

Matrices del dolor

Marguerite Duras. El cuerpo técnico del dolor

Claudia Kozak

Horror técnico (Hiroshima); horror concentracionario (Auschwitz); horror colonial (las colonias francesas: Indochina). La tarea artística de Marguerite Duras se da por objeto el relato de lo que se resiste al relato produciendo el lenguaje despojado -fracturado- capaz de exhibir la imposibilidad: del lenguaje, de los cuerpos, del relato. Desde allí Duras narra el siglo y sus pasiones. En la literatura y, a su pesar, en tanto otra imposibilidad, en el cine ¹. La paradoja de Duras es la del relato de las grandes pasiones (el amor, el dolor: uno y otro, nunca uno u otro) desde la imposibilidad del lenguaje. Puesto que ya no se narra por identificación. Puesto que se es -casi- la última romántica en un mundo desencantado en el que la palabra debería ser ese grito que no se sabe gritar. “Esa primera palabra, ese primer grito, uno no sabe gritarlo. Tanto da llamar a Dios. Es imposible. Y eso es lo que se hace.” (Le navire night, p. 11). El cuerpo del relato (y el relato del cuerpo) sufre así una transformación: desnuda a la vez la máxima intensidad y el máximo torpor, esa lasitud, esa desidia que sobreviene al cuerpo histérico atontado por su propia pasión. Se ha hablado ya a menudo del cuerpo histérico en Duras ². Pero quizá no se trate sólo del cuerpo femenino sino más bien del cuerpo social atravesado de horror técnico, ese

¹ Con frecuencia Duras se refiere al cine -a diferencia de la escritura- como una no necesidad dentro de su producción. El cine, pareciera, llega tarde y podría no haber llegado en absoluto. La escritura, en cambio, siempre estuvo allí, desde la infancia y volviendo siempre también hacia la infancia. “Hablo del escrito. También hablo del escrito incluso cuando parece que hablo del cine. No sé hablar de otra cosa. Cuando hago cine, escribo, escribo sobre la imagen (...)”, Los Ojos verdes, 1993, p. 61.

² Cfr. David Morris, La cultura del dolor, texto en el que se analiza, entre muchos otros espacios que exhiben determinadas contrucciones sociales del dolor, la obra de Duras en función del cuerpo histérico (retomando en parte trabajos de crítica feminista allí citados que leen la histeria como resistencia femenina al orden social establecido). Resulta sobre todo interesante la hipótesis del deslizamiento del torpor histérico femenino decimonónico a un torpor social extendido propio del siglo XX: “Todo parece indicar que el torpor, que en el siglo diecinueve se relacionaba con las mujeres histéricas, se ha convertido, sencillamente, en una condición normal en un mundo donde todos viven en contacto íntimo con holocaustos, genocidio, efecto invernadero y perspectivas de invierno nuclear (...) El dolor, como dice Duras de Lol Stein no se puede vivir ni expresar (...) El único modo de reconocer esos desastres (...) sería la represión y la negación (...) por una anestesia de dimensiones culturales.”, p. 142-143.

horror atemperado por disociación y abstracción científico técnica que disuade, atempera o anestesia, ocultando así la misma matriz de dominio de toda producción administrada de dolor. El horror técnico no tiene memoria; tampoco tiene cuerpo. Hiroshima vista desde la lejana imagen del hongo atómico como novedad tecnológica repugnante pero novedad al fin, desde el asombro cautivado ante el poder de la ciencia y la tecnología. Dice Bataille:

Es justo decir que entre los estándares habituales de la mente y la bomba existe una desproporción tal que deja la imaginación ante el vacío. Por otra parte, la lejanía del lugar donde la bomba cayó no es sólo geográfica. Uno no puede negar que los lazos espirituales entre el mundo japonés y el nuestro son débiles. Por lo tanto las bombas que cayeron sobre Hiroshima y Nagasaki se ofrecen más a la reflexión que al sentimiento. Hay que admitir que, de haber caído sobre Bordeaux o Bremen (suponiendo tales ciudades intactas y no aún evacuadas), las bombas no habrían tenido para nosotros el sentido de experimentos cuasi-científicos, cuya magnitud sobrecoge la imaginación pero cuyo efecto trágico permanece externo a la representación sensorial aunque innegable.

(1991, traducción de la versión inglesa y subrayado nuestro)

Metodología científica, probadamente eficaz, del horror concentracionario: una y otra vez Marguerite Duras hablará de la corporación de mujeres estranguladoras de niños judíos en los campos, “existían del mismo modo que la corporación de la enseñanza o de la medicina” (Los ojos verdes, p. 121). “Ese nuevo rostro de la muerte organizada, racionalizada, descubierto en Alemania, provoca desconcierto antes que indignación. Nos quedamos atónitos.” (El dolor, p. 53). Atónitos, sí, paralizados.

El siglo XX es la experiencia del horror técnico. Aun la experiencia colonial de comienzos del siglo, se lee para Duras luego de la segunda guerra mundial desde la mirada atravesada de horror técnico porque éste es capaz de subsumir a los otros -el concentracionario, el colonial- bajo el manto de lo que oculta, aleja, hace soportable, vela los cuerpos ³. Las colonias, en efecto, se leen desde los campos de concentración:

Los judíos, este sufrimiento, del que ya todos han oído hablar, empezaría seguramente, a mi parecer, con la infancia en Asia, los lazaretos fuera de los pueblos, la epidemia de la peste, del cólera, de la miseria; las calles condenadas de los apestados son los primeros campos de concentración que yo veo. Entonces, se acusaba a Dios.

(Los ojos verdes, p. 122)

La distancia infinita -máxima disociación- que existe entre el avión que arroja las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki y el futuro de los cuerpos calcinados, retorcidos es la distancia propia de aquello que se presenta como inaccesible e

³ El mayor logro técnico de la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983 fue el ocultamiento de los cuerpos; las filmaciones nazis acerca de los campos habían decantado ya su particular “enseñanza”: nunca más se debían mostrar los cuerpos desaparecidos.

inexorable, aquello que inevitablemente sobrevendrá porque están dadas las condiciones científico-técnicas suficientes, posibles aunque no deseables (Castoriadis, 1993). Necesidad interior al horror técnico del mismo tenor que aquello que Paul Virilio denomina accidente: aquello que “(...) hace falta afrontar para desarrollar la técnica (...) Inventar un objeto técnico es inaugurar un accidente específico: inventar el navío es inventar el naufragio, inventar el tren es inventar el descarrillamiento (...)” (1996: 23). Aprendemos a no ver el accidente, a taparlo u ocultarlo como un mal menor frente al progreso. La disociación es así condición necesaria de la indiferencia. Como sostiene John Berger:

Hubo una preparación. Y hubo unas consecuencias (...) Me contengo para no dar estadísticas: cuántos cientos de miles de muertos, cuántos heridos, cuántos niños con deformidades (...) Estas estadísticas no hacen más que distraer la atención. Empezamos a tener en consideración los números y nos olvidamos del dolor.

(1990: 273)

La disociación es numérica, estadística: los cuerpos convertidos en números son incapaces de decir el dolor. Los atributos del dolor (in) expresados en cifras constituyen la médula del siempre citado discurso de Truman en el que anuncia que la “bomba tenía más poder que veinte mil toneladas de TNT. Tenía más de dos mil veces el poder de detonación que el ‘Grand Slam’ británico, que es hasta ahora la bomba más poderosa usada en la historia de la guerra” (citado en Bataille, 1991: 500).

Pero si el siglo es esta experiencia, la del cuerpo atravesado de horror técnico, difícilmente pueda ser representada por lenguaje alguno. Una y otro son irreductibles. El dolor/horror técnico es resistente al lenguaje, se constituye en el plano de su destrucción. Duras escribirá siempre, entonces, desde la no representación. Sólo los lenguajes imposibles recuperan ese cuerpo no reconocido, no visible, del dolor.

El arte de Duras busca estrategias para decir el dolor/horror técnico ante la completa verificación de la imposibilidad. Y desde un principio tales estrategias se levantan contra toda naturalización de la expresión/representación: hay que buscarlas, el lenguaje nunca las proveerá por sí mismo. Es en esa búsqueda y en esa confrontación que el lenguaje del dolor se dirigirá siempre, tensionado, hacia la representación del cuerpo, puesto que se hace necesario reinsertar los atributos sensibles del dolor en el cuerpo (también del lenguaje) evitando así su referencia a instancias externas -números, progreso- que se apropian políticamente de él⁴. Si el horror técnico, la producción administrada del dolor, conduce en el siglo XX a la anestesia social, al torpor, o al abandono, ello se leerá tanto en los personajes mayormente femeninos (pero no sólo femeninos) de Duras ligados a la depresión

⁴ La inexpresividad del dolor (y sus usos políticos en la tortura o en la guerra) es destacada desde un comienzo en el importante libro de Elaine Scarry *The Body in Pain. The unmaking and the making of the World* (1987). La autora sostiene que toda vez que el poder usa el dolor, se apropia de los atributos sensibles del dolor físico -los extrae del cuerpo- para reponer con ellos una determinada construcción social (la tortura o la guerra serían casos paradigmáticos); por el contrario los procesos creativos siempre intentarán reintegrar el dolor al cuerpo.

y la melancolía como correlato del horror político ⁵ como en el estilo. A condición, sin embargo, de que esa anestesia sea excedida por profundización. La mirada distanciada de la voz narrativa -aquello que en Duras se ha relacionado con la novela objetivista francesa-, la sintaxis abrupta, la narración que no se inclina necesariamente a contar una historia (“Escribir no es contar historias. Es lo contrario de contar historias. Es contarlo todo a la vez. Es contar una historia y la ausencia de esta historia. Es contar una historia que ocurre por su ausencia.” La vida material, p. 33) exhiben la impotencia pero también la confrontación con todo lenguaje que no se presente como imposibilidad, que naturalice la representación, más aun, como en este caso, del dolor. En la profundización de esa “tristeza no dramática, marchita, innombrable (esa) nada que ofrece lágrimas discretas y palabras elípticas” (Kristeva, 1996: 246) de los personajes durasianos, en el exceso de ese lenguaje contenido (la poética de Duras remite, en efecto, al oximoron), se encuentran las estrategias que permiten leer el abandono en tanto forma de la resistencia. La peor anestesia, la peor in-dolencia, es aquella que es ignorante de sí misma; en Duras, sin embargo, el exceso de abandono, su contenido desborde deja entrever otra cosa: el grito que no se sabe gritar.

Tres textos -el guión de Hiroshima mon amour, el diario El dolor y la novela El vicecónsul- diseñan la lectura de un objeto construido a partir de la pregunta acerca de la experiencia del cuerpo, la técnica y el dolor en el siglo XX. Hiroshima, en verdad, se plantea como dos lenguajes -el guión de Duras y la película de Resnais- esto es, lenguaje sobre lenguaje, en la línea de muchos otros trabajos posteriores de Duras, ya sí como cineasta, en los que debería detenerse la mirada crítica ⁶. Resnais, ciertamente, hizo su propia película. Si interesa aquí, es porque plantea en el pasaje del guión a la imagen cinematográfica un núcleo problemático ligado a la noción estética de representación. Con condicionamientos diferentes en uno y otro caso pero siempre extremos en cuanto enfrentados a aquello que se impone como límite: la representación del dolor ⁷. El dolor es, en su constitución, inasible, inexpresable, irrepresentable. El horror técnico parece llevarlo a límites insostenibles. Ni la palabra, ni la imagen pueden dar cuenta de él. Y sin embargo, se empecinan. Esa tensión hacia y contra

⁵ Según Julia Kristeva (1996: 230) “Así como los cataclismos políticos y militares son terribles y desafían el pensamiento por la monstruosidad de su violencia (aquella del campo de concentración o de la bomba atómica), así la deflagración psíquica, de una intensidad no menos violenta, resulta difícilmente comprensible.” (traducción nuestra).

⁶ En efecto, después de Hiroshima, será ella misma quien filme películas y experimente el pasaje del guión a la imagen (India Song, Vera Baxter, Aurelia Vancouver, Aurelia Melbourne, entre muchas otras). La visión respecto de ese pasaje es en Duras, al menos, particular: “El escrito de la película para mí es el cine. En principio un guión está hecho para un ‘después’. Un texto no. Aquí, en lo que a mí respecta, es lo contrario”. Los ojos verdes, p. 61.

⁷ “Ni el carácter espectacular de la explosión de la muerte en el universo de la segunda guerra mundial, ni la disolución de la identidad consciente y del comportamiento racional encallado en las manifestaciones de la psicosis, a menudo también espectaculares, están en juego. Lo que estos espectáculos monstruosos y dolorosos cuestionan son nuestros aparatos de percepción y representación. Como excedidos o destruidos por una inmensa ola, nuestros medios simbólicos se encuentran vacíos, casi anulados, petrificados.”, Kristeva, 1996: 231.

la representación cimienta la poética de Duras. Leemos en la sinopsis del guión de Hiroshima: “Lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de HIROSHIMA.” (1984:12). La única opción estética de Duras está contenida en esta frase ya famosa y desplegada en la decisión de contar al sesgo el relato imposible del horror y la muerte visto a través de la muerte de un amor imposible. En el film la imposibilidad del decir se traslada a la imposibilidad del ver: “Tú no has visto nada de Hiroshima.”, repetirá lacónicamente, en tono recitativo -lo más lejos posible de la voz natural, cotidiana- el personaje masculino de la historia. La imposibilidad del ver se despliega en la escena inicial: las formas al comienzo irreconocibles que aparecen en primer plano, esos cuerpos desnudos entrelazados, sudorosos, vistos sólo a la altura de los hombros (los cuerpos de un amor fortuito, “escandaloso”, como sólo podría darse en Hiroshima), que alternan con imágenes de archivo: los documentales de Hiroshima. La película sostiene esa imposibilidad del ver haciendo ver otra cosa: los cuerpos sensibles del placer. Porque de lo que se trata es de acercarse a una “representación sensible del cataclismo” (Bataille: 499).

El diario *El dolor*, escrito durante los últimos meses de la guerra mientras Duras esperaba el regreso de los campos de concentración de su esposo, quien había sido deportado por los nazis, participa desde su misma génesis de la superposición entre intensidad y anestesia social: se vive anulada, atontada por el peso del dolor, dormida ⁸, sin embargo se escribe. Se hace algo con ese dolor, contra ese dolor. Pero la escritura acontece sin sujeto, se presenta en forma independiente resistiendo a ese cuerpo anulado: Duras declara no recordar haberlo escrito, sabe que lo hizo, reconoce su contenido, pero carece del registro corporal de la escritura. Escrito en estado de torpor o catatonia, el diario anticipa a las heroínas de Duras, la letra del diario involucra ya la locura de Lol V. Stein -abandonada en el baile de S. Thala-, pero también a las Aurélie Steiner, nacidas en un campo, por siempre solas en cualquier parte del mundo y que, sin embargo, escriben. La escena de la escritura, que atraviesa casi todos sus textos, encierra una potencia de verdad inapelable. Dolor y escritura coexisten, indisolubles, conformando un núcleo borroso, pero excesivo.

Creo que los judíos, esta turbación, tan radical en lo que a mí respecta, que veo con toda claridad y ante la cual permanezco con una penosa clarividencia, es algo relacionado con la escritura. Escribir es ir a buscar fuera de uno mismo lo que está ya dentro. Este malestar tiene una función de aglutinación del horror latente esparcido por el mundo, y que reconozco.

(Los ojos verdes, p. 122)

Con frecuencia alguien escribe en los textos de Duras. En algunos casos son personajes escritores, en otros, es la misma voz narrativa quien se exhibe en el acto de escribir. La escena de la escritura es así, también, la marca necesaria de autorreferencialidad que permite recordar la imposibilidad de decir otra cosa que

⁸ Cfr. *El dolor*, op. cit.: “En la calle, duermo. Las manos en los bolsillos, bien hundidas, las piernas avanzan (...)”, p. 13. “D. grita: ¿Qué te pasa? ¿Qué te pasa para dormirte así?” p.33.

el texto; en ella pareciera aglutinarse, sin embargo, el horror latente esparcido por el mundo. Extraña conexión entre escritura y dolor. Lo interesante es que los textos de Duras hacen que se vuelva necesaria.

La novela *El vicecónsul*, finalmente, disemina las figuras del abandono de sí, del olvido. “Peter Morgan es un muchacho que desea sentir el dolor de Calcuta y arrojarlo en él, que esto sea hecho y que la ignorancia cese con el dolor sentido.” (*El vicecónsul*, p. 24). Peter Morgan, el joven novelista atrapado por la experiencia de las colonias pretende dar palabras al dolor, desea convertirlas en la memoria perdida de la mendiga de Battambang; perdida, olvidada de sí, hasta ya no sentir ningún dolor. La escritura del novelista busca reponer el dolor en el pie agusanado de la mendiga, convertido en objeto sin sentido, ya no humano, ni siquiera -y eso sería mucho- animal: “(...) pasan unos perros sin gruñir, sin detenerse, ella los llama, pero ellos pasan -ella se dice: soy una muchacha sin olor a alimento.” (*El vicecónsul*, p. 15). El cuerpo del horror técnico no huele, convertido en objeto ha dejado de evidenciar los atributos sensibles de la carne. Robert L. vuelto de los campos, imagen de cualquier sobreviviente del horror nazi -treinta y ocho kilos repartidos en un cuerpo de un metro setenta y ocho- hace salir de su cuerpo

(...) esa cosa viscosa verde oscuro que borbollaba mierda que aún nadie había visto (...) Durante diecisiete días el aspecto de aquella mierda siguió siendo el mismo. Era inhumana. Ella le separaba de nosotros más que la fiebre, más que la delgadez, los dedos deñados, los golpes de los SS (...) En cuanto salía la habitación se llenaba de un olor que no era el de la putrefacción, el del cadáver, -¿acaso quedaba aún en su cuerpo materia para hacer un cadáver?-sino más bien el de un humus vegetal, el olor de las hojas muertas (...).

El dolor, pp. 60-61

Los sobrevivientes de Hiroshima, por su parte, aquellos que intentaron contar el horror técnico desde su propia experiencia sensorial, aquellos que asistieron a los cuerpos mutilados, quemados, (difícilmente se podría hablar sólo de heridos) tenían que “(...) hacer el esfuerzo de repetirse a sí mismos, ‘estos son seres humanos’ (...)”⁹. En términos de Bataille, lo humano se había retirado para estos sobrevivientes dejando sólo puro estupor animal. De nuevo, Duras. Estupor disociado aparentemente de toda inteligencia humana, de todo reconocimiento - como en el caso de la mendiga sin nombre- de la propia humanidad. o, por el contrario, pero con el mismo sentido, de un reconocimiento excesivo de humanidad. El vicecónsul de Lahore y Ane Marie Stretter, mujer del embajador en Calcuta, reproducen el itinerario de la mendiga, niña vieja embarazada arrojada de su casa: del máximo dolor a la indolencia. Y sin embargo, sólo aquellos que han llegado a la profundidad de esa indolencia -quizá también vivida como pasión- son capaces de reconocer la intensidad del dolor. Los otros, los blancos de Calcuta que no alcanzan a entender el comportamiento del

⁹ Cfr. *Hiroshima* de John Hersey, el libro de testimonios de los sobrevivientes aparecido apenas terminada la guerra, y citado por Bataille (1991: 505) (traducción nuestra).

vicecónsul quien disparaba a los leprosos en los jardines de Shalimar, aquellos otros que tampoco sienten, indolentes, pero que viven naturalmente su indolencia, nunca hablarán el lenguaje imposible del dolor.

Bibliografía citada:

- Bataille, George, "Concerning the Accounts Given By the Residents of Hiroshima", en *American Imago*, vol 48, n° 4, invierno 1991, p.p. 497-514 (original francés en *Critique* 8-9, jan-fev 1947).
- Berger, John, "Hiroshima" en *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990.
- Castoriadis, Cornelius, *El mundo fragmentado*, Buenos Aires, Altamira, 1993.
- Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Bogotá, Seix Barral/Oveja negra, 1984.
- , *La vida material*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
- , *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France/Folio, 1989.
- , *El vicecónsul*, Barcelona, Tusquets, 1993.
- , *Los Ojos verdes*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993
- , *El dolor*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard (Folio), 1996.
- Morris, David, *La cultura del dolor*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1993.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain. The unmaking and the making of the World*. New York, Oxford University Press, 1987.
- Virilio, Paul, *Velocidad, guerra y video*, entrevista de François Ewald, en *Números*, n° 10, Bogotá, 1996.