Marguerite Duras, C'est tout. Esto es todo

LAURE ADLER, MARGUERITE DURAS

Gallimard, París, Trad. José Luis Checa Ollero y Ramos. Madrid

164 págs. 2.150 ptas.

La vida candente y cadente de Duras

Amelia Gamoneda

1 octubre, 1999

Diría una lengua malévola que toda biografía -ese género vampírico- responde a una de estas tres posturas: la panegírica o sublimatoria, la iconoclasta o desmitificadora y la mimética o epigonal. Diría una lengua más comedida que más vale moderar los adjetivos, pues pudiera ser que la mejor ecuación biográfica cifrara un equilibrio precisamente entre esas tres posturas.

Laure Adler tiene tiempo, en sus seiscientas páginas sobre Marguerite Duras, de recorrer los tres registros; pero además los trenza, los confronta entre sí, exagera sus tintas como única forma de equidad. Adler sabe que se las está viendo con uno de los escritores contemporáneos que más

pasiones panegíricas, iconoclastas y miméticas concita. Sabe, además, que en el caso durasiano, se escoja el tono que se escoja, no es posible escapar al mimetismo: Duras se encargó hasta la saciedad de hacer su propia descalificación y su propio elogio, y situó en los extremos la mirada sobre sí misma y su obra: desde la desautorización hasta la autocita admirativa.

También se ocupó de escribir decenas de veces su autobiografía veraz o inventada, y, sobre todo, de confundir la una con la otra hasta crear ella misma en la confusión. Adler –que es historiadora– acude a las fuentes del entorno durasiano. Pero no se le oculta que la biografía y la obra de Duras se alimentan mutuamente, y entra, con prudencia y prurito documental (crítica de libros, cuadernos inéditos), en el fiel juego de la confusión. Hay un sutil pacto biográfico evocado en la apertura y en el cierre del libro: Duras –que no llegó a leer la biografía– no deseaba especialmente que fuera escrita, pero, aceptó la conversación amistosa con la autora al tiempo que la remitía a sus obras. Entrar en la vida de Duras exige entrar en su obra; la añagaza reside en que la escritura durasiana ejerce una implacable seducción (o una implacable repulsión, que alcanza a la autora y distorsiona todo discurso); y la seducción, Baudrillard *dixit*, impone su lenguaje al seducido: la biografía escrita de Duras será seducida o no será. Astuta Marguerite, concluiría Adler.

El libro confiesa no pretender desvelar ninguna «verdadera Duras», y el lector de la obra durasiana le está por ello agradecido. Se dispone, pues, a leer una biografía que es también biografía de una obra: la vida de una obra, la gestación y la evolución de una obra en simbiosis con la vida de su autora. Nada que ver con la actual crítica literaria, pero tampoco nada que ver con el viejo biografismo. Adler escribe la infancia indochina con pluma prestada por *Un dique contra el Pacífico*: resuena el texto con los gritos de la madre, se oscurece con el miedo de la niña Marguerite en la selva, se remansa en las planicies pantanosas que describe, acompaña en su fraseo las citas de las novelas.

Un centenar de páginas más tarde adopta el tono de la disección descriptiva; se trata de la primera época de la vida parisina, de los encuentros con Robert Antelme y Dionys Mascolo, de la dudosa colaboración, de la comprobada resistencia política. Es el período en que Duras intenta comenzar a escribir, y que, sorprendentemente, tiene poca presencia temática explícita en su obra; sorprendentemente porque posee ingredientes pasionales tan llamativos al menos como los que hicieron de *El amante* un *best-seller*, y como los que se refieren a la relación con Yann Andréa, convertida en crónica de un amor imposible durante los últimos tiempos de su escritura. Adler manifiesta en estos capítulos una marcada voluntad de fidelidad a los hechos que certifican el compromiso político de izquierdas de Duras: como si –y es excepción en el libro– tratase de restituir una verdad que la propia Marguerite se encargó de transformar en ambigua con *El dolor* y con su afición a las declaraciones revulsivas.

La biografía vuelve después a los títulos de corte durasiano –«Los tratados de la perdición», «El parque de los amantes»–, y con ellos a la producción literaria. El hilo de vida y obra se enreda de manera inextricable, los personajes novelescos frecuentan el texto con el mismo rango que los reales, Duras envejece en la vida y rejuvenece en la escritura: Adler se apasiona y el lector también. Estamos en pleno arte culinario durasiano: de la novela al teatro, del teatro al cine pasan los mismos personajes, las mismas historias o sus variantes, los recortes caídos de unas son recuperados en otras, reciclados como los restos que, entre rodaje de escena y página de futura novela, recocina y convierte Marguerite en exquisito plato para su equipo técnico, sus actores y sus impenitentes

comensales.

Vienen luego los tiempos del desánimo, de los silencios y el frenesí de escritura etílica, de los hospitales, los renaceres, la inquina contra editores y cineastas, la juventud de los nuevos amigos, el Goncourt, la memoria de la madre y la casi onnipresencia del mar y de Yann Andréa. Olas de entusiasmo activo y playas de ensimismamiento que Laure Adler recorre sin romper la espuma ni hollar la arena: delicadezas de biógrafa.

Vuelan las páginas hasta que, insensiblemente, un aliento más corto las embrida; a la vuelta de una de ellas casi sorprende al lector la tan anunciada muerte de Marguerite. En realidad, la muerte no ha sido contada; sólo lo ha sido la percepción que de su proximidad tiene la protagonista. Entre la lucidez y las sombras, Duras alumbró –o le fue provocado– un último libro al que, con pudor emocional y discretas reservas sobre la calidad literaria, acude Adler. De una palabra tocada por la muerte y en soliloquio sobre su circunstancia poco se puede decir; la distancia mínima consigo misma la aboca a la tautología: morir es morir, amar es amar; las visiones y las máximas de la muerte son parcas a fuerza de urgencia, banales a fuerza de esencialidad. Un título como *Esto es todo* ruega respeto para esta palabra terminal que trata aún de asumirse a sí misma como palabra poética. Pero Duras no es Duras sin paradoja, y junto a la modesta presentación de una precariedad que suena a derrota –«esto es todo»–, se oye la orden perentoria que zanja y pone punto final. Como si el futuro biógrafo escuchara: «De mi muerte, esto será lo que haya que decir».

Duras habla en este libro a través de la pluma de Yann Andréa. Incapaz de escribir, aún le queda la voz. Es éste un libro ventríloco, privado de ese convencional marchamo literario que da el trabajo de la mano sobre la palabra oral. No es sensato pensar que tal contravención literaria sea fruto de una improvisada iniciativa durasiana de última hora (ni tampoco de una decisión ajena); de hecho esta recuperación de la oralidad ya había sido cultivada por ella en buen número de ocasiones: *Les lieux de M. Duras* es un libro que siempre aparece formando parte de su obra de creación, cuando se trata de conversaciones entre Duras y M. Porte; incluso *El amante* fue, en origen, una serie no organizada de comentarios sobre un álbum fotográfico de familia. La delegación de escritura que supone *Esto es todo* entronca, además, con la larga lista de suplantaciones y enajenaciones que cultivan la vida y obra durasiana; el libro es una última muestra de inquietante coherencia de alguien que, durante muchos años y en perfecta lucidez, se nombró a sí misma en tercera persona, de quien se puso en el lugar de una presunta asesina bien real y osó afirmar públicamente la existencia de un crimen no probado, de quien prestó su biografía a múltiples personajes de ficción y terminó dejándose llevar por la potente resaca que engendró esa escritura. Libro ciertamente ventríloco, pero libro por ello mismo escrito (o dictado) con las tripas, depositario de la palabra que regurgita un cuerpo casi ganado por la muerte.

Dice la última frase: «Ya no tengo boca, ya no tengo rostro». Fin de la voz y fin del cuerpo que dijera y encarnara vidas propias y ajenas. Queda en el aire la memoria del rostro que Duras se diera a sí misma en *El amante*, un rostro repentinamente envejecido a los dieciocho, destruida su materia pero intacto su contorno en la vejez: el rostro del desastre, si el desastre –como dice Blanchot– reduce todo a ruinas sin modificar nada. O el rostro incandescente y finalmente consumido de una vida candente y cadente. Y la voz –la escritura, la obra– como flogisto.