

# Cuadernos de cine

Título:  
Notas sobre India Song

Autor/es:  
Duras, Marguerite

Citar como:  
Duras, M. (1984). Notas sobre India Song. Cuadernos de cine. (4):25-37.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42557>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





NOTAS SOBRE

INDIA SONG

Marguerite Duras

Notes sur India Song  
Marguerite Duras  
Artículo extraído del libro Marguerite Duras  
Editorial Albatros-París  
Traducción: Alberto Villalba

Hago películas para ocupar mi tiempo. Si tuviese la fuerza para hacer nada, nada haría. Es porque no tengo la fuerza de no ocuparme en nada, por lo que ruedo películas. Por ninguna otra razón. Eso es lo más cierto de todo lo que puedo decir sobre mi acción.

M. D.

Publico el desglose\* de la primera parte de India Song sin los diálogos de las Voces en frente de los planos. Sin duda, sólo quienes hayan visto la película y deseen "volver a verla" leerán este desglose. Me parece que una lectura concomitante de la imagen y del sonido debería estorbar la de la continuidad de la película, de su agenda. Además, los textos dichos por las Voces en esta primera parte son los mismo que los del Tíbro. Por tanto, se les puede encontrar de nuevo ahí. Lo que no es cierto para los de la segunda parte, que están redactados de modo distinto que en el libro y con frecuencia son nuevos.

Hemos trabajado y rodado la película a partir de este desglose. El manuscrito mismo se ha fotocopiado y distribuido. Como se puede ver, no incluye apenas indicaciones técnicas. Algunos lo encontrarán demasiado inconcreto y también, demasiado "escrito". Jamás he podido hacer un guión puramente técnico. Lo escribo siempre para los lectores que son los miembros del equipo. ¿Por qué impedirle a éste acceder al sentido mismo de mi proyecto, bloquearle la vía de su integración en la película?.

Por otra parte, la técnica es lo que me parece siempre lo menos útil de redactar. Es el plan mismo en el momento en que se lo concibe. El tamaño o formato, la luz y el cuadro de un plano es el plano. Y el realizador, obligatoriamente, llega al rodaje con este desglose mental de su película. Por perfecto que sea un desglose técnico, por preciso que sea, jamás podrá por sí mismo traducir lo que se ve. Solo el sentido

mismo del proyecto por entero y, en cada toma, el recuerdo de éste -decir cómo el fragmento se incorpora al todo es el todo- podrá comenzar a realizar esta traducción. La técnica propiamente dicha no se convertirá más que en la segunda traducción del sentido y, lo más a menudo será evidente.

Durante las repeticiones de India Song los textos dichos por las Voces y los invitados, así como los textos descriptivos del plano mismo ("él entra; mira, querría verla...") eran leídos en voz alta y grabados. Cuando era necesario, un segundo magnetófono se encargaba de la música. Y durante las tomas de vistas, este guión oral se desarrollaba en su totalidad.

Los planos eran largos y, por supuesto, era necesario verificar el lugar de la palabra en estos planos. Pero lo eran también por otras razones. De un lado, para que el sentido de estos planos esté presente para los actores (y para la cámara) en el momento mismo en que debían hacerlo aparecer, expresarlo y, por otro lado, para que aparezca y se exprese al mismo tiempo, fuera de ellos mismos. Hecho ahí, expresado ahí, y dicho aquí. Que la expresión se les escape en parte. Si, por ejemplo, se decía en el guión oral: "A. M. Stretter entra en el salón personal, mira el parque; Delphine Seyrig, efectivamente, entraba, miraba el parque. Pero al mismo tiempo escuchaba que se decía que ella lo hacía. Entonces ella entraba menos, miraba menos el parque, pero en cambio, escuchaba más. El menos de su entrada y de su mirada era la palabra que estaba encargada de expresarlo, y esto, al mismo tiempo que ella. Esta palabra, este guión oral, debía desaparecer en el montaje y Delphine queda sola para realizar la entrada y la mirada sobre el parque. No quita: la distracción de Delphine debida a esta escucha corporal está en la película. En mi opinión, sólo esta distracción, esta subordinación a la palabra podía decirse en India Song: conocimiento del sentido. Pues Delphine oía decir que en ese momento una mujer

entraba y miraba el parque, pero no ella particularmente y sólo el campo de la palabra le daba a sentir y a expresar la generalidad del término; una mujer.

Cuando digo sentido quiero decir palabra. Cuando digo escucha del sentido quiero decir escucha de la palabra. Y conocimiento del sentido, irreductibilidad, pero cerca de lo cual es necesario mantenerse constantemente.



Cuando hablo del sentido de un plano quiero hablar de la dirección que tiene, la que hace tomar al plano siguiente, y la que toma a su vez cuando él mismo es superado. Nada más. Creo que el sentido general de una película es, a la vez, la permanencia de esta dirección y las diferentes intensidades que toma su flujo a través de los planos que atraviesa. Y, por supuesto, también la realización de su finalidad: detener la corriente, aquí, en la película, pero no agotarlo allá lejos, una vez que la película ha logrado su fin; no dárselo al mundo. Un río que se captaría y que se daría a continuación al agua del mundo. Y que ese dar se vea,

se lea en la película. Que Calcuta, salida de su emplazamiento, recupera su lugar fuera de la película, en el exterior. Igual que la muerte. El silencio.

Esta escucha del sentido por las gentes de la cámara ha dado sin duda a la película (mucho más que todas las indicaciones técnicas de un autor) su "paso" propio, su unidad de movimiento, de luz, su respiración, su cuerpo. Y ha hecho confluír paralelamente a todos los actores hacia ese cuerpo y adherirse al mismo. Veo a todos los actores de India Song convertidos, en el rodaje, en la misma naturaleza. Alejados de ellos mismos del mismo alejamiento, en un mismo retiro, todos humildes de la misma humildad. Como si todos estuviesen igualmente adheridos a la escucha misma de lo que estarían encargados de expresar si ello fuera expresable y, además, que allí donde estuviesen, en un lugar ideal donde justamente el sentido sería reducible, por ejemplo, al juego. O, si se quiere, en un lugar ideal de la palabra, apenas entrevista aún: El Cine.

Les veo, sí, ausentes, entregados por tanto a sí mismos, en esta película, limpios de esa automirada que cubre en general la actuación de la protagonista y priva al espectador de percibirla del otro lado de ella misma, de su función. Veo su ausencia paralela a la nuestra cuando les vemos en la película. Y que de ese modo, extraviados, nos volvemos a encontrar.

Creo que esta extraña y misma ternura, viva, duradera, que me une a esos actores que han interpretado India Song debe atribuirse asimismo a esta negligencia de ellos mismos en la que se dedican a interpretarlo.

Para la segunda parte de India Song, es decir, la recepción en la Embajada de Francia, publicaré\* solamente los textos y diálogos sin el desglose en frente de éstos. Al contrario de lo que hago para la primera

parte. Salvo, como se me pide, el de dos planos, a guisa de ejemplo, a fin de que se pueda comparar el primero y el último desglose: el que se ha rodado en su mayor parte y el antiguo, para que se pueda juzgar la poda realizada por el tiempo (y, lo creo: solamente el tiempo) que separa un proyecto de su rodaje.

La recepción dura más de una hora (66 minutos y 13 segundos). La veo ante todo como una masa sonora que gira en torno a imágenes apenas variables, salidas de soportes fijos que anclan esta masa sonora en lugares fijos, la impiden derivar hacia la ilustración. Ya no hay aquí desarrollo narrativo según episodios, cronologías de espacio y de tiempo. La veo como acontecimiento único, de contenido único, como aislado en la película. Aquí debe pasar tiempo y solamente tiempo. Los sesenta y seis minutos que dura la recepción contienen tan sólo cinco a seis horas de duración de esta recepción, entre las primeras horas de la noche y la aurora. Mientras que los veintinueve minutos que dura la primera parte abarcan, a mi parecer, varias semanas varios meses de la vida cotidiana última de Anne-Marie Stretter.

Es, por tanto, el sonido en esta segunda parte lo que será el compendio de ello para quienes querrían "volver a verla". El sonido, es decir, palabras y músicas soladas. Indico bajo qué danza se desarrolla el texto.

Todo lo que no se ve de la recepción se ha previsto, precisado, visto. Cada salida, cada entrada de las cinco personas que, por ellas solas, "hacen" esta recepción se ha motivado, explicado, era necesario, primero que todo fuese lógico, verosímil antes de desencadenarse y que en ningún momento el desorden aparente de la fiesta sea querido como tal. Al contrario, todo debía ser tan claro como si la recepción hubiese sido filmada en su totalidad. Cuando el vicecónsul, por ejemplo, entra en el salón particular, es porque busca ahí a la Sra. Stretter, y si la busca ahí es porque si en el

plano anterior ha tomado la dirección correcta, ella debe hallarse ahí.

Para mí, hablar de la recepción de India Song es frenar un arrebato a hablar de ella.

Para nosotros, la recepción, lo que se quería conservar de ella, decantar, era la persecución de Anne-Marie Stretter, su acoso por parte de la muerte, por el portador de este femenino, el vicecónsul de Lahore, y que debía abocar al acercamiento final entre él y ella al final de la noche, es decir, a la expresión mortalmente convincente de la comprensión común del rechazo. Por tanto, al suicidio final. Este rechazo de la vida en nombre de la misma, que va hasta el del amor mismo y de la desviación de su decir. "Las historias de amor las vivís con otros, no tenemos necesidad de eso". dice el vicecónsul. ("Nada tenemos que decirnos, somos los mismos"). Ahora bien, a través del número y de la abundancia de la recepción esta persecución jamás debía perderse de vista. Debía inscribirse -con la mayor claridad- en el desorden aparente; jamás diluirse en las peripecias secundarias. Para intentar lograr ese resultado, decidimos que toda la recepción debía tener lugar en un solo sitio, que hemos llamado "el rectángulo". Es decir, el espacio rectangular, en efecto, del salón particular frente al espejo, así como el de su doble reflejado. Doble rectángulo filmado siguiendo dos ejes en total: uno aflorando a las puertas del parque, en la recepción invisible, y el otro tocando a las paredes de los apartamentos privados. Jamás atravesados (salvo, es cierto, dos veces; se filmaron dos planos en el salón chino del primer piso). Ese doble rectángulo contenía la zona epicentral de toda la película: la fotografía de la muerta Anne-Marie Stretter sobre el piano con las rosas y el incienso a su memoria: el altar. Este debía llenar siempre el lugar, molestar y, por supuesto, poner en duda todo lo que sucedía en el rectángulo, alrededor del mismo. La película estaba rodada, la película era posible porque la historia de esta mujer había sido de-

tenida por la muerte. Sin cesar, el altar lo recordaba. Era, por tanto, asimismo el del dolor, de mi dolor. La fuente manaba de allí.

Por este lugar de la puesta en duda, esta imagen casi incambiable del rectángulo, pasan las cinco personas delegadas para "dar" la recepción, los ruidos de los demás, las músicas, las voces de los invitados, los bailes, las conversaciones, los aullidos del loco de Lahore. En este lugar interno se habla de la historia en tiempo presente ("él mira", "ellos bailan", "él se dirige hacia..."). Mientras que en los lugares que hemos llamado los bis de los planos interiores -los deslizamientos por las fachadas destruídas del palacio Rothschild- se habla de ello en pasado ("se había hablado siempre de ella...", "la música es quizá lo que ella habrá tocado detrás de sus muros..."). El lugar interno se puebla regularmente de pasos y, no menos regularmente, se vacía, se convierte de nuevo en el espacio del altar, el de la muerte relativa del lugar, muerte fresca -esas flores se renuevan y alguien viene a encender de nuevo el incienso. Mientras que en los bis de los planos interiores (con la excepción de los del tenis) ya no hay especie alguna de pasos -incluso de actores- están deshabitados, inhabitables, vaciados de una vez por todas por el tiempo, absorción del todo en la muerte.



Para esos planos exteriores se trata igualmente de una imagen apenas variable y siempre zambullida en la noche. Aquí, la piel de la imagen es la voz de Viviane Forrester. Cubre las fachadas de Rothschild de textos lentos, especies de crónicas de la recepción que se acaba de dejar y de la Calcuta de esta mujer. De antes, ahora que se puede decir algo de ello.

Es entre ambos desgloses -el de abril y el de junio de 1.974- cuando hemos decidido suprimir la figuración en la recepción. Después, los personajes de Georges Crawn y del embajador -el marido- han sido abandonados a su vez. Georges Crawn aparece aún una vez, muy tarde, al alba. El embajador, nunca más. El último ha sido el de la Mujer de Negro. Nickie de Saint-Phalle había rechazado interpretar ese papel y se reemplazó por tres fotos de una misma mujer hechas por Edouard Boubat después de la guerra.

Una vez tomada esta decisión, ha sido inconcebible dar marcha atrás. Todos los personajes abandonados se han vuelto redundantes. Si se les hubiese colocado de nuevo en la película, en adelante lo habrían llenado y, esta vez, de forma artificial. Y se descubrió que lo que al comienzo se consideraba como implícito respondía solo a una costumbre, a una manía, y que la figuración no habría tenido como función más que amueblar el espacio -mientras que se le quería libre- y hacer creer en la realidad de Calcuta y de Lahore -mientras que era ella, esta mujer de Venecia y él, el vicecónsul- quienes eran Calcuta y Lahore. Anadiéndoles dos o diez acompañantes se escamoteaba su función esencial. De ese modo, lo que no era indispensable se ha convertido pronto en inútil y, de ahí, en falso.

Ella es Calcuta. Sí. Con ella, hay el desatino de la mendiga, su canto de Laos que la atraviesa. Está igualmente el ventilador aminorado, el sudor sobre su cuerpo desnudo, los pájaros y los perros. Nada más, creo. Él, solo él, es Lahore. No se ve nada de Lahore más

que él.

Sí, esta figuración debía incorporarse a Lahore, de la que nada se veía, ese balcón ante los jardines de Shalimar, esta mendiga, los invitados sin rostro. Basaban las voces. En la imagen no debía quedar más que lo indispensable. Ella, Anne-Marie Stretter; él vicecónsul de Lahore; ese otro amante, Michel Richardson, y esos dos jóvenes: el joven agregado y el joven invitado. Es decir, los testigos. Nosotros. Como nosotros, esos dos no están ligados a ella de ningún modo, ni en el presente, ni en el pasado. Como nosotros, no están informados y descubren esta historia. O, más bien, la contemplan, la siguen con la mirada.

Por tanto, he intentado dejar libre el espacio para que se inscriba, desnuda, la geometría de la persecución de la que se ha hablado antes. Esto, bajo nuestra sola mirada. Hacer de tal manera que el espectador no tenga más que esto para mirar, nada más y que si lo rechaza, sea entonces con un rechazo total, de órdago y que se apoye en la película misma. Mi certidumbre es ésa: que si se huye, no se puede más que huir de todo. He evitado las escenas de "recuperación" como la peste cinematográfica. No, no se puede mezclar los géneros. Con ese pasado a nuestra espalda, es aún difícil extraer, despoblar, demoler. El progreso se da cuando se llega a ello. Si no creyese que se puede a veces lograrlo, jamás haría más cine.

He escrito en alguna parte, en una de las primeras notas de trabajo, antes del rodaje: "India Song se construirá, primero, por el sonido y después por la luz." Por tanto, yo estaba ya en la vía del despoblamiento final, y esto desde el principio.

Después de ese despoblamiento del espacio a su alrededor, de las "cinco personas" quedaba aún el problema de su palabra. Las dos conversaciones -largas- entre Anne-Marine Stretter y el joven agregado, por una parte, y entre ella y el vicecónsul, por otra, yo quería

que se vieran en el rectángulo. Yo quería que se viera el acercamiento de los cuerpos y no se podía verlo más que cuando bailaban y hablaban en nuestra presencia (mientras que en el libro, esos bailes y esas conversaciones están en off). Al mismo tiempo, yo no soportaba que esas conversaciones vayan contra la puesta en duda fundamental de la película. En ningún momento era necesario "hacer revivir" esta historia y producir, aunque sólo fuese durante algunos minutos, una identificación entre esas gentes de la pantalla, esos actores y esas otras gentes de Calcuta. Era necesario que lo que se había supuesto que esas gentes habían dicho, en esas conversaciones, se dijera de nuevo, pero en presencia del signo concreto de su muerte, así como lo que se veía lo era ante la fotografía de la muerte. Y encontré las bocas cerradas. Mientras que ellos hablan, sus bocas se callan.

Una vez tomada esta decisión, así como para la figuración, fue imposible retroceder. Escuchan su propia voz pero la pronunciación, la emisión de las palabras ya no se produce.

India Song es, quizás, sí, la puesta en fracaso de toda reconstitución. Si hay triunfo de India Song no puede tratarse más que de la realización de un proyecto de fracaso. Resultado que me llena de esperanza. Lo que aquí se puede llamar trágico creo que no es el contenido de la historia narrada, ni el género en el que se sitúa en la clasificación habitual. Es asimismo lo contrario. Es a partir de lo cual esta historia se narra, por lo que se puede llamar trágica. Es decir, la puesta en presencia correlativa, la destrucción de esta historia por la muerte y el olvido y este amor que, aunque destruido, continúa prodigando. Como si la sola memoria de esta historia fuese aquel amor que mana de un cuerpo exangüe, acribillado de agujeros. El ámbito de esta historia es esta contradicción, ese desgarramiento. La realización de esta historia, la única posible es la del vaivén incesante de nuestra desespera-

ción entre este amor y su cuerpo. El impedimento mismo de toda narración.

Una última anotación. No hay estúpidos que hablen de ella, de Calcuta, ni burlones. Tampoco valía la pena. ¿Por qué?. Era tan inútil como apiñar a los actores en el escenario de la imagen. No queda más que los que se creen informados y que se informan a su vez, y los que se creen informados y saben algo. Nadie sabe verdaderamente. Verdaderamente nadie ignora. Pero todo el mundo no sabe todo el saber. Es con esas maletas agujereadas, en el miedo esencial y permanente de la mentira como he intentado trazar la proposición filmada de India Song.

(\*) Estas notas se refieren a la introducción que hizo la autora a la edición francesa del guión de la película.

