

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.06>

**El caso de Marguerite Duras. El vacío y lo real en la imagen
foto-cinematográfica**
**The case of Marguerite Duras. The void and the real in
the photo-cinematographic image**

Alfonso Hoyos Morales

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen:

Los medios de reproducción técnica: tanto la fotografía como el cine, se han caracterizado por su superioridad mimética a la hora de capturar la realidad. Sin embargo, eso ha hecho que muchas de las teorías de dichos medios se hayan abocado a una suerte de dialéctica sobre la veracidad o no de la representación fotográfica. Desde una perspectiva fenomenológica intentaremos rescatar un concepto de verdad del registro fotográfico que no se vincule necesariamente con su dimensión empírica, es decir, con su pura positividad en la captación de su referente. Con ello, la reproducción fotográfica nos permitirá reflexionar sobre nuestro propio acceso a la realidad en la que los vacíos y las ausencias son igualmente constitutivos de la misma. El film de Marguerite Duras *L'homme atlantique*, nos proporcionará un caso de estudio para reflexionar sobre esta importancia

Palabras clave: fotografía, cine, vacío, realidad, fenomenología

Abstract:

The means of technical reproduction, both photography and cinema, have been characterized by their mimetic superiority when it comes to capturing reality. However, this has led many of the theories of these media to engage in a kind of dialectic as to whether or not the photographic representation is true. From a phenomenological perspective, we will try to rescue a concept of truth from the photographic record that is not necessarily linked to its empirical dimension, that is, to its pure positivity in capturing its referent. With this, photographic reproduction will allow us to reflect on our own access to reality in which voids and absences are equally constitutive of it. Marguerite Duras's film *L'homme atlantique* provides us with a case study to reflect on this importance

Keywords: photography, cinema, emptiness, reality, phenomenology

Espejo y simulacro

La fotografía, prácticamente desde sus comienzos, ha generado un debate en torno a un elemento principal: su superioridad mimética respecto a la realidad que hace referencia frente a cualquier otro medio de reproducción u expresión. Mientras un pintor o un escultor podrían intentar vehementemente captar lo más objetivamente un fenómeno de la realidad física, la fotografía, parecería, que siempre iría un paso por delante. Ya desde el siglo XIX, siglo de su nacimiento, la corriente positivista se entusiasmó por el aparato, que parecía, al fin, poder captar los objetos en su forma virginal como si el sujeto ni siquiera existiese¹. Con ello encajaba bien en la ideología decimonónica liderada por el positivismo de Comte y que tuvo sus reflejos en las otras artes como en Courbet, Zola o Balzac que, en rechazo del subjetivismo romántico, tomaban el registro fotográfico como una metáfora de verismo absoluto. Leemos en Zola: «La pantalla realista es un simple vaso de cristal, muy delgado, muy claro y que tiene la pretensión de ser tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y se reproducen inmediatamente en toda su realidad»². Esa fetichización del carácter mimético del aparato siguió su curso durante el siglo XX y al respecto hemos podido leer mucha literatura que ensalzaba a dicho medio técnico por su esencial objetividad³ donde al fin, aludiendo a André Bazin, podíamos disfrutar de la ausencia del hombre, a diferencia del resto de las artes, hipotecadas de una subjetivación inevitable⁴. Las metáforas respecto a esta cualidad son abundantes: Arnheim hablaría de cómo los objetos físicos se “imprimían” directamente en la cámara fotográfica⁵; Susan Sontag agregaría otras dos a la lista como la de “huella” o “máscara mortuoria”⁶; Armstrong⁷ subrayaría el carácter causal entre la realidad y la imagen fotoquímica: «la fotografía es primero y fundamentalmente un signo indexical [...] una imagen que es química y ópticamente causada por las cosas en el mundo al que refiere»; Barthes consideraba que la fotografía siempre lleva consigo su referente⁸ y toda su teoría del punctum expresaría un realismo esencial del proceso fotográfico, ya que se subrayaría de la imagen fotográfica precisamente aquello que no existe de composición en las mismas, aquello que trascendía cualquier pretensión del autor sobre su objeto. La reflexión acerca de esta potencialidad fotográfica podría continuar largamente, pues, como vemos, la dimensión indexical del aparato cautivó a decenas de pensadores desde prácticamente su nacimiento.

Por el otro lado, también podríamos elaborar todo un discurso escéptico alrededor de las mismas imágenes. Conceptos tan inflacionados como el de simulacro, popularizado por Baudrillard han infectado muchas de las pretensiones realistas de la captación fotográfica. El reciente trabajo de Zunzunegui y Zumalde, *Ver para creer* ⁹(2019) es un gran repaso semiótico de cómo tanto la fotografía como el cine documental “hacen

parecer” algo como verdad, sin que necesariamente lo sea de facto. Es así que denominan el efecto de verismo como trampantojo tecnológico.¹⁰ Desde su posición, no existe un acontecimiento externo que la cámara registre, antes bien: «Todo discurso (aquí no hay distingo entre la ficción y el documental) crea el acontecimiento, dado que mostrar la realidad tal cual queda [...] fuera de su alcance»¹¹. Lo que puede hacer la cámara, desde esta perspectiva, es solo crear discursos para acceder a lo real que a lo máximo que pueden aspirar es a conseguir en el espectador “un estado de credulidad fuerte”¹², pero en ningún momento mostrarnos la verdad en sí misma.

La degradación del poder referencial de la imagen se acentuaría aún más con la aparición del digital. Con él, el principio de causalidad directa existente entre las partículas fotoquímicas y la cámara se diluye en una transformación de información, una simbolización de propiedades físicas a través de códigos arbitrarios¹³. La capacidad de manipulación intrínseca de la imagen digital, en la que la fotografía puede ser el resultado de multitud de mediaciones deslegitimaba el tan celebrado realismo inmanente de la fotografía, hasta llegar a declararse otro de esos fines tan habituales en el siglo XX, el fin de la fotografía^{14 15}

Una perspectiva fenomenológica. La imagen como expresión de mundo.

Este repaso a vista de pájaro de algunas de las perspectivas sobre el aparato nos servirá de contexto y estado de la cuestión para la posición que tomaremos en el resto del ensayo. Con ello, procuraremos rescatar el concepto de verdad en el aparato fotográfico tanto de su caída escéptica, como de su reificación positivista. La fenomenología nos permitirá establecer el puente entre ambos puntos como veremos a continuación:

En un debate en torno a la fenomenología de la obra de arte en Heidegger y, más concretamente, en su exposición de la ontología de los zapatos de campesino de Van Gogh, Adrian Bertorello trae a colación, para discutirlo, un argumento de Schaeffer en relación al texto del autor alemán:

La lectura del cuadro de Van Gogh como puesta en obra de la verdad es una interpretación culturalmente verosímil, pero su ámbito de validez se reduce sólo a la pintura. No se puede transponer esa misma lectura a una fotografía de zapatos, como, por ejemplo, “Abandoned Shoes” (1937) de Weston. La razón de ello radica en el estatuto semiótico específico de la imagen fotográfica¹⁶

Para Schaeffer, en la experiencia de la visión de una fotografía se debe reconstruir el contexto enunciativo en donde fue tomada la imagen. En ausencia de ese contexto, la imagen se vuelve ambigua y puede provocar interpretaciones contradictorias¹⁷. La vinculación ontológica de la imagen con su contexto empírico, reduce su estatuto semiótico al de su función referencial, esto es, funciona como un icono. De ahí, por tanto, que se comprenda que la interpretación fenomenológica de Heidegger sobre los zapatos de campesino de Van Gogh pudiera constituir una sobre-interpretación en el caso de que dichos zapatos fueran una fotografía. Una vez desplegado el marco empírico en el que la imagen ha sido tomada, el despliegue fenomenológico se convertiría en un excursus poético sin relación con la verdad concreta que la fotografía enuncia. Schaeffer, por tanto, encuentra que, a diferencia del resto de las artes, la fotografía posee su verdad en la vecindad espacio-temporal con la que la fotografía fue tomada, por lo que una referencia a la dicho contexto empírico no puede ser ignorada en un excursus sobre la verdad de esta fotografía.

Bertorello, en cambio, critica esta concepción al considerar que la estructura semiótica de la fotografía de Schaeffer es insuficiente: «Si el estatus semiótico de la foto es referir un objeto (estado de cosas) o un acontecimiento, es necesario -para que la función referencial se constituya- establecer un sistema de coordenadas que organice el campo de la deixis. La referencia sólo existe para alguien. Sin la mediación de ese “alguien” no se puede hablar en absoluto de referencia.»¹⁸ Un índice sólo manifiesta su sentido en tanto que es desplegado por una mirada (una mirada constituyente de realidad en el sentido de Merleau-Ponty). La realidad, en definitiva, no existe en bruto, sino que siempre se da en un contexto de aparición que es para alguien. Esto conlleva, en último término, que el sentido de la imagen ya no derive del dispositivo tecnológico, sino de la mirada humana que la contempla y constituye

De aquí se sigue una consecuencia importantísima desde el punto de vista teórico: si la constitución de la referencia sólo es posible por relación a la mirada humana, y si el estatuto semiótico específico de la fotografía es la referencia, necesariamente el sentido de la imagen fotográfica se explica por mediación de la mirada humana y no por el dispositivo tecnológico que le dio Origen. La explicación del sentido de la fotografía que apela a su génesis física es irrelevante desde el punto de vista semiótico, es decir, no explica lo que pretende explicar, a saber, la especificidad de la fotografía. Las condiciones de producción de la referencia en la fotografía están en el sujeto que mira y no en el dispositivo técnico.^{19 20}

Es la posibilidad de ser mirada y no tanto su vecindad empírica con el referente lo que constituirá la esencia de esta imagen fotográfica. Con ello, no obstante, parecía que

podíamos perder algo de específico de la fotografía, en cuanto que, efectivamente, ésta parece tener una conexión más estrecha con la realidad física de la que pudiera tener un cuadro. No obstante, Bertorello escapa a esas posibles críticas acercándose a Roland Barthes quien, efectivamente, y como hemos visto previamente se inclina por las perspectivas realistas del aparato. Sin embargo, aquello que acababa siendo lo esencial de la misma era la mediación experiencial que de ella hacía el propio autor, el *punctum* que destacaba un “otro” de la fotografía. Ésta, desde la particular fenomenología barthesiana se experimenta como una suerte de alteridad absoluta, pero en lo más profundo de la subjetividad, una suerte de *en-si-para-nosotros* en el lenguaje de Merleau-Ponty.²¹

La imagen no es, por tanto, una sencilla ventana neutra, sino que es la constitución de un mundo que, si bien se nos muestra como un *en sí*, es siempre un esquema de experiencia que se nos enfrenta en su apertura significativa. Por lo tanto, tanto los zapatos de Van Gogh pintados, como unos hipotéticos zapatos de Van Gogh fotografiados remiten a un mundo (sistema de significados o sentido) que pueden recibir los mismos predicados²²:

Si el mundo, y aquí nos servimos todavía de los resultados de la analítica trascendental heideggeriana, no es sino un sistema de significados dentro del cual estamos siempre inmersos, la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados; el encuentro con ella es como el encuentro con una persona, en el sentido de que no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo²³

Con ello, lo que destacamos, antes que el privilegio empírico de la fotografía, es la forma en la que ésta hace presente un objeto y como dicha forma es en sí constitutiva de la realidad de ese objeto. En palabras de la fenomenóloga López Sáenz: «lo presentado es tan importante como la manera de presentarlo y el modo de aparecer del objeto.»²⁴ Destacar este modo de aparecer es por tanto destacar la forma como constituyente de la materia o contenido. Ignorarlo conlleva asumir una perspectiva reificante en que los objetos sencillamente están ahí, dispuestos a ser percibidos o experimentados. La cualidad, por lo tanto, de la imagen fotográfica en cuanto constitución de mundo no es simplemente ser una ventana neutra hacia el mundo, sino un esquema de experiencia del mismo. Con ello tampoco se reduce la imagen a ser meramente un expositor de experiencias a ser experimentadas por el sujeto (algo así como el bloque de sensaciones deleuziano). Antes bien, se la entiende como un esquema de percepción de objetos siempre externos al sujeto, pero que sólo se pueden mostrar desde una perspectiva a

través de la cual el objeto completo se co-presenta virtualmente. En palabras de Álvarez Falcón, la imagen cuando deviene objeto estético, no ignora su modo de aparecer, sino que revela «los dinamismos propios de la subjetividad en su pretensión de constituir el mundo objetivo»²⁵. En tanto que consideramos, por tanto, que la realidad no puede ser independiente de la forma en que ésta se manifiesta, las imágenes fotográficas o pictóricas siempre serán una mediación necesaria en la aparición de esta realidad, que se constituye en su misma aparición.

Asumir la dimensión formal de la captura de los objetos no nos acerca a un constructivismo, sino que nos permite acercarnos al concepto de verdad más allá de sus dimensiones cosificantes. La forma sensible en la que el objeto se manifiesta no es frontal, y si pretende serlo cae en la ingenuidad de que la realidad pudiera ser considerado un objeto que podría ser asido idealmente, como el que cree que puede acercarse a la realidad del arco iris conforme se acerque a él, por utilizar la metáfora de Adorno. Lo real es precisamente aquello que se nos escapa, que huye de nuestra posesión. En palabras de Merleau Ponty.

La ipseidad, quede claro, nunca se alcanza: cada aspecto de la cosa que cae bajo nuestra percepción no es más que una invitación a percibir más allá, y un alto momentáneo en el proceso perceptivo. Si la cosa fuese alcanzada, quedaría en adelante expuesta delante de nosotros, sin misterio. Dejaría de existir como cosa en el mismo momento en que creeríamos poseerla. Lo que constituye la “realidad” de la cosa es, pues, precisamente aquello que la hurta a nuestra posesión ²⁶.

«Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero»²⁷. La imagen ciega



Una crítica a esta primacía del contenido de las imágenes puede ser encontrada en el video-ensayo de Marta Azpurren, *Fade to blind*²⁸, donde constatamos como la sobreabundancia de imágenes no solo no nos acerca más al acontecimiento, sino que, de hecho, nos aleja. En un momento del mismo escuchamos la voz de Bjork en la película *Dancer in the dark* cantando «I’ve seen it all, there is no more to see» Esta voz acompaña en bucle a constantes imágenes del 11-s que se sobreponen una sobre otra para, finalmente, acabar en un conglomerado blanco en el que es difícil distinguir nada. La elección del 11-s más allá de sus connotaciones políticas y su importancia histórica, es relevante como fenómeno audiovisual. Fue un

atentado que fue grabado en directo con infinidad de diferentes cámaras de distintos formatos y desde todos los ángulos. Sus imágenes fueron repetidas una y otra vez en las cadenas televisivas, se hicieron películas a partir de documental de archivo y en internet, actualmente, pueden encontrarse todas esas imágenes al gusto del espectador. Es, digamos, uno de esos eventos que han sido paradigmáticamente captados y “capturados”. En palabras de Oliver Joyard,²⁹ estas imágenes constituyen una imagen-zero, imagen documento en estado puro que, en último término, nos podría dar una impresión de control total de la situación a la que solo se acercarían las cámaras de vigilancia. La tesis de pequeño video-ensayo está expresada en la descripción del mismo.

La acumulación y difusión de decenas de grabaciones sobre el atentado terrorista, muchas de ellas emitidas a tiempo real por las cadenas televisivas, no se tradujeron en una mayor conciencia del espectador sobre el suceso histórico. Al contrario, pareciera, como apunta Baudrillard que «La imagen consume el acontecimiento»; imposible hacerse cargo del evento si todo está ocupado por el consumo y el tránsito incesante de sus imágenes. El «excedentario de imágenes» de la sociedad del capitalismo global, [...] nos ha sumido en una ceguera por acumulación, la malla tupida de las imágenes, en su mayoría producidas y consumidas por los mismos usuarios, se ha convertido en una venda que nos tapa los ojos. No vemos las imágenes estereotipadas porque pertenecen al universo de lo ya-visto, su sobredosis nos impide el silencio visual necesario para generar un pensamiento imaginativo, la creación de una fantasía, la generación de las imágenes interiores que produzcan conocimiento y creación activa³⁰

El privilegio de la fotografía como medio de acceso a la realidad también asume un privilegio de la apariencia de los objetos con respecto a su ser y, del lado subjetivo, la dimensión de la percepción empírica como garante de este acceso a lo real. Esta primacía de lo documental en la fotografía subraya en ella su existencia positiva haciendo de la percepción de la misma un absoluto. Lo real, desde la ideología documentalista, sería aquello captado en bruto y, por lo tanto, toda intervención de la subjetividad sería una alteración. «Si la realidad se identifica con la existencia positiva, la imaginación es una huida de la realidad» comenta Judith Butler en su estudio sobre Sartre, sin embargo «si consideramos, siguiendo a Husserl, que las ausencias son constitutivas de lo real, la imaginación es el recurso a la realidad significativa que la vida perceptual no puede alcanzar.»³¹

Mayores imágenes de lo real no constituyen necesariamente un mayor acercamiento al mismo, sino que las propias ausencias o las distancias son también constitutivas de los propios objetos a los que hace referencia en tanto que forman parte de los dinamismos en los que el sujeto constituye este mundo objetivo.³² Volviendo a López Sáenz: «lo

percibido y lo imaginado no son ni estrictamente presentes ni completamente ausentes, sino que se constituyen en ese “entre” y por la tensión insuperable, pero productiva, entre materialidad e idealidad»³³. Digamos, siguiendo el argumento fenomenológico, que el carácter imaginativo o ausente de la cosa no pertenece simplemente a una operación subjetiva, sino que la cosa misma, en tanto que no puede ser separada de su forma de manifestación, ya la incorpora. Es precisamente la investigación de los vacíos intrínsecos a la realidad lo que constituía el privilegio de la obra de arte para Lyotard: «La realidad no es la plenitud de ser frente al vacío de lo imaginario, conserva una carencia en sí, y esta carencia reviste tal importancia que será en ella, en la grieta de inexistencia que incluye la existencia, donde se instale la obra de arte.»³⁴

La obra de arte fotográfica como cinematográfica, en tanto pretende acercarse a lo real, no puede adoptar una actitud ingenua ante él, sino que exige la configuración de su aparición, la investigación en el seno de sus grietas que forman parte de su esencia. Merleau Ponty ya lo apuntaba cuando decía que «El ser es lo que exige creación para que tengamos experiencia de él.»³⁵ La imagen, en definitiva, como esquema de aparición de lo real, manifiesta siempre una dialéctica entre lo presente y lo ausente, y comprenderemos que, precisamente, la vibración de la cosa, el “arder del velo de la aparición”, es lo que constituye la realidad del objeto. En este sentido la fotografía no pierde su vinculación ontológica con lo real, pero, sin embargo, no presenta como veíamos en Schaeffer una ruptura sustancial con la misma. Como ya adelantaría André Malraux «El cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca»³⁶. cita que encontramos en la “Ontología de la imagen fotográfica” de André Bazin quien considera que el realismo ha sido una obsesión perpetua en toda la historia de la representación y del arte. La fotografía y el cinematógrafo, sin embargo, poseen el peligro de satisfacer demasiado rápido ese deseo, y la actitud cuasi pornográfica del medio nos hace confundir la presencia con la cosa. Si concebimos, sin embargo, la fotografía y el cinematógrafo en un continuo con el resto de las artes podremos bajar del pedestal mimético a las artes fotográficas para así obligarlas a realizar un mayor esfuerzo en su búsqueda de lo real.

Asumiendo la continuidad ontológica en la que la tradición realista ha integrado tanto a cine como a fotografía (en palabras de Kracauer: «Las propiedades básicas del cine son idénticas a las de la fotografía»³⁷) nos interesará reflexionar sobre ella a partir del film *L'homme atlantique* de Marguerite Duras. Este film de 1981 consiste, no solo en un bello poema al examante de la esritoria y cineasta, sino, también, una reflexión sobre las

potencialidades de los medios de reproducción técnica en su captación de lo real, así como una reivindicación de la importancia del vacío en la misma.

La sombra de la imagen. El hombre Atlántico y Marguerite Duras

El cine de Marguerite Duras, como cine interdisciplinar entre los medios fotográficos y los medios literarios es un interesante punto de tensión entre dos universos diferentes, y precisamente en esa intermitencia, un medio es capaz de expresar lo que otro carece. Si bien implícito en todo su cine, en uno de sus últimos films el discurso se vuelve metacinematográfico ya que, a través de la captación de una realidad concreta, su ex-amante Yann Andrea, el juego entre imagen y palabra se convierten en una tensión necesaria para explicar la propia tensión de la realidad a la que se quiere referenciar.

En *L'homme atlantique*³⁸, la escritora y directora francesa utiliza un recurso análogo al que haría en films previos. Con *Les mains négatives* y *Cesareée* Duras aprovechaba escenas descartadas de *Le Navire Night* para plantear una propuesta de corte más ensayístico. En este caso, *L'homme atlantique* toma escenas descartadas de su film *Agathe et les lectures illimitées* protagonizada por Yann Andrea y Bull Ogier. El primer gesto que modifica la naturaleza de estas imágenes es su cambio de dispositivo. Mientras que, en el film original, *Agathe*, los personajes eran figurantes, digamos, ficticios de la historia que Marguerite Duras narraba, en este film Yann Andrea, tomado aisladamente, toma otro referente. Yann ya no es simplemente un “modelo” sino un tú al que la narración en off se dirige. Se dirige, sin embargo, desde la situación paradójica del archivo, puesto que la voz está siempre en otro tiempo que no es el de la imagen. La imagen pertenece a otro rodaje, a otra capa temporal, la voz que toma esas imágenes y las comenta siempre las toma desde una posición ajena, por lo tanto, las toma siempre como un elemento de un pasado que ya no puede ser presente. Esta tensión entre voz y palabra formará parte misma de la distancia del objeto anhelado. En palabras de Rancière la palabra, «hace ver, designa, convoca lo ausente [...], pero ese hacer-ver funciona de hecho por medio de su propio fracaso, de su propia restricción»³⁹

Todo este juego temporal es representativo de la poética durasiana en sus films al mantener siempre una distancia entre la imagen y la voz en aras de acudir a la esencialidad misma del objeto a representar. Esto es, la comprensión de que los objetos que se filman no son entes positivos, sino que su esencia está íntimamente ligada a las distancias con la que estos se filman. En una entrevista la propia Marguerite Duras lo expresa de la siguiente manera:

Hablamos de las cosas a través de la falta, la falta de vivir, la falta de ver. Hablamos de la luz por la falta de luz, por la falta de vivir hablamos de la vida, por la falta de deseo hablamos del deseo, por la falta de amor hablamos del amor; creo que es una regla absoluta. Creo que la plenitud del deseo, del amor, del calor, del placer de vivir... no comporta en sí misma ninguna falta para el ser, por lo que no puede decirse. Creo que a partir de la falta de estar -de estar en el deseo, en el amor, en el verano- podemos hablar del amor, del deseo, de verano⁴⁰



La ausencia que constituye el centro de este film, es su propio figurante, Yann Andrea, o más bien, su presencia fugitiva, su forma de permanecer en la forma del haberse ido⁴¹. En una de las primeras escenas de la película, tras despertar del primer tramo de pantalla negra que impera durante más de tres cuartas partes del film la voz de Marguerite Duras dice: «Usted mirará lo que ve»⁴² utilizando el futuro del indicativo. Inmediatamente después aparece una de las pocas imágenes de la película que constituye el juego de intermitencias de la primera mitad del film: El rostro de Yann Andrea de perfil observando una ventana tras la cual se ve un cielo azul oscuro en el que se intuye el comienzo de la noche (o su fin). Aplazando este contenido, el estatuto de la imagen invoca una primera distancia, su cualidad de archivo con su ineluctable carga de pasado y, por lo tanto, la marca de una alteridad intangible. Aquí se da el primer cortocircuito de la imagen, uno de temporalidades, por un lado, la voz que dicta unas órdenes en futuro, pero parece dictárselas a un “tú” que está ausente y que no puede ofrecer respuesta. Primer abismo. El rostro de Yann Andrea, que pertenece a otro tiempo, a otra dimensión, es igual, un rostro impenetrable, no sólo por la ineludible cuestión del tiempo, del registro pasado que impide la interacción con la voz, sino por su dimensión ausente. Observamos, en primer lugar, su rostro, mirando por una ventana “absolutamente” como dirá la voz en off, tras unos minutos su rostro se gira y parece mirar hacia un punto indefinido del escenario en fuera de campo que no se señala. Él

parece ausente de la voz como parece ausente de la mirada de la cámara. Aparece en la imagen desde una dimensión fantasmagórica registrado ya para su film anterior.

Las primeras palabras del film rezan «Usted olvidará. Usted olvidará que es usted, usted lo olvidará. Creo que es posible. Usted olvidará también qué es la cámara. Y sobre todo usted olvidará que es usted. Usted»⁴³. Su rostro inexpresivo, alejado de fuerzas intencionales deviene una pura cualidad sensible que centripeta el corazón de una memoria: la cualidad de objeto de Yann Andrea, ese objeto atlántico al que Marguerite no cesa de hacer referencia. Antes que ser un sujeto, es un objeto que sedimenta memoria en su rostro. Dicho objeto ya no reside solo en ese rostro que constituye la primera imagen del film, sino también en ese contraplano aludido primero y mostrado posteriormente que es el mar y todo aquello que él «mirará absolutamente»: «el mar, las paredes, ese perro, ese litoral, ese pájaro» pero también «estas palabras y esta desaparición».⁴⁴ Mirada absoluta que hará que, en último término, el hombre se haga uno con el mar. «Tú y yo hacéis uno para mí, un solo objeto».⁴⁵ Ya no es el hombre del atlántico, ahora ambos, en la hipostasiada presentificación de una ausencia, son un todo virtual que reúne en un mismo ser el rostro de Yann con todo lo que él miró absolutamente. Absoluto, etimológicamente: lo que no tiene separación. El hombre ya es, inevitablemente, un hombre-atlántico.

En palabras de Merleau Ponty: «Toda percepción no es percepción de algo sino siendo también impercepción de un horizonte o de fondo que ella impone, pero no tematiza»⁴⁶. Lo que despliega aquí Marguerite Duras es ese horizonte, ya que Yann no es simplemente ese objeto positivo capturado por la cámara, sino que está incrustado en todo un horizonte que está implicado en él. Es por ello que la percepción de Yann a través de la lectura durasiana implica todo un paisaje (paisaje atlántico: el perro, el litoral, el pájaro...) que los métodos fotográficos impunemente intentan capturar. Esta idea de un rostro que es siempre un anuncio de algo que va más allá, promesa o implicación, se encabalga con las ideas proustianas en torno al deseo que Deleuze expresa con gran concreción:

Es decir, yo no deseo a una mujer [...], lo ha dicho Proust, y en Proust es muy hermoso: no deseo a una mujer, deseo a su vez un paisaje que está envuelto en esa mujer, un paisaje que puedo no conocer, y que presiento, de tal suerte que, si no despliego el paisaje que ella envuelve no estaré contento, es decir, mi deseo fracasará, mi deseo quedará insatisfecho.⁴⁷



El discurso de ambigüedad que teje la presencia de Yann y, por tanto, la propia relación de la escritora con su recuerdo y su olvido deviene, igualmente, en una reflexión sobre la imagen y sobre el dispositivo cinematográfico. En el único plano secuencia de la película que comienza con la voz de Marguerite introduciendo «Yo os quería decir», la pantalla negra desaparece y vemos el salón vacío del hotel con un espejo en el que éste se ve reflejado en abismo por un espejo en la pared contigua del salón. En un lateral vemos, impreciso, la propia cámara y a la directora. Por la izquierda entra Yann y la cámara le sigue con un paneo mientras éste se dirige hacia una de las ventanas del salón. Frente a la naturalidad de este plano secuencia, la voz en off la discute «Quería decirle, el cine cree poder consignar lo que hace usted en este momento. Pero usted, desde donde vaya a estar, sea donde sea, en concordancia con la arena, o el viento, o el mar, o la pared, o el pájaro, o el perro, se dará usted cuenta de que el cine no puede».⁴⁸ Pese a la ilusión de presente que transmite la imagen, la cámara no puede registrar realmente lo que es Yann, ni su recuerdo, ni la memoria, ni tampoco su dimensión atlántica. El hombre-atlántico, después de todo, parece escapar tanto al hombre como al Atlántico.

La escena continúa mientras Duras sigue repitiendo algunas órdenes «Ve hacia otra cosa, para, avanza» el cuerpo sale de plano y la cámara vuelve a realizar un paneo hacia el espejo. Vemos entonces, en su reflejo, el busto quieto de Yann, que pasa a andar y a volver a desaparecer «Girarás hacia la derecha y caminarás hacia los cristales de la ventana» Aparece Yann Andrea por la izquierda de la cámara y, eventualmente, se para. En ese momento escuchamos un cambio en el tiempo verbal de la voz en off «Lo ha logrado» e instantáneamente el rostro de Yann Andrea observa a cámara «Está en el límite del mar. Está al límite de las cosas, atrapado entre ellas por su mirada. El mar está a su izquierda, escucha su rumor mezclado con el del viento.» y continúa «Usted y el mar hacéis uno para mí solo un objeto, aquél de mi rol en esta aventura».⁴⁹

La cámara no ha registrado una presencia, ella no puede, la cámara ha registrado una imagen que se evidencia en el juego de espejos de la secuencia. De igual manera, las

órdenes que emite constantemente no son sino un simulacro que nos evidencia la distancia misma entre unas imágenes grabadas en pasado, pese a la naturalidad presentificante del plano secuencia, y una voz que las observa siempre en retrospectiva. Esta situación dialéctica entre imagen y texto siempre ha resultado esencial en el cine de Marguerite Duras. Ninguna imagen toma el poder, sino que la relación entre ambas crea el cortocircuito que denota la impotencia⁵⁰.

Yann ya no es el rostro. Des-subjetivizado, su rostro se ha unido a su contraplano, a todas esas cosas selladas por su mirada: el mar, el pájaro, el perro... Todo es uno, el objeto atlántico, a pesar de que él lo ignore. Es alrededor de su mirada que se generan esas cosas, y su realidad ya no es simplemente la realidad que registra la cámara, sino una ausencia progresiva que la cámara apenas puede fotografiar. «Con tu partida tu ausencia ha tomado el control que ha sido fotografiada como tu presencia fue fotografiada antes»⁵¹. Pero no es la fotografía de la ausencia lo que constituye el objeto mismo del film, sino el propio desplazamiento en el que el rostro amado acaba desapareciendo de la imagen para ser convocado por la palabra. Pero también en el desplazamiento entre una imagen y otra, entre el plano de la mirada de Yann, y el contraplano de la mirada tras la ventana. Y, de igual manera, en el desplazamiento entre el tiempo en presente de la imagen y la voz que narra en diferentes tiempos verbales. Entre los límites de cada una de las imágenes, visuales y sonoras, se cuele el desplazamiento de la presencia fugitiva de Yann que, en último término vendrá a encarnar una ausencia plena de referencias. Ya ni su rostro, ni el mar, ni el hotel, sino un vacío encarnado en la imagen negra que ocupa los últimos 15 minutos del film donde ya solo podemos escuchar la voz de Marguerite y, en cierto momento, el sonido de algunas olas.

La imagen desaparece y el deseo se enfrenta, en último término, a la mayor expresión de ausencia del objeto. Situación paradójica, puesto que, como si la presencia retiniana se uniera al poder de las mayores dimensiones de la memoria, el rostro de Yann es cuando parece estar más presente. Cuando vemos, por última vez el rostro del Atlántico la imagen desaparece, no volveremos a ver ninguna más, sin embargo, Duras emite una orden «Va a pasar ahora de nuevo delante de la cámara. Esta vez, la mirará» entonces, el presente continuo se transforma directamente en imperativo «Mira la cámara...La cámara ahora va a captar tu reaparición»⁵², sin embargo, ningún rostro reaparece. Este deseo no consumado espolea sin embargo al deseo y por lo tanto, aumenta la falta. «Hablamos de las cosas a través de la falta» leíamos en una cita anterior, y es precisamente aquí, cuando la palabra más explícitamente convoca su propia impotencia, donde la falta es mayor, es, quizás donde el objeto del que se quiere hablar es más elocuente puesto que lo que nos queda de él, ya no es simplemente la ilusión de un rostro,

sino la pura potencia de su deseo. En Lyotard, leemos: «la culminación del deseo (Wunscherfüllung) contiene en sí la ausencia del objeto»⁵³ Quizás esta ausencia, esta presencia insidiosa del negro durante los últimos minutos del film, sea la forma más honesta de hacer presente esta ausencia de Yann que «permanece en la forma del haberse ido»

El film de Duras, en definitiva, nos ofrece una reflexión, no solo sobre el deseo y lo real, sino de la ontología de la fotografía y el cine, y, en último término, de cómo una influye a la otra. Este vacío de la imagen diluye la realidad positiva de los objetos en un conjunto de fuerzas que se extienden y concentran. El deseo de realidad, del otro, no puede ser colmado en último término por una figura positiva, por muy insidiosa que sea. La imagen al materializarse en su ausencia imprime el deseo en ella misma que es siempre deseo de algo otro, «un deseo visual por excelencia, no la mera curiosidad sino el deseo hiperbólico de ver más allá, el deseo escatológico de una visualidad que superar el espacio y el tiempo mundanos.»⁵⁴ La conclusión radical de la escritora es vaciar por completo la imagen de presencias para seguir perpetuando, desde el objeto más abstracto de todos, la palabra, una fuerza en estado puro. Una visión radical a la hora de seguir su propia filosofía que veíamos antes, la consideración de que la realidad se manifiesta en su falta, de la misma manera que las imágenes de lo real se acercan a éste. Con el vaciado de la presencia Duras ubica la esencia de lo que se filma más allá de ellas en el territorio de lo invisible. La solución de Duras es, por lo tanto, la consideración filosófica de que la esencia de una imagen está siempre más allá de ella misma.



El fracaso de la presentación de Yann Andrea es el éxito de su experiencia. El parpadeo constante que la cámara nos muestra es el correlato del parpadeo de la experiencia. Siguiendo a Falcón «Todo éxito en el intento de interpretación detendrá necesariamente el proceso de su experiencia, es decir, la oscilación parpadeante entre el “objeto” y su modo de aparición»⁵⁵ (157). Mientras se mantenga parpadeante, imprecisa, el sujeto se mantiene en la experiencia de la constitución del objeto que no acaba de presentarse. La realidad de estos objetos precisamente se manifiesta en el movimiento mismo de la experiencia. El dispositivo de Duras es un dispositivo de la memoria, que alberga en ella el parpadeo con que las cosas existen con más fuerza.

Conclusiones

La imagen no es un constituyente positivo y absoluto de sus objetos, sino siempre un lado, que hace emerger virtualmente aquello que no se presenta actualmente. La imagen es un esquema de experiencia, y la obra fotográfica o audiovisual, cuando asume y supera la voluntad puramente mimética, reconstruye y manifiesta la dimensión virtual del objeto. Como diría Dufrenne: «El objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia es más que apariencia»⁵⁶ (288-289). La verdad de la imagen no es una construcción, ni existe más allá, sino es el mundo que ésta genera, y este mundo trasciende el mero aparecer, aunque siempre desde la propia apariencia.

La estética del vacío cuyo ejemplo hemos visto en Marguerite Duras es una postulación al respecto en el que el movimiento dialéctico entre lo que la imagen da y lo que no da, y por lo tanto, lo que la imaginación ha de constituir. Otorga una alteridad de los objetos que serían constituyentes de su carácter de cosa, es decir, como algo alejado de nuestro control y de nuestra posesión. La erótica misma existente entre un objeto que, en su manifestación no se presenta del todo, sino solo como una cara actual y el resto de sus dimensiones virtuales será una forma de concebir la propia racionalidad de nuestro acceso al mundo.

¹ Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*: Paidós, 1989, p 24

² Zola, Emile. Citado en Quintana, Ángel. *Fábulas de lo visible*, 2003, p 74

³ Bazin, André. *¿Qué es el cine?:* Rialp, 1990, p 27

⁴ Ibid, p 26

⁵ Arnheim, Rudolf. “On the Nature of Photography.” *Critical Inquiry* no.1: 149- 161, 1974, p 155

⁶ Sontag, Susan. *On Photography*: Farrar, Strauss & Giroux, 1975, p 154-155

-
- ⁷ Armstrong, Carol. *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book*: MIT Press, 1998, p 2.
- ⁸ Barthes, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*: Paidós, 2009, p 5-6
- ⁹ Zunzunegui, Santos y Zumalde Imanol. *Ver para creer: avatares de la verdad cinematográfica*: Cátedra, 2019
- ¹⁰ Ibid, 100
- ¹¹ Ibid, 61
- ¹² Ibid, 26
- ¹³ Değirmenci, K. "Photographic Indexicality and Referentiality in the Digital Age" *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 9, 2017 p, 92. Recogido en <http://www.eurosa.org/volume-9/> Última consulta 26/04/2020
- ¹⁴ Ritchin, Fred. 1991. "The End of Photography as We Have Known It." Wombell, Paul (ed.) *Photo-Video: Photography in the Age of the Computer*: Rivers Oram Press, 1991, pp: 8-15.
- ¹⁵ Mitchell, William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the PostPhotographic Era*: MIT Press, 1992
- ¹⁶ Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria* : Cátedra, 1990, p 146
- ¹⁷ Bertorello, Adrian. "La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida" *Revista Contrastes* Vol. 11, 2006, p 69. Recogido en <https://revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1457> Última visita: 26/04/2021
- ¹⁸ Ibid, p 74
- ¹⁹ Ibid., p 75
- ²⁰ Esta crítica valdría, de igual manera, en el lado opuesto. La consideración de que el digital deslegitima el valor referencial de la imagen porque su imagen ya no se encuentra vinculada de una manera causal con la realidad tal y como era el analógico, sino que se ve mediada por toda una serie de símbolos arbitrarios. Si encontramos que la semiótica de la fotografía reside en su modo de aparecer y no en el aparato que le da origen (idea que está también en Rancière, véase El destino de las imágenes) la aparición del digital no debe representar necesariamente ninguna hecatombe para el medio. Kember lo expresa de la siguiente manera:
- «Computer manipulated and simulated imagery appears to threaten the truth status of photography even though that has already been undermined by decades of semiotic analysis. How can this be? How can we panic about the loss of the real when we know (tacitly or otherwise) that the real is always already lost in the act of representation?» Kember, Sarah. *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*: Manchester University Press, 1998, p 17
- ²¹ «No podemos concebir una cosa percibida sin alguien que la perciba. Pero ello no quita que la cosa se presente a quien la percibe como cosa en sí, y que plantee el problema de un verdadero *en sí-para nosotros*.» Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*: Península, 1997, p 336
- ²² Aún de acuerdo con el cómputo general de la argumentación, creo que este punto es matizable. La fenomenología de la fotografía si bien puede presentar en lugar de una ruptura absoluta de marco, una continuidad, si es cierto que presenta una especificidad respecto a cualquier otro medio de reproducción en su vinculación con lo real. Y es precisamente la constatación fenomenológica de que todos los elementos de la fotografía estaban ahí y no han sido sencillamente contruidos por la consciencia de un artista, lo que resulta más específico del mundo que esta fotografía construye.
- ²³ Ibid, p 80
- ²⁴ López-Sáenz M^a del Carmen en López Saenz, M^a del Carmen y Pilar, Karina. *A las imágenes mismas. Fenomenología y nuevos medios*: Apeirón Ediciones, 2019, p 103
- ²⁵ Álvarez falcón, Luis. *Realidad, arte y conocimiento : la deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*: Horsori, 2009, p 191

-
- ²⁶ Merleau Ponty, Maurice. Op cit., p 248
- ²⁷ Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*: Ardora, 2006, p 82
- ²⁸ Azparren, Marta. *Fade to blind*, 2019. Recogido de <https://vimeo.com/368982312> . Última visita: 29/04/2021
- ²⁹ Joyard, Oliver (2001) “11 septembre image zero” en *Cahiers du cinéma*, num 561, 2001, p 45
- ³⁰ Azpurren, Marta. Op cit. Descripción
- ³¹ Butler, Judith. *Sujetos del deseo: reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*: Amorrortu, 2012, p 171.
- ³² Álvarez Falcón, Luis. op cit, p 191
- ³³ López-Sáenz, M^a del Carmen. op cit, p 99
- ³⁴ Lyotard, Jean-François. *Discurso, figura...*: GG, 1979, p 286
- ³⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*: Nueva Visión, 2010, p 176.
- ³⁶ Malraux, André en Bazin, André, op cit, p 24
- ³⁷ Kracauer, Siegfried, op cit, p 51
- ³⁸ Duras, Marguerite. *L'homme atlantique*, Producción independiente: 1981
- ³⁹ Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*: Prometeo, 2011, p 116.
- ⁴⁰ Mascolo, Jean. y Beajour, Jérôme. “El deseo, el incesto, la homosexualidad. Conversación entre Marguerite Duras y Yann Andréa” en *Lumière*, sin fecha. Recogido en <http://www.elumiere.net/especiales/duras/lelivredit1.php>. Última visita 26/04/2021.
- ⁴¹ Duras, Marguerite, op cit. Min. 22:33
- ⁴² Ibid. Min 1:32
- ⁴³ Ibid. Min 0:34
- ⁴⁴ Ibid. Min 2:30
- ⁴⁵ Ibid. Min 11:30
- ⁴⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Le Monde sensible et le monde de l'expression: Cours au College de France, Notes 1953*: Métis Presses, 2011, p 12
- ⁴⁷ Deleuze, Gilles en *El abecedario de Gilles Deleuze*, 1996. Transcripción recogida en <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/12/constructivismo.html#:~:text=Es%20decir%2C%20yo%20no%20deseo.que%20ella%20envuelve%20no%20estar%C3%A9>. Última visita 26/04/2021
- ⁴⁸ Duras, Marguerite, op cit. Min 8:45
- ⁴⁹ Ibid. Min 9:03 – 11:30
- ⁵⁰ «El límite de cada una [imagen visual e imagen sonora] es lo que la relaciona con la otra» Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine – La imagen tiempo*: Paidós, 1986, p 344
- ⁵¹ Duras Marguerite, op cit. Min 12 :35
- ⁵² Ibid. Min 22 :55 – 23:20
- ⁵³ Lyotard, Jean-Françoise. Op cit, p 273.
- ⁵⁴ Didi-Huberman, George (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*: Manantial, 1997, p 97
- ⁵⁵ Álvarez Falcón, Luis. Op cit. 157
- ⁵⁶ Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiència estètica*. Vol 1: Fernando Torres, 1982, p 288-289