



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

"ESCRIBIR. MARGUERITE DURAS. HIROSHIMA MON AMOUR"

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA

ITZEL JATZIRI LARA GONZÁLEZ

ASESOR: MTRA. MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

ABRIL 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la maestra Lourdes, por la paciencia que tuvo ante mi inconstancia.

A Jorge Olvera por brindarme su amistad y ser ejemplo de una vida dedicada a las letras.

A la fría noche de noviembre que me enseñó mi propia Hiroshima.

DEDICATORIAS

A mi padre,
hombre noble y de grandes vuelos.
(Estoy segura que es el mejor pago)

Sin duda a mi madre,
a modo de compensación
por tantas desveladas
y angustiantes termómetros.

A mi tata,
porque me hizo ser lo que soy,
aunque para eso tuviéramos que separarnos..
un tiempo nomás.

Y con especial amor a mi hermano Juan,
que me obligó a leer de corrido
la historia de un caballo,
mostrándome sin querer,
mi mundo:
las letras.

Necesito tu voz, donde la mía falla.

Michael Ende

"A medida que escribo, existo menos...
Terminar un libro produce siempre un estado de amargura,
de tristeza y de desposesión, porque se ha entregado,
lo que naturalmente debe quedar unido a la persona,
y que debía acompañarla hasta la muerte.
Cuando llegue el momento de mi muerte,
no moriré casi nada,
porque lo esencial que me definía,
ya habrá partido de mí"

MARGUERITE DURAS.

Paréntesis ilustrativo

"Muy pronto en mi vida fue demasiado tarde."

Marguerite Duras

Los escritores que han marcado mi vida, los he encontrado tirados.

Un sábado casi a la una de la tarde, salí del metro Revolución. Un libro me llevo a otro y ese otro estaba escrito por Sartre. Tenía 16 años y quería ser músico.

En el suelo de la calle Sinaloa, esquina con Salamanca, me esperaba Cortázar. El vendedor me convenció de dejarle al muchacho con cara de preocupación por el trabajo de la escuela, el ejemplar de *Los de Abajo*, y quedarme con *El perseguidor y otros cuentos*. Acababa de cumplir dieciocho.

Con Marguerite Duras no fue diferente. James acabó su concierto en el Auditorio Nacional y al bajar las escaleras, alcancé a ver en el piso y debajo de una butaca un libro que alguien, emocionado por la promesa de Tim Booth de regresar en 2009 -promesa incumplida- había olvidado. En mi casa, abrí el libro al azar y me encontré con un ensayo sobre *Emily L*, la novela de Duras.

Las primeras palabras que leí de la autora se me quedaron grabadas para siempre. Había en ellas una profundidad, una contundencia, una verdad...

Investigué -como años atrás lo hice con Sartre y Cortázar- todo sobre la escritora. Con cada texto crecía mi admiración.

Me gusta el drama, escribirlo, leerlo, analizarlo. Desde pequeña encontré mi vocación, decidí anclarme a ella y dejar de lado lo demás; así fue como -a pesar mío- abandoné la música. Dejé mis clases de batería, guardé los seis años de guitarra clásica y metí en formol los recuerdos de las dos bandas de rock donde toqué. Me dediqué a dialogar.

Con la añoranza del solfeo, la anacrusa y el pentagrama, decidí buscar un escritor que hiciera "música" con las palabras. Y así pasaron los años...

Una noche, cuándo me senté a ver *Hiroshima mon amour*, supe que mi espera había terminado.

INDÍCE

Introducción.....	1
1. Marguerite Duras. Breve revisión. Vida y obra.	
1.1. Los años en torno a Marguerite Duras.....	5
1.2 Etapas creativas.....	14
1.3 Etapa 1.....	17
1.4 Etapa 2.....	18
1.5 Etapa 3.....	19
1.6 Etapa 4.....	21
1.7 Etapa 5.....	21
2. Forma y contenido. Bases elementales de la composición dramática...	24
2.1 Argumento.....	25
2.2 Estructura.....	25
2.3. Conflicto.....	26
2.4 Personajes.....	28
2.5 Dialogación.....	37
3. Hiroshima mon amour, el guión.....	42
3.1 El guión como subgénero.....	44
3.2 Elementos del guión.....	47
3.3 Hiroshima mon amour. Un panorama.....	54
3.4 La dramaturgia de Duras en el cine. Elementos transgresores.....	57
Conclusiones.....	74
Fuentes.....	77

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca ser un acercamiento. Un acercamiento a la dramaturgia cinematográfica de una de las autoras más representativas de la literatura francesa del siglo XX: Marguerite Duras.

Muchos son los estudios que se han hecho en torno a Marguerite Duras y desde diversas perspectivas. Lo que se leerá a continuación es un breve análisis sobre los elementos transgresores de Duras en el guión; específicamente *Hiroshima mon amour*.

Escoger el guión a analizar no fue tarea fácil; ya que -cómo se verá más adelante- pertenece a una etapa creativa en dónde el juego de omisiones, silencios y voces- que rayan en la frontera entre personaje y actante- aún no se explota en su totalidad. No como lo hace en *La mujer de Gales* o en la excelsa *India Song*; en donde se pueden ver mejor explotadas dichas transgresiones.

Sin embargo decidí quedarme con *Hiroshima* por ser ésta su primera incursión en el cine y sobre todo, por ser un texto creado exclusivamente para el celuloide. Duras no escribió una novela antes o una obra de teatro; no la adaptó, como pasó con *Destruir, dice*; o incluso con *La música*.

Hiroshima no existe antes de *Hiroshima* y tiene, además, la semilla de la manera en la que Duras tomará el cine. Tiene ya presente sus obsesiones y la relación de personajes que le interesará abordar no sólo en su obra narrativa, sino en su producción cinematográfica tanto en guión como en dirección.

La investigación está dividida en tres capítulos. El primero es una revisión en torno a la vida y obra de la autora. El lector podrá notar que puse énfasis en la biografía de la escritora, pues es Duras una autora en la que sobresalen las referencias autobiográficas. Si bien es cierto— y por pisar un lugar común— que el escritor sólo habla de su vida; en Duras esta sentencia no sólo es notable, sino señalada una y mil veces por ella.

No son desconocidas para los “lectores absolutos”¹ las entrevistas en las que Marguerite habla de esta “obsesión” autobiográfica. Así pues, expongo los eventos más importantes de su vida con el objetivo de tener una mejor comprensión de la evolución creativa.

La siguiente parte del capítulo primero es un panorama de las etapas que como autor tiene y para esto tomo como base el estudio que hace José María Espinasa por considerarlo el más idóneo para el enfoque que pretendo dar: el de su escritura cinematográfica.

El capítulo dos establece en forma básica los elementos que componen el canon en la dramaturgia. Conceptos como conflicto, personajes y trama se exponen con el objetivo de— una vez establecidos— lograr un “lenguaje común” y señalar las transgresiones a dicho canon.

El tercer capítulo contiene el formato de guión; una reseña de *Hiroshima mon amour* y el análisis de sus elementos transgresores.

Por último se señalan las conclusiones generales.

¹ El lector absoluto es el término que acuña Yann Andréa- último amante de Duras- para aquél lector que consagra su vida a leer sólo a esta escritora.

Cuando emprendí el viaje, no sabía— aunque quizá algo dentro, una especie de brújula, sí— que al regresar ya no sería la misma. Pocos maestros hay en la vida y tengo la fortuna de haber encontrado a uno: Marguerite Duras.

Espero que la lectura de esta investigación y el resultado de la misma sean tan placenteros como lo fue para mí el hacerlo.

CAPÍTULO 1

Marguerite Duras.

Breve revisión. Vida y obra.

Los años en torno a Marguerite Duras.

"La historia de mi vida no existe. Eso no existe.

Nunca hay centro. Ni camino. Ni línea

Hay vastos parajes donde se insinúa que alguien hubo.

No es cierto, no hubo nadie."

M. Duras en El Amante

Marguerite Donnadieu nace en Gia Dinh, en un poblado cerca de Saigón el 4 de abril de 1914. Es hija de los profesores franceses Henri Donnadieu y Marie Legrand. Cambia su apellido por el de Duras en alusión a la población francesa a donde fue a vivir con su familia tras abandonar Indochina.

Su padre, maestro de matemáticas, muere cuando Duras tiene cuatro años, la autora lo describe de la siguiente manera:

 Mi padre era débil y murió de esa debilidad.
Su mal sin ser grave en sí mismo lo agotó poco a poco. Cuando la vida se va así, tan delicadamente, sin ningún tropiezo, como un torrente que va reduciendo su marcha, la muerte viene como un sueño y duerme a la vida tan suavemente como un sano y buen cansancio. Así sucedió con mi padre.²

² Marguerite Duras, *Cuadernos de guerra, y otros textos*, España, El ojo del tiempo Siruela, 2008, p. 313

Con la muerte del padre, la familia atraviesa una difícil situación económica y Marie Legrand, se queda a cargo de Duras y dos hermanos: Pierre y Paul. Al no tener el dinero suficiente para mantenerlos, se ve obligada a trabajar más tocando el piano en un cine aparte de dar las clases de francés.

A partir de ese momento la madre se vuelve una figura fundamental en la vida y obra de la autora, regresando a ella en múltiples ocasiones, pues como la misma Duras señala: el pasado comienza cuando uno es joven.

Siempre vi a mi madre planear cada día el futuro de sus hijos y el suyo. Un día ya no fue capaz de planear grandezas para sus hijos y planeó miserias, futuros de mendrugos de pan, pero lo hizo de manera también que tales planes siguieron cumpliendo su función, llenaban el tiempo que tenía por delante³

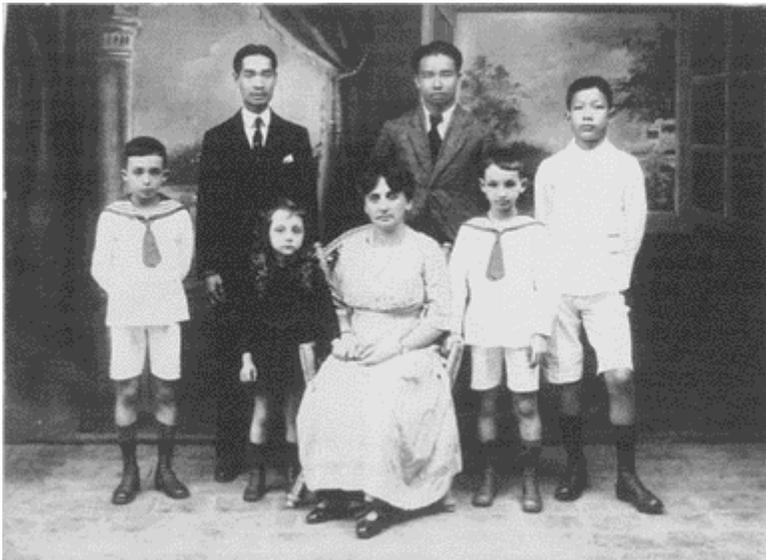


Ilustración 1 De niña con su madre y hermanos en Indochina.

³ Marguerite Duras, *El amante*, Chile, Tusquets Editores, 1984, p. 8.

Pasa sus primeros años en la Indochina francesa, llena de carencias pero al lado de sus hermanos. Baudelaire asegura que jamás se borran las tragedias de la infancia, el rechazo y la separación porque ni la pasión ni la enfermedad pueden quemar sus huellas inmortales y a Marguerite le ocurre eso, lejos de olvidarla, vuelve a ella en cada relato, dimensionándola, dándole otros ángulos.

Me gustaría no ver en mi infancia otra cosa que infancia. Y sin embargo no puedo. Ni siquiera veo en ella ninguna señal de infancia. (...) Es la época de mi vida que me parece más árida, al margen de algunos años que son, en ella, como un lugar de descanso, del que saqué fuerzas para toda mi vida (...) Esta infancia me incordia, sin embargo, y persigue mi vida como una sombra.⁴

A los diecisiete años tiene su primer amante en Saigón: el hijo de unos acaudalados comerciantes. Un año después, con 18 años se va a vivir a Paris con la idea de ser escritora. Estudia Derecho, Matemáticas y Ciencias Políticas en la Sorbona. Allí conoce a Robert Antelme y se casa con él en 1939.

Duras escribe en un periodo difícil para la humanidad: la Segunda Guerra Mundial, los conflictos coloniales en África, los campos de concentración y -esto quizá lo más significativo- la bomba atómica, hacen de esta generación una generación ausente, mutilada. Este entorno lleno de destrucción e inestabilidad puso, a decir del poeta y ensayista mexicano José María Espinasa:

⁴ Marguerite Duras, *Cuadernos*, Op. Cit. p. 305.

(...) a los creadores frente a otra explosión, es estallido del que sabemos su significado: la muerte, la muerte colectiva, fría, la muerte que no lleva dolor. Antes la muerte era incomprensible, pero de su dolor venía el conocimiento y el lenguaje, la bomba atómica fue la muerte plena, gratuita, la muerte de la guerra.⁵



Ilustración 2 Con su esposo Robert Antelme

En 1942 muere el hijo que procrea con su primer esposo y conoce a Dionys Mascolo, hombre que años después se convertiría en su amante y segundo esposo.

En 1943 publica su primera novela *Les imprudents* sin mucho éxito, pero eso no desanima a Duras quién continúa con su idea de ser escritora.

⁵ José María Espinasa, *Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras*, México, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, 1995 p. 5.

Con Dionys y Robert Antelme se une a la resistencia francesa. Después de una emboscada ocurrida en 1944, y con su segunda novela publicada bajo el título de *La vie tranquile*, Robert es llevado a un campo de concentración y Duras se une a las filas del Partido Comunista.



Ilustración 3 Con Robert Antelme y Dionys Mascolo.

Para esa época, Marguerite ya quiere divorciarse de Robert, pero cuando éste regresa un año después en 1945, la escritora lo ve en condiciones tan deplorables, que no se atreve a pedirle la separación y lo cuida hasta que queda completamente restablecido.

En 1946 se divorcia.

Empieza a ser reconocida hasta 1950 cuando sale a la luz *Un dique contra el Pacífico*, en esta novela se nota la semilla

de lo que sería toda su obra, sus obsesiones, sus silencios. En boca de Duras, *Un dique en el Pacífico* "es el verdadero libro de la memoria y tenía menos de treinta años cuando lo escribí"⁶ Y es precisamente en este año cuando tiene a su hijo Jean, fruto de la relación con Dionys, que para ese entonces ya es su esposo.

Todos sus textos: novelas, obras de teatro, guiones cinematográficos y relatos están cargados de huellas autobiográficas, siendo los más representativos el arriba mencionado y *El amante* escrita en 1984 mismo que le valdría el Premio Goncourt.

En 1975 Yann Andréa, lee una novela de Duras y se dedica a leer toda su obra. Este muchacho tímido, estudiante de filosofía le pide permiso para escribirle cartas y lo hace por cinco años, hasta que la escritora le dice que vaya a verla. Yann toca a la puerta de su casa y ya no se separan. Yann tenía 27 años y la define como extremadamente celosa, pero asegura que antes de Duras él no era nadie; que ella le enseñó a escribir, a conocer su cuerpo y a saber cuál era su lugar en el mundo.

En 1983, la Academia Francesa reconoce su trayectoria como dramaturga y le otorga El Gran Premio del teatro.

A lo largo de su vida, la autora logra una obra fructífera y capital no sólo en la literatura francesa sino en la literatura universal. Como guionista su película más conocida la escribe en 1959 bajo el título *Hiroshima mon amour*; y como directora sobresale *India Song* (1975). "En su biografía de Marguerite Duras dice Alain Vircondelet que con ella resurge

⁶ Xaviere, Gauthier, *Las conversadoras*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005 p. 78.

la idea del escritor sagrado, profético, excesivo, solitario y maldito, distinto de los contadores de historias.”⁷

Duras desarrolló un problema de alcoholismo que se fue agravando con el paso de los años, convirtiéndose en un verdadero problema cuando la escritora entraba a los setenta.

Quando me acostaba, me tapaba la cara. Tenía miedo de mí. No sé cómo, no sé por qué. Y por eso bebía alcohol antes de dormir. Para olvidarme, a mí. Enseguida pasa a la sangre, y luego uno duerme. La soledad alcohólica es angustiada. El corazón, sí. De repente late muy deprisa.⁸

Pero cuando se da cuenta de que su salud está empeorando, decide, por voluntad propia, internarse en una clínica de desintoxicación. Los médicos al recibirla concluyen que el tratamiento que debe seguir es urgente y drástico pues el estado de su hígado es tan grave que no le hubiera permitido vivir más de cuatro meses.

En octubre de 1982 ingresa a una clínica para una cura antialcohólica de urgencia. Tiene 68 años. Su estado era lamentable: el cuerpo hinchado y preso de intensos temblores que sólo la bebida podía momentáneamente calmar. Bebía desde la mañana hasta altas horas de la noche. Su sueño era inestable y volvía a beber cada vez que se despertaba. Había llegado a no poder pasar una hora sin beber. Se felicitaba de haber abandonado le whisky ya que opinaba que el vino le daba más tiempo⁹

⁷ Melvin E Salerno, *El corazón de los Dioses, Ensayos sobre Camus, Yorcevar, Butos, Duras, Buzzat*, Buenos Aires, 1995, p. 75.

⁸ Marguerite Duras, *Escribir*, Barceloa, Tusquets Editores, 1994. p. 25.

⁹ Pura H. Cancina; *Escritura y feminidad. Ensayo sobre la obra de Marguerite Duras*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1990. p.141.

Después del período de crisis, deja de tomar, pero los medicamentos la ponen en un estado de ensoñación y empieza a tener alucinaciones: "se están llevando los libros de la biblioteca. Roban el azul de China"¹⁰ Son algunos de sus delirios; pero quizá lo que más le preocupa es que empieza a olvidar el sentido de las palabras y su propia identidad; su angustia crece cuando piensa que ya no volverá a escribir, sin embargo, en los cinco meses internada, en ningún momento abandona la escritura, escribe ausente, con la mirada perdida. Dicta, pues sabe que escribir es lo único que puede hacer.

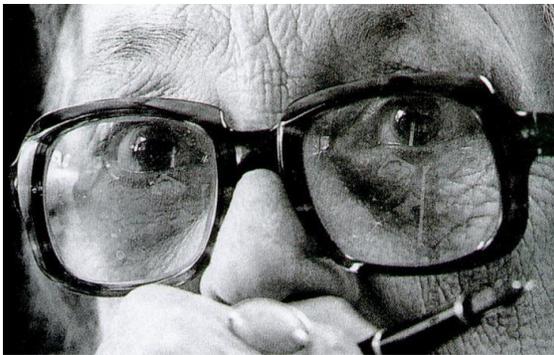


Ilustración 4 Marguerite Duras en sus últimos años

Los doctores la analizan y descartan un *delirium tremens*, diagnosticando un trastorno de lo imaginario y agregan: "Es con respecto a la vivencia de esa inconsistencia, que asigna al alcohol la función que para ella no tuvo Dios. Aporta una significación imaginaria."¹¹

¹⁰ Andréa, Yann, *MARGUERITE DURAS. Marguerite Duras* Barcelona, Tusquets. p. 48.

¹¹ Pura H. Cancina; *Escritura y feminidad. Ensayo sobre...* Op. Cit. p. 148.

Sale en enero de 1983 para escribir lo más representativo de su obra: *El amante*, en 1984 que como ya se mencionó le valió el reconocimiento mundial y el premio Goncourt; Emily L; algunas obras de teatro y una película *Les Enfants*.

Yann Andréa, su amante, documenta en el libro *MD Marguerite Duras* el paso de la escritora por la clínica de desintoxicación.

Marguerite Duras sabe que es muy conocida pero por la periferia, por lo que ella llama las razones equivocadas y que pocas son las personas que se adentran en sus textos, sin embargo asegura: "lo que se dará naturalmente después de mi muerte, pienso, muy naturalmente..."¹²

De octubre de 1988 a junio de 1989 es hospitalizada y al borde de la muerte. Cuando es dada de alta, cambia sus hábitos, mejora su calidad de vida y escribe un par de libros más.

Muere el 3 de marzo de 1996 en París de un cáncer de garganta. Deja como testamento una nota manuscrita que dice: "Instituyo como heredero universal a mi hijo Jean Mascolo y, como ejecutor literario, con todos los poderes necesarios, al señor Yann Andréa, a quien corresponderá el 10% de mis derechos de autor"¹³

Deja, quizás como premonición –o deseo– el libro *Esto es todo* publicado en 1990 y en dónde habla de cómo se siente con la edad, su enfermedad y sobre todo su cuerpo.

¹² Xaviere, Gauthier, *Las conversadoras*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005 p. 52.

¹³ Roberto Montoya, "Las recetas de Marguerite Duras enfrentan a su hijo y amante", *El Mundo*, Jueves 14 de octubre 1999, Cultura, p.34.

ETAPAS CREATIVAS

"A medida que escribo, existo menos"

"Escribir es tratar de saber lo que uno escribiría

si uno escribiera"

Marguerite Duras.

Definir las fases por los que pasa un escritor a lo largo de su carrera; marcar el punto en el que se logra una evolución y hacer, a fin de cuentas, un inventario; es sin duda una tarea exhaustiva y hasta cierto punto monumental e histórica, implica un conocimiento profundo por parte del ensayista/teórico/literato/etc. y una total entrega.

Muchos estudiosos han realizado investigaciones serias y desde diversas disciplinas en torno a la prolífica escritora, estudios que van desde el análisis lanquiano; el proceso de escritura de una sola novela hasta la construcción de silencios.

La misma Duras alguna vez llegó a condensar sus comienzos desde la perspectiva de género, asumiendo que la mujer para iniciarse y ser reconocida en el ambiente literario se tiene que "disfrazar de hombre" y concluye diciendo "Y yo no me libré de ello. A los veinte años cuando me decían: "Casi parece de un hombre", me causaba satisfacción".¹⁴

Para después reconocer una escritura diferente, una escritura "agrietada" en la que el libro mismo y el personaje se

¹⁴ Xaviere Gauthier, *Las conversadoras*, Op.cit. p. 33.

atraviesan en un juego de voces públicas que no circulan y que no se dirigen hacia ninguna parte. Esta etapa es para Duras crucial y asegura: "Paso a otro ámbito. Porque cuando empecé a no poder evitar esos libros, si usted quiere—no puedo más que hablar así— y ya no intenté evitarlos, pensé que no tendría lectores. Ya ve, el peligro es inmenso, es para el asilo. Y después, se hallaron lectores... y hombres"...¹⁵

Grandes obsesiones hay en la obra de la autora: la madre, la infancia, el amor, la despersonalización y el deseo. El deseo que duele, la tensión erótica que nunca se puede satisfacer. Cuando se piensa en Marguerite Duras se piensa también en sus amantes "Todo se puede decir, bueno, se puede tomar como se quiera. Sin embargo, yo tuve una vida..., tuve una vida sexual...efectiva— ¿cómo decirlo educadamente?— [risas], muy... numerosa, digamos. Y muy violenta. Con hombres." ¹⁶

Duras, figura enigmática, acepta que gran parte de sus libros son afectados por sus relaciones con los hombres y asegura:

Todo formaba parte de lo mismo. Iba a las presentaciones, me veía con personas (...) y hacía libros. Así es, y luego en una ocasión, tuve una historia de amor y pienso que ahí empezó(...) Una experiencia erótica muy, muy, muy violenta y —¿cómo decirlo?— atravesé una crisis que era... suicida, es decir (...) que lo que cuento en *Moderato Cantabile*, esa mujer que quiere ser asesinada, lo he vivido (...) y a partir de entonces los libros cambiaron (...) Pensé en ello luego de dos años, dos, tres años, pienso que el giro, el viraje hacia... hacia la sinceridad se produjo ahí.¹⁷

¹⁵ *Ibidem*. p. 16.

¹⁶ *Ibidem*, p. 35.

¹⁷ *Ibidem* p. 50.

Para el presente trabajo se ha elegido como base el estudio que sobre la autora hace el escritor, poeta y crítico José María Espinasa en su libro *Apuntes sobre Marguerite Duras* por centrarse precisamente en una progresión hacia la dramaturgia de la escritora.

José María Espinasa señala que existe en Duras cinco etapas bien marcadas, distintas en estilo

La crítica y la publicidad se han encargado de señalar el carácter autobiográfico de *El amante* sin darse cuenta que en Marguerite Duras se trata siempre de la búsqueda de una "historia" que se cumple exclusivamente en la obra y que es precisamente este proceso de reconocimiento el que excluye toda posibilidad de autobiografía, incluso cuando está presente¹⁸

Porque en Duras toda posesión es una desposesión.

¹⁸ José María Espinasa, *Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras*, México, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, p.19.

EN LA ETAPA UNO Duras publica su primera novela en 1943 titulada *Les imprudents* y es con ella con la que inicia su primera etapa que abarca de 1943 hasta principios de los cincuenta.

En esta etapa Duras escribe 6 novelas tradicionales, de inclinación humanista y existencialista de base autobiográfica. Siendo la más significativa *Un dique contra el Pacífico* en donde la escritora habla sobre su infancia en Indochina y la compra que su madre hace de unas tierras. Habla también de la lucha de su madre por sobrevivir al medio y a la soledad.

Un dique contra el Pacífico cuenta la historia de un fracaso: Una viuda compra después de muchos esfuerzos una concesión y se lleva ahí a vivir a sus hijos: Joseph y Suzanne. Pero las tierras son infértiles y cíclicamente son arrasadas por el mar. Une fuerzas con otros afectados y entre todos construyen unas barreras contra las olas. Es inútil.

La novela empieza tres años después de que las olas derribaron todo y la madre loca por no soportar su fracaso, sobrevive junto a sus hijos.

Es este libro en donde se ve la semilla de toda su obra, es el que re escribe una y otra vez y en donde ya está presente una tristeza vital que en palabras de Espinasa, se parecerá cada vez más a la desesperanza. Aparece por primera vez la figura de la madre:

Madre nutricia, frustrada, transformada por la traición de la suerte en tempestad aullante que castiga, se golpea y rompe sobre la roca insular y desértica de su vida. Y ellos, Marguerite y Paul, a la vez sumergidos y acunados por las olas del desaliento irremediable y por los apetitos vengadores de la madre, llevados del furor negro a la calma más sombría, soportaban sin quererlo esta sucesión probada de "cielos de tormenta y lluvias de verano" como si una fuerza impersonal desencadenará su histeria.¹⁹

Se nota una influencia de la generación perdida, esa que vivió el período entre la Primer Guerra Mundial y la Gran Depresión, generación que incluye a Hemingway, Ezra Pound y Faulkner entre otros.

Las novelas que componen esta primera etapa son:

- 1) *Les Impudents*
- 2) *La vie tranquile*
- 3) *Un dique contra el Pacífico*
- 4) *El marino de Gibraltar*
- 5) *Les Petits Cheveaux de Tarquinia*
- 6) *Días enteros en las ramas*

Es para la autora un periodo de búsqueda, reflexión y depuración en donde tiene un enfrentamiento técnico del lenguaje.

LA ETAPA DOS abarca diez años y cinco obras en donde el eje central es la economía narrativa.

¹⁹ Frédérique Lebelley, *Duras o el peso de una pluma*, Paris, Ediciones Martin Roca, 1994, p. 49.

Escribe teatro, guiones para cine. Empiezan sus obsesiones futuras; elimina anécdota, busca darle el mayor sentido al mínimo de palabras, profundiza en el silencio.

Estos textos son:

- *Le Square*, 1955.
- *Moderato Cantabile*, 1958.
- *Les Viaducs de la Seine et Oise*. 1959.
- *Hiroshima mon amour*, 1960.
- *India Song*

Es una etapa en la que Duras descubre y juega con la posibilidad de contar una historia a partir de otra historia, de la ausencia mutua de historia.

Descubre el diálogo de espacios, montajes paralelos de ritmos envolventes, como pregunta-respuesta de un diálogo de espacios y emociones para resaltar que una historia no puede ser contada independientemente de la otra.

LA ETAPA TRES inicia con la publicación de *El arrebató de Lol. V Stein* en 1964. Para esta fecha, Duras ya domina el virtuosismo en el diálogo que la caracteriza así como una intensa capacidad de síntesis.

Escribe obras, novelas articuladas unas en otras donde la voz ausente de la palabra encargada de decir lo indecible, lo prohibido, aparece en dónde la palabra amor es todo.

En esta etapa la escritura siempre está al borde de la locura y el elemento visual se vuelve sustancial.

Sus historias ocurren entre ruinas de esa otra historia. Y

Escribe una trilogía en dónde la historia está en otra parte, en el silencio y en el dolor que se calla:

- 1) *El Vicecónsul* (1966)
- 2) *India Song* (Película 1975)
- 3) *El amor* (1971)

Al respecto de esta trilogía Marguerite la asimila como los restos o lo que los demás llamarían —desde afuera— restos. Los restos de una historia. En *El Vicecónsul* y *El amor*, las mujeres cargan un niño y están al borde de la locura. Buscan la locura. Y afirma: “*El Vicecónsul* es un libro que se gritó sin voz por todas partes. Esta expresión no me gusta pero cuando releo el libro veo eso, veo algo así. ES verdad, el vicecónsul aullaba cada día... pero desde un lugar secreto para mí. Como se reza cada día, él, el vicecónsul aullaba.”²⁰

Respecto a *El Amor* la escritora asegura que eligió el título al finalizar el libro, como un título de reacción contra los títulos similares y que “En todo caso se ingresa en todo lo que usted quiera, pero no en una historia de amor, no en un desarrollo.”²¹

En esta etapa también escribe novelas con un estilo más fragmentario:

- 1) *La amante inglesa* (1967)
- 2) *Ella dice, destruir* (1969)

²⁰ Marguerite Duras, *Escribir*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, p.22.

²¹ Xaviere, Gauthier, *Las conversadoras*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005 p. 57.

3) *Abahn, Sabana, David* (1970)

Explora ese lenguaje que viene de la soledad en que lo femenino permanece respecto al habla.

ETAPA CUATRO, abarca la década de los 70 y su encuentro con el cine. El cine mucho más que el teatro le enseña el poder del diálogo. Toma conciencia de que para ella, como narradora, la literatura y el cine eran una misma cosa. Se aparta completamente de sus obras anteriores y la de sus contemporáneos, exceptuando a Beckett.

De esta etapa es Agatha cuya película titula *El hombre atlántico*.

Busca que su lenguaje se construya de tal manera que deje a la vista un espacio no ocupado por el lenguaje.

LA QUINTA y última etapa en donde escribe *El amante* y es en esta novela-novela que escribe después de su período en la clínica de desintoxicación- en donde adquiere una excelsa transparencia, quizá por eso muchos la consideran su novela más autobiográfica.

Escribe también *El dolor* obra que se sitúa por completo fuera de la literatura, ya que su dimensión moral hace que cualquier calificativo quede fuera de sitio.

En esta etapa tiene una necesidad de "verdad" en la creación. Concibe creación y vida como un todo invisible.

Aquí intenta escribir sobre niños, dando como resultado: *Lluvia de verano* y el filme *Los niños*.

CAPÍTULO 2

*"La forma y el contenido. Bases elementales de la
composición dramática"*

“Una película ha de tener planteamiento,
Nudo y desenlace,
pero no precisamente en ese orden”

Jean-Luc-Godard

Cuando se habla de la escritura, siempre se cree que el escritor, con gafas, desaliñado y tequila/cerveza/whisky/vino tinto/mezcal en mano, está en espera de la inspiración divina. Seguramente los habrá así, seguramente... Pero dando el beneficio de la duda, se puede pensar también en un escritor con método, centrado en la importancia de una coma, de un silencio. Podemos hablar en resumen de un escritor- en este caso guionista- preocupado por el método, porque sí, existe un método para contar una historia, para hacer un guión. Una vez que el método ha sido asimilado, entonces sí, el guionista lo hace y lo deshace como mejor le convenga a él o a la historia.

Dicho método tiene una serie de pasos-casi como una investigación científica- y cada paso le va permitiendo un conocimiento profundo de su historia.

A continuación se exponen de manera general las herramientas y conceptos base para la escritura dramática con el objetivo de sentar las bases de las que se partirán para el análisis de los elementos transgresores del guión *Hiroshima mon amour*.

Antes de profundizar en el argumento, es conveniente recordar que no todas las historias son aptas para ser contadas en pantalla; ejemplos hay varios: Pedro Páramo, Cien Años de Soledad; el Ulises de Joyce, etc.

¿Cuáles son las características que debe tener una historia para que sea cinematográfica? La respuesta es difícil e incluye aspectos como conflicto, estructura, perfil de personajes, es decir: drama.

De lo que sí se tiene certeza es que dicha historia se plasma por primera vez en el argumento.

EL ARGUMENTO es "la anécdota o trama narrada por escrito con principio, desarrollo y final, y con la extensión suficiente para que, basada en la misma, se pueda elaborar el libro cinematográfico".²²

Su redacción deber ser directa, sin adjetivos y sin diálogos, pues muestra en unas cuántas hojas (30 a lo mucho para un largometraje) el planteamiento, nudo y desenlace; nombrando a los personajes principales y el papel que desempeñan en la historia.

²² Guión cinematográfico. Cuadernos de estudios cinematográficos 1. CUEC-UNAM, 2004 p.122.

El argumento permite al guionista tener un panorama general de lo que va a contar y saber así, si existen deficiencias iniciales para poder corregirlas.

Una vez que se tiene la historia para contar, se pasa a la manera en la que dicha historia se quiere contar y es así como entramos en la estructura.

LA ESTRUCTURA es precisamente eso, la forma en la que se quiere contar el argumento.

Toda historia consta de tres partes generales: planteamiento, nudo, clímax y desenlace, a eso, en términos generales lo conocemos como arco aristotélico, esta estructura "corresponde al tiempo cósmico de pasado, presente y futuro, o principio, medio y final"²³ y está relacionado directamente con la trama.

LA TRAMA es la forma en la que el escritor—en este caso el guionista—va colocando los sucesos de la historia, es decir el planteamiento, el nudo y el desenlace, para que haya una progresión dramática; por tanto, para una misma historia existen *n* números de tramas como la imaginación del guionista lo permita.

A la trama está íntimamente ligado:

"un tono relativo al conflicto que se maneja y que, a su vez produce un ritmo consecuente que deja traslucir un estilo

²³ Virgilio Ariel, Rivera, *La composición dramática*, México, Col. Escenología, 1989 p.21.

propio de la época en que la obra ha sido escrita, mezclado con otro propio del autor”²⁴

La elección de la trama es tan importante como la historia misma, una mala elección puede echar a perder un guión.

Pongamos el ejemplo de *5x 2* de François Ozon, Francia. 2004. La historia es muy simple: la vida de una pareja desde que se conocen hasta que firman el divorcio, en 5 momentos cruciales; contado así, parece bastante convencional; sin embargo, la manera en la que está entramada - del final hacia el principio- re significa y dimensiona esos cinco momentos, dando como resultado una película inteligente, peculiar y que al colocar los eventos de esa manera, ahonda en la relación de los personajes y la anécdota que parecía tan ordinaria sufre un favorable giro de 180 grados.

El alma del drama es el conflicto, si no pasa nada, no hay drama.

EL CONFLICTO plantea el choque de fuerzas en las que hay algo vital en juego. “La expresión del conflicto debe ofrecer, a grandes rasgos, la definición del protagonista, del objetivo que persigue y de las fuerzas que se le oponen. El desarrollo del conflicto -la lucha, la pugna- conduce al clímax, el momento culminante, del que se desprende un desenlace contundente que puede favorecer a uno u otro bando.”²⁵

²⁴ Iden. P. 21.

²⁵ Gerardo de la Torre, *El guión, modelo para armar*, México, Ficticia. 2003. p.22.

Gerardo de la Torre en su libro *El guión Modelo para armar*, habla de 3 tipos de conflicto y los clasifica en tomando como base al personaje y con lo que éste se enfrenta.

Dichos tipos son:

- 1) El personaje contra una fuerza humana. La otra fuerza puede ser un hombre o un grupo de hombres.

Este tipo de conflicto nos obliga a contar historias en las que el protagonista lucha contra algo establecido en la sociedad, contra la sociedad misma o contra un miembro de ella. Son historias como *Rojo Amanecer* (Jorge Fons, 1989) *El tren de la vida* (Radu Mihaileanu, 1998) o *Atrapado sin salida* (Milos Forman, 1975)

- 2) El personaje contra una fuerza no humana. Dicha fuerza puede ser de la naturaleza, fantasmal o incluso extraterrestre. Son historias por lo general de terror, de horror y de ciencia ficción. *Juegos diabólicos* (Tobe Hooper, 1982) *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963) o *El quinto Elemento* (Luc Besson, 1997) son algunos ejemplos.

- 3) El personaje contra sí mismo. A este tipo de conflicto se le llama interno porque el protagonista tiene que vencer sus miedos y a sus barreras. Un ejemplo muy claro es *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931)

Estos conflictos no son exclusivos de una historia pero sí dominantes, es decir, una historia puede tener una mezcla de todos siempre y cuando a lo largo de la misma uno sea el que predomine y los otros estén en menor importancia.

El escritor no escoge –al menos conscientemente– el tipo de conflicto, es la naturaleza de la historia la que se lo da porque “No hay duda de que el conflicto proviene del carácter. La intensidad del conflicto estará determinada por la fuerza de voluntad del individuo tridimensional que es el protagonista”.²⁶

Una vez establecida la estructura y el conflicto de la historia, se puede profundizar un poco más en los personajes.

EL PERSONAJE ese ser por el que atraviesa la acción, el representante, la cara de la historia misma, necesariamente debe cumplir con unas características básicas si queremos contar una historia digna de contarse, una historia escogida entre muchas, la HISTORIA.

Hablar de esas características no es cosa ligera, inevitablemente se tiene que ahondar en elementos como profundidad, peculiaridad, deseo, arco dramático, vicios de carácter y de la transformación que a lo largo del relato debe sufrir ese personaje para que avance la historia.

Uno comienza por el principio– si se quiere plantear fácil el asunto– y por el principio empezaremos.

Bentley en su libro *La vida del drama*²⁷, plantea de manera general los aspectos básicos que se deben tomar en cuenta al momento de construir un personaje, dichos aspectos van desde la concepción misma: ¿Por qué escogemos al personaje que escogemos? pasa por la diferenciación entre tipos y

²⁶ Lajos Egri, *Cómo escribir un guión*, México, CUEC, p. 24.

²⁷ Eric Bentley, *La vida del drama*, Madrid, Paidós, 1995, p.43.

arquetipos, se detiene en la polémica que versa *¿Quién nació primero, el personaje o la trama?* Y culmina en la importancia de las relaciones entre personajes.

En ese sentido, nos enfocaremos en los aspectos que para efectos del presente trabajo, se consideran de mayor relevancia:

TIPOS DE PERSONAJE:

Existe dos tipos de personajes que los teóricos han llamado de diferentes maneras, pero que tienen las mismas características:

a) Personajes tipo, chatos o de carácter menor:

Estos personajes son predecibles, hacen sólo aquello que deben hacer y por tanto su naturaleza es unidimensional. A decir de Syd Field²⁸, los personajes planos parten de una sola idea.

Tienen una sola característica o función que predomina y que es evidentemente marcada: son tristes, o malos o buenos, etc. Nunca cambian y si lo llegan a hacer, es de forma súbita.

Según E.M Foster, (citado por Eric Bentley en la obra mencionada) los personajes chatos son útiles únicamente para la comedia; a diferencia de los personajes redondos que pertenecen a la tragedia.

Dicha aseveración, resulta aventurada y peyorativa, pues si bien es cierto que en la comedia los personajes están llenos de vicios de carácter y manías, reducir un personaje a una dimensión, deja mucho que desear del autor, ya que ni la

²⁸ Syd Field, *El Manual del guionista*, Madrid, 2005, Plot Ediciones. p.47.

comedia es plana, ni los personajes son chatos. La comedia es—en el caso en el que se quiera entrar en el asunto de las clasificaciones—quizá uno de los géneros más difíciles de abordar.

b) Personajes arquetipo, redondos o de carácter mayor:

Son aquellos libres y por lo tanto imprevisibles y sorprendentes. Los personajes redondos tienen más de una característica: debilidad y egoísmo, soledad y vanidad, etc.

Los personajes redondos también son aquellos con los que el espectador se encariña más. Es decir son personajes entrañables.

Bentley, acertadamente señala que el asunto no es tan sencillo, pues definir a un personaje como: el celoso o el perdedor y encasillarlo en personaje tipo o arquetipo no es del todo correcto, pues muchas veces tiene que ver— al menos en el siglo XVII— con “la forma corriente de redactar descripciones de esta clase de caracteres generales bajo la forma de breves trozos de prosa.”²⁹ No con la profundidad o la función que cumple.

¿Y cuáles son las funciones que cumple un personaje?

Las funciones también tienen que ver con la manera en que se va concibiendo el drama a lo largo de la historia, Bentley señala que con el arribo del llamado Moderno drama psicológico (cuyos representantes son Ibsen y Chejov) la conceptualización de personaje cambió, pues cómo dice Chejov

²⁹Eric Bentley, *op.cit.* p. 55.

“No importa en qué medida la obra pueda ser mala, el hecho es que he creado un tipo que posee valor literario”³⁰

Así, se adoptan dos posturas:

- La que afirma que el personaje es un instrumento de la trama y por tanto está al servicio de ella.
- La que se inclina por un teatro en el que los personajes tiene prevalencia sobre el tema, la trama y el diálogo.

Ninguna de las dos tiene toda la razón. Ambas se complementan, pues si bien es verdad que el personaje es la piedra angular, la creación de dicho personaje siempre debe de ir en función de lo que la historia necesita y viceversa.

No se puede crear un personaje joven, aventurero, de 16 años, si nuestra historia es sobre un anciano jubilado cuyo único deseo es morir un domingo a las cinco de la tarde. El joven aventurero no es el anciano que nuestra historia requiere, y la historia que contará el aventurero de 16 años no será la de su anhelo por morirse un domingo a las cinco de la tarde después de cobrar su pensión.

Una manera de aclarar las dos posturas y escoger la más útil para la historia que en ese momento queremos contar, es hacer una biografía del personaje.

BIOGRAFIA DEL PERSONAJE:

La biografía del personaje, es decir la vida que lo respalda hasta el momento en que tomamos la historia, es también una aportación del moderno drama psicológico y en la actualidad, existen muchas formas de redactarla

³⁰ *Ibid* p. 61.

Cuando se tiene la idea de crear un personaje, idea que puede surgir de una imagen (aquel hombre que pide limosna en la esquina por la que siempre pasamos; la niña regordeta con coletas y mochila gigante que antes de entrar a la primaria compra –con una especie de rito– una torta de tamal verde y un atole de arroz; el basurero que cada mañana recoge la basura sin voltear a vernos, etc.) o que surge –a veces– de un diálogo, una frase que alcanzamos a recoger en el asiento del microbús... debemos aterrizar esa semilla de personaje y aquí es dónde entra en juego la biografía.

La biografía de personaje es una herramienta muy práctica e indispensable para conocer al personaje. Es el nacimiento mismo del personaje. Esta herramienta del escritor, consiste de manera general en poner la vida del personaje desde su nacimiento hasta el momento en que el escritor lo toma para contar *esa parte específica* de la historia, es éste caso el guión. La redacción no debe abarcar más de dos cuartillas a lo mucho y se puede redactar en tercera persona o en primera, según lo requiera el guionista.

Muchas veces cuando se tiene dificultad para profundizar en el personaje, lo más adecuado es optar por la redacción en primera persona, ya que así, al escuchar la voz del personaje, se pueden aclarar muchas cosas.

Por ejemplo:

ROBERTO BUENDÍA, nació un 24 de diciembre de 1960, el parto fue difícil y tardado. Al ser el hijo intermedio de una familia de 10, su infancia, adolescencia y primera adultez pasó inadvertida. Era el hijo/hermano número 5 que cumplía años el mismo día en que los cumplía el Salvador. Nada más.

ROBERTO BUENDÍA inadvertido y gris desde el destino mismo, no supo qué hacer cuando, frente a sus padres, le dieron un ultimátum: escoger profesión.

ROBERTO BUENDÍA, con 18 años de edad, empezó a darle vueltas a sus opciones y a las páginas del Primera mano. Sus gustos eran escasos: paletas de arroz, los días fríos, los lápices sin punta y las hojas recicladas. Sus aptitudes las podía contar con los dedos de una mano: puntual hasta la burla, hipocondriaco de diciembre a febrero y cantante de ducha. Nada más.

ROBERTO BUENDÍA que sólo había besado a una mujer en toda su vida y no precisamente en un acto de amor devastador, no. Sino en un juego de botella, se sintió desamparado; pero un anuncio que solicitaba un capturista de datos en horario de oficina, le dio la guía que esperaba.

En este ejemplo, el guionista decide hacer una biografía en tercera persona; sin embargo, algunos datos esenciales como la forma en la que el personaje se relaciona con otros personajes no se puede notar, salvo por la oración que dice: "...sólo había besado a una mujer en toda su vida y no precisamente en un acto de amor devastador, no. Sino en un juego de botella..." Y suponiendo que dicho guionista no se sienta seguro respecto a esa característica en específico, le convendría hacer una biografía en primera persona quedando de la siguiente manera:

Mi nombre es Roberto, Roberto Buendía. Nací un 24 de diciembre, a las doce de la noche justamente, fui el regalo de navidad para mi madre. Mi madre pierde rápido el interés por todo lo que le regalan. Una vez, mi papá, llegó con un refrigerador última generación. La emoción le duró lo que tardó en descongelarse. Luego lo olvidó (...)

Escrito así, de esta forma, el guionista obtiene otros datos, pequeños brillos de las características del personaje que no puede saber en tercera persona, porque en tercera persona, el escritor se enfrenta a un currículum y no a la voz del personaje. Y cuando el personaje habla, se muestra tal cual.

Syd Field en su libro *El manual del guionista*³¹ anota puntos esenciales, datos duros que se deben saber sobre un personaje al momento de crearlo:

- Nombre
- Lugar de Nacimiento
- Edad al momento en que se retoma la historia
- Cómo se gana la vida el padre y/o la madre
- Relación con la madre, el padre y los hermanos (en caso de tenerlos)
- Si es hijo único o no.
- Compleción
- Estudios
- Cómo es su relación con los demás personajes.

En éste último punto es en el que nos detendremos un poco.

³¹ Syd Field, *El Manual del guionista*, Madrid, 2005, Plot Ediciones.

La relación que tiene un personaje con los otros que forman parte de su constelación, es decir con los otros personajes que rodean su mundo, el que le creó el guionista es fundamental para el desarrollo de la historia, de la trama.

No es lo mismo tener un personaje extrovertido en medio de una fiesta de graduación, que conoce a todos y todos le hablan, a tener un personaje tímido, escondido en un rincón del salón, sin hablar ni una palabra. Serían historias distintas, incluso -si nos queremos aventurar- serían géneros diferentes: porque cómo dice Syd Field en el libro antes citado: *"estas relaciones influirán en las acciones de su personaje a lo largo del guión y pueden proporcionarle "incidentes" que puede utilizar en flashbacks o en diálogos para revelar su personaje"* (p.. 47)

Y marca tres pautas o aspectos a seguir para realizar la biografía:

- **Aspecto Profesional:** Cómo se gana la vida el personaje (en caso de ser mayor) en dónde trabaja, cómo se lleva con su jefe, sus compañeros. Su posición económica, etc.
- **Aspecto Personal:** Aquí se habla de cosas como la situación sentimental del personaje, si es soltero, casado o divorciado; ¿Se lleva bien con su pareja? Etc.
- **Aspecto Privado:** En este punto el escritor explora los gustos y preferencias del personaje, sus fobias y vicios de carácter.

Para la realización de la biografía, el escritor puede hacer uso de dos métodos de investigación:

En vivo: a través de entrevistas con personas cuyo perfil es parecido al que el guionista busca (mecánicos, doctores, etc)

Documental: Consulta de libros, museos, etc.

Una vez realizada la biografía del personaje, y por ende, el personaje ha nacido, se puede apreciar qué tipo de personaje ha sido creado y se puede también, hablar de carácter.

CARÁCTER

Para Bentley, el carácter es una especie de cascarón, de armadura que tiene el personaje para protegerse del mundo; entonces del carácter dependerá la manera en la que el personaje se relacione con los demás.

La relación es importante porque de eso también está hecho el drama: de relaciones.

Una escena es el encuentro de dos personajes y de su interacción, incluyendo los silencios, las pausas y los diálogos necesarios. Aún si estamos hablando de un monólogo, o de un soliloquio, siempre hay un encuentro, una relación. En el monólogo dicha relación es con ese otro personaje que no está en escena pero cuya fuerza es igual a la del que sí está. En el soliloquio la relación es personaje-espectador.

Por último, Bentley hace hincapié en la importancia de que los personajes tengan algo de enigmáticos, lo necesario como para que el espectador, o el lector se interese por él y se identifique.

Cuando ya se concibió el personaje, cuándo el escritor conoce todo, absolutamente todo de él ¿Si no lo conoce su autor, quién más? Es momento de ponerlo a dialogar.

LA DIALOGACIÓN es la herramienta con la que el dramaturgo o guionista muestra a sus personajes y la relación que tiene con los otros personajes.

Muchos teóricos dicen que a dialogar nadie te enseña, que naces así, sabiendo, como una especie de herida psíquica que nadie más tiene. Esta visión romántica no está del todo errada, pues la dialogación es de entre todos los recursos con los que cuenta el guionista, el que requiere cierto grado de talento, cierto grado de brújula interna y de inspiración, más que de método.

Bentley señala— muy certeramente— que “la literatura está hecha de palabras, pero las obras de teatro están hechas de palabras habladas”³² El mismo principio aplica para el cine, en cuanto a dialogación se refiere. La dialogación en una obra dramática, en este caso un guión, debe tener la capacidad de apresar la realidad (o la ficción creada) en unos cuantos parlamentos.

Los diálogos cumplen funciones muy específicas en la historia:

- Revela características e información del personaje que hasta ese momento no sabíamos y que a su vez NO

³²Eric Bentley, *La vida del drama*, Madrid, Paidós, 1995, p.77.

podríamos saber de otra manera. Por la dialogación del personaje podemos terminar de conocer el estrato social al que pertenece; su educación e incluso su carácter. Un personaje que se dedica a vender periódicos en la esquina, hablará de diferente forma al personaje que le compra el periódico todos los días y que es uno de los abogados más importantes del país.

- Pone de manifiesto la relación que tienen los personajes de la historia que estamos contando. Es decir, la dialogación es un medio para que los personajes se comuniquen y por tanto interactúen. Regresando al ejemplo del vendedor y el abogado, supongamos que cada mañana el vendedor le pregunta *¿Cómo le va jefe?*

El abogado entonces podría responder de diferentes maneras y cada una hablará de su carácter y de su relación con el vendedor. Si el abogado sólo mueve la mano y contesta con una muletilla como: *Bien, bien*. Se puede deducir que entre el vendedor y el abogado sólo existe un trato cordial, una relación de compra-venta cotidiano.

Por el contrario, si el abogado responde: *Estupendo, cerré el contrato*. Nos muestra que entre ambos hay una relación más estrecha, incluso una amistad.

- Exponen la situación y hacen que avance la acción. Hay mucha información que el espectador necesita saber para comprender la historia y que sólo puede saber si un personaje la dice. Esta información es fundamental para que la acción siga, es decir para que la historia avance.

Un ejemplo claro y simple es cuando entre el personaje A y el personaje B hay un secreto que sólo C conoce y que, por su importancia, modificaría la relación entre A y B si se devela.

Ese secreto puede ser una infidelidad, una paternidad escondida, un robo etc. En el momento en que C lo diga, es decir en el momento en que a través de un diálogo confiese, la acción avanzará, quizá hacia el final de la historia, dependiendo de la estructura y el momento en que se encuentre el guión.

- Muestran el entorno histórico, geográfico y cultural. Los personajes, como las personas hablan acordes a la época que viven, al lugar y a su bagaje cultural. Dejando de lado la clara diferencia de los idiomas, podemos notar claras diferencias a partir de los puntos mencionados.

Un mexicano de la época de la conquista no habla igual que uno ubicado en los sesenta, existen palabras, expresiones que los diferencian. De igual forma sucede con el lugar en que viven: un colombiano nunca hablará igual que un cubano o un mexicano. Incluso dos personajes del mismo país mostrarán diferencias idiomáticas según la región en la que vivan.

Esta misma diferenciación aplica para el bagaje cultural: un doctor en letras se expresa diferente que un profesor de primaria o que un instructor de gimnasio.

Al momento en que los personajes dialogan, ponen de manifiesto dichos aspectos y dejan en claro esa parte de su naturaleza.

Para cumplir las funciones de la dialogación, se debe estar atento de no caer en vicios como hacer diálogos informativos, es decir aquellos que no muestran ni carácter, ni estado de ánimo ni particularidad del personaje y que por lo regular el escritor coloca ahí porque necesita dar una información determinada.

El cine es imagen, por tanto los diálogos nunca deben mostrar obviedades, salvo que esa obviedad cumpla una función estilística. Por ejemplo, si el personaje se levanta y sirve un vaso de leche, el diálogo no sería: *Ahora me voy a levantar y me serviré un vaso de leche*. Lo estamos viendo y por tanto no necesitamos que nos lo expliquen.

Por último, en la dialogación también está implicada la situación por la que atraviesa el personaje, el estado de ánimo y el lugar dónde se encuentra. El personaje no hablará igual si está en una exposición de pintura, rodeado de curadores y artistas, que si pasea en un zoológico con su familia; tampoco se expresará igual o si le acaban de dar la noticia de la muerte de un amigo cercano a que si le avisan que se ganó la lotería. Sus reacciones y diálogos son diferentes.

La dialogación es también una herramienta fundamental en la construcción dramática de una historia y es también diferente en cada escritor, cada guionista, cada dramaturgo dialoga de manera diferente dependiendo la época, la corriente y las obsesiones dramáticas que trae consigo.

El adecuado manejo de los conceptos aquí expuestos permiten que una historia esté bien contada o no.

En el siguiente capítulo, se hablará de la forma, es decir del formato del guión y se hará énfasis en el canon, para que de igual manera se tenga un punto de referencial con el objeto de estudio y sus transgresiones.

CAPÍTULO 3

"*Hiroshima mon amour*, el guión"



Hiroshima mon amour, oil on canvas 2004
Edwards Ashley

ELLA. —... Y te encuentro a ti.

Te recuerdo.

¿Quién eres?

Me estás matando.

Eres mi vida.

¿Cómo iba yo a imaginarme que esta ciudad estuviera hecha a la medida del amor?

¿Cómo iba a imaginarme que estuvieras hecho a la medida de mi cuerpo mismo?

Me gustas. Qué acontecimiento. Me gustas.

Qué lentitud, de pronto.

Qué dulzura.

Tú no puedes saber.

Me estás matando.

Eres mi vida.

Me estás matando.

Eres mi vida.

Tengo tiempo de sobra.

Te lo ruego.

Devórame.

Defórmame hasta la fealdad.

¿Por qué no tú?

¿Por qué no tú, en esta ciudad y en esta noche tan semejante a las demás que se confunde con ellas?

Te lo ruego...

EL GUIÓN COMO SUBGÉNERO

Diez meses después que los hermanos Lumiere inventaron el cinematógrafo en 1865, surgió la primera película filmada con guión. Estuvo a cargo de Georges Melies bajo el título *La desaparición de una dama en el Teatro Robert Houdin*. La historia es sencilla: una dama entra al escenario, es conducida por Melies quién la cubre con una manta, instantes después la quita y el público mira que la mujer se ha convertido en un esqueleto.

Desde entonces a la fecha, el cine ha estado ligado en una especie de matrimonio, al guión o libreto cinematográfico y ha dividido la opinión en dos bandos: aquellos que lo miran como una herramienta para "la película" y los que lo consideran un género o subgénero literario.

En este punto valdría detenernos y aclarar el concepto de género para poner las cartas sobre la mesa y llamar a las cosas por su nombre.

Se entiende como géneros literarios los "distintos grupos en que podemos clasificar las producciones literarias, de tal suerte que las obras de cada grupo ostenten características comunes."³³

Siendo así, resulta lógico considerar al guión como un género, pues con la uniformidad del formato y las reglas básicas del drama, se pueden agrupar los guiones.

³³ Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Porrúa, 1994, p. 147.

Sin embargo, al considerarse un medio y no un fin; es decir el primer paso para el objetivo final que es la película, una guía o un ordenador; muchos detractores terminan minimizándolo. Para ellos el guión es una herramienta. Nada más falso pues "... es en el guión donde quedan definidas las situaciones, los personajes y la estructura dramática que dará cuerpo a la posible obra del director."³⁴

De tal forma que si el guión no se sustenta, resulta inútil al director o, en el peor de los casos, se filma y resulta una película mediocre.

En ese sentido, podemos -y debemos- considerar al guión como un subgénero del drama pues parafraseando a Béla Balazs, el teórico del cine: El guión, la base literaria de ese "nuevo arte visual" es también una forma artística e independiente al igual que el teatro.

Una vez aclarado el punto, podemos- ahora sí- hablar de la necesidad urgente de considerar al guión cinematográfico como un sub género literario y establecido así, como subgénero, es como lo vamos a analizar. Desglosaremos sus características dentro del canon para después- teniendo un punto de comparación- apreciar los elementos transgresores en nuestro objeto de estudio.

A continuación enumero los aspectos técnicos que un guión cinematográfico debe tener; se considera importante señalar que se han dejado de lado los requerimientos y características del guión documental a pesar de que *Hiroshima*

³⁴ Marco Julio Linares, "¿Es literatura el guión cinematográfico?", *Guión cinematográfico*, Marco Julio Linares, México, Cuadernos de Estudios Cinematográficos, 2004, p. 89.

mon amour en sus primeras secuencias tiene en apariencia toda la forma de éste por dos razones:

- La primera es porque el único recurso que llega a utilizar de ese tipo de guión es el collage de imágenes reales y lo usa en los primeros minutos de manera convencional, no así para el guión de ficción en donde el mismo collage se presenta como elemento transgresor.
- La segunda es porque como señala la misma Duras lo más importante para ella y para la historia es que después de exponer las imágenes más desoladas de un Hiroshima completamente destruido, el espectador deba "salir libre de esta evocación limpio de muchos prejuicios y dispuesto a aceptar todo lo que va a decirse de nuestros dos protagonistas (...)" ³⁵ con el objetivo de ir más allá de un documental novelado, consiguiendo –en el inicio del filme– una especie de falso documental mucho más eficaz, probatorio de la lección de Hiroshima que un documental por encargo lograría, para después centrar toda su atención en el encuentro de estos seres.

Los siguientes conceptos se centran más en tecnicismos del guión, pues Duras también transgrede algunos de estos al momento de escribir sus textos cinematográficos. En el capítulo tres y último dichos elementos se analizarán, de ahí su importancia en el siguiente desglose.

³⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Seix Barral, 1960, p.14.

Elementos del guión.

En términos generales, podemos llamar guión al texto que contiene los diálogos y las indicaciones necesarias para poder realizar una obra audiovisual.

Existen guiones radiofónicos, televisivos, cinematográficos, de fotonovelas, historietas y documentales. Y cada uno tiene a su vez subdivisiones, en cine, por ejemplo están los guiones para cortometraje, medimetraje y largometraje; en televisión existen guiones de sit com, series de suspenso, telenovelas, unitarios y noticieros entre otros.

Sus características son diversas y están condicionadas por los requerimientos que cada programa necesita.

Para el presente estudio nos centraremos en el guión literario, es decir aquel

(...) en el cuál se detallan en forma explícita todos los momentos sucesivos de la historia a filmar. Al propio tiempo queda determinada la estructura formal del film, con el obligado equilibrio que han de guardar los episodios respectivos y sus consabidos contrastes, destinados a asegurar la indispensable amenidad del desarrollo. También se establece la forma artística adecuada, que debe, naturalmente, adaptarse a la idiosincrasia del asunto.³⁶

En este apartado en particular hablaremos de los elementos técnicos y del formato canónico, sin profundizar en

³⁶ Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Porrúa, 1994, p. 196.

las bases dramáticas— y por ende— y las diferencias que existen entre un guión de cortometraje y uno de largometraje.

FORMATO

El formato para el guión literario es estándar y consta de las siguientes partes:

- **Tipografía:**

La tipografía es Courier new del número 12. Esto es porque dicha tipografía es la más parecida a la máquina de escribir tanto en forma como en tamaño y por tanto se respeta el equivalente del tiempo en donde una hoja es aproximadamente un minuto. De tal manera que si tenemos un guión con diez cuartillas en el formato establecido, tendremos a su vez, diez minutos filmados.

- **Encabezados de escena:**

El encabezado de escena nos permite ubicar el tiempo y el espacio en donde se realiza la acción y siempre va numerado para facilitar la localización de una escena. Cada que se cambia de escena, se hace un encabezado nuevo. El cambiar o no de escena está regido por el lugar dónde se realiza la acción y el tiempo. Por ejemplo si el personaje se despierta y, por tanto, está en su cuarto, todo lo que se realice ahí formará parte de una escena; en el momento en el que el personaje decida salir, se hará el cambio y se escribirá un nuevo encabezado.

El encabezado consta de tres partes, mismas que suelen subrayarse o ponerse en negritas y siempre van en mayúsculas.

INT/EXT. Esto es la abreviatura del interior o el exterior del lugar donde se realiza la acción

Después de un punto y seguido, se escribe detalladamente el lugar donde están y que puede ser PATIO DE ESCUELA; COCINA; SALA DEPARTAMENTO DE LUIS, etc.

Y se concluye con el tiempo: TARDE, MEDIODÍA, NOCHE.

Cuando la localización es parte de un conjunto mayor, se establece primero el conjunto mayor y después el menor.

Quedando el encabezado de la siguiente manera:

1. INT. DEPARTAMENTO.CUARTO DE MILI. NOCHE

En el momento en el que el personaje cambia de lugar, se escribe otro encabezado con su respectiva numeración:

2. INT. COCINA DEPARTAMENTO DE MILI. NOCHE

- ACOTACIÓN:

Las acotaciones son aquellas que nos indican una acción, una intención, una atmósfera, un tono o que describen un lugar.

Se escriben inmediatamente después de la cabeza de escena, a renglón seguido y antes de los diálogos.

Ejemplo:

1. INT. CUARTO DE MILI. NOCHE

El cuarto es pequeño, con lo estrictamente necesario: una cama, un buro y un ropero. La ventana da a la pared de unos viejos edificio. Mili, con un sándwich entre sus manos, ronca. De repente un ruido la despierta.

La acotación que indica un tipo de intención en el diálogo del personaje va entre paréntesis y se coloca después del nombre del personaje y antes de su diálogo. Esta acotación sólo se debe poner si el mismo diálogo queda un poco ambiguo.

Ejemplo:

2. INT. CUARTO DE MILI. NOCHE

El cuarto es pequeño, con lo estrictamente necesario: una cama, un buro y un ropero. La ventana da a la pared de unos viejos edificio. Mili (16) con un sándwich entre sus manos, ronca. De repente un ruido la despierta.

MILI

(Asustada)

¿Mamá, eres tú?

- PERSONAJES

Los nombres de los personajes siempre van en mayúsculas. Algunos formatos no los escriben en mayúsculas si están dentro de un diálogo.

Ejemplo:

2.INT. COCINA DEPARTAMENTO DE MILI. NOCHE

MILI camina con cuidado por la cocina. Intenta no hacer ruido, al voltear, descubre que RAÚL está tomando un vaso de leche.

MILI

Raúl ¿Qué haces aquí?

Cada que aparece por vez primera un personaje, se escribe entre paréntesis su edad; y posteriormente— si se cree dramáticamente necesario— se proporciona una breve descripción física. ¿Qué ropa lleva? ¿Es delgado? ¿Gordo?

Ejemplo:

3. INT. OFICINA LAURA. NOCHE

LAURA (46) delgada, bonita, tipo ejecutiva con falda, saco y tacones, mira el reloj. Cuarto para las diez. Toma el teléfono y llama a MILI, su hija. El teléfono suena insistentemente y después manda a buzón.

- Diálogos

Los diálogos se escriben centrados, a espacio sencillo.

Ejemplo:

2.INT. COCINA DEPARTAMENTO DE MILI. NOCHE

MILI camina con cuidado por la cocina. Intenta no hacer ruido, al voltear, descubre que RAÚL está tomando un vaso de leche.

MILI

Raúl ¿Qué haces aquí?

RÁUL

Nada, espero a tu mamá

MILI

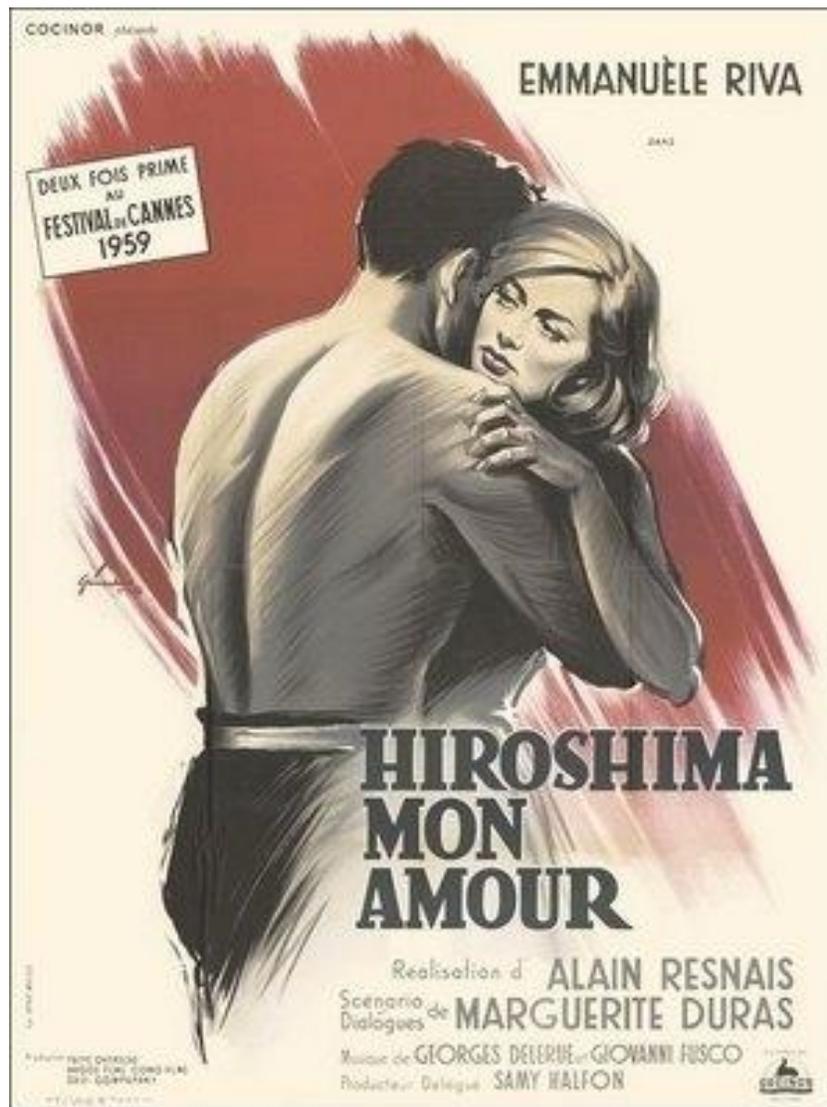
¿Quedaron en algo?

RÁUL

No. ¿Te molesta?

Estos son a groso modo, los elementos del formato de guión literario. Por último, es importante mencionar que en el guión literario se evitan los tecnicismo como el paneo, plano abierto y contra picada; y se sustituyen por descripciones. Es decir, si el guionista quiere hacer un close up, lo que escribirá en acotación es algo como "una lágrima escurre por la mejilla de LAURA".

Una vez establecida el contenido y la forma de la teoría dramática para el lenguaje cinematográfico, podemos pasar al análisis de los elementos transgresores de nuestro objeto de estudio: *Hiroshima mon amour*.



Hiroshima mon amour. Un panorama.

Al principio de la década de los cincuenta los críticos empezaron a señalar a "ciertos directores" —antes guionistas— como parte de un nuevo fenómeno que se caracterizaba por defender la libertad en la producción fílmica. Era la *Nueva Ola*.

Sin embargo, es hasta 1959 cuando se le bautiza oficialmente de esa manera después de que en el festival de cine de Cannes, Truffaut recibe el premio a la mejor dirección por *Los 400 golpes*; y Alain Resnais es reconocido por la crítica con *Hiroshima mon amour*. Es ésta su primer largometraje, para Marguerite Duras también.

En esa época, Duras atravesaba por un período de "difícil economía" y le ofrecieron por todo el trabajo, es decir guión y diálogos un millón de francos viejos. La escritora que desconocía por completo el medio del "séptimo arte" firma contrato sin tomar en cuenta la cláusula de porcentaje. Ni siquiera Resnais se toma la molestia de advertirle de dicha cláusula por lo que Duras pierde millones en regalías.

Diez años más tarde, el director le "señala" que su pérdida total hasta esa fecha rondaba por los veintidós millones.

Respecto a su experiencia la escritora señala: "Era la primera vez que trabajaba en el cine y no sabía que podía existir la cláusula de un porcentaje. (...) Ahora creo que si yo no hubiera sido mujer, no me habrían... robado— es el término justo, no hay otro— de esa manera."³⁷

Marguerite se entera—por medio de su agente— de la Ley del 11 de marzo de 1957 que establece el 0.50% en *todos los casos*.

³⁷ Xaviere, Gauthier, *Las conversadoras*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005 p. 69.

Los productores que están conscientes de que el contrato es ilegal, le dicen después del estreno que "le deben tanto" que desean tener un gesto con ella y le dan un millón y pico más. Duras asqueada por la acción regala el dinero. Después del trago amargo, recibe de manera anual el porcentaje que le corresponde.

Hirohisma, concebida al principio como un documental; habla- por ponernos superfluos- sobre un amor en la posguerra.

Una actriz está rodando las últimas escenas de una película sobre Hiroshima; de pronto conoce a un arquitecto japonés y pasan la noche juntos. Ambos, casados, están conscientes de lo imposible de su amor- sí, para ese entonces ya es amor- y tienen una lucha constante entre separarse o no. Al final, ella se marcha y él se queda en Hiroshima porque "sólo Hiroshima y su hongo atómico pueden distraer de los bombardeos de napal y los botes de refugiados echados al mar. Por eso están terrible esa frase de la película (...) *Hiroshima es tu nombre*"³⁸

Es *Hiroshima* para Duras el inicio de una exploración del cine, de una búsqueda que la hará convertirse en directora y guionista de piezas tan hermosas como *India Song*; *La mujer de Gales* o *Nathalie Granger*.

Sin embargo, al ser *Hiroshima mon amour* su primer guión y alcanzar ya en él una fuerza, una profundidad una cólera, lo convierten en uno de los textos más representativos del universo de la autora.

³⁸ José María Espinasa, *Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras*, México, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, p. 6.

RIVA. — Te encuentro.

Me acuerdo de ti.

Esta ciudad está hecha a la medida del amor.

Tú estabas hecho a la medida de mi propio cuerpo.

¿Quién eres?

Me estás matando.

Estaba hambrienta. Hambrienta de infidelidades, de adulterios, de mentiras y
de morir.

Desde siempre.

Ya me imaginaba que un día tropezaría contigo.

Y te esperaba con una impaciencia sin límites, sosegada.

Devórame. Defórmame a imagen tuya para que nadie más, después de ti,
comprenda ya en absoluto la razón de tanto deseo.

Vamos a quedarnos solos, amor mío.

La noche no tendrá fin.

El día no amanecerá ya para nadie.

Nunca. Nunca más. Por fin.

Me estás matando.

Eres mi vida.

Lloraremos al día muerto con conocimiento y buena voluntad.

No tendremos ya nada más que hacer, nada más que llorar al día muerto.

Pasará tiempo. Solamente tiempo.

Y vendrá un tiempo. Vendrá un tiempo en que ya no sabremos dar un nombre a lo
que nos una. Su nombre se irá borrando poco a poco de nuestra memoria.

Y luego, desaparecerá por completo.

La dramaturgia de Duras en el cine.

El siguiente análisis se centra en los elementos transgresores en cuanto a forma- formato de guión- y contenido- materia dramática- que tiene el guión *Hiroshima mon amour*, tomando como base los conceptos mencionados en el capítulo dos y parte del tres.

No se profundiza en aquellos que pertenecen a la convención pues no es ésta la finalidad del trabajo, sin embargo, es importante señalar que dichas convenciones -encontradas en el guión de Duras- tienen en sí mismas un alto valor artístico y literario respaldado por la obra de una de las principales escritoras del siglo XX.

ELEMENTOS TRANSGRESORES

SINOPSIS.

La sinopsis—es decir, la herramienta con la que el guionista plasma lo que se quiere contar en pantalla antes del desarrollo del guión, y en dónde el escritor se da cuenta del potencial fílmico de su historia— es para Marguerite Duras un medio en el que da prioridad al conflicto interno de los personajes, a la progresión dramática de dicho conflicto.

A diferencia de una sinopsis convencional en la que se profundiza y se describe la serie de acontecimientos que entran en la historia; la sinopsis de Duras limpia la fábula porque: "la historia narrada es lo de menos; la acción dramática se ha liberado de su función relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias"³⁹

Así, Duras inicia la sinopsis de manera general pero con los elementos indispensables:

Estamos en verano de 1957, en agosto, en Hiroshima.

Una mujer francesa de unos 30 años, se encuentra en esta ciudad. Ha venido a trabajar en una película sobre la Paz.

La historia empieza la víspera del regreso a Francia de esta francesa. La película en la que trabaja ya está terminada. Sólo falta una secuencia.

³⁹ José Sanchis Sinisterra, Por una teatralidad menor y la dramaturgia de la recepción, México DF, Cuadernos de Ensayo Teatral. Paso de Gato, 2007, p. 6.

La víspera de su regreso a Francia, esta francesa, a la que no se dará nunca nombre es esta película —esta mujer anónima— conocerá a un japonés (ingeniero o arquitecto) y vivirán juntos una brevísima historia de amor⁴⁰

Es decir da ubicación en tiempo y espacio y presenta la situación que vivirán los personajes. Hasta ahí todo bien. Sin embargo, una vez establecida toda la historia en apenas cuatro párrafos, la autora ocupará el resto de la herramienta sinopsis para explicar/se:

- El conflicto interno de los personajes.

Duras incluye en su sinopsis la justificación creativa por la cual escoge a dos seres tan diferentes, tan diametralmente diferentes y el por qué los coloca en **ese preciso lugar**: en Hiroshima.

Entre dos seres lo más alejados geográficamente, filosóficamente, económicamente, racialmente, etc.; que puede estarse, HIROSHIMA será el terreno común (¿el único mundo quizás?) en que los datos universales del erotismo, del amor y de la desdicha, aparecerán bajo una luz implacable. En cualquier otra parte que no sea HIROSHIMA, el artificio se impone. En HIROSHIMA, no puede existir, so pena, además, de ser negado. (Pp.. 13-14)

- Decantación de la fábula.

Duras tiene muy claro lo que importa y lo que no; al igual que en sus escritos decanta, selecciona, limpia, se vuelve

⁴⁰ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Seix Barral, 1960, p.11. A partir de la presente, todas las citas que se hagan de este texto se consignarán al número de la página entre paréntesis.

criptica en lo necesario, para centrarse en la materia, en las voces.

Así, en la sinopsis pasa de largo en cosas "tan insignificantes" como la historia misma:

En la película no se pondrán en claro las condiciones de su encuentro. Pues no es ésta la cuestión. Uno puede conocerse en todas partes, en el mundo. Lo que importa es lo que se sigue de estos cotidianos encuentros (p. 11)

Precisamente el señalamiento de Duras reafirma la postura de la "dramaturgia contemporánea" y por ende la transgresión de lo conocido como sinopsis y posteriormente el desarrollo de la película; pues desde una teatralidad menor—entendida como *el menos es más* que tanto defendía Samuel Beckett— "los grandes temas se deben tratar desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores"⁴¹

Es muy importante señalar que dicha "decantación" al ser establecida en la sinopsis es desarrollada en el guión. Así por ejemplo nunca queda claro cómo se dio el encuentro entre estos dos amantes, el guión no lo explica.

- Aclarar el tratamiento adecuado para la historia.

Una vez decantada la fábula. Duras centra la sinopsis en la relación de personajes y señala la manera en que Hiroshima los afecta, los cambia.

⁴¹ José Sanchis Sinisterra, *Por una teatralidad menor...* Op. Cit. p. 5.

Ella le dice que lo ha visto todo, en HIROSHIMA. Se ve lo que ella ha visto. Es horrible. Mientras la voz de él, negando, tachará a las imágenes de embusteras y repetirá, impersonal, insoportable, que ella no ha visto nada en HIROSHIMA.

Su primera conversación será pues alegórica. *Será, en resumen, una conversación de ópera.* Imposible hablar de HIROSHIMA. Lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de HIROSHIMA. Ya que el *conocimiento de Hiroshima* se plantea a priori como un ejemplar señuelo de la mente. (p.12)

En este punto, la autora hace una advertencia al director— advertencia poco usual— y destaca que de no lograr la atmósfera adecuada en la que la historia—la breve historia que ocurre, que atraviesa a LA FRANCESA y al JAPONES— importe más que el lugar donde se encuentran, entonces se tratará de una película por encargo, una especie de documental novelado y no un falso documental.

Marguerite es muy puntual en esto porque intuye “cómo ha dicho repetidas veces Maurice Blanchot, que las dificultades interpretativas que plantea un texto son en realidad la médula de su significado, son las que configuran lo irreductible de una obra en particular”⁴²

El resto de la sinopsis la emplea para hacer énfasis en el arco dramático de los personajes. En la importancia del simbolismo, de los nombres de las ciudades, de Nevers y de Hiroshima. Siempre haciendo énfasis y pasando por encima de los hechos duros, pasando por encima de “la trama”.

⁴² José María Espinasa, Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras, México, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, p.14.

Y en la habitación no sucederá *nada*. Uno y otro estarán reducidos a una terrorífica impotencia mutua. La habitación, "*el orden del mundo*", permanecerá, en torno de ellos que ya nunca lo trastocarán.

Nada de confesiones intercambiadas. Ni un gesto más.

Sencillamente, se llamarán otra vez. ¿Qué? NEVERS, HIROSHIMA. Todavía no son nadie, en efecto, a sus respectivos ojos. Tienen nombres de lugar, nombres que no son tales nombres. Es como si el desastre de una mujer rapada en NEVERS y el desastre de HIROSHIMA se respondieran EXACTAMENTE.

Ella le dirá: "Hiroshima, ése es tu nombre". (p.19)

Cabeza de escena

Duras no coloca cabeza de escena. Para ella no existe la locación en cuanto a practicidad se refiere.

Por la calle pasa un enjambre de bicicletas corriendo a rueda suelta, en medio de un ruido que crece y disminuye.

Ella está en albornoz en el balcón de la habitación del hotel. Le mira. Lleva en la mano una taza de café.

El está durmiendo todavía. Tiene los brazos en cruz, está echado boca abajo. Está desnudo de cintura para arriba.

[Por las cortinas entra un rayo de sol y hace sobre su espalda una pequeña señal, como dos rasgos cruzados (o manchas ovales).]

Ella le mira con una intensidad anormal las manos, que se estremecen levemente, como a veces, mientras duermen, las de los niños. Sus manos son bonitas, muy viriles. (p.45)

Al no poner cabeza de escena, Duras se obliga a describir con palabras más precisas, o certeras el lugar dónde los personajes se encuentran, todo eso sin dejar de lado las metáforas literarias. La oración que habla de la gran cantidad de bicicletas que pasan afuera, ocupa la palabra "enjambre" palabra que denota no sólo la imagen, sino el sonido de dicha imagen y que se refuerza al concluir: "en medio de un ruido que crece y disminuye."

Con esta "narrativa" la escritora logra mayor hondura en la atmósfera y ambientación.

Sin cabeza de escena, Duras coloca los personajes en el lugar que deben estar y marca el cambio de tiempo/espacio con cursivas y junto a las acotaciones.

Veamos cómo señala un flash back inmediatamente después de que LA MUJER está observando al JAPONES en el cuarto de hotel:

Mientras ella está mirándole las manos, aparece brutalmente, en lugar del japonés, el cuerpo de un joven, en la misma postura, pero mortuoria, en el muelle de un río, a pleno sol. (La habitación está en penumbra.) Ese joven está agonizando. Sus manos son también muy hermosas, y se parecen asombrosamente a las del japonés. Están agitadas por los espasmos de la agonía. [No se ve cómo va vestido ese hombre porque una mujer está echada sobre su cuerpo, boca con boca. Las lágrimas que brotan de sus ojos se mezclan con la sangre que mana de su boca.]

[La mujer -esta última- tiene los ojos cerrados. Mientras que el hombre sobre el que está echada tiene los ojos fijos de la agonía.]

La imagen dura muy poco. (pp.45-46)

El Flash back es fundamental para la historia y la autora señala no sólo su duración, "La imagen dura muy poco"; sino también la carga emotiva que tiene en la protagonista, en el momento en el que lo vivió, en un pasado desconocido. Ella llora y sus lágrimas se mezclan con la sangre, con la agonía. Y además marca su reacción en la actualidad:

Ella está inmóvil en la misma postura, apoyada en la ventana. El se despierta. Y le sonríe. Ella no le sonríe inmediatamente. Sigue mirándole atentamente, sin cambiar de postura. Después le lleva el café. (p.46)

Ella mira su dolor, intentando ser ajena.

Es así, cómo Duras al eliminar las cabezas de escena profundiza en el conflicto, ayuda a los personajes, pues todo habla del estado de ánimo de los personajes y gana en conflicto interno.

Al pensar en este factor, sin duda aterrizamos en el siguiente elemento trasgresor: La acotación.

Acotación

Otro elemento que Marguerite transgrede es la acotación. Para ella la acotación no sólo "dicta" las acciones que los personajes realizarán o la atmósfera. No. En Duras la acotación marca:

- Énfasis en la motivación interna de los personajes.

Como ella misma señala: "Yo escribo, por ejemplo (...) "recoge el diario", punto y aparte, "rompe", punto y aparte,

sigue rompiendo. Doy un ejemplo. No escribo: "da tres pasos, recoge, se levanta, observa y luego rompe el diario y una vez..."⁴³

Redactado así, no existen mediaciones. Se elimina lo que se tiene que eliminar y por tanto se depura y profundiza en esa motivación; puesto de esa manera el personaje —y por ende el espectador— no tiene descanso.

Vemos el siguiente ejemplo:

Se entabla una conversación corriente.

ELLA. — ¿Qué haces tú, en la vida?

EL. — Arquitectura. Y política también, además.

ELLA. — Ah, ¿por eso es por lo que hablas tan bien el francés?

EL, — Por eso. Para leer la Revolución francesa.

Se ríen.

Ella no se asombra. Cualquier precisión sobre la política que él hace es absolutamente imposible porque eso significaría inmediatamente ponerle una etiqueta. Además, resultaría ingenua. No se olvide que sólo un hombre de izquierdas puede decir lo que él acaba de decir.

Que así lo tomará inmediatamente el espectador. Sobre todo después de sus frases sobre Hiroshima. (p.51)

Al inicio de la conversación, la autora señala que será una conversación corriente, marcando así el tono de la dialogación: neutro. Deja de lado acciones sin trascendencia como "lo mira" "él mueve las manos" etc. Terminando los diálogos, Duras incluye, de nuevo en acotación, casi como

⁴³ Xaviere, Gauthier, *Las conversadoras*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005 p. 77.

comentario la manera en la que dicha declaración: *Por eso. Para leer la Revolución francesa;* debe ser recibida por LA MUJER; y no se detiene ahí, continúa señalando el efecto que puede producir en el espectador.

Esta acotación nos permite señalar otro aspecto transgresor:

- Preparación del espectador.

En el extracto de guión arriba expuesto, Marguerite termina diciendo:

Ella no se asombra. Cualquier precisión sobre la política que él hace es absolutamente imposible porque eso significaría inmediatamente ponerle una etiqueta. Además, resultaría ingenua. No se olvide que sólo un hombre de izquierdas puede decir lo que él acaba de decir.

Que así lo tomará inmediatamente el espectador. Sobre todo después de sus frases sobre Hiroshima. (p.51)

“Acotar” la reacción del receptor, apostarle a ella; nos habla de una dramaturgia del espectador en la que Duras prepara a su público, lo “construye” por así decirlo y lo mete en la convención.

- Sugerencias y reflexiones.

A diferencia del guión convencional, Marguerite marca reflexiones, sugiere hablándole al realizador:

ELLA. — ¿Y por qué hablar de él en vez de otros?

EL. — ¿Y por qué no?

ELLA. — No. ¿Por qué?

EL. — Sólo gracias a Nevers puedo empezar a conocerte. Y entre los miles de cosas de tu vida, me quedo con Nevers.

ELLA. — ¿Como cualquier otra cosa?

EL. — Sí.

¿Se nota que él miente? Se imagina. Ella se pone casi violenta, y, buscando a su vez algo que decir (momento de cierto aturdimiento):

ELLA. — No. No es una casualidad. (Pausa.) Eres tú quien debe decirme por qué. (p.75)

La pregunta *¿Se nota que él miente?* No sólo es un comentario, sino que hace énfasis en la duda. La duda del comportamiento de sus personajes. Para Duras, los personajes no son compactos, no lo saben todo y por tanto dudan y se contradicen; pues como dice Harold Pinter⁴⁴

Ustedes y yo, como los personajes que crecen sobre el papel, somos casi siempre poco explícitos, reticentes, poco fiables, esquivos, evasivos, cerrados y poco disponibles. Pero a partir de estas características nace un lenguaje. Un lenguaje en el que, por debajo de lo que se dice, se expresa otra cosa.⁴⁵

⁴⁴ Harold Pinter: Dramaturgo, guionista, actor y director ingles. Premio nobel de literatura 2005.

⁴⁵ José Sanchis Sinisterra, *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*, México DF, Cuadernos de Ensayo Teatral. Paso de Gato, 2007, p. 8.

- Posibles resoluciones para una escena.

Duras introduce un elemento más en la acotación: diferentes opciones de réplica del personaje.

Retomemos:

ELLA. — No. No es una casualidad. *(Pausa.)* Eres tú quien debe decirme por qué.

El puede responder (muy importante para la película), bien:

EL. — Ahí está, me parece haber comprendido que eres tan joven... tan joven, que aún no eres nadie concretamente. Eso me gusta.

O bien:

ELLA. — No, no es eso.

EL. — Ahí está, me parece haber comprendido que he estado a punto... de perderte... y que he corrido el peligro de no conocerte nunca.

O bien:

EL. — Ahí está, me parece haber comprendido, que debiste de empezar a ser como sigues siendo hoy.

(Elegir entre estas tres últimas réplica» o dar las tres, ya una detrás de otra, ya separadamente, al azar de los movimientos amorosos en la cama. Esta última solución es la que yo preferiría si ello no alarga demasiado la escena.)

[Por última vez, Nevers desfila. Se suceden imágenes de premeditada trivialidad. A la vez que asustan.]

Volvemos a ellos por última vez. [Es de noche.] Ella dice, grita:

ELLA. — Quiero marcharme de aquí. (pp. 75–76)

La elección de una réplica o de otra cambia por completo la concepción que un personaje (ÉL) tiene sobre el otro (ELLA). Cambia el sentido de pertenencia.

Es interesante apuntar que Marguerite escribe en la misma acotación que ella prefiere las tres respuestas y que el director elige esta opción al momento de realizar la película.

Collage de imágenes

Más allá de señalar la obviedad en el collage de imágenes al decir que no respeta el formato y por ende no escribe el tecnicismo:

Collage de imágenes: Unos novios toman café; caminan por el parque; se toman una foto.

Se debe destacar que Duras no utiliza el collage de imágenes como puente temporal; es decir cuando Duras coloca un collage no lo hace para que el tiempo avance rápidamente. No. Para la escritora el collage es un recurso más para marcar un estado de ánimo y sobre todo de atmósfera.

A continuación la voz de la mujer se va haciendo más y más impersonal. Dando una condición (abstracta) a cada palabra.

Vemos ahora el museo que desfila. Lo mismo que sobre el hospital, luz cegadora, fea.

Cuadros documentales.

Vestigios de bombardeo.

Maquetas.

Hierros retorcidos.

Pieles, cabelleras quemadas, de cera.

Etc. (p.27)

Como señala Espinasa, Duras cede aquí la descripción del paisaje —en éste caso al colocar el etc. — al efecto del paisaje en el ánimo interno del personaje. Efecto que se puede notar en la acotación *"la voz de la mujer se va haciendo más y más impersonal. Dando una condición (abstracta) a cada palabra"*

Enumera el "campo semántico" que marcará tanto tono como sentir del personaje. Es está la transgresión del collage en Marguerite Duras.

Dialogación

Duras explota al máximo el poder del subtexto. Los diálogos son para ella una herramienta más para contar lo no contado. La otra historia.

Hiroshima está plagada de subtexto, los personajes cuentan la verdadera historia a través de sus silencios, de las pausas, los sentimientos contenidos.

ELLA. — Mi olvidado Nevers, me gustaría volver a verte esta noche. Durante meses te he abrasado todas las noches, mientras mi cuerpo se abrasaba a su recuerdo.
(p.109)

Este texto, señalado por la autora como un monólogo, es particularmente claro en la manera en la que Duras maneja las relaciones de personajes y el subtexto a través de la

dialogación y del habla del personaje. Ella habla de Nevers pero en realidad habla de su pasado, de su amante, del amor que tuvo con el alemán. En su juventud. Ella nunca fue más feliz que en Nevers. Y precisamente por la ausencia es que uno entiende que de lo que habla es del amor, del recuerdo del amor.

En Duras,

se descubre el diálogo de espacios: montajes paralelos de ritmos envolventes, como pregunta-respuesta de un diálogo de espacios y emociones para resaltar que una historia no puede ser contada independientemente de la otra⁴⁶

...

ELLA. — Mientras mi cuerpo se abrasa ya a tu recuerdo. Me gustaría volver a ver Nevers... el Loire.

Nevers.

Hermosos álamos del Nièvre, os doy al olvido.

La palabra "hermosos" ha de decirse igual que la palabra amor. (p.109)

Marguerite remarca que la palabra "hermosos" ha de decirse igual que la palabra "amor" y en la intención se vuelve a encontrar el subtexto.

Y ni qué decir de los diálogos con los que abre y cierra *Hiroshima mon amour*. Veamos el primero:

⁴⁶ José María Espinasa, Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras, México, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, p. 9.

EL. — Tú no has visto *nada* de Hiroshima. Nada.

A usar a voluntad.

Una voz de mujer, muy velada, igualmente mate, una voz de lectura recitativa, sin puntuación, contesta:

ELLA. — Lo he visto *todo*. *Todo*. (p.26)

Hasta este momento Marguerite presenta voces. Unas voces de las que ignoramos su pasado, de las que desconocemos el rostro nos hablan de Hiroshima, de su Hiroshima remarcando la característica de la voz durasiana: una no distinción, un no tener la certeza entre lo que se ve y lo que se lee; porque "el diálogo de los textos durasianos no es dialéctica de voces cuya fecunda compresión pueda alumbrar una síntesis. Ni hay nunca verdadera conversación, es decir intercambio. Las voces no estimulan ni se responden, son voces paralelas, convergentes."⁴⁷

Y lo algo similar sucede con el final de guión:

El la asiste ausente de ti mismo, Como si ella estuviera en peligro.

La mira, mientras ella le contempla como contemplaría la ciudad y le llama de pronto muy suavemente:

Le llama "a lo lejos", maravillada. Ha conseguido anegarle en el olvido universal. Y esto la tiene maravillada.

ELLA. — Hi-ro-shi-ma.

ELLA. — Hi-ro-shi-ma. Ese es tu nombre.

Se miran sin verse. Para siempre.

⁴⁷Amedia Gamoneda Garza, *Marguerite Duras La teoría del deseo*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 270.

EL. — Ese es mi nombre. Sí.

[Estamos sólo en esto todavía. Y ahí nos quedaremos para siempre.] Tu nombre es Nevers. Ne-vers-de-Fran-cia (pp.115- 116)

Nada más fuerte que estos diálogos. Los personajes principales se desprenden de si mismos para ser una voz, "voces dialogantes que tratan de exiliar sus cuerpos hacia un evanescente punto de fusión que se diría musical: *dos voces de una partitura*, las llamaré A. Rinker."⁴⁸

Así es como en el diálogo Marguerite encuentra el vehículo más eficaz de su personalidad, pues en su obra "los personajes hablan- intercambian una información- pero esa habla esconde otra cosa, la esconde y a la vez la hace presente, es una charla, una expresividad siempre tomada en falta (y más adelante la falta misma en la expresión)"⁴⁹

⁴⁸ *Ibidem*, p. 271.

⁴⁹ José María Espinasa, Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras, México, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, p. 8.

Conclusiones

La dramaturgia de Duras es una dramaturgia pionera de muchas corrientes actuales que abarcan desde la teatralidad menor hasta la narraturgia y que toca incluso, por momentos, la frontera con la escritura post dramática

No es casualidad que Duras teja una línea paralela con Beckett, uno de los máximos representantes del teatro del absurdo, el mismo que defendiera la bandera de "lo menos es más" y que escribiera en un texto poco conocido y rescatado por Sanchis Sinisterra en *La palabra alterada*:

Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a rezumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy. ¿O acaso la literatura es la única en quedar retrasada en los viejos caminos que la música y la pintura han abandonado hace tanto tiempo? ¿Hay algo sagrado, paralizante, en esa cosa contra-natura que es la palabra, algo que no se hallaría en los materiales de las otras artes?

Duras y Beckett tiene en el fondo la misma preocupación, preocupación que empieza con Chéjov y que sigue una línea —si queremos llamarlo— consanguínea hasta Harold Pinter y cuyo denominador —o bandera si nos ponemos románticos— es siempre *lo menos es más*.

Analizar a Duras bajo la perspectiva de las nuevas corrientes, en específico la de la teatralidad menor, cuyos principios básicos son: contracción de la fábula;

concentración temática, mutilación de personajes; condensación de la palabra dramática, atenuación de lo explícito; contención expresiva del actor; reducción del lugar teatral y descuantificación de la noción de público; nos hace considerarla una pionera, pues la mayor parte de su obra fílmica encaja perfectamente en la definición de dichos conceptos.

Duras se sumerge en el cine y no cambia el lenguaje, para ella no hay diferencia, no hay géneros "y cuando digo que una frase se mueve tanto como un brazo o una mirada, se mueve tanto como un caballo, como una mirada que se desplaza, que equivale al desplazamiento de una máquina, no comprenden".⁵⁰

Ella explora el diálogo y con él consigue hacer música. En Duras es muy importante la música. Los personajes, sus personajes, por momentos son voces que forman parte de una melodía.

Duras empieza a pensar en cine como una posibilidad de riqueza musical y sus guiones se parecen cada vez más a las partituras (...) Va del pentagrama a la ejecución: es siempre posibilidad en acto, presente y futuro en un mismo gesto⁵¹

Y es precisamente en esa musicalidad en la que los personajes trastocan la mutación en actantes.

Muchos son los elementos transgresores en esta autora, muchas son sus propuestas. Su fuerza es indiscutible; al leer a

⁵⁰ Xaviere, Gauthier, *Las conversadoras*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005 p. 78.

⁵¹ José María Espinasa, *Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras*, México, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, p. 22.

Duras uno no puede evitar sentirse "atravesado" mutilado.
Duras transmite su verdad, el dolor, el desarraigo.

La obra de Marguerite Duras construye una y otra vez las mismas zonas, los mismos temas: el fulgor y la fatalidad del amor-pasión, la espera, la periferia del silencio, el tiempo destructor, la región dolorosa del deseo y esos lugares extremos donde se juega todo, donde la memoria se concentra, lugares de descenso para alcanzar la muerte y, también, la revelación⁵²

El pesimismo de su apuesta como creador, de su obra en general será con el paso de los años uno de los más hondos, arraigados y "dolorosos" del siglo XX.

Adentrarse en el mundo durasiano es sin duda viajar bajo la premisa que la autora establece al afirmar que para ella "escribir no es contar una historia, sino contar todo a la vez: una historia y la ausencia de esa historia, o "contar una historia que pase por la ausencia".

Y de eso precisamente es de lo que se trata la naturaleza de Marguerite Duras y de eso se trata, a fin de cuentas y en conclusión, todo este asunto.

⁵² Melvin E Salerno, *El corazón de los Dioses, Ensayos sobre Camus, Yorcevar, Butos, Duras, Buzzat*, Buenos Aires, 1995, p. 64.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

- Bentley, Eric, *La vida del drama*, Paidós, Madrid, 1995.
- Cancina, Pura H, *Escritura y feminidad. Ensayo sobre la obra de Marguerite Duras*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.
- De la Torre, Gerardo, *El guión, modelo para armar*, Ficticia, México, 2003.
- Duras, Marguerite, *Cuadernos de guerra, y otros textos*, El ojo del tiempo Siruela, España, 2008.
- ————— *El amante*, Tusquets Editores, Chile, 1984.
- ————— *Escribir*, Tusquets Editores, Barcelona, 1994
- ————— *Hiroshima mon amour*, Seix Barral, Paris, 1960,
- Egri, Lajos, *Cómo escribir un guión*, CUEC, México
- Espinasa, José María, *Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras*, Nitrato de Plata, Pantalla de Papel, México, 1995
- Field, Syd, *El Manual del guionista*, Plot Ediciones. Madrid, 2005
- Gamoneda Garza, Amedia, *Marguerite Duras La teoría del deseo*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 1995

- Gauthier, Xaviere, *Las conversadoras*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2005
- Guión cinematográfico. Cuadernos de estudios cinematográficos 1. CUEC-UNAM, México, 2004
- Lebelley, Frédérique, *Duras o el peso de una pluma*, Ediciones Martin Roca, Paris, 1994
- Melvin E Salerno, *El corazón de los Dioses*, Ensayos sobre Camus, Yorcevar, Butos, Duras, Buzzat, Buenos Aires, 1995,
- Montes de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, Porrúa, México, 1994
- Rivera, Virgilio Ariel, *La composición dramática*, Col. Escenología, México, 1989
- Sanchis Sinisterra, José, *Por una teatralidad menor y la dramaturgia de la recepción*, Cuadernos de Ensayo Teatral. Paso de Gato, México DF, 2007
- ————— *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*, Cuadernos de Ensayo Teatral. Paso de Gato, México DF, 2007,
- Yann, Andréa, *MARGUERITE DURAS. Marguerite Duras*, Tusquets, Barcelona

HEMEROGRAFICAS.

- Montoya, Roberto "Las recetas de Marguerite Duras enfrentan a su hijo y amante", *El Mundo*, Jueves 14 de octubre 1999, *Cultura*, p. 34