoral eminentemente simbólico. Las imágenes en el cine durasiano hablan solas, la narración no necesita un acompañamiento del sonido, el objetivo del cine es develar lo oculto.

Con respecto a la voz en off que en muchos de los casos desplaza a la imagen y al cuerpo que busca resinificar el núcleo de la narración. Duras encarna un universo estético único al subvertir los códigos narrativos y visuales.

De las diecinueve producciones audiovisuales de las cuales gozan de un estilo intensamente personal de la directora. Los filmes construyen un cine donde lo femenino se manifiesta en la ruptura misma de la representación tradicional.

El contenido de su filmografía guarda una estrecha relación con el recordar y nombrar fuera de campo, esto hace de su cine se convierta en un espacio poético no solamente refiriéndose al carácter de la poesía, sino más bien por su forma de hacer cine. Hacer cine como una manifestación que concibe lo visual y lo sonoro en un enfrentamiento autónomo, pero que si profundiza en la captura de la esencia de lo poético en el significado de la naturaleza de sus películas. Esto dosifica el sentido de la memoria en conjunción con lo poético.

Bajo estas perspectivas, retomando la premisa de Duras al inicio de este apartado acerca de la destrucción del cine como un acto político, en una entrevista el cineasta Laxe (2025) reflexiona: “No hay nada más político que ser poético. Cuando te acercas, cuando retratas la existencia y la complejidad acogiendo sus paradojas y sus contradicciones que tiene el ser humano, y lo enfrentas al espectador que se identifica, que se siente conmovido por eso, una identificación, tú estás haciendo un trabajo, estás masajeando su alma de alguna manera. Lo poético adquiere una dimensión política cuando sensibiliza al espectador frente a las contradicciones y complejidades de la existencia humana. Es decir, lo poético, por su parte, permite revelar emociones, contradicciones, silencios y formas de existencia que muchas veces quedan fuera de los discursos racionales o dominantes.

Desde allí, lo poético puede convertirse en un gesto político porque hace visible aquello que suele ser ignorado: el dolor, la memoria, los cuerpos, los afectos o las tensiones sociales y económicas. Además, lo político se encuentra en lo que aparentemente sería banal, pero converge en una captura de un espacio de resignificaciones de encuentro con una conciencia. Esto depende del perfil del espectador, de su entorno, de sus subjetividades, de sus aflicciones entre otros factores que determinen su forma de concebir una obra artística como lo es una obra cinematográfica. Un espectador concibe una obra de manera distinta a otro. Así también, depende del tipo de sensibilidad que posee cada uno.

Desde esta perspectiva, el sentido de la obra no se encuentra completamente cerrado ni determinado por la intención de la cineasta, sino que se construye en el encuentro entre la película y quien la observa. La obra debe exceder al autor, cada espectador establece relaciones particulares con las imágenes, los sonidos, los silencios y las evocaciones presentes en el filme, otorgándoles significados que pueden variar según sus experiencias, recuerdos y emociones. En el caso del cine de Duras, esta apertura interpretativa adquiere una relevancia especial, ya que sus películas rehúyen las explicaciones unívocas y favorecen la ambigüedad, la sugerencia y la evocación. De este modo, la experiencia cinematográfica se convierte en un proceso íntimo, en el que cada espectador participa activamente en la construcción de sentido a partir de su propia sensibilidad.

Conclusiones

En este sentido, la presente investigación permite afirmar que lo poético no reside únicamente en los elementos formales, sino en la capacidad del filme de configurar una experiencia sensible de la memoria colectiva y de la condición humana a través de los afectos. Las memorias no son frías ni se limitan a la evocación objetiva de acontecimientos pasados, sino que se encuentran atravesadas por emociones, deseos, ausencias y experiencias subjetivas que otorgan significado al recuerdo. En las películas de Duras, la memoria se construye desde esta dimensión afectiva, convirtiéndose en un espacio donde pasado y presente dialogan constantemente. De este modo, estas películas proponen una concepción del cine donde lo poético emerge como una forma de pensamiento subjetivo y una expresión de la mirada femenina durasiana, capaz de revelar las complejidades de la experiencia humana.

En cuanto a la construcción de la mirada femenina de Duras, privilegia el sonido por encima de la imagen, desplazando la centralidad tradicional de la mirada en el cine, ya que la visión de occidente es profundamente ocularcéntrica: ha privilegiado históricamente la vista sobre los demás sentidos. A través de las voces en off, los silencios y la disyunción entre imagen y sonido, la cineasta cuestiona un modelo cinematográfico dominado por el ojo humano y asociado a una lógica visual cercana a la mirada masculina. En lugar de centrarse únicamente en la representación visual, Duras construye un espacio de lo poético, de la escucha, la memoria y la evocación, donde lo ausente y lo no visible adquieren una mayor fuerza expresiva. Esta singular manera de concebir el cine contribuyó a que su propuesta cinematográfica ocupara durante mucho tiempo un lugar periférico dentro de los discursos dominantes de la historia del cine.

Asimismo, resulta significativo que, a pesar de compartir época con importantes figuras del cine moderno como Jean-Luc Godard, quien no llegó a concretar un proyecto cinematográfico en colaboración con la cineasta. La propia cineasta señaló en distintas ocasiones las dificultades que enfrentó para que sus películas fueran vistas y valoradas, incluso por su círculo cercano, situación que contrasta con el reconocimiento que recibió como escritora.

Aunque el acercamiento de Duras al universo de la literatura ya sea mediante la escritura de novelas, guiones cinematográficos o teatro, operó como un puente hacia un acto conspirativamente creativo para revelar su forma no convencional de mostrar en

pantalla grande el amor y el desamor. Duras aborda el amor y el deseo de manera compleja, ambigua y profundamente vinculada a la destrucción, la muerte y lo irrepresentable. Pero estas tres aristas construyen un efecto edificante al enseñar ver el mundo diferente en lo sublime del corazón humano con sus complejidades.

Duras es una soñadora de los estados del alma, un ser minuciosamente emocional hasta la médula. Su arte en general se caracteriza por ser una llama que arde paliativamente, un torrente de agua versátil que busca respuestas en la apreciación de los momentos intensos de la vida, como instantes que engloban la existencia. Esos ritmos, ciclos y cadencias impulsadas por la enseñanza del dolor en su vastedad, se intercalan con los juguetes del azar y el devenir.

Cuando Duras (2023, 186) afirma que “el cine ya no logra responder a la sed creciente de conocimiento de su espectador”, está cuestionando las limitaciones del cine convencional para ofrecer nuevas formas de ver o leer un filme. Para la cineasta, gran parte de la producción cinematográfica se había vuelto predecible al recurrir constantemente a estructuras narrativas repetitivas, personajes estereotipados y formas de representación ya conocidas por el público. En lugar de estimular la reflexión, este tipo de cine tiende a proporcionar respuestas cerradas y significados previamente establecidos. Frente a ello, Duras propone un cine que no entregue certezas, sino que genere interrogantes y abra espacios para la interpretación. La disyunción entre imagen y sonido, los silencios, la fragmentación narrativa y la importancia de la palabra constituyen estrategias que invitan al espectador a participar activamente en la construcción de sentido. De este modo, el conocimiento al que alude Duras no se refiere únicamente a la adquisición de información, sino a una comprensión más profunda de la experiencia humana, de la memoria, del deseo y de aquellas dimensiones de la existencia que difícilmente pueden expresarse mediante las formas tradicionales de representación cinematográfica.

Es así como el espectador o el lector experimentan el deseo en una mezcla de sinestesia, ve una cosa mientras oye otra, activando cierta percepción vestibular dentro de un espacio fílmico de ensoñación en el que la memoria atraviesa el cuerpo o los lugares en medio de la soledad vibrante y latente.

Es decir, el deseo se construye en los vacíos, en las partes negadas. Esto en Duras permite vislumbrar las brechas y silencios para reflejar al amor junto a su cómplice, el deseo. La autora propone un sentir no para ser factible, sino para romper con el estereotipo de "película de amor". Porque es incómodo, nada confortable, y un tanto desesperanzador observar ese otro lado oscuro que conlleva el amor.

Entre estas luces y sombras, Duras enmascara lo sobrio del amor, la muerte y el deseo sin llegar a ser fatalista. Esta apertura de un cosmos de posibilidades de textura íntima con una esencia de naturaleza taciturna propone de forma muy completa el sentimiento verdadero realista no idealizada del amor. Para Duras, el amor real es una experiencia que rompe el lenguaje con su lógica, vinculada a la pasión de las mujeres que a menudo es subordinada o dolorosa.

Las tres historias, analizadas son de amor, desde un grito originario, pasando por una pasión imposible y terminando en un amor imaginado; dan cuenta de una poesía visual que nacen de la imposibilidad, viven en el distanciamiento y se funden en la memoria desde diversas temporalidades.

La autora, como impulso de inscripción hace un llamado en la noche, en el alba plasmado en un grito metafísico. Lo suplementario de su poesía se halla en los bordes de la expresión artística, pues se reafirma en ese impulso de régimen de lo emocional. El arte cinematográfico es un camino para reflexionar acerca de la influencia de los afectos por medio de la evocación, la ausencia y la naturaleza del despertar multisensorial como una invitación a una fórmula existencial. Duras vio en el cine un lugar de proyección subjetiva; un encuadre capaz de interconectar con una dimensión de extrañamiento ante la realidad. Lo concibió como un umbral de confrontación destinado a incomodar, una zona de cruce para crear, para expresar una vulnerabilidad íntima, meditada desde su ser como mujer y artista.

La captura de los instantes en Duras dialoga con una condición subjetiva que abraza contextos, recuerdos para dar paso a la dulzura de la nostalgia, por consiguiente, se despliega como un lienzo en el que se inscriben las emociones más sutiles: la soledad, la melancolía, el deseo de pertenecer, el vacío. Esa sinfonía un tanto mística transforma los territorios simbólicos, donde los cuerpos visibles e invisibles y la voz en off son estrategias clave para repensar en una otredad.

La presencia recurrente de su propia voz, la cual remite a una emoción para convertirse en una marca autoral reconocible a lo largo de su filmografía. Más que un simple recurso narrativo, su voz adquiere una manifestación poética que guía, acompaña para envolver las imágenes. Su tono pausado, melódico imprime un ritmo particular a sus películas, generando una atmósfera de intimidad y reflexión. De esta manera, la voz durasiana se transforma en un elemento fundamental de su lenguaje cinematográfico, hasta el punto de constituirse como una de las características más singulares de su obra. A través de ella, la cineasta establece una relación cercana con el espectador. La voz en off de

Duras puede entenderse como una auténtica firma de su obra cinematográfica. Del mismo modo que un pintor deja una huella reconocible en sus trazos, colores o composiciones, la cineasta imprime su identidad a través de una voz singular que atraviesa sus películas.

A esto se suma el hecho que la subjetividad, lo poético y la sensibilidad operan como una herramienta narrativa que transforma el lenguaje visual en un régimen de significación en constante movimiento. La dislocación y la interferencia de significados permiten que Duras explore las tensiones inherentes a la representación: entre lo visible y lo oculto, entre el pasado y el presente, entre el amor y la ausencia. Este enfoque no solo enriquece la narrativa visual-sonora de dirigir y rodar sus películas, sino que también posiciona a su obra como un acto de creación de *poiēsis*, de lo poético.

El cine fue el espacio donde Duras dejó de ser únicamente novelista, dramaturga y guionista para convertirse en una poeta. Es decir el cine constituyó para Duras la posibilidad de alcanzar un estado profundo de transformación de la imagen-sonido.

Finalmente, esta transformación no implicó un abandono de la literatura, sino una expansión de sus posibilidades expresivas hacia otro lenguaje. En el cine, Duras encontró un medio que le permitió trabajar con aquello que excede las palabras: los silencios, las pausas, las voces, las ausencias y las resonancias afectivas que emergen de la relación entre imagen y sonido. A diferencia de la novela, donde el lector imagina los espacios y las voces, el cine le ofreció la posibilidad de materializar estas dimensiones sensibles y de experimentar con nuevas formas de percepción. Por ello, sus películas no buscan representar la realidad de manera transparente, sino explorar aquello que permanece oculto, fragmentario o indecible en la experiencia humana. En este sentido, el cine se convirtió para Duras en un laboratorio de búsqueda estética donde pudo cuestionar los límites del cine en sí para construir una forma singular de expresión que desborda las fronteras entre literatura, y poesía cinematográfica.

Lista de referencias

- Aprea, Gustavo. 2012. *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Araúxo García, Nuria. 2005. “La voz y el silencio. La trayectoria dramática de Marguerite Duras”. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela. <https://core.ac.uk/download/pdf/61964564.pdf>.
- Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Aristóteles. 1990. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Bachelard, Gastón. 1989. *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila Editores C. A.
- . 1997. *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2000. *La poética del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Baecque, Antoine. 2001. *Teoría y crítica del cine Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bazin, André. 2001. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Begoña Gala, Guillén. 2008. “La escritura y/o la vida: Un estudio comparativo de la obra de Marguerite Duras y de Jorge Semprún”. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9842/gala.pdf;jsessionid=2AB589EA3CE5D3F5DDC2621894DC7370?sequence=1>.
- Bergamin, José. 2000. *La decadencia del Analfabetismo. La importancia del demonio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bergson, Henri. 2006. *Materia y Memoria Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Bordwell, David. 1995. *El significado del filme*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. 1995. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bousoño, Carlos. 1985. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bovier, François y Margel, Serge. 2023. *Duras por Duras: Escritos y entrevistas*. Buenos Aires: el cuenco de plata/cine.
- Brunch, Noël. 1985. *Praxis del cine*, vol. 2. Barcelona: Editorial Fundamentos.

- Chion, Michel. 1993. *La audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Cobain, Kurt. 2006. *Kurt Cobain Diarios*. Barcelona: Reservoir Books Mondadori.
- Cohen, Jean. 1977. *Estructura del Lenguaje Poético*. Madrid: Editorial Gredos.
- . 1982. *El lenguaje de la Poesía*. Madrid: Editorial Gredos.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- . 1985. *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica Paidós.
- Derrida, Jacques. 2001. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Duras, Marguerite. 1977. *Le Camion*. París: Les Films Moliere. Video de Okru. <https://ok.ru/video/6601094072915>.
- . 1993. *Los Ojos Verdes*. Barcelona: Plaza y Janés.
- . 1994. *Escribir*. Barcelona: Tusquets Editores.
- . 2010. *India Song. La Música*. Buenos Aires: El cuenco de plata/extraterritorial.
- . 1975. *India Song*. París: Les Films Armonial y Sunchild Productions. Video de Okru. https://m.ok.ru/dk?st.cmd=movieLayer&st.retLoc=default&st.discType=MOVIE&st.mvId=4842994535070&st.plog=-1%3B-1%3B0%3B&st.discId=4842994535070&st.rtu=%2Fdk%3Fst.cmd%3DuserAllSearch%26st.search%3Dindia%2Bsong%2Bvose%26st.frwd%3Don%26st.page%3D1%26_prevCmd%3DuserAllSearch%26tkn%3D7838&_prevCmd=movieLayer&tkn=5131&__dp=y.
- Carrión, Jorge. 2011. *Teleshakespeare*. España: Errata Naturae Editores.
- Duras, Marguerite. 1979. *Las manos negativas*. París: Les Films du Losang. Video de YouTube. Cortometraje. <https://www.youtube.com/watch?v=SvigLMHPIJQ&t=86s>.
- Dussel, Enrique. 1994. *El encubrimiento del otro hacia el origen del “mito de la modernidad”*. La Paz: Colección Academia.
- Echegaray, Eduardo. 1839. *Diccionario general etimológico de la lengua española*. <https://www.rae.es/archivo-digital/diccionario-general-etimologico-de-la-lengua-espanola-tomo-4>.
- Fuentes, Juan Francisco. 2001. *Historia universal del siglo XX de la Primera Guerra Mundial al ataque de las Torres Gemelas*. Barcelona: Editorial Síntesis.

- Ghosh, Pallab. 2026. “Por qué la pintura rupestre más antigua del mundo podría reescribir la cronología de la creatividad humana”. *BBC News Mundo*. 22 de enero. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c87rr3ln73yo>.
- Godard, Jean-Luc. 2007. *Historia Del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gubern, Román. 2010. *Metamorfosis de la Lectura*. Barcelona: Anagrama.
- Guimarães de Oliveira, Luciene. 2024. “Opacidad e intermedialidad en el cine de Marguerite Duras”. *Revista FAMECOS* 30 (1): 1-8. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.45406>.
- Halbwachs, Maurice. 2004a. *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- . 2004b. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Hoyos Morales, Alfonso. 2021. “El vacío y lo real en la imagen foto-cinematográfica. El caso de Marguerite Duras”. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes* (21) (urriak 29): 92–108. doi:10.12795/Fedro/2021.i21.06. <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/16102>.
- Jodorowsky, Alejandro. 2004. *Psicomagia*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Lanza, Amelia Gamoneda. 1995. *Margarite Duras. La textura del deseo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Laxe, Óliver. 2025. Entrevistado por Iñigo Sáenz de Miera. *Fundación Botín*. 01 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=P9n4bzvtfo8&t=1700s>.
- León, Christian. 2021. *Oficio de la Mirada: La crítica y sus dilemas en la era del poscine*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Editorial el Conejo.
- López, Vladimir. 2013. “Malestar en la historia: tres respuestas al desafío historiográfico de los setenta”. *Historia* 396 3 (1): 135–163. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4424303>.
- Martins, Laura M. 2019. “Revista Icónica. Algunas consideraciones sobre lo poético cinematográfico”. *Revista Icónica*. <https://revistaiconica.com/algunas-consideraciones-sobre-lo-poetico-cinematografico/>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Muvley, Laura. 2001. *Placer visual y cine narrativo. Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal.
- Nozal, Teresa. 2004. “La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo”. *Filmhistoria Online* 14 (1): 2-10. <http://hdl.handle.net/2183/17386>.

- . 2005. “El cine francés del siglo XX: ¿historia o historiografía?”. En *Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*. Universitat Pompeu Fabra. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5394487>.
- Onfray, Michel. 2016. *Cosmos. Una ontología materialista*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pachón, Damián. 2012. “Historiografía, eurocentrismo y universalidad en Enrique Dussel”. *Ideas y Valores* 61 (148): 37–58. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0120-00622012000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=es.
- Poirier, Agnès. 2021. *La Rive Gauche: Arte, pasión y el renacer de París, 1940-1950*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Price, Roger. 2016. *Historia de Francia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Raynald, Isabelle. 1990. “El guion cinematográfico como texto: historia, teoría y lectura(s) del guion: de Georges Méliès a Marguerite Duras y Jean-Luc Godard”. Tesis Doctoral, París: Université Paris Diderot. <https://www.sudoc.fr/008792410>.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Robbe-Grillet, Alain. 2010. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- Romero, Jessica. 2023. “Marguerite Duras o el cuerpo como escena”. *La Tempestad*. 2 de junio. <https://www.latempestad.mx/marguerite-duras-o-el-cuerpo-como-escena/>.
- Royer, Michelle. 2019. *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*. Gran Bretaña: Edinburgh University Press.
- S. Williams, James. 1997. *La erótica del pasaje placer, política y forma en la obra tardía de Marguerite Duras*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Selous, Trista. 1988. *The Other Woman: Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Soubagné, Cristina y Hernández Esther. 2007. *El lado oscuro de la guerra a través del cine francés de los últimos 25 años*. Madrid: Universidad de Huelva Publicaciones.
- Tarkovski, Andrei. 1985. *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Todorov, Tzvetan. 2004. *Poética Estructuralista*. Madrid: Losada.
- Vanoye, Francis y Goliot-Lété, Anne. 2008. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.

Velis, Juan. 2018. “¿Qué fue el movimiento de la Rive Gauche? Una mención a La Jetée (1962) de Chris Marker”. Ensayo.