



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras:

Voz, canto y música como alteridades de la escritura

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

NORMA ANGÉLICA GARCÍA GONZÁLEZ

TUTORA:

DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Vincent, mi Frédéric
A Mateo y Sebastián, siempre

Agradecimientos

A Vincent, por su amor, por su entusiasmo sin límites, por su apoyo solidario, por su lectura paciente y sus atinados comentarios, por su emoción, porque esta aventura la recorrimos juntos y en cada letra, cada punto, cada espacio, se encuentra resonando su voz.

A Susana, por su valiosísima guía, por su acompañamiento certero, por estar siempre sin invadir, por empujar sin aventar, por discutir sin imponer.

A mis lectoras, las Doctoras Monique Landais, Irene Artigas, Laura López y Didanwy Kent, por la minucia de su lectura y lo valioso de sus observaciones.

A la UNAM, a mis maestros, a mis compañeros y al posgrado en letras por haberme permitido realizar este recorrido.

A Pierre Bayard, profesor de letras francesas en la Universidad de Paris VIII por su generoso apoyo para la realización de mi estancia de investigación en París.

A Gaby, porque sin sus porras nunca me hubiera embarcado en este maravilloso viaje.

A Oli, mi hermanito y compañero incansable de bibliotecas parisinas.

A Jacqueline, ma Boubou, por haber compartido conmigo su amor a los libros y porque sé que me leerá de alguna forma que aún es misteriosa para nosotros.

A Ángeles, Ana y Claudia, porque siempre estuvieron ahí, con el corazón abierto y los brazos extendidos aunque su amiga nunca tenía tiempo.

A Eunice, porque recibió a mis alumnos sin titubear para que yo pudiera escribir.

A mis alumnos de la FaM Daniel, Abril, Isa, Ray, Zule, Cami, Vale, Mel y Serch, por su paciencia y por todo lo que me enseñan todos los días.

A Michel y Christian por su interés y valiosas aportaciones.

A Nelly por su lectura exhaustiva.

A Carmen Le, por la lapicera en la que, una vez más, me entregó delicadamente envuelta su confianza.

A Ofelia, Pablo y Jorge porque a ellos debo el haber crecido feliz rodeada de libros y de música.

ÍNDICE

Introducción	1
1.- LA VOZ, ese oscuro objeto del deseo	7
1.1.- La enunciación como materia de escritura	11
1.2.- La utilización de un soporte para albergar la voz	19
1.3.- Las voces desencarnadas, un recurso privilegiado en el proceso de emancipación de la voz	27
1.4.- El grito, una expresión límite de la voz	38
2.- EL CANTO, el cuerpo como instrumento musical	47
2.1.- Un elemento activo en la construcción literaria de Marguerite Duras	52
2.2.- El canto y la memoria	61
2.3.- Los personajes encarnados a través del canto	69
2.4.- La canción “À la claire fontaine”	73
2.5.- El tarareo y el silbido como expresiones liminales	79
3.- LA MÚSICA, crear un sentido más allá del sentido	84
3.1.- La música en la obra	87
3.2.- El piano, una presencia constante	99
3.3.- El simbolismo de la práctica instrumental ligada a la infancia	103
3.4.- La interpretación musical como acto performativo	109
3.5.- De la imagen sonora a la imagen visual con sonido	116
4.- Conclusiones	126
5.- Bibliografía	130

Introducción

Hablar de la dimensión sonora en la obra de Marguerite Duras resulta a la vez atractivo y desafiante. Más allá de la importancia que la escritora, a través de entrevistas, emisiones de radio, o textos no ficcionales explícitamente le otorga, el tratamiento innovador e imaginativo que hace del universo sonoro en sus trabajos nos ofrece un terreno vasto y fértil para el análisis y la comprensión de su escritura. Presente de distintas formas en diversas manifestaciones creativas (relatos, novelas, textos dramáticos, guiones cinematográficos), el sonido al interior de las letras se revela siempre como un elemento portador de múltiples sentidos. El presente trabajo apunta a reflexionar sobre esta relación sonido-literatura ampliamente experimentada por Duras, enfocándose particularmente en la forma en la que su escritura se vincula con el ámbito sonoro implícito en la voz, el canto y la música.

El marco teórico que servirá a este propósito lo conforman investigaciones recientes sobre intermedialidad; éstas permiten no únicamente enmarcar teóricamente la relación entre la literatura y el sonido, sino que ofrecen también las herramientas metodológicas para su análisis.

Por un lado, se adoptará la terminología de Irina Rajewsky desarrollada en *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* en 2005, para abordar las *referencias intermediales*, pues sirve al análisis sobre las canciones y la música que no se encuentran en los textos de forma acústica, sino sólo a través de referencias alusivas, descripciones o metáforas. Así, cuando en una obra un “medio” –la escritura en este caso– conserva los recursos que le son propios y a través de ellos evoca a otro “medio” –aquí la canción o la música–, la investigadora plantea que se trata de *referencias intermediales*. Esta concepción difiere de la intertextualidad al considerar la relación entre “medios” diferentes. La investigadora lo plantea de la siguiente manera:

Intermedial references, then, can be distinguished from intramedial (and thus intertextual) ones by the fact that a given media product cannot *use* or genuinely *reproduce* elements or structures of a different medial system through its own media-specific means; it can only *evoke* or *imitate* them. Consequently, an intermedial reference can only generate an illusion of another medium’s specific practices.¹

¹ Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Érudit* 6 (2005) : 55, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/>

Este enfoque permitirá el análisis de la relación de la música con la escritura presente en los textos de Duras.

Por otro lado, la taxonomía propuesta por Claus Clüver en *Intermediality and Interarts Studies* en 2007² también se muestra muy útil para la presente investigación, pues permite abordar las películas, las canciones y las obras de teatro como objetos intermediales con características específicas que surgen de la unión de diferentes medios. Igualmente, ayuda a entender el trabajo de yuxtaposición de medios, que el teórico denomina como “multimedial”, que utilizó Duras en algunas de sus películas.

Además de las referencias a la intermedialidad, a lo largo de este trabajo se recurre a pensadores como Roland Barthes, Michel Chion, Midori Ogawa, Vladimir Jankélévitch y Pascal Quignard, entre otros, que nos guían para ampliar el estudio o hacer ciertas precisiones teórico-conceptuales acerca de la relación entre literatura y música.

Al abordar la literatura contemporánea nos enfrentamos a un tema complejo que abarca una gran dispersión de formas, una diversidad enorme de maneras de experimentar con el lenguaje que ha producido textos inciertos, fragmentados, a veces incluso aparentemente “incoherentes”. El investigador Dominique Viart, en sus análisis sobre la literatura contemporánea francesa, hace alusión a lo que denomina como “literatura desconcertante”; de ella el teórico señala:

C'est une littérature qui déplace l'attente, qui échappe au préconçu, au prêt-à-penser culturel. Elle s'extrait du simple régime de la consommation (la consommation des signes du spectacle et du spectaculaire). L'enjeu de ces écritures, déranger les consciences d'être au monde, tenter de dire ou signifier le réel, la violence du monde, ou de l'intimité sans céder sur les questions d'écriture : des nouvelles significations impliquent de nouvelles formes, de nouvelles syntaxes.³

La obra de Marguerite Duras se inscribe sin lugar a dudas dentro de esta perspectiva. Es así como, sin la pretensión de establecer historias estables y unívocas, sus escritos abordan relatos que viajan cruzando diferentes géneros a través de textos híbridos, muchas veces

² Claus Clüver, “Intermediality and interarts Studies”, en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, ed. por Jens Arvidson, (Lund University: Intermedia Studies Press, 2007).

<https://semioticadaimagem.files.wordpress.com/2016/04/intermediality-and-interarts-studies.pdf>

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent* (Paris: Bordas, 2008), citado en Sébastien Rongier, *Qu'est-ce que la littérature contemporaine?* <http://sebastienrongier.net/spip.php?article56>

imposibles de clasificar; textos que más que proporcionar respuestas, demandan preguntas a sus lectores abriendo múltiples recorridos y valorando la intervención del receptor para la escritura. Acerca de ello, en entrevista con Leopoldina Pallotta, la escritora afirma: “Une complicité presque amoureuse est nécessaire entre le texte et le lecteur, qui puisse dépasser une simple compréhension des phrases en elles-mêmes.”⁴ En este sentido, el uso que hace la autora de la dimensión sonora en sus obras refuerza esta concepción en cuanto a sus lectores, pues los supone a la vez como “auditores” dinámicos que participan de forma activa en la construcción de significados. Inscribiéndose en una época de experimentaciones e innovaciones literarias, la escritora presenta una gran singularidad en cuanto al interés que demuestra por los efectos del sonido inmerso en la literatura que la llevó a explorar de manera exhaustiva y plural estas relaciones intermediales.

Para encauzar las reflexiones, en este trabajo propondremos un recorrido general, una visita transversal a través de un corpus extenso de la obra de Duras que permitirá dar cuenta de los vínculos y antagonismos presentes siempre con matices diferentes en las múltiples propuestas. Así, la reescritura de una misma historia, las diferentes memorias asignadas a un mismo hecho, el tránsito entre géneros, el entrecruzamiento y la multiperspectiva característicos de la escritura de Duras, se abrirán paso entre los diferentes géneros (textos, teatro, películas, entrevistas), permitiéndonos entender, de forma amplia, el fenómeno sonoro-intermedial que abunda en sus trabajos creativos. Este recorrido exige además abrirse en dos vertientes: el fenómeno que se presenta como imagen sonora, no audible físicamente, sino presente únicamente como escritura en los textos, y el sonido físicamente audible, manifiesto en las obras de teatro y en las películas⁵.

La voz, el canto y la música, como los tres aspectos del ámbito sonoro que se abordarán, trazan un camino que parte del sonido asociado directamente al significado semántico del lenguaje, es decir, de la articulación vocal y la enunciación; prosigue con la canción como fenómeno que modula el sonido vinculado al lenguaje desde una dimensión musical; y finaliza despojando al sonido del significado semántico del lenguaje, es decir, abordando exclusivamente las referencias a la música sin texto. En este último apartado la tesis se

⁴ Leopoldina Pallotta della Torre, *Marguerite Duras, La passion suspendue* (Paris : Éditions du Seuil, 2013), 94.

⁵ Recientes estudios de neurociencias y música apuntan a señalar que los procesos cognitivos a nivel cerebral son similares cuando existe un “verdadero” estímulo sonoro que cuando el individuo lo imagina (Rubén López Cano “Los cuerpos de la música: introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”, *Revista Transcultural de México* 9 [2005]). Para los fines de este trabajo, sí haremos la distinción entre la imagen sonora producida únicamente por la mente del lector y la sonoridad concreta, físicamente audible, producida por un estímulo sonoro exterior preciso.

concentrará en la interpretación instrumental, concretamente, en la interpretación del piano como referencia privilegiada por Duras, dada la relación personal que mantenía con este instrumento. Estos aspectos marcan los tres capítulos que conforman esta investigación. Cada capítulo presenta una estructura similar en tanto que inicia con una breve introducción en donde se reflexiona de forma general sobre cada tema, prosigue con un panorama global del tema en cuestión, esta vez enfocado expresamente en la obra de Duras, y concluye con la presentación del análisis de ejemplos significativos.

La voz

En este capítulo se abordan diferentes formas en las que Duras plantea la enunciación como materia para la escritura. Con este fin, se analiza la forma en la que la escritora recurre al aspecto sonoro que implica la enunciación (ya sea físico en los trabajos teatrales y cinematográficos, o alusivo e imaginario en los textos) con el fin de incrementar la expresión emotiva. Se muestra que las entonaciones, el ritmo, las pausas y el timbre de la voz, son elementos de la enunciación que la autora trabaja cuidadosamente. Igualmente se hace especial énfasis en la manera en la que, utilizando diferentes recursos, este trabajo meticuloso le permite manejar la voz dentro de su obra como un elemento autónomo que incluso puede llegar al punto de no necesitar un cuerpo para expresarse. Por otro lado, a lo largo del capítulo, se estudian varios ejemplos cinematográficos que demuestran lo que hemos interpretado como un proceso de emancipación de la voz, es decir, un proceso a través del que la voz llega a presentarse en calidad de personaje independiente, cumpliendo un papel protagónico en tanto sonoridad “pura”. Al final del capítulo se examina una expresión límite de la voz: el grito, que abre paso al estudio del tratamiento de ésta fuera de una articulación verbal propiamente dicha.

El canto

Partimos del principio que caracteriza esta expresión humana como una manifestación capaz de emitir simultáneamente entidades musicales sonoras y entidades lingüísticamente inteligibles. Es decir, se le trata como un “objeto” intermedial que une texto y música logrando constituirse en un elemento que tiene características propias, una potencia más que una simple suma de características que cada medio presenta de forma separada. Será interesante abordar la función comunicativa implícita en las canciones y las consecuencias, en cuanto a la relación con el lector, que conlleva su inclusión en los textos; el receptor, al encontrar la referencia intermedial en la lectura, se ve obligado a activar su memoria para

recrear la sonoridad que corresponde, por ejemplo, al evocar una canción popular en particular. Consecuentemente se profundizará en la relación del canto con los procesos de memoria e identidad, el poder de evocación que posee y cómo la escritora lo utiliza para activar la memoria de sus personajes. Además, se mostrará cómo emplea el manejo de las piezas vocales al interior de su obra, utilizando tanto canciones específicas, como haciendo valer el acto performativo⁶ que implica cantar sin precisar alguna pieza en particular y los efectos que esto conlleva al incorporarlo a las obras. Finalmente, reflexionaremos sobre el tarareo, el zumbido y el silbido como expresiones liminales del canto, entre la pronunciación de un texto y el abandono del lenguaje, pero conservando el elemento musical, lo que da pie a abordar el último capítulo que está dedicado a la interpretación musical pianística, en donde el texto asociado a la música desaparece por completo.

La música

Para concluir el recorrido, el último capítulo se centrará en la interpretación pianística ya que ésta es recurrente a lo largo de la obra de Duras y conlleva una fuerte carga simbólica que la escritora pone de manifiesto y al servicio de la escritura. A la par del acto performativo que implica la interpretación musical, abordaremos también la acción de escuchar esta interpretación ya que es ponderada por la escritora y juega igualmente un rol primordial en su escritura. Se reconoce la simbología del piano como instrumento musical ligado a una clase social y a una cultura; bajo esta óptica, planteamos el tópico de la enseñanza musical y cómo Duras lo plasma en varias de sus obras. Otra vertiente presente en este apartado es el análisis de la interpretación instrumental como acto corporal y performativo y los alcances expresivos que tiene este hecho al incorporarse a la escritura. Como manifestación sonora portadora de significados inexpresables para el lenguaje, inmersa en la literatura, la música no puede más que presentarse a través de éste; es la condición de intermedialidad la que posibilita esta emergencia de las características de un medio (la música) a través de otro (la escritura). En este sentido, el capítulo se centra en la música y la interpretación musical presente en los textos y por ende no físicamente audible. Finalmente se dedica un apartado al tratamiento que

⁶ La noción de “acto performativo” ha sido motivo de múltiples investigaciones recientes que implican sin lugar a dudas diversas acepciones y distintos grados de problematización según el tipo de orientación disciplinar, encontrándose presente en múltiples ramas de estudio: arte, lingüística, sociología, etc. En este trabajo la utilizaremos para designar aquella acción - ya sea canto o interpretación pianística - que ejerce algún personaje inscribiéndose directamente en el presente de la obra literaria. Así mismo, empleamos esta noción para enfatizar el carácter corporal de la acción, es decir, para poner de manifiesto la huella del cuerpo en ella y marcar la condición que conlleva en cuanto a la recepción - escucha ya sea por parte de otro personaje, a manera de interpelación, o bien asumido como un acto íntimo en donde el cuerpo es actor y receptor de su propia acción.

hace la escritora de la música, esta vez con una dimensión físicamente audible, en algunas de las películas que dirigió y que están basadas en algunos de sus textos; se reflexiona aquí sobre lo que sucede con el fenómeno musical al transferirse de la página a la pantalla.

El recorrido amplio que abordaremos en este trabajo nos permitirá igualmente conservar el fenómeno sonoro como hilo conductor y agregar a sus cualidades metafóricas y simbólicas plasmadas en las letras, sus características específicamente sonoras con el fin de enriquecer una perspectiva ante el fenómeno intermedial que abunda en la obra de Duras.

1.- LA VOZ, ese oscuro objeto del deseo

Il n'y a aucune voix humaine au monde
qui ne soit objet de désir ou de répulsion...
R. Barthes

Más allá de ser vehículo del lenguaje y el pensamiento, la voz encierra una serie de características relacionadas con su formulación que hacen de ella un objeto fascinante y misterioso de gran impacto al incorporarse como elemento activo y “sonoro” a la literatura del siglo XX⁷. Inaprensible, maleable y etérea, conjugando en su esencia el carácter corporal y el sonoro, la voz puede manifestarse como un objeto de deseo y seducción, pero puede también inspirar miedo, desconfianza o incluso terror.

Aunque se encuentra ligada y condicionada al cuerpo de forma indiscutible (es el cuerpo el que la produce), es difícil precisar su ubicación ya que no se presenta ni totalmente al interior ni totalmente al exterior del mismo; igualmente, fortaleciendo su condición de inestabilidad, podemos constatar que su aparición es casi simultáneamente sinónimo de su desaparición. De esta manera, la voz conserva un aspecto inmaterial, pero nos remite siempre al cuerpo concreto que la produce. Igualmente, siendo un objeto eminentemente corporal y perturbadoramente incorpóreo a la vez, define al sujeto que la porta sin que por ello le pertenezca o pueda ejercer algún control sobre ella una vez emitida.

A propósito de esta ambigüedad fundamental de la voz Dominique Corpelet se expresa de la siguiente manera:

Le sujet la produit (la voix), mais si tôt sortie de son corps, celle-ci ne lui appartient déjà plus, il l'a perdue. Elle se coupe de lui et choit. Il ne la retrouve que par l'écho qu'elle produit au dehors. Là réside le paradoxe : la voix est ce que le sujet a de plus propre, elle constitue la signature de son être parlant – on reconnaît quelqu'un à sa voix sans avoir besoin de le voir, de même la voix indique le sexe- et pourtant la voix échappe à son auteur.⁸

Roland Barthes apunta en el mismo sentido cuando señala: “...la voix je ne la connais que morte...elle est de ces objets qui n'ont existence qu'une fois disparue.”⁹

Esta condición de aparición-desaparición nos conduce a reflexionar sobre la necesidad que tiene la voz de vibrar en el espacio para existir y poder ser escuchada; podríamos hacer en

⁷ Nos referimos aquí tanto a la imagen sonora que surge en la lectura en silencio como a la sonoridad física que podemos apreciar en el teatro o en el cine.

⁸ Dominique Corpelet, “La voix du réel dans l'écriture du Vice-Consul”, en *L'écriture désirante : Marguerite Duras*, ed. por Anne-Marie Reboul y Esther Sánchez-Pardo (Paris : L'Harmattan, 2016), 179.

⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Éditions du Seuil, 1977), 131.

este sentido una distinción entre la voz como objeto emitido y abandonado inmediatamente por un cuerpo, y la audición de esta voz que implica forzosamente un espacio concreto en donde pueda tener resonancia, ¿qué tanto sigue siendo voz esta resonancia? Para Midori Ogawa, es posible equiparar este fenómeno auditivo al fenómeno de la vista, es decir, podemos diferenciar la mirada, que equivaldría a la voz en sí, de la visión, que sería el equivalente de la resonancia. La ensayista señala que entre la voz y la resonancia existe una relación de diferencia, pero también de impregnación. Así pues, la presencia de la voz implica a alguien que la emite, pero a su vez implica a alguien que la escucha, es decir, en esta relación de impregnación, la voz se encuentra indisociablemente ligada a la escucha; en palabras de Dominique Vasse encontramos esta idea: “La voix suppose que non seulement l’homme parle, mais aussi qu’il écoute, qu’il parle parce qu’il écoute, qu’il écoute parce qu’il parle.”¹⁰ En este sentido, el sujeto que escucha se transforma, en palabras de Pascal Quignard, en “lugar de resonancia”.

Por otro lado, en su cualidad tanto sonora como corporal, la voz expresa mucho más que un mensaje, expresa características emocionales, psicológicas o inclusive físicas de la persona que la porta, en ella encontramos condiciones singulares, inherentes a todas las voces pero que hacen que cada una sea única e irrepetible. Recordemos las palabras de Barthes:

L’écoute de la voix inaugure la relation à l’autre : la voix, par laquelle on reconnaît les autres (comme l’écriture sur une enveloppe), nous indique leur manière d’être, leur joie ou leur souffrance, leur état ; elle véhicule une image de leur corps et, au-delà, toute une psychologie (on parle de voix chaude, de voix blanche, etc.) Parfois, la voix d’un interlocuteur nous frappe plus que le contenu de son discours et nous nous surprenons à écouter les modulations et les harmoniques de cette voix sans entendre ce qu’elle nous dit.¹¹

Así pues, en el acto de hablar que implica la emergencia de la voz, existen aspectos no verbales que se muestran y son percibidos por los demás. En este sentido es importante no confundir la voz con el lenguaje, es decir, con la significación del habla, pues la voz conlleva muchas más implicaciones que la “simple” transmisión de un discurso; incluso es posible deslindarla totalmente del lenguaje y pensarla como canto, como grito, como susurro o

¹⁰ Denis Vasse, *L’arbre de la voix, la chair, les mots et le souffle : le sujet naissant* (Montrouge : Bayard, 2010), 87.

¹¹ Roland Barthes, “Écoute”, en *Œuvres complètes* (Paris : Éditions du Seuil, 2002), 347.

simplemente como sonido. De esta forma, podemos decir que la voz se encuentra entre los límites del cuerpo y la contingencia de las palabras, compartiendo con uno y con otras diferentes elementos, siendo cuerpo y significado a la vez; a este respecto Denis Vasse nos dice: “ parlant de la voix ...je parlerai seulement de cet entre-deux originaire sans lequel ni la langue d’une part, ni le sujet de l’autre, ne peuvent se donner à penser.”¹² Igualmente señala : “ Elle est la parole qui advient au monde dans le souffle et qui parvient au sujet comme réalité de souffle et de sens.”¹³

Siendo cuerpo y sonido, siendo aliento y significado a la vez, material pero inaprensible, el alcance expresivo de la voz es tan vasto como poderoso y su incorporación a la literatura como elemento protagónico nos ofrece resultados sorprendentes. Capaz de presentarse como traductora primigenia de emociones, la voz detenta un poder significativo que, aunque no se encuentre presente entre las letras, logra emerger a través de las referencias que se hacen a ella en los textos.

Intentando precisar el sentido emotivo que tiene la voz recordamos las palabras de Paul Zumthor cuando nos dice acerca de ella: “la voz es una cosa: se describen sus cualidades materiales, el tono, el timbre, la amplitud, la fuerza, el registro..., y a cada una de ellas la costumbre le atribuye un valor simbólico en el melodrama europeo.”¹⁴ Nosotros agregaremos que así sucede en cualquier contexto cultural y no únicamente en el melodrama europeo. Inmersa en la escritura, los valores simbólicos siguen operando para el lector. Por otro lado, la capacidad que tiene la literatura de separarla del cuerpo permite que la voz, sin el anclaje corporal, se expanda sin límites a través de los textos, que circule sin cesar creando, como elemento de la escritura, un dinamismo atemporal y multiespacial que Ogawa señala como: “...un dynamisme qui agit sur un autre plan que celui de l’intrigue.”¹⁵

Para entender el uso que hace Duras de la voz en sus obras es conveniente señalar que desde los años 60, los “Nuevos Novelistas” franceses reivindicaron una práctica del lenguaje en la escritura totalmente nueva, una práctica que consideraba la lengua como una “materia prima”, como una materialidad que se esculpe a la que le otorgaron una función háptica, es decir, las palabras dejaron de ser utensilios para la creación de los personajes o del desarrollo

¹² Denis Vasse, *L’arbre de la voix...*, 60.

¹³ *Ibid.*, 70.

¹⁴ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral* (España: Taurus Humanidades, 1991), 11.

¹⁵ Midori Ogawa, *Voix, musique, altérité, Duras, Quignard, Butor* (Paris : L’Harmattan, 2010), 12.

de la trama, para convertirse en el elemento primordial de trabajo y se valoraron en su dimensión sensible, sonora. Por ejemplo, Marguerite Duras afirma en la introducción del texto-teatro-film *India Song*: “Les noms des villes, des fleuves, des États, des mers de l’Inde ont, avant tout, ici, un sens musical. Toutes les références à la géographie physique, humaine, politique, d’*India Song* (1973), sont fausses...”¹⁶ Por su parte, Roland Barthes habla de “la escritura vocal” describiéndola como: “Un texte où l’on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l’articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.”¹⁷

Por otro lado, para entender la dimensión y el alcance expresivo de la voz en la escritura, nos parece importante tomar en cuenta el postulado que Michel Chion señala en su texto *La voix au cinéma*, en el que afirma que la audición humana es vococentrista, es decir que la primera cosa que oye una persona en un ambiente en donde confluyen varios elementos sonoros, es la voz. Para él la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro que la contiene. Cuando se escucha una voz en cualquier contexto, el oído es atraído hacia ella inevitablemente e intenta localizar su procedencia; ante este fenómeno, invariablemente el auditor se encuentra sumergido en un cúmulo de informaciones fonéticas, emocionales y psicológicas que se desprenden de la voz y que vienen a agregarse a la comprensión del texto (si existe algún texto)¹⁸.

Bajo este espíritu que implicó la inmersión de la voz como lengua y como sonoridad en la literatura, bajo esta dimensión de corporalidad que adquirió así la escritura, Duras nos presenta un tratamiento totalmente particular e imaginativo de la voz en sus obras. Abordaremos ahora, de forma general, ejemplos en este sentido que dan cuenta de las diferentes maneras en las que la escritora incorpora la voz y la enunciación que ésta implica en sus trabajos artísticos.

¹⁶ Marguerite Duras, “India Song”, en *Duras, Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, ed. por Françoise Cibiel (Paris : Gallimard, 1997), 1209.

¹⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris : Éditions du Seuil, 1973), 89.

¹⁸ Michel Chion, *La voix au cinéma* (Paris : Éditions de l’Étoile/Cahiers du cinéma, 1993), 18-20.

1.1.-La enunciación como materia de escritura

La voz en su condición sonora, audible en la enunciación, silenciosa en la lectura en voz baja, a la vez corporal e inaprensible, con los poderes un tanto fantasmagóricos e ilimitables que hemos señalado, no tardó en convertirse en una piedra angular en la escritura de Duras.

Para entender esta relación de la escritora con la voz como elemento constitutivo de su práctica creadora, es pertinente señalar la posición explícita en numerosas entrevistas acerca de su vínculo con el lenguaje. Para Duras, lo más importante en la escritura son las palabras, las palabras sueltas y alejadas de la sintaxis y de las reglas gramaticales; para ella lo que se considera una “buena” construcción lingüística, inteligible y correcta, representa una limitante para la creatividad. En las entrevistas con Xavière Gauthier se expresa así: “Le mot compte plus que la syntaxe. C’est avant tout des mots, sans articles d’ailleurs, qui viennent et qui s’imposent. Le temps grammatical suit, d’assez loin.”¹⁹ Recordemos también que para ella el significado o el sentido de la escritura no es una preocupación primordial; en las mismas entrevistas encontramos: “je ne m’occupe jamais du sens, de la signification. S’il y a sens, il se dégage après.”²⁰

Sin embargo, sin pretender otorgar un sentido a los textos, Duras se esfuerza por buscar una gran precisión en el significado de las palabras; de esta manera, encontramos de forma recurrente en sus escritos la idea de que no existen palabras para nombrar lo que pretende decir. Un ejemplo parece muy significativo al respecto, en *Le ravisement de Lol. V. Stein* (1964), al intentar dar un nombre a un estado emocional en el que se confunden el dolor más grande y la dicha más profunda, encontramos:

...pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d’un mot...si Lol est silencieuse dans la vie c’est qu’elle a cru, l’espace d’un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ça aura été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d’un trou...On n’aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide...²¹

Esta cita nos demuestra el valor de la precisión del significado de las palabras para Duras y la posibilidad, que profundizaremos más adelante, que otorga al campo de lo sonoro

¹⁹ Xavière Gauthier, *Les parleuses* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1974), 11.

²⁰ *Ibid.*, 11.

²¹ Duras, “Le ravisement de Lol. V. Stein”, 762.

para remplazarlas, es decir, la viabilidad en la escritura de que sea el ámbito de lo sonoro: “le faire résonner”, el que tome el relevo ante la imposibilidad, la “incompletud” de las palabras.

Bajo estas premisas podemos entender el lugar privilegiado que ocupa la voz para la escritora pues, como hemos dicho, en ella encontramos ese “entre dos” movable: puede ser palabra (sentido) y es a su vez sonoridad (cuerpo).

Aunque en sus primeras novelas no es muy explícita esta búsqueda con respecto a la voz como materia prima de la escritura, desde *Le Square* (1955) encontramos ya una voluntad de experimentación en este sentido. En su primera edición, aunque está constituida en su totalidad por el diálogo entre una sirvienta y un agente de comercio que se encuentran en un parque, la autora la presenta como una novela, es decir, en cierto sentido, una novela hecha de voces.

Poco después, en 1957, la “novela” fue adaptada por la misma autora y presentada como obra de teatro en el Studio des Champs-Élysées otorgándole una dimensión físicamente sonora a las voces e iniciando el paso entre géneros de un mismo texto que caracterizó toda la escritura durasiana desde entonces.

La voz, objeto de múltiples facetas, se muestra como un elemento recurrente en la obra de Duras. En sus textos existen siempre abundantes referencias y caracterizaciones sumamente meticulosas con respecto a ella: “...la douceur corporelle de la voix” en *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), “...pas la voix, quelque chose dans la voix, la force peut-être...” en *Savannah Bay* (1982). Incluso en los textos concebidos explícitamente como narrativos (por tanto, sin una dimensión sonora audible) se percibe esta preocupación. En *Le Vice-Consul* (1966), por ejemplo, la voz se encuentra permanentemente plasmada en la escritura bajo sus múltiples manifestaciones: como canto, como silbido, como grito; así mismo, del protagonista se dice que no tiene la voz “qu’on lui prêterait à le voir...Une voix ingrate comme greffée...La voix d’un autre?...”²²

Señalaremos ahora ciertos ejemplos que muestran diferentes tratamientos que hace la escritora al incorporar a la voz como elemento significativo en algunos de sus textos narrativos.

En la novela *Le Vice-Consul*, es interesante señalar que, aunque se habla mucho de la voz de este personaje, el uso que hace de ella no es con fines de diálogo, es decir, no se trata de una voz “utilitaria”, que sirve para la comunicación, pues cuando el vicecónsul habla,

²² Marguerite Duras, *Le Vice-Consul* (Paris : Gallimard, 1966), 127.

siempre la expresión es poco clara y sin esperar nunca una respuesta. Sin embargo, sus características sonoras son valoradas y detalladas minuciosamente a través de la escritura creando así un sentido en la lectura que no tiene que ver con el significado del lenguaje, sino con las características sonoras de la emisión. De esta forma, a lo largo del texto encontramos diversas adjetivaciones “sonoras” de esta voz: “une voix blanche”, 108, “privée de timbre, un rien trop aiguë comme s’il se retenait d’hurler.”, 120. “sifflante”, 163. De esta forma, la sonoridad es utilizada como un elemento que ayuda en la construcción de la identidad del personaje. Igualmente es significativa la idea de Dominique Corpelet para quien esta voz representa lo indecible; el teórico lo resume de esta forma: “L’impossible à dire fait retour sous la forme d’une voix insensée et inassimilable: par cette voix vide et insupportable, Duras donne une existence d’écriture à l’innommable.”²³ Es así como, a través de la escritura, la autora utiliza el ámbito sonoro implícito en la voz como relevo-complemento del lenguaje. En entrevista con Gauthier, la propia Duras dará su versión sobre esta voz: “Le vice-consul est fait de pièces et de morceaux, du désespoir de tous, tu vois, de la voix de..d’une voix impossible, inaudible..., la voix d’un fou, tu vois?”²⁴ Si la escritora experimenta en sus textos con la relación sonoridad-lenguaje característica de la enunciación para señalar “lo indecible”, en sus trabajos cinematográficos, como veremos más adelante, el manejo de las voces le servirá igualmente para mostrar, esta vez a través de la pantalla, “lo invisible”. La sonoridad se presenta así para la escritora como una “alteridad” capaz de diferenciarse del medio en el que se encuentra inmersa: plasmada entre las letras toma el relevo ante la imposibilidad del lenguaje, inmerso entre las imágenes de una película, se sobrepone al campo visual para mostrar aquello que no es posible “ver”. Abundaremos en esta idea más adelante.

Otra vertiente que encontramos con frecuencia en la obra de Duras, es que la voz es tratada en los textos como el sustituto de algún personaje, es decir, se habla de la voz para evocar al personaje que la porta desconectando así, aun en la “escritura narrativa”, la voz del cuerpo: la voz de María en *Dix heures et demie du soir en été* (1960), la voz de Valérie en *L’Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962), la voz de la pordiosera en *Le Vice-Consul*. De esta forma, en los relatos de Duras la voz se presenta no solamente como un elemento al que otorga un inmenso valor capaz de expresar un significado más allá del lenguaje, sino como un elemento que es susceptible de separarse del cuerpo y lograr efectos expresivos particulares;

²³ Corpelet, “La voix du réel...”, 184. Recordemos que, tanto con respecto a su amor imposible hacia la esposa del embajador, como con respecto a la injusticia que define a la sociedad clasista de Calcutta, el personaje en la novela es símbolo de aquello que el lenguaje no es capaz de expresar.

²⁴ Gauthier, *Les parleuses*, 172.

en los apartados siguientes abundaremos en este recurso de desencarnación de la voz que la escritora exploró hasta sus últimas consecuencias en sus trabajos cinematográficos.

Por otro lado, llama la atención la relación de interdependencia que estableció Marguerite Duras entre la voz y la escritura que encontramos de manifiesto en un sin número de entrevistas en las que la escritora se expresa al respecto pero, sobre todo, que emana de la misma escritura. Citaremos un ejemplo que nos parece muy ilustrativo en este sentido.

A propósito de *Aurélia Steiner* (Vancouver) (1979), mientras que la escritora nos dice: “On ne peut pas faire la différence. Ce texte est une voix et cette voix est un texte.”²⁵, en el texto mencionado encontramos: “Dans la chambre fermée de la plage, seule, je construis votre voix. Vous racontez et je n’entends pas l’histoire mais seulement votre voix. Celle du dormeur millénaire, votre voix écrite désormais, amincie par le temps, délivrée de l’histoire.”²⁶ Este ejemplo nos muestra a la voz como una entidad autónoma para la que no es importante la transmisión de un “sentido” pues el personaje no escucha la historia que relata la voz, sino únicamente escucha “la voz”. Por otro lado, podemos encontrar en esta cita las características de una relación dinámica y compleja de la voz con la escritura que rige de forma general la obra durasiana. En el relato, el personaje de Aurélia recrea la voz de su padre, una voz que escucha en su memoria y que transforma de voz-sonoridad (sonoridad en su recuerdo pues el padre está muerto) en voz-escritura (el personaje escribe cartas a su padre y así “construye” su voz a través de la escritura) y al mismo tiempo la voz escrita emerge del texto como elemento constitutivo del mismo. Tomando una idea de Corpelet, podemos decir entonces que en este ejemplo, la escritura de Duras procede de la voz, la voz del padre es el punto de partida de la escritura, para convertirse después, al ser construida como una voz escrita, en “une chambre d’écho où la voix résonne.”²⁷ Esta resonancia podrá ser tanto la que se desprende del texto dicho en voz alta por la misma escritora en el cortometraje que realizó el mismo año de la publicación del libro, como aquella que se obtiene a través de la lectura silenciosa que opera el lector al descubrir el texto.

Abordaremos ahora algunos ejemplos significativos en cuanto a la relación de Duras con la voz y la enunciación en sus creaciones para el teatro, en las que, teniendo acceso a la sonoridad físicamente audible de las palabras, la escritora encuentra un medio propicio para el

²⁵ Marguerite Duras, *Les yeux verts* (Paris : Éditions de l’Étoile/Cahiers du cinéma, 1996), 150.

²⁶ Marguerite Duras, *Aurélia Steiner* (Paris : Gallimard, 1979), 130.

²⁷ Corpelet, “La voix du réel...”, 176.

manejo experimental de “ese oscuro objeto de deseo” que despierta en ella una atracción sin límites.

Desde los inicios de los años 70, la escritora otorga una importancia primordial a la sonoridad física de la voz; no es un azar el hecho de que su producción creativa durante aproximadamente diez años esté dedicada casi exclusivamente a la escritura cinematográfica o teatral que nos permiten escuchar la voz en su calidad de enunciación sonora. En este sentido, llega a afirmar: “Je veux dire que ce n’est pas assez d’écrire des choses sur ça et ça, etc. Il faut que le texte sorte. Il faut que le texte soit dit. Par une voix : Donc, ce ne sont pas tout à fait des écrits ; puisque je les ai faits pour être dits.”²⁸ Tomando con cierta medida esta frase que refleja el carácter muchas veces exagerado y contradictorio de la escritora, sí pensamos que la mayoría de las obras de este periodo demuestran que el acto de escritura es indisoluble del acto de palabra, del acto de enunciación. En 1979 plantea en una entrevista con Dominique Noguez: “J’ai pensé par exemple à un roman oral, voyez. Je l’écrirais comme ça, sur un magnétophone.”²⁹ Duras piensa entonces en un libro que no sería escrito en primera instancia, sino “dicho” (le livre-dit) que llegará a concretarse años más tarde con *La maladie de la mort* (1982) o *Écrire* (1993), dos textos que la escritora trabajó para su presentación escrita pero que inicialmente fueron textos “dichos”, dictados a Yann Andrea; igualmente *La vie matérielle* (1987) surge a partir de textos “dichos” a Jérôme Beaujour que fueron grabados en el momento de la enunciación.

La investigadora Joëlle Pagès-Pidon nos recuerda la percepción de Yann Andrea al “recibir” la escritura oral de Duras: “Quand cela arrive, je le sais: l’écriture se produit devant moi. Vous dites à voix haute les mots. Immédiatement je tape.”³⁰ Nos explica también que esta presencia de un auditor en el momento en el que la “escritura” se realiza, exacerbó la dimensión vocal de la creación durasiana; de esta forma, la voz presente desde los primeros textos en forma de diálogos (como en *Le Square*) se transforma hasta volverse una palabra que, según la misma Pagès-Pidon “ne se réalise pleinement qu’avec sa vocalisation, c’est à dire, une incarnation dans une voix.”³¹ La importancia para la escritora de esta vocalización, de esta encarnación de la escritura, se puede constatar igualmente a través de las múltiples lecturas públicas y emisiones radiofónicas (adaptaciones de sus textos) que realizó.

²⁸ Dominique Noguez, “La Caverne noire”, en *La couleur des mots : Autour de huit films. Entretiens avec Dominique Noguez*, 195, citado en Suk Hee Joo, *Marguerite Duras : La voix, le cri, l’écriture* (tesis doctoral. Université Paris Diderot-Paris VII, 2013), 15.

²⁹ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite* (Paris : Flammarion, 2001), 233.

³⁰ Joëlle Pagès-Pidon, *Marguerite Duras, l’écriture illimitée* (Paris : Ellipses, 2012), 213.

³¹ *Ibid.*, 214.

De este modo, la escritura y la lectura en voz alta se confunden perturbando la diferenciación entre lo escrito y lo oral. La creación se convierte en acto de palabra en el que la voz es el vehículo privilegiado, es el acto de enunciación el que hace posible la voluntad de la escritora de hacer que el texto salga del libro a través de una voz para cobrar vida.

El teatro se presenta así para Duras como un lugar de escritura, son las voces de los actores las que reviven un texto y la escritura se transforma al escuchar esas voces; en una entrevista con Leopoldina Pallotta nos dice: “Ce sont les voix des acteurs qui le font revivre (le texte), en passant par-dessus la voix de l’auteur même.”³² Por otro lado, la interpretación de los actores se encuentra condicionada, podríamos decir reducida por la escritora, a una presencia casi exclusivamente vocal, de recitante, pues piensa que el exceso de movimientos, de gesticulaciones, impiden que las palabras dispongan del “champ sonore auquel elles ont droit.”³³ En *La vie matérielle* encontramos: “Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c’est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang.”³⁴ Por su parte, en *La maladie de la mort* señala que la actuación debe ser sustituida por la lectura y en *Les yeux bleus cheveux noirs*, en las indicaciones que hace en forma de didascalias para los textos teatrales, nos dice: “Aucune émotion particulière ne devrait être marquée à tel ou tel passage de la lecture: Aucun geste non plus. Simplement, l’émotion devant le dévoilement de la parole.”³⁵ Así pues, Duras insiste en hacer teatro leído y no actuado, en el que evidentemente la voz es la protagonista.³⁶ A pesar de la preocupación explícita de la escritora por anular la emoción al momento de la enunciación, nos remitimos a la condición ambivalente de la que hemos hablado y en la que la voz se encuentra irremediabilmente siempre, es decir, entre el significado del lenguaje y la corporalidad que implica la emisión. Hablar de esa corporalidad nos remite igualmente a subrayar el carácter inminentemente expresivo, independientemente del significado del lenguaje, de la voz. En este sentido nos preguntamos: ¿es posible la neutralidad emotiva para la voz? Duras parece estar convencida de que sí. Sin embargo, las voces-actores bajo su dirección no dejan de

³² Pallotte della Torre, *Marguerite Duras, la passion suspendue*, 129.

³³ Marguerite Duras, *La vie matérielle* (Paris: Gallimard, 1987), 18.

³⁴ *Ibid.*, 17.

³⁵ Marguerite Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1986), 38-39.

³⁶ Esta concepción recuerda lo que en música ha significado a lo largo de la historia el “hablar cantando” o el “cantar hablando”; desde la lírica antigua, pasando por el “recitativo” en el periodo barroco hasta lo que significó el “sprechgesang” del siglo XX, se ha utilizado un estilo de canción a medio camino entre el canto y la recitación, un “canto hablado” cuyo ejemplo paradigmático es la obra de Arnold Schönberg *Pierrot Lunaire* compuesta en 1912. Sin embargo, no omitiremos mencionar que, como podría suponerse, no se trata de lecturas dramatizadas, pues el texto no se encuentra presente como tal y la escena no deja de mostrarse como el lugar de convergencia intermedial que caracteriza al teatro, es decir, existe una escenografía, un manejo de luces y desplazamientos de los personajes en el espacio profundamente trabajados.

suscitar en el espectador-lector un cúmulo de emociones diversas que, estamos persuadidos, se encuentran ligadas a esa materia prima que es la voz; la cual, pese a cualquier indicación y a pesar de ella misma, es portadora de múltiples significados más allá del lenguaje.

La investigadora Mary Noonan enfatiza la importancia de la sonoridad de la palabra en el teatro durasiano. Según ella, “Duras suggère que c’est la tentative de réaliser le sens par la précision dans la *mise en son* du mot, la tentative de perfectionner le rythme de cette *mise en son* qui est la véritable joie du théâtre.”³⁷ De esta forma, es importante no olvidar el proceso de búsqueda de la escritora en cuanto a la cualidad sonora de las palabras pues, lo que solicita frecuentemente como “una voz de lectura” a sus actores implica no una aparente “neutralidad” en la voz, sino una dimensión acústica que dista mucho de presentarse inexpresiva o falta de emoción ante los espectadores. Al contrario, en palabras de Noonan: “...cette forme de théâtre nécessite et une renonciation à la sécurité que l’œil admet et une exposition du soi aux vulnérabilités de l’oreille.”³⁸

Por otro lado, en la escritura llevada al teatro observamos igualmente el manejo de las voces separadas del cuerpo de las que ya hemos hablado en cuanto a los textos narrativos. Mencionaremos como un ejemplo significativo a este respecto el dispositivo que hace de las voces Marguerite Duras en *L’Eden cinéma* (1977)³⁹.

De entrada, el texto se presenta como una historia, la historia de la madre, contada por dos personajes, es decir dos voces, las de los hijos. La historia en sí se representa muy pocas veces en escena, la mayor parte del tiempo son los personajes los que nos narran lo sucedido en una especie de relato dentro del teatro en donde el rol de las voces que “dicen” la historia es fundamental. Los personajes son una vez más una especie de recitantes y el espectador se convierte en auditor pues el drama lo constituye la voz que cuenta lo sucedido, no el personaje que participa dentro de una historia. Por otro lado, en la lista de presentación de los personajes que conforman esta obra encontramos: La madre, Suzanne, Voz de Suzanne, Voz de lectura, el Sr. Jo, Joseph y el caporal. Es muy interesante el hecho de que se presenten dos voces como personajes, aparentemente bajo la misma condición que los demás, demostrando

³⁷ Mary Noonan, “A travers le miroir acoustique, les membranes audio-vocales du théâtre durassien”, en *Marguerite Duras 2, écriture, écritures*, comp. por Myriem El Maïzi (Caen : Lettres Modernes Minard, 2007), 145.

³⁸ *Ibid.*, 152-153.

³⁹ Esta obra fue concebida desde el inicio como una obra teatral y contiene indicaciones escénicas y acotaciones características de la escritura dramática; conviene puntualizar que no es el caso de algunas otras obras que han sido representadas reiteradamente en la escena sin que la autora lo haya concebido explícitamente como textos dramáticos (*L’Amante Anglaise, La pluie d’été, Détruire dit-elle*).

que las voces pueden ser tan autónomas como las personas y fungir como elementos independientes en la historia teatral.

Dirigida por Claude Régy en un trabajo de estrecha colaboración con la autora, en la primera puesta en escena llevada a cabo en 1977, el personaje de Suzanne fue interpretado por Bulle Ogier, mientras que la voz de Suzanne fue interpretada por Catherine Sellers, es decir, que la voz de un mismo personaje es capaz de desdoblarse y adquirir una identidad propia fuera del cuerpo del personaje al que supuestamente pertenece. Además, la voz de lectura está asignada en el reparto al actor Michaël Lonsdale, sin embargo, como tal, no aparece nunca indicada en el transcurso del texto; en la puesta en escena este actor interpreta también algunos de los parlamentos que están señalados para la voz de Suzanne. De esta manera, la voz de Suzanne se encuentra, por una parte, fuera de Suzanne y por otra, se encuentra repartida entre dos actores, un hombre y una mujer. La mujer nunca se presenta visualmente en la escena y el hombre, además de compartir los parlamentos de la voz de Suzanne, interpreta al personaje del Sr. Jo, provocando un juego de voces que reclama una atención auditiva muy cuidadosa por parte del espectador.⁴⁰ Igualmente es sorprendente el hecho de que existan en la primera parte réplicas en las que Duras anota que pueden ser dichas o bien por Suzanne o bien por La madre, siempre y cuando exista un cambio en la intención de la enunciación; si es La madre quien dice el texto Duras indica a manera de acotación: “celle-ci récite comme un décret non intelligible, à plat.”⁴¹ Si es Suzanne quien habla, no existe ninguna indicación de este tipo. Ante tal complejidad vocal, el mismo Claude Régy expresa en una entrevista: “...Ce qui est frappant c’est la liberté qu’elle a prise par rapport aux voix...c’était écrire pour des voix!”⁴² Estos recursos de escritura crean una incertidumbre para el receptor en cuanto a la identidad de los personajes y una sensación de poca certeza en general con respecto a la historia. En este sentido es pertinente recordar la relación que existe entre la escritura de Duras y los planteamientos de la Nueva Novela (en el ámbito literario) y la Nouvelle Vague (en el ámbito cinematográfico). En ellos encontramos como principios

⁴⁰ En este sentido la obra de teatro en un acto de Samuel Beckett *La última cinta de Krapp* (1960), utiliza un proceso similar que solicita una atención auditiva especial por parte del espectador en cuanto a la identificación de las diferentes voces del mismo personaje. En ella, el protagonista interactúa con grabaciones de su propia voz realizadas en diferentes momentos de su vida. De este modo, la voz se encuentra igualmente separada del cuerpo que la produce fungiendo como “personaje” y aunque se trata de la misma persona, se requiere de una escucha atenta para identificar auditivamente las grabaciones que representan distintas edades del protagonista. Este tipo de dispositivos representan sin duda un desafío para el lenguaje teatral pues es necesario activar diversos recursos escénicos como la dirección actoral, la escenografía o la iluminación para “completar” ciertos significados.

⁴¹ Marguerite Duras, *L’Eden cinéma* (Paris : Gallimard, 1977), 21.

⁴² Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras, tome II* (Paris : Fayard, 2010), 709. En este sentido también es sorprendente la libertad creativa que la autora otorga al director de escena.

regidores de la creación artística la ambivalencia, la ambigüedad, la inconclusividad/ignorancia del ser que generan una apertura a la polisemia. El lector se transforma así en co-autor completando las grandes interrogantes dejadas por la escritura y ésta se transforma a su vez, siguiendo una idea de Ricardou, en la aventura de una escritura, más que la escritura de una aventura.

Señalaremos un último recurso utilizado en esta obra que, enfatizando este dispositivo complejo con respecto a la voz tan recurrente en la escritura de Duras, demuestra la preocupación profunda por el alcance expresivo que puede tener el manejo creativo e innovador de las voces en la escritura.

En una acotación encontramos esta indicación: “La lumière s’inverse, toujours, pendant que Suzanne parle, le dehors s’éclaire très fort - tandis que s’assombrit le lieu-cantine.”⁴³ Suzanne se encuentra en el “lugar-cantina”; lo que nos señala con la inversión de la luz es que mientras el personaje habla, el lugar en donde se encuentra se mostrará oscuro, es decir que el espectador no podrá verla y escuchará únicamente su voz. Por otro lado, a través de mostrar un espacio vacío muy fuertemente iluminado, se enfatiza el hecho de que no existe nada que ver cuando hay una voz que se escucha, una voz que se presenta, una vez más, en una condición de pura sonoridad sin ningún anclaje corporal visible.

Tomando en cuenta esta fascinación por la voz, no es difícil entender el interés que manifestó la escritora por los diferentes soportes que podían “contenerla” haciendo abstracción del cuerpo emisor y los efectos que éstos producen al incorporarlos a los textos. Reflexionaremos sobre dos ejemplos que son significativos en este sentido: *L’Amante anglaise* (1967) en donde se utiliza la grabadora como soporte de la voz y materia para la escritura y *Le Navire Night* (1979) en donde el teléfono es el mediador entre las voces.

1.2.- La utilización de un soporte para albergar la voz

Marguerite Duras escribió *L’Amante anglaise* inspirada en un hecho real: los pedazos del mismo cuerpo humano fueron encontrados en vagones de diferentes trenes. El texto está dividido en tres partes y cada una presenta el interrogatorio a una persona diferente: al dueño de un bar testigo de la confesión de la culpable, al esposo de la culpable y a la culpable; la intención del relato se señala explícitamente: elaborar un libro sobre el crimen de Viorne. En

⁴³ Duras, *L’Eden cinéma*, 56.

esta “mise en abyme”, un libro sobre la elaboración de otro libro, es particularmente interesante el mecanismo que emplea la escritora, pues el segundo libro, el de la ficción, será realizado a partir de la grabación de los interrogatorios. El relato inicia con las palabras que el “interrogador” dirige al dueño del bar:

Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire... Il y a ici le double de la bande enregistrée à votre insu au Balto pendant la soirée du 13 avril...

C'est donc vous qui devez mettre le livre en marche. Quand la soirée du 13 avril aura pris, grâce à votre récit, son volume, son espace propres, on pourra laisser la bande réciter sa mémoire et le lecteur vous remplacer dans sa lecture.⁴⁴

Se trata, una vez más, de un texto construido en su totalidad por diálogos, que, dada la aclaración del principio, funcionan para el lector como si fueran la transcripción de la grabación que se menciona, “tout ce qui est dit ici est enregistré”. De esta forma, desde el inicio de la lectura nos encontramos ante una escritura de voces, pero no de voces en directo como existen en otros textos como *Le square* o *Moderato Cantabile* (1958), sino de voces que supuestamente debemos “escuchar” a través de un soporte, lo que indica que se trata de voces emitidas en un tiempo pasado. En este sentido es útil señalar el pensamiento de Ainhoa Kaiero: “Todo indica que el tiempo del registro marcado por la tecnología favorece una disolución de la conciencia del presente y de su prolongación a través del recurso de la memoria.”⁴⁵ Es decir, una grabación siempre nos aleja del tiempo presente y nos sustituye la memoria del momento grabado.⁴⁶ Esta lejanía con respecto al momento presente de la vivencia que se establece con el registro, crea, cuando apreciamos el registro, la sensación paradójica de “estar” y “no estar” al mismo tiempo; es decir, la voz se encuentra en el momento presente a través de la grabación, pero lo que se reproduce es en realidad un momento que ya no existe y que pertenece al pasado. Siguiendo el pensamiento de Kaiero, esta dualidad presencia-ausencia que se presenta con la grabación de la voz produciendo una confusión entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de escucha del registro, da lugar “...a la emergencia tanto de una ausencia presente (realidad virtual), como de un presente que se experimenta como una ausencia.”⁴⁷

⁴⁴ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise* (Paris : Gallimard, 1967), 9.

⁴⁵ Ainhoa Kaiero, “Ficciones tecnológicas, tiempos registrados y ‘replicantes’ en los conciertos de Laurie Anderson”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 14 (2010): <http://www.sibetrans.com/trans/>

⁴⁶ En este sentido, el registro auditivo funciona de forma similar al registro visual que implican las fotografías.

⁴⁷ *Ibid.*, 3.

Por otro lado, la utilización del registro de voces impone una reflexión sobre la relación entre voz y cuerpo pues implica su separación. La grabación permite a la voz independizarse y prescindir del cuerpo emisor para conservar únicamente su cualidad sonora solicitando la atención auditiva del lector-espectador.⁴⁸

De esta manera, *L'Amante anglaise* nos presenta un relato que se construirá a partir de voces que vienen del pasado, traídas al presente a través de un dispositivo de captura que es la grabadora, lo que les confiere esta ambivalencia de la que habla Kaiero de precencia-ausencia y les otorga un aura fantasmal y misteriosa que Duras aprecia tanto en sus personajes (personas o voces). Las voces grabadas son la materia prima para la elaboración de este relato y el material para producirlo es una grabadora, Suk Hee Joo lo plantea de esta manera: “le matériel pour produire le livre n'est ni un stylo, ni une machine à écrire, mais un magnétophone qui ne peut reproduire que la voix. En d'autres termes, la parole prendra la place de l'écrit dans cette modalité d'écriture.”⁴⁹ Como hemos señalado, años más tarde Duras continúa con la idea de “escribir” en una grabadora fuera de toda ficción, imprimiendo así una dimensión performativa a la escritura.

A este dispositivo puesto en marcha para la realización del libro sobre el crimen, viene a sumarse otra “mise en abyme” muy interesante: la grabación dentro de la grabación. Otras voces provenientes del pasado vendrán a formar parte de la grabación con la que se construirá el libro; recordemos lo que explica el interrogador al dueño del bar al empezar el texto: “Il y a ici le double de la bande enregistrée à votre insu au Balto pendant la soirée du 13 avril”, es decir que existe otro registro que se retransmitirá durante el interrogatorio y que por ende se re-grabará dentro de la grabación-escritura del relato. En un momento, el interrogador explica: “Les deux magnétophones vont marcher en même temps. Le premier récitera les dialogues [aquellos ocurridos en el bar el día en que la culpable confesó su crimen]. Je l'arrêterai quand vous jugerez utile de dire quelque chose. Le second ne s'arrêtera pas. Il enregistrera dialogues et commentaires.”⁵⁰ De esta forma, la primera grabadora cumple un rol de “memoria”: las voces son capaces de, apresadas en un registro, fungir como testimonio de lo ocurrido la noche del 13 de abril; la segunda grabadora, funciona como “escritura”: las voces de los 3

⁴⁸ Este efecto provocado por las voces sin cuerpo es aún más evidente en la obra teatral que hemos mencionado de Beckett (*La última cinta de Krapps*) pues las grabaciones en sí forman parte integrante de la obra, y son un dispositivo indispensable para la misma. En el texto de Duras únicamente se habla de ellas, es decir, permanecen en la ficción. En este sentido, se da por sentado que el texto puede leerse “como si fuera” una grabación aunque en la realidad no es indispensable que se presenten concretamente grabaciones en la puesta en escena.

⁴⁹ Suk Hee Joo, “La voix, le cri, l'écriture” (tesis doctoral, Université Paris Diderot-Paris VII, 2013), 227.

⁵⁰ Duras, *L'Amante anglaise*, 22.

interrogatorios que se realizarán, como hemos señalado, constituyen el relato. La escritura visual y “escrita” en la realidad material del libro, es portadora de una escritura oral y sonora a través de la ficción, en la que, una vez más, las voces se despliegan y corren a través del relato, esta vez, contenidas por dos soportes que las acogen en su calidad sonora. El mecanismo empleado por Duras en esta obra apela sin cesar a la sonoridad entre las letras y nos invita a una lectura “auditiva”. A través de la vista, se solicita permanentemente el oído del lector, Joo nos dice en este sentido: “le dispositif imaginé par Marguerite Duras d’un double enregistrement des voix par les deux magnétophones reste fictif, mais il permet de concevoir une écoute active des voix des personnages par le destinataire de ce roman oral.”⁵¹

Un año después de la publicación del texto, en 1968, se llevó a cabo la adaptación y puesta en escena de esta obra en el teatro del Rond Point. Es significativo que una vez que la escritora contaba con la sonoridad física de las voces de los personajes en la escena teatral, decidió eliminar el primer interrogatorio, precisamente en donde se hace alusión a este dispositivo de grabaciones. Conociendo su interés por la sonoridad física de la voz, es posible imaginar que, teniendo al alcance el sonido concreto de las voces como materia de escritura, los recursos diseñados para hacerlo emerger entre las letras fueron relegados a un segundo plano. La obra teatral conserva la idea de que un libro se construirá con la grabación de lo que suceda en escena, pero se focaliza en el tratamiento vocal de la enunciación de los personajes.

Por su parte, *Le Navire Night* es un texto escrito a partir de la grabación del relato de una historia verdaderamente vivida que hiciera el protagonista a Marguerite Duras; es decir, esta vez en la realidad, la escritura surge de la palabra hablada conservada en un soporte. El texto apareció por primera vez editado en la revista *Minuit* en 1978, poco tiempo después Duras lo adaptó con la finalidad de realizar una película y una obra de teatro que se estrenaron al mismo tiempo el 21 de marzo de 1979; el texto “definitivo” se desprendió de la filmación. El relato presenta una historia que existe únicamente a través de llamadas telefónicas; un hombre y una mujer se conocen casualmente por teléfono y establecen una relación de amor y deseo muy intensa sin llegar a verse nunca. Es exclusivamente a través de la voz y su infinidad de “poderes” que, por medio de un soporte que permite la separación de la voz del cuerpo conservando la simultaneidad en el tiempo, se crea en el lector-escucha una fuerza emotiva sorprendente.

⁵¹ Joo, “La voix, le cri, l’écriture”, 256.

La nota de prensa con la que se promocionó el estreno simultáneo (película y obra teatral) dice: “Chaque nuit, à Paris, des centaines d’hommes et de femmes utilisent l’anonymat des lignes téléphoniques non attribuées qui datent de l’occupation allemande, pour se parler, s’aimer. Ces gens, ces naufragés de l’amour, du désir, se meurent d’aimer, de sortir du gouffre de la solitude.”⁵² Los personajes de la historia nunca se encuentran, nunca se ven ni saben quiénes son, no tienen una identidad definida; son señalados únicamente como “lui” o “elle”, quien también es señalada como F: “Oui, avec la nuit, elle appelle. -La nuit venant elle vient. ‘c’est moi F. J’ai peur’.”⁵³

Como se ha mencionado, la grabadora, como máquina hablante, nos permite capturar la voz y trascender los límites del tiempo; es decir, las voces grabadas se encuentran en distinto tiempo en el momento de la emisión y en el momento de la escucha. En el caso del teléfono, la voz es escuchada en directo, lo que impide que pueda ser transferida en el tiempo; sin embargo, la telefonía puede obviar los límites del espacio logrando conectar dos voces cuyos cuerpos se encuentran en diferentes lugares, otorgando así características especiales al fenómeno de la escucha. La conversación telefónica permite igualmente la construcción imaginaria del cuerpo físico del otro; Duras explota al máximo en este relato la sincronía temporal desfasada en el espacio que permite el teléfono y sus efectos, para enfatizar la fuerza del deseo amoroso que es vivido simultáneamente, pero sin acceso al encuentro físico. Acerca de las conversaciones telefónicas Barthes nos dice:

L’instrument archétypique de l’écoute moderne, le téléphone, rassemble les deux partenaires dans une intersubjectivité idéale...parce que cet instrument abolit tous les sens sauf l’ouïe : l’ordre d’écoute qui inaugure toute communication téléphonique invite l’autre à ramasser tout son corps dans sa voix et annonce que je me ramasse moi-même tout entier dans mon oreille. De même que la première écoute transforme le bruit en indice, cette seconde écoute métamorphose l’homme en sujet duel : l’interpellation conduit à une interlocution, dans laquelle le silence de l’écouteur sera aussi actif que la parole du locuteur : *l’écoute parle*.⁵⁴

De este modo, en *Le Navire Night*, la relación entre los personajes se teje exclusivamente a través de la voz y del oído. Es la escucha de la voz la que da testimonio de la presencia del otro; se trata de una historia sin rostros en la que, una vez más, los personajes

⁵² Archivos IMEC, DRS 25.8.

⁵³ Marguerite Duras, *Le Navire Night* (Paris : Gallimard, 1979), 25.

⁵⁴ Roland Barthes, “Écoute”, 345.

son las voces y por lo tanto, al igual que *L'Amante anglaise*, es una historia para ser escuchada a través de las letras.

Ahora bien, el texto no está escrito en forma de diálogo como podría fácilmente suponerse al tratarse de conversaciones telefónicas, sino en estilo indirecto; los dos personajes nunca toman la palabra y esto acentúa la condición anónima que pone de manifiesto la importancia de la voz y no de la persona, del texto y no del emisor: “-Elle dit qu'elle l'aime à la folie. Qu'elle est folle d'amour pour lui. Qu'elle est prête à tout quitter pour lui...Mais il n'est pas nécessaire pour autant qu'on se voie.”⁵⁵ Por su parte la puesta en página, con espacios blancos recurrentes, se relaciona directamente con el acto de la enunciación y permite percibir un ritmo lento y con muchos silencios.

Refiriéndose a la forma de escritura de este relato, Michel Collot expresa: “Il s'agit davantage d'un récit à deux voix alternées⁵⁶ que d'un dialogue à proprement parler. Ces deux voix s'approprient à tour de rôle les propos des personnages, frappés de mutisme...la voix ne délègue jamais l'énonciation aux personnages.”⁵⁷ Así, los personajes se encuentran relegados, son las voces y el texto los protagonistas. Por otro lado, al no estar definidos y encontrarse sumergidos en el anonimato, los personajes se presentan en un contexto de “igualdad” reforzando el universo de pulsiones en el que se inscribe toda la historia, en donde no importa la identidad de las personas sino el deseo que provocan las voces y el universo imaginario del “otro” que cada uno construye. A propósito de F se dice : “ne se réclame que de ça, d'être pareille. Pareille à celui qui lui répondra. A tous.”⁵⁸ Es así como la relación amorosa se manifiesta de forma ciega y anónima y la escucha de la voz es el espacio de construcción del deseo:

-Pendant des nuits et des nuits ils vivent le téléphone décroché. Dorment contre le récepteur. Parlent ou se taisent. Jouissent l'un de l'autre.
- C'est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Les yeux fermés.
Ta voix, seule.
Les textes des voix dits les yeux fermés.⁵⁹

⁵⁵ Duras, *Le Navire Night*, 31.

⁵⁶ En la película son dos voces, la de Benoit Jacquot y la de la propia Duras las que se dividen la lectura del texto. El texto no contiene especificaciones al respecto, existen guiones para indicar un cambio de frase pero no forzosamente un cambio de enunciador.

⁵⁷ Michel Collot, “D'une voix qui donne à voir, Un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night*”, en *Marguerite Duras la tentation du poétique*, comp. por Bernard Alazet y Christiane Blot-Labarrère (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002), 57.

⁵⁸ Duras, *Le Navire Night*, 10.

⁵⁹ *Ibid.*, 28.

Los ojos cerrados es una expresión recurrente en el texto que enfatiza la negación de la vista como condición indispensable para el amor, la voz es la única capaz de “hacer ver” lo que no se ve; “los ojos cerrados” se transforma en “lugar de resonancia”, lugar de audición y, paradójicamente, de “visión”, así lo muestra el siguiente ejemplo:

Pose le téléphone sur son cœur. Entend-elle ?

-Elle entend.

-Il dit que tout son corps bat de même au son de sa voix.

-Elle dit qu'elle le sait. Qu'elle le voit. L'entend, les yeux fermés.

Como hemos mencionado y anotaremos más adelante, en sus trabajos cinematográficos Duras utiliza la falta de visión como detonadora del poder de la voz, utilizando cuadros negros en la pantalla.

Por otro lado, la condición de “ciegos”, ineludible para los amantes, nos remite indiscutiblemente al mito de Orfeo; Stéphane Resche interpreta la conversación telefónica justamente como una re-transcripción moderna de este mito, en donde la vista es remplazada por la audición. En este sentido parece interesante señalar el momento de la historia en el que F envía a J.M. unas fotos en donde aparece ella; en cuanto J.M. tiene acceso a la imagen, el deseo desaparece: “Le désir est mort, tué par une image...A partir des photographies il ne reconnaît plus sa voix.”⁶⁰ Y cuando ella lo sigue por las calles de París sin dejarse ver, en el texto encontramos una alusión directa al mito: “Ils le savent tous les deux : s'il se retourne et voit qui, l'histoire meurt, foudroyée.”⁶¹ De esta forma, sólo la voz es el lugar de encuentro, el teléfono permite esa separación del cuerpo conservando la convergencia en el tiempo, Duras explora magistralmente en la escritura el poder emotivo que esta dimensión despierta.

El interés por el manejo de las voces como elementos autónomos y vehículos significantes más allá del lenguaje de la palabra, encontró sin duda en la escritura cinematográfica el soporte ideal para profundizar en la experimentación creativa que caracterizó siempre a Marguerite Duras.

Acerca de *Jaune le soleil* (1971), una de sus primeras películas como realizadora, la escritora nos indica una vez más la importancia relevante de la palabra: “Ce film est un film sur la parole. L'image ici sert à porter la parole.”⁶² Su trayectoria en el campo del séptimo arte

⁶⁰ *Ibid.*, 45-46.

⁶¹ *Ibid.*, 66.

⁶² Cahiers du cinéma, n° 400, octobre 1987, 20, citado en : Joëlle Pagès-Pindon, *L'écriture illimitée*, 149.

nos demostrará una búsqueda incansable por lograr la emergencia de la palabra y de la voz que la hace posible. En este sentido es interesante señalar la postura de Marcela Groppo para quien la escritura cinematográfica de Duras demuestra el desplazamiento de la literatura por “la escritura”⁶³, una escritura que sería, como la misma Duras lo expresa en *La mort du jeune aviateur anglais* (1993), una escritura lejos de las ataduras de la sintaxis: “Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.”⁶⁴ Una escritura que, además, estaría más interesada en “...attraper des choses que de les dire...”⁶⁵

En entrevista con Leopoldina Pellotta encontramos el siguiente diálogo que refleja la postura de la escritora con respecto a su función como directora de cine:

MD – Au cinéma, comme sur la page, l’essentiel c’est d’effacer. Tourner peu, rien que le nécessaire. En donnant au spectateur le moins à voir possible, et le plus à comprendre, à écouter

LP – à écouter ?

MD – En filmant parfois je me rendais compte que tout ce que mes acteurs étaient en train de dire était moins important que le timbre de leurs voix⁶⁶

Así, observamos el interés por la sonoridad de las palabras, de tal suerte que éstas, “sueltas y perdidas”, se encuentran siempre ligadas al ámbito sonoro de la voz que las porta. En el cine, la realizadora trabaja en un sentido minimalista con la imagen: existen muy pocos planos, muy pocos actores, los movimientos de la cámara son simples y la acción se desarrolla siempre con gran lentitud; en estas condiciones, la voz, con sus cualidades lingüísticas y corporales, se presenta como la posibilidad de acceder a lo que es imposible de mostrar a través de las imágenes. Así como en los textos narrativos las voces nos permiten el acceso a lo indecible, veremos cómo, en la pantalla, nos permiten acceder a lo invisible.

El cine se presentará como el lugar idóneo para que el manejo de las voces desencarnadas, que Duras aprecia tanto, se nos presente con una fuerza expresiva sorprendente.

⁶³ Marcela Groppo, “Marguerite Duras. La escritura de la imagen”, en *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, ed. Por Claudia Kozak (Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006), 43.

⁶⁴ Marguerite Duras, *Écrire* (Paris: Gallimard, 1993), 86.

⁶⁵ Antenne 2, *Le Goncourt : Duras*, Ina.fr., 1984, min. 2’28. <https://www.ina.fr/video/CAB90021191/le-goncourt-duras-video.html>

⁶⁶ Pallotta, *La passion suspendue*, 114.

1.3.- Las voces desencarnadas, un recurso privilegiado en el proceso de emancipación de la voz

Al abordar el trabajo cinematográfico de Duras, no podemos obviar que éste se enmarca en un contexto socio-cultural particular; en este sentido, no es una coincidencia que, prácticamente al mismo tiempo que se entablan los primeros debates acerca de la Nueva Novela, surja, a finales de 1957 lo que se ha llamado “Nouvelle Vague” del cine francés, cuya influencia fue determinante tanto para la historia mundial del cine como para la literatura.

Este movimiento, con el que los Nuevos Novelistas (y Marguerite Duras con ellos) comparten la necesidad de romper con los cánones establecidos, ejerció una influencia muy fuerte en los escritores; muchos de ellos, atraídos por las posibilidades técnicas del séptimo arte, incursionaron en él como guionistas y/o realizadores, logrando que algunas de sus preocupaciones de escritura encontraran una salida ejemplar a través de la pantalla. El manejo del sonido, los juegos con el tiempo y el espacio, la exacerbación de la mirada que permiten las técnicas cinematográficas, fueron explorados con mucho interés tanto en la realización de sus propias películas como traspuestos a la escritura en sus relatos.

Robbe-Grillet considera que el manejo del sonido en la pantalla característico del arte cinematográfico, fue lo que más atrajo a los escritores, es decir, aquello que escapaba a los poderes de la literatura; él lo expresa así: “...ce qui retient plus leur attention c’est...non pas tant l’image que la bande sonore - le son des voix, les bruits, les ambiances, les musiques – et surtout la possibilité d’agir sur deux sens à la fois, l’œil et l’oreille...”⁶⁷ Duras experimenta con esta posibilidad sonora que proporciona la cinta filmica para dotar a la voz de una autonomía sorprendente. Abordaremos ahora, con base en los trabajos filmicos de la realizadora, lo que se ha interpretado en este trabajo como un proceso de emancipación y autonomía de la voz con respecto al cuerpo y al personaje que encarna.

La relación de Duras con el séptimo arte inició por el interés que manifestaron diferentes directores cinematográficos en sus textos para transformarlos en películas. René Clément realizó *Un Barrage contre le Pacifique* (1958), Peter Brook, *Moderato Cantabile* (1960), Jules Dassin, *Dix heures et demie du soir en été* (1966), por citar algunos. En 1959 Duras fue solicitada para escribir el guión para la película *Hiroshima mon Amour*, realizada por Alain Resnais en estrecha colaboración con la escritora. A partir de 1966, seducida por las

⁶⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1963), 128.

posibilidades filmicas, Duras decidió pasar del otro lado de la cámara y realizó su primera película basada en uno de sus textos teatrales: *La Música*. Desde entonces, la escritora realizó 19 películas, siendo la mayoría re-escrituras de sus textos; este capítulo se centrará en ocho de ellas: *La Femme du Gange* (1972), *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta* (1976), *Césarée* (1979), *Les mains négatives* (1979), *Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979), *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979) y *L'Homme Atlantique* (1981).

La Femme du Gange contiene ciento cincuenta y dos planos fijos y ningún movimiento de cámara;⁶⁸ en ella se hace alusión a lo ocurrido en las novelas *Le rapt de Lol V. Stein* y *L'Amour* (1971). La escena se sitúa en el mismo lugar que señalan los textos narrativos, la historia de la película está ubicada años después de lo acontecido en las novelas.

Una vez terminada la cinta, no satisfecha con el resultado, la cineasta tuvo la idea de sobreponerle una cinta auditiva que ella denominó como “otra película” compuesta exclusivamente por voces que fueron grabadas con base en un guión concebido ex profeso por la escritora. En esta segunda “película sonora”, las voces no tienen ninguna relación con las imágenes que acompañan y que pertenecen a la “primera película”. Un año después de haber concluido este trabajo, se publicó el guión con un pequeño prólogo en donde la realizadora nos dice al respecto: “La femme du Gange, c'est deux films: le film de l'image et le film des Voix...les deux films sont là, d'une *totale autonomie* liés seulement mais inexorablement, par une concomitance matérielle: ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps.”⁶⁹ Después del prólogo, bajo el título *Le film des voix*, encontramos una descripción detallada de las dos voces femeninas que conforman la película de voces:

Très jeunes, jumelles, l'une brulée, l'autre encore vivante. Entremêlées elles se ressemblent...Elles sont liées par le désir. Se désirent. Elles étaient depuis très longtemps errantes, atteintes d'un savoir incohérent, accidentel, fou, avant d'être là, près, posées. Attendaient depuis longtemps la mort, l'histoire, toute mort, toute histoire. Dans la brûlure, restent d'une fraîcheur liquide, battent l'image, la baignent, la lèvent, la respirent, prennent son odeur de sel, d'iode. La rendent. Regardent. Voient. Oublient. Se souviennent.⁷⁰

Estas voces femeninas dialogan entre sí como si ignoraran la presencia de un tercero: el espectador. Su tono es el característico de las obras de teatro durasianas, es decir, aparentemente neutro, un tono de lectura supeditado exclusivamente, como se ha señalado

⁶⁸ Pierre Eugène, “Le chant des seuils”, en *Filmer dit-elle, le cinéma de Marguerite Duras*, dir. por Thierry Lounas (Paris : Capricci, 2014), 95.

⁶⁹ Marguerite Duras, *La Femme du Gange* (Paris : Gallimard, 1973), 103.

⁷⁰ *Ibid.*, 105.

anteriormente, a la emoción intrínseca que conlleva el lenguaje y al ritmo pausado de la enunciación. Sin embargo, las voces que se presentan se encuentran fuertemente marcadas a nivel sonoro: agudas, casi infantiles, hacen muy pocas inflexiones, su enunciación es extremadamente lenta y se mantiene siempre sin alteraciones, manejándose en un registro muy poco variable y restringido. Si la escritora califica este tipo de enunciación como “desprovista de emoción”, el resultado sonoro al que nos enfrentamos al escuchar estas voces, se presenta cargado de significados, de los que tal vez, el más evidente sea una percepción de irrealidad, una impresión de artificialidad que impregna toda la cinta y que, evidentemente, no emana del texto, sino de la dimensión sonora.

Por otro lado, las voces no tienen una función explicativa en la historia como en general sí la tiene el empleo de la voz en *off* en el cine; al contrario, la realizadora señala explícitamente que lejos de facilitar el desarrollo de la película, la audición de esta otra historia que sucede únicamente entre las voces, lo entorpece. En este sentido, parece más indicado apuntar que la intervención de los personajes sonoros hace más compleja la lectura de la película pues obliga al espectador a construir las dos historias (la de las imágenes y la de las voces) y a relacionarlas entre sí. Lo cierto es que, a pesar de la indicación de la escritora, la historia de las voces no es totalmente ajena a la historia visual. Aunque no llegan a mezclarse, las dos “películas” no son totalmente independientes, pues las voces son las portadoras de la memoria de la historia de los personajes de las imágenes, se encuentran en el mismo lugar en el que éstas fueron filmadas y tienen una presencia constante en la película.

Las obras filmicas siempre implican la fusión de varios “medios” diferentes (imágenes, sonidos, música) que constituyen un solo objeto indivisible como tal; en este sentido, nos encontramos ante una obra de carácter intermedial (según la terminología de Claus Clüver)⁷¹. Sin embargo, en la película de Duras se encuentra, además, yuxtapuesta una cinta compuesta únicamente de voces que, por tener la capacidad de diferenciarse de la primera, presenta una relación multimedial con ésta (siempre según la terminología de Clüver).

Según Madeleine Borgomano, el tratamiento que hace Duras de estas voces constituye la mayor importancia de la película, expresándolo de esta forma: “...introduire dans le film une diégèse totalement absente des images est la grande innovation de *La Femme du Gange*.”⁷² Esta relación multimedial, es decir, de autonomía entre las dos historias, inmersa en un objeto intermedial por excelencia, complejiza la obra y permite una gran variedad de lecturas, dependiendo de la importancia que cada individuo otorgue a cada uno de los

⁷¹ Clüver, *Intermediality and Interarts Studies*, 26.

⁷² Madeleine Borgomano, *L'écriture filmique de Marguerite Duras* (Paris : Éditions Albatros, 1985), 77.

elementos “independientes”. Por otro lado, al revisar el resultado del trabajo emprendido en esta cinta, la realizadora descubrió el poder emotivo que se genera en el espectador al mostrar auditivamente voces cuyos cuerpos no se ven en la pantalla, voces acusmáticas según la terminología de Michel Chion,⁷³ que proyectan características y “poderes” no explícitos pero que el espectador reconstruye de forma un tanto inconsciente. Acerca de las voces acusmáticas el teórico señala: “Presumed to have virtually unlimited knowledge and vision, and maybe even unlimited power-in sum, potentially omniscient, panoptic and omnipotent, the limits of his power never clearly determined.”⁷⁴ Así pues, estas voces sin cuerpo y que se presentan como “exteriores” a la historia, presentes en el relato fílmico pero únicamente a través de su voz, constituyeron un gran descubrimiento para la misma Duras.

Es interesante señalar que, aunque las voces se encuentran fuera del relato que presenta la pantalla, ellas conocen la historia de los personajes, la recuerdan de forma confusa y fragmentada y son en ese sentido las salvaguardas de la historia, su función es recordar, y cada una recuerda a su manera; a este respecto Aliette Armel nos indica: “L’utilisation des voix constitue un autre moyen technique de démultiplication à l’infini de la mémoire, très spécifique à Marguerite Duras.”⁷⁵ Es importante apuntar que la preocupación por los procesos de la memoria no es exclusiva de Duras, sino una marca de su tiempo que se encuentra estrechamente ligada al interés por los procesos psicoanalíticos. En sus textos, frecuentemente los personajes se encuentran en una situación de olvido después de algún evento traumático, en una situación de “memoria abolida”, como la llama Paul Ricœur en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. La escritora se interesará en encontrar salidas a ese estado amnésico con la finalidad de recuperar la memoria del olvido traumático; el manejo de las voces en sus películas apunta en este sentido. Tratándolas como voces-memoria que, por la forma confusa que tienen de recordar la historia de los personajes en la pantalla, presentan la realidad del relato como una posibilidad y no como una certeza, la escritora las utiliza para dar cabida a la posibilidad de múltiples realidades con respecto a la misma historia. Siguiendo esta lógica, en *La femme du Gange*, Duras pretende entregar el relato al olvido, es decir, una vez que la historia ha sido

⁷³ El término acusmático se refiere a un sonido que se escucha y del cual no se ve el origen. En su libro *La voix au cinéma*, Chion aplica esta definición al cine y llama presencia acusmática a la presencia en una película de una voz sin cuerpo visible; esta voz se encuentra asociada a un “ser” invisible a quien llama acousmètre. Siguiendo el pensamiento de Chion, existen varios tipos de acousmètre de acuerdo a qué tanto se hace visible en la pantalla. El acousmètre completo es aquel que nunca vemos, sin embargo, siempre se encuentra dentro de la diegesis, es decir, no se presenta como un narrador externo a ella. “Ni dedans ni dehors, c’est le destin, au cinéma, de l’acousmètre”, 34. El acousmètre siempre tiene un pie en la historia. La voz acusmática, como parte esencial del cine, ha sido motivo de múltiples experimentaciones.

⁷⁴ Michel Chion, *The voice in cinema* (New York : Columbia University Press, 1999), 97.

⁷⁵ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l’autobiographie* (Mayenne : Le castor Astral, 1990), 134.

recuperada de la memoria abolida, una vez que ha sido otorgada a diferentes memorias para que la recreen a su manera, el relato de la historia puede ser olvidado, pues cada quien tendrá su propia memoria de los hechos.⁷⁶ La escritora expresa lo que significó para ella el descubrimiento de estas voces sin cuerpo portadoras de memoria con estas palabras: “Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l’oubli pour le laisser à la disposition d’autres mémoires que celle de l’auteur: ... mémoires déformantes, créatives.”⁷⁷

Por otro lado, a propósito de estas voces que constituyen una segunda “película”, en una entrevista con Xavière Gauthier, Duras afirma: “...le film des voix me fait penser à ça, à des masses de pierres comme ça dans l’eau, dans la mer ; les voix passent entre les masses...et elles disparaissent, elles reviennent ; elles circulent comme ça entre les îlots.”⁷⁸ Así, Duras es consciente del poder dinámico, fluido, intangible e inasible que tiene la sonoridad de la voz para utilizarlo en la película en un nivel que, como señala Midori Ogawa, incide más allá de la trama. Este descubrimiento llevó a la realizadora a experimentar y profundizar en el manejo de la voz con respecto a la imagen en sus trabajos subsecuentes. El tratamiento de personajes que carecen de imagen, presentes únicamente a través de la voz, genera en el espectador esta sensación de ambigüedad, tan cotizada por los Nuevos Novelistas, que provoca la poca certeza de la solidez de los mismos; nunca sabemos a quién corresponden estas voces ni podemos construir cuerpos concretos a través de ellas, sin embargo, la apelación sonora invita a la recreación de identidades físicas en el imaginario del receptor. Así, las voces se transforman en personajes que conviven con otros personajes que sí tienen cuerpo en la pantalla y son tratadas como tales sin perder por tanto sus potencialidades como entes acusmáticos: omniscientes, omnipresentes, panópticos. Un ejemplo de este manejo lo encontramos en el transcurso del guión, cuando la escritora nos dice acerca de ellas: “Les voix s’étaient tues pendant la visite de la dame et des enfants. Qu’en auraient-elles dit ? Ont-elles vu? Peut-être que non. Elles se réveillent, reviennent à la surface de S. Thala du moment que S. Thala est rendu à ses habitants.”⁷⁹ Por otro lado, en la entrevista con Gauthier, Duras afirma que sabe que las voces viven en la parte alta del hotel en el que se desarrolla la película, sabe cómo “se visten” y que desde hace mucho tiempo tienen 18 años. Es decir, les

⁷⁶ En la historia de *La femme du Gange*, la memoria abolida se presenta con relación a lo vivido por la protagonista en *Le ravisement de Lol V. Stein*, al trauma sufrido por el abandono de su prometido en brazos de otra mujer que le produjo una amnesia total del hecho; las voces de la película lo recuerdan y así, una vez que estas memorias hacen presente la historia, ésta puede ser olvidada. Esta relación con los procesos de memoria y trauma presente en sus obras, le valió a Duras el reconocimiento de Jacques Lacan quien afirmó que la escritora sabía, sin conocerlo, lo que él enseñaba.

⁷⁷ Françoise Cibiel, ed., *Duras, Romans, cinéma, théâtre...*, 1209.

⁷⁸ Gauthier, *Les parleuses*, 87.

⁷⁹ Duras, *La femme du Gange*, 172.

construye un cuerpo imaginario y les otorga características no únicamente físicas. Evidentemente para la escritora, la voz, en tanto personaje, puede prescindir del cuerpo y lejos de sufrir alguna afectación, se enriquece con cualidades que éste no tiene: la atemporalidad, la omnipresencia.

La experiencia innovadora y singular de *La Femme du Gange* es la que, a decir de la propia Duras, sin duda hizo posible la realización, un año más tarde, de su siguiente película, *India Song*. Esta cinta está basada en la novela *Le Vice-Consul* y se filmó en 1974, para presentarse después en el festival de Cannes en 1975. En ella encontramos una cierta continuidad con respecto a la película anterior en cuanto al manejo de la banda sonora y a la presencia de esas voces sin cuerpo que, se confirma nuevamente, tienen una importancia decisiva para la realizadora. Duras define como una “polifonía” el manejo que hace de las diferentes voces en esta cinta, habla de las “conversaciones privilegiadas” para referirse a las que suceden entre los actores, las “voces de los invitados” masculinas y femeninas, pero que corresponden a cuerpos que nunca se ven en la pantalla, las “voces perdidas” de las que solamente se alcanzan a distinguir algunas palabras sin que ubiquemos a ningún personaje que las emita, las voces marcadas como 1 y 2 que representan “une espèce de mémoire”⁸⁰ y las voces marcadas como 3 y 4 que funcionan como los motores de la historia, estas últimas cuatro se encuentran marcadas en el texto como personajes. Es importante apuntar que de esta variedad de voces que se manejan en la película, ninguna pertenece claramente a un personaje “visible”; no obstante, podemos agruparlas en dos tipos diferentes: las que definitivamente no pertenecen a un personaje identificable en la imagen, que nos recuerdan las de la película anterior, y las que pertenecen *probablemente* a los personajes que aparecen en la imagen. *Probablemente*, porque los cuerpos en la pantalla nunca mueven la boca, es decir, nunca los vemos en el acto de enunciación, aunque sí se escuchan diálogos que presumiblemente les pertenecen y que fueron grabados aparte. Consideramos la aparición de estos personajes sin voz como el siguiente paso, la siguiente gran innovación de la escritora en el intento por desvanecer y deshabitar a sus personajes dándoles aún más autonomía a las voces como personajes que no necesitan cuerpos para expresarse. Como no existe la visión de la boca que se mueve coincidiendo con lo que se escucha, la voz conserva un carácter inquietante, un aura mágica provocada por una voz sin cuerpo y unos cuerpos sin voz que se percibe con mayor o menor intranquilidad dependiendo de qué tanta certeza pueda conseguir el espectador, de qué tantos elementos logre relacionar él solo, para poder realizar la unidad apaciguadora y natural

⁸⁰ Nicole Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film* (Paris : Albatros, 1981), 122.

voz-cuerpo. La coincidencia entre palabras audibles y labios, normalmente produce una “garantía” de que permanecemos en la realidad, ya que, evidentemente, no es cuestión de voces en *off* que nos indicarían que se trata del pensamiento de algún personaje o de la narración de alguna parte de la historia, sino de diálogos. Cuando esta coincidencia se encuentra explícitamente negada, como en nuestra película, los mensajes de inestabilidad son múltiples. Si agregamos la extrema lentitud y la casi inmovilidad de los cuerpos en la imagen, el efecto fantasmagórico se hace más evidente. Así pues, en *India Song* existen tanto voces acusmáticas (no sabemos de qué cuerpo proceden) como personajes mudos (no mueven los labios). En *La voix au cinéma* Michel Chion plantea que ambos proyectan características y “poderes” similares en una película; además, admite que los límites de su poder nunca son claramente definidos para el espectador.

En nuestra cinta la ecuación se vuelve aún más compleja pues durante la filmación, Duras transmitía a través de una grabadora las voces con los diálogos previamente grabados por los mismos actores. De esta forma, las voces que se escuchan en el registro son las mismas de los actores que en el presente de la filmación debían interpretar el texto que escuchaban, pero sin enunciarlo. Duras dirá : “Celui qui écoute sa parole comme la parole d’un autre...il est à lui-même son propre spectateur, dans ce cas-là, son propre acteur.”⁸¹ Las voces se vuelven así las que dictan la actuación, las que manejan a los actores y no a la inversa; adquieren así el poder de determinar el comportamiento de los cuerpos de los actores; estos cuerpos desintegrados se someten a ellas sin oponer resistencia. Los personajes en la imagen generan extrañamiento y desconcierto creando un efecto mórbido y la sensación de que algo falta siempre. A su vez, las voces adquieren presencia independientemente de un cuerpo que las albergue. A través de estos artificios, Duras logra profundizar aún más en este deseo de borrar a sus personajes, de librarlos de contornos específicos y logra que se perciban como ausentes-presentes, es decir presentes porque visuales pero ausentes porque sin voz y al mismo tiempo presentes porque con voz grabada, pero ausentes porque sin cuerpo integrado a ella.

Por otro lado, el manejo de estas voces desencarnadas y autónomas permite exaltar la posibilidad de hablar del mismo hecho utilizando distintos tiempos verbales casi simultáneamente, lo que, según la propia Duras, da una dimensión de profundidad a los hechos. En entrevista con Nicole Lise Bernheim explica al respecto de las voces 1, 2, 3 y 4:

⁸¹ *Ibid.*, 108.

[elles] parlent de l'histoire au passé. Tandis que les voix enfuies, les voix perdues, les voix présentes pendant la réception, en parlent au présent. On dit, pendant la réception : elle *fait* de la musique. Et nous⁸², nous disons : elle *aura fait* de la musique...Cela donne une dimension...profonde à la bande sonore...⁸³

No conforme con el resultado de este trabajo que fue recompensado en Cannes, la escritora prosigue su ruta de desdibujamiento, de destrucción de los personajes tradicionales; continúa el camino hacia la emancipación total de las voces con respecto al cuerpo y realiza otra película de la que va a expulsar definitivamente de la imagen cualquier presencia humana. *Son nom de Venise dans Calcutta Désert* fue presentada en 1976, marcando con ello un hito en la historia del cine.

Seis meses después de haber terminado la filmación de *India Song*, Duras decidió retomar íntegramente la banda sonora grabada en esta cinta y filmar nuevas imágenes con la finalidad de crear otra película con el mismo sonido; la particularidad de estas imágenes es que de ellas está excluido el ser humano. El resultado es totalmente desestabilizador pues al ver la cinta se oyen muchas voces, a través de ellas se adivinan diferentes historias, se escuchan los diálogos mudos característicos de *India Song* y los diálogos de los personajes-vozes anónimos, se escucha el grito desgarrador del vicecónsul y los cantos infantiles de la pordiosera sin que la cámara muestre nunca a ningún personaje; las imágenes se restringen a presentar largos planos filmados al interior de una casa deshabitada en ruinas, se muestran las paredes, los techos, las tapicerías sucias, las ventanas rotas, el suelo de piedra deslavada; se trata de secuencias de imágenes de “texturas” y cambios de luz. A la par de estas imágenes filmadas al interior, encontramos secuencias grabadas en el exterior de la misma casa (se trata del lugar en donde se filmaron los exteriores de *India Song*) mostrándonos largos planos que recorren el jardín, el estanque, el cielo o los árboles.

Como hemos señalado, la banda sonora de esta película es exactamente la misma que la de *India Song*, en ella escuchamos música, ruidos de pájaros, ruidos de mar, sin embargo es a través de las voces presentes en ella que podemos percibir con mayor fuerza la ausencia de imágenes humanas; la presencia de las primeras es la constatación evidente de la ausencia de las segundas, es decir, en una película sin voces humanas el espectador no reclamaría imágenes humanas, sin embargo, en *Son nom de Venise* la presencia incesante de las voces se torna sumamente angustiante ante la ausencia de los cuerpos a los que pertenecen. Las voces

⁸² La voix 4 es “dicha” por Marguerite Duras.

⁸³ Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, 122-123.

rigen y estructuran el trabajo fílmico, se vuelven soberanas y totalmente independientes del cuerpo.

En un manuscrito se puede apreciar la percepción de la autora: “Ce qu’il y a à voir dans *Son nom de Venise* ne gêne pas, ne fait plus d’obstruction au son. Dans *India song* ou dans *La femme du Gange* il y a quelque chose dans l’image qui empêche le son d’aller jusqu’au bout de lui-même, de prendre toute sa place, ici c’est fini, le son règne complètement.”⁸⁴

A partir de esta cinta, Duras realizó once películas más y en cuatro excluye a los actores por completo dejando que su propia voz de escritora tome su lugar, éstas son: *Césarée*, *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner* (Melbourne) y *Aurélia Steiner* (Vancouver), filmadas todas en 1979. Las dos primeras son cortometrajes que Duras realizó con imágenes que desechó de la filmación de *Le Navire Night*. En ellas no existe ningún personaje y es la voz de la realizadora la única que se escucha leyendo el texto; en estas cintas nunca se presenta una coincidencia directa entre la imagen y el texto, Duras nos explica en este sentido: “C’est comme si les voix ne connaissaient pas le contenu des images. Le récit ne sera donc jamais immédiat, direct. Il reviendrait au spectateur de le reconstituer.”⁸⁵ Para la realizadora, la coincidencia entre imagen y texto está reservada al cine comercial dirigido a un público pasivo. En *Les yeux verts* (1996) explica que su búsqueda experimental pretende encontrar la mejor manera de darle valor a la palabra a través del cine, incluso habla de encontrar alguna imagen suficientemente neutra que pueda servir como soporte para diferentes textos y que tomaría diferentes sentidos según el texto que le fuera asignado. En estas películas Duras nos muestra el interés por buscar imágenes que no se impongan al espectador al mismo nivel que lo hace la voz, sino imágenes que puedan ser de alguna forma poseídas y sometidas por la voz que, además, es la suya⁸⁶.

De esta forma, la realizadora trabaja de forma inusual con las cintas fílmicas, pues establece una relación no de unión o fusión entre los diferentes medios (imagen, sonido,

⁸⁴ Archivos IMEC. DRS 20.9.

⁸⁵ Pallotta, *Marguerite Duras, La passion suspendue*, 115.

⁸⁶ Es significativo que sea la misma Duras la que grabe la voz en sus películas, no únicamente por ser la escritora de los textos, sino también por las particularidades concretas que tiene al hablar: su timbre grave y rugoso, su manera de pronunciar las palabras acentuando el valor de las consonantes al terminarlas, su ritmo lento de enunciación. En *Les yeux verts* nos dice que tiene la misma voz en las películas que cuando habla y que al hablar su preocupación es: “ne pas m’écarter de ce terrain neutre où les mots arrivent à égalité les uns des autres. Ils arrivent et je suis obligée de les prendre et de les rendre publics. Je les fais passer d’un endroit à un autre, je les sors du sommeil, je les mets dans le jour, sans bruit.”, 141. Para un acercamiento más profundo a las características vocales de Marguerite Duras se puede consultar el artículo de Zsuzsanna Fagyal “Le style vocal de Marguerite Duras” en, *Marguerite Duras*, dir. Por Alain Vircondelet, (Paris : éditions Écriture, 1994). En este texto, la autora realiza un análisis comparativo a nivel físico-acústico de la enunciación de Marguerite Yourcenar y la de Marguerite Duras.

música), como es lo habitual, sino que más bien le da prioridad a la separación de uno de ellos (el texto sonoro) para relacionarlo de manera arbitraria con los demás. El resultado que obtiene así, son películas que no terminan por mostrarse como objetos “coherentes”, sino que más bien se presentan como objetos dislocados, que mantienen en su interior relaciones preferentemente multimediales a través de la yuxtaposición de los medios y no relaciones intermediales de dependencia. Las imágenes, el sonido y la música pareciera que pudieran ser intercambiables pues no guardan relación con lo que predomina, que es la voz enunciando el texto.⁸⁷

Por otro lado, a diferencia de la experiencia en la lectura silenciosa de un texto de una voz narradora, la dimensión sonora que adquiere la voz en la pantalla, impone una serie de significados al receptor. Como hemos mencionado, el timbre, el ritmo, la “textura” de una voz acústicamente audible conlleva múltiples sentidos que van más allá del significado del texto. De esta forma, con el desplazamiento de la lectura hacia la escucha, el lector-espectador descodifica significados a través de una fuente acústica concreta que se muestra a él con características determinadas evitando la construcción sonora imaginaria.

Prosiguiendo su voluntad de neutralizar las imágenes a favor de dar valor al texto y a la voz que lo porta, Duras filmó en 1981, una vez más con imágenes desechadas esta vez de *Agatha et les lectures illimitées* (1981), *L’Homme Atlantique*. En esta cinta la mitad del tiempo nos presenta una pantalla totalmente negra para que el espectador no pueda “ver” más que a través de la voz de la escritora que lee el texto. Es importante anotar que la realizadora escoge la pantalla negra como el soporte para señalar con más evidencia la importancia del oído. La pantalla se define por ser portadora de imágenes y en este sentido, está dirigida esencialmente al sentido de la vista; con la introducción de imágenes negras, Duras enceguece al espectador y obliga a que el oído despliegue con más fuerza su percepción y así, la voz multiplica su alcance.

Desde la filmación de *Le Navire Night* en 1979 encontramos la utilización de este recurso: la inmersión en ciertos momentos de imágenes totalmente negras a lo largo de la

⁸⁷ Ami Flammer compuso e interpretó la música para estos cortometrajes. En un encuentro con el músico, el 18 de junio de 2019 en París, tuvimos la oportunidad de que nos explicara su forma de trabajo con la realizadora. Apuntó que Duras siempre se rehusó a que el violinista viera las imágenes o conociera el texto antes de hacer la música. Partiendo de la famosa chacona de Bach para violín solo, la escritora simplemente expresó que necesitaba “algo” similar para sus cortometrajes. Tomando el planteamiento del regreso constante a una idea musical característico de esta forma, el violinista realizó improvisaciones regresando siempre a la nota más grave del violín (Sol 4) que el músico identificó como una frecuencia recurrente en la voz de Duras. La realizadora simplemente aprobaba o desaprobaba lo propuesto por Flammer, pero nunca aceptó que el músico trabajara directamente con la imagen o el texto, enfatizando así el deseo de autonomía y dislocación igualmente en cuanto a la música del que hemos hablado en cuanto a la voz.

cinta, pero en ese momento Duras las consideraba equivalentes a los espacios en blanco que dejaba en sus narraciones escritas; sin embargo, con la insistencia de la pantalla negra en *L'Homme Atlantique*, podemos considerar que la realizadora logra que las voces alcancen el grado máximo de desencarnación y autonomía y que nos muestren, frente al marco visual por excelencia, aquello que no se puede ver.

De esta forma, podemos pensar que lo que Duras nos demuestra con sus múltiples experimentaciones, es la posibilidad de un acceso directo, a través de la voz, a la emergencia del texto. Con la dislocación de la concepción convencional de la imagen-sonido en el cine, es posible acceder a la percepción del texto bruto, al desnudo, con la “emoción pura” que éste implica. Sin embargo, se trata de un texto hablado, es decir con una dimensión físicamente audible, sonora, que viene a fundirse con el significado semántico para lograr la fuerza expresiva que caracteriza estas cintas. Tal vez es a esta condición dual de la palabra, como hemos dicho, entre cuerpo y sonoridad, entre sonido y significado, a la que Duras hace referencia cuando, en un diálogo con Jean-Luc Godard en 1979, afirma: “J’ai besoin des deux choses (*l’écrit et l’image*) sur l’écran, qui ne gênent pas ce que j’appellerais ‘l’amplitude de la parole’. En général, je trouve que toutes les images, ou presque, gênent le texte.”⁸⁸ Más adelante, en el mismo diálogo, afirma al cineasta: “Je ne crois pas que l’image puisse jamais remplacer ce que j’ai appelé ‘la prolifération indéfinie’ du mot.”⁸⁹ Nosotros agregaremos, pensando no sólo en la proliferación indefinida de la palabra, que nada puede remplazar el alcance emotivo de la voz.

Madeleine Borgomano muestra una apreciación muy interesante acerca de la autonomía de la voz en las películas de Duras:

MD lui enlève [a la voz *off*] son autorité, mais elle lui conserve ses pouvoirs : elle ne commente plus l’image, mais elle sait des histoires, et on l’écoute comme dans l’enfance la voix de la conteuse...Décalée, dissociée, autonome, la voix *off* démultiplie le film, le surdétermine, lui donne des profondeurs. Elle détruit toute illusion de réalité et donne au film le statut fictionnel des légendes.⁹⁰

Al negar el anclaje con “la realidad” que comúnmente proporciona el cine al espectador y otorgar una dimensión privilegiada a la voz, la visión-escucha de estas cintas nos obliga, de

⁸⁸ Cyril Béghin, intr., *Duras/Godard Dialogues* (Europe : post-éditions, 2014), 14.

⁸⁹ *Ibid.*, 23.

⁹⁰ Borgomano, *L’écriture filmique de Marguerite Duras*, 191.

entrada, a una lectura en múltiples y fascinantes sentidos, en donde la voz adquiere una identidad propia que no necesita del cuerpo para expresarse.

1.4.- El grito, una expresión límite de la voz

Écrire est hurler sans bruit
M. Duras

Con el grito, la voz manifiesta emociones que, con o sin la mediación que implica el significado de la lengua, nos remiten directamente al terreno de las pulsiones, de aquello que, una vez más, no es posible reducir a la explicación lingüística. Para Danielle Cohen-Levinas, el grito es “l’expression la plus violente et la plus archaïque du moi...”⁹¹ En tanto que acto físico, el grito nos revela el interior de un cuerpo en un estado emocional que no es arbitrado por el pensamiento, en este sentido la filósofa apunta: “...[le cri] est la conscience du corps avant celle de la pensée. Ayant rompu avec la substantialité du langage, il devient l’expression privilégiée de la substantialité du corps et du souffle humain.”⁹²

En la escritura de Duras, el grito es un elemento recurrente empleado de diferentes formas pero que nos dirige siempre hacia la necesidad de expresar, por medio de la escritura, algo que se encuentra negado para la significación de las palabras. Por otro lado, la escritora no solamente hace gritar a sus personajes y trabaja con el grito al interior de sus obras, sino que podemos considerar que su escritura en sí revela características de esta expresión violenta y primitiva que implica la voz transformada en grito; como bien lo apunta Françoise Cibiel: “...il y a dans la passion, dans le désir, quelque chose de primitif et d’irréductible à la pensée discursive, quelque chose de l’ordre du cri, que son écriture, depuis toujours, cherche à rejoindre.”⁹³

Por su parte, la investigadora Joëlle Pagès-Pindon señala: “Chez Duras, le cri est associé à ces moments de paroxysme que sont le crime et le désespoir amoureux.”⁹⁴ Reflexionaremos en la manera en que se presentan estos dos momentos en algunos textos de la escritora y la relación que establecen con el grito, con el fin de profundizar en las diversas formas en que utiliza este recurso fónico, y por ende sonoro, en la escritura y los resultados que esto conlleva.

⁹¹ Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant* (Paris : Éditions Michel de Maule, 2006), 43.

⁹² *Ibid.*, 46.

⁹³ Françoise Cibiel, ed., *Duras, Romans, cinéma, théâtre...*, 1346.

⁹⁴ Pagès-Pindon, *Marguerite Duras, l’écriture illimitée*, 158.

Así pues, el grito, presentado como una expresión límite que representa según Pagès-Pindon el punto más álgido de una emoción, se encuentra frecuentemente relacionado con el tema tan recurrente en las obras de Duras de la desesperación amorosa. A su vez, repetidamente en sus textos esta expresión de la voz asociada al sufrimiento amoroso implica un momento de ruptura en el desarrollo de la historia, es decir, existe generalmente un antes y un después del grito. Abordaremos algunos ejemplos en este sentido.

En *Le ravisement de Lol V. Stein*, ante la evidencia de la pérdida de su prometido encontramos que: “Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées...”⁹⁵ (antes de desmayarse y caer en la locura). En *Agatha* (1980), dominados por un amor incestuoso irrealizable, cuando la hermana confiesa al hermano que ama a otro hombre Duras escribe:

Lui- Je vais crier. Je crie.
Elle- Criez
Lui- Je vais mourir.
Elle- Mourez.⁹⁶

En el guión de *Hiroshima mon amour* (1960), después de la muerte del ser amado, la protagonista cuenta al japonés: “Elle- Je t’appelle quand même. Même mort. Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort comme une sourde. C’est alors qu’on me met dans la cave. Pour me punir.”⁹⁷ En esta cita constatamos otra característica que la escritora pone de manifiesto con respecto al grito: no puede ser dimensionado por quien lo emite. En estos ejemplos, el grito surge cuando se evidencia la imposibilidad de la relación amorosa, cuando no existe otro recurso para expresar el dolor; en este sentido, representa la desesperación amorosa en sí. Por otro lado, advertimos que el grito se encuentra relacionado a estados de sufrimiento (la locura, la muerte, el encierro) que potencializan en la lectura algunas de sus características como la irracionalidad y la desmesura. Es así como, presentando físicamente en un cuerpo la emoción al desnudo, sin mediaciones, el grito en estos textos es capaz tanto de expresar como de detonar estados emocionales fuera del acceso de la razón y del dominio en los personajes. El grito es el momento culminante de la desesperación y, a partir de él, el interior de cada individuo se transforma; en los tres casos que hemos mencionado los personajes después de haber gritado pierden el contacto con la realidad y su vida se modifica

⁹⁵ Marguerite Duras, “Le ravisement de Lol V. Stein”, 747.

⁹⁶ Marguerite Duras, *Agatha* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1980), 41.

⁹⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (Paris : Gallimard, 1960), 90.

por completo. De esta forma, el grito tiene dos funciones: llevar la obra al punto más álgido presentando un clímax sonoro y fungir como parteaguas en la lectura.

Observemos ahora lo que ocurre en *Les mains négatives* (1979). Se trata de un cortometraje que, como hemos mencionado antes, se realizó con planos desechados de la película *Le Navire Night* a los que la realizadora agregó un texto que ella misma lee durante la cinta. Este texto está basado en un descubrimiento histórico: estampadas en la pared de una gruta, se encontraron pinturas que reflejan huellas de manos extendidas que fueron plasmadas hace treinta mil años⁹⁸. No se trata propiamente de un relato, sino más bien de un poema en el que se evocan las manos, la gruta, el tiempo y se presenta a un hombre que dice que grita de manera insistente:

Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans
Je t'aime
Je crie que je veux t'aimer, je t'aime...
J'aimerais quiconque entendra que je crie que je t'aime...
Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc.
Je suis celui qui criait qu'il t'aimait, toi.⁹⁹

Para Christian Doumet estas “manos negativas” inexplicables histórica o antropológicamente, en la obra de Duras “figurent le cri même du désir.”¹⁰⁰ Un hombre anónimo grita su amor a un receptor anónimo en un contexto que no señala ni un espacio ni un tiempo definidos; de esta forma, este grito puede interpretarse como el símbolo de “todos” los gritos que claman una desesperación amorosa. Es interesante la interpretación del académico acerca de este texto, pues plantea, además, que el grito se presenta como la metonimia del cuerpo ausente, amputado de sus manos; el grito, con su inmanencia corporal se une a esas manos carentes de cuerpo. Por otro lado, el grito, situado en el terreno de las pulsiones, ligado como hemos apuntado a las expresiones más arcaicas del ser, refleja también la manifestación igualmente arcaica, desarticulada y sin sentido plasmada en las paredes de la gruta. En *Roma* (1993), Duras retoma el tema de las manos negativas y, hablando de la ciudad italiana y la historia de la humanidad, lo presenta de esta forma: “- C'était quoi d'après l'institutrice, ces mains? - C'étaient des cris, elle disait, pour plus tard, d'autres hommes les

⁹⁸ El cortometraje inicia con la siguiente explicación leída por Duras: “On appelle mains négatives, les mains trouvées sur les parois de cavernes magdaléniennes de l'Europe Sud-Atlantique. Ces mains étaient simplement posées sur la pierre après avoir été enduites de couleur. En général elles étaient noires, ou bleues. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique.”

⁹⁹ Marguerite Duras, “Les mains négatives” en *Duras, Romans, cinéma, théâtre...*, ed. por Françoise Cibiel, 1400-1403.

¹⁰⁰ Christian Doumet, “La musique, mon amour”, en *Lire Duras, écriture-théâtre-Cinéma*, comp. por Claude Burgelin y Pierre de Gaulmyn (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000), 80.

entendre et les voir. Des cris dits avec les mains.”¹⁰¹ Así pues, a través de los textos, se establece una asociación entre las manos-gritos impresas en la gruta y el grito arcaico (hace treinta mil años) del deseo. La huella simbólica del grito se asimila a la huella concreta de las manos. En un movimiento dinámico, tanto el grito que se presenta como expresión de una intimidad desarticulada, no codificada por el pensamiento, resuena de manera sintónica con el cuerpo igualmente desarticulado que se encuentra en la gruta, como las manos sin cuerpo remiten a la expresión límite de lo inexplicable e indecible que revela el grito. En este sentido, el grito dialoga con otras expresiones con las que comparte ciertas características, para conducir toda la obra a través de lo que puede interpretarse como un grito simbólico, no personificado y atemporal.

En la obra *L'Amante anglaise*, existe una forma similar de mostrar gritos “mudos” que se hacen presentes a través de la inscripción de un nombre en la pared de una cava: “Peut- être que j’ai voulu l’appeler pour qu’il vienne à mon secours ? Et comme je ne pouvais pas crier, ça aurait réveillé mon mari, alors, j’ai écrit.”¹⁰² Así, la inscripción, tanto en la gruta de *Les mains négatives* como en la cava de *L'Amante anglaise* (lugares por otro lado con características en común: oscuridad, humedad, hermetismo), se presenta como capaz de sustituir la dimensión sonora del grito, conservando la intensidad de la emoción que lo produjo. Percibimos así que el grito “mudo” e “interior” será también materia de escritura para Duras; apuntando en este sentido, es muy ilustrativa la indicación que hace en las notas para la representación teatral de su obra *Détruire dit-elle* (1969) en las que se dice: “Personne ne crie. L’indication est d’ordre intérieur”¹⁰³, a pesar de que está señalado en los diálogos que los personajes, en diferentes momentos, gritan.

Es sugerente pensar que, mostrando un interés tan pronunciado por la voz y por el grito en particular como elemento expresivo en sus textos, la escritora, teniendo acceso en el teatro o en el cine a trabajar con la dimensión acústicamente sonora de las voces, siempre lo presente fuera del contexto de su enunciación “real”. De este modo, nos encontramos con que, en la pantalla o en la escena, o bien hace indicaciones directas como la que hemos mencionado en *Détruire dit-elle* que anulan la dimensión sonora del grito, o hace siempre referencia a éste pero sin mostrarlo auditivamente. En la película *Le Navire Night*, por ejemplo, el texto constantemente alude al grito de diferentes formas: “les gens qui crient la

¹⁰¹ Marguerite Duras, “Roma”, en *Écrire*, 114.

¹⁰² Duras, *L'Amante anglaise*, 178.

¹⁰³ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1969) 140.

nuit...Le cri qui déclenche la jouissance...Quelqu'un crie. Quelqu'un a entendu le cri.”¹⁰⁴ Igualmente se presenta una frase que se repite y que es detentora de una fuerza particular que en gran medida le confieren los gritos a los que alude: “Rien sauf toujours, partout, ces cris. Ce même manque d’aimer”¹⁰⁵; sin embargo, el espectador de la película nunca tiene acceso a la sonoridad de ninguno de estos gritos.

En *L’Amante anglaise*, en otro pasaje, encontramos también que el grito se encuentra presente pero “silencioso” pues no se manifiesta, sólo se alude a él haciendo una descripción que, de forma paradójica, nos remite indiscutiblemente a su cualidad sonora: “Quelque fois des cris sortaient de son corps, ils ne venaient pas de sa gorge mais de sa poitrine.”¹⁰⁶ Por su parte, en el texto de *Les mains négatives*, existe una única voz que habla en primera persona y que, como hemos mencionado, “dice” constantemente que grita, sin embargo, en la cinta filmica la voz serena y pausada característica de la lectura de Duras, nunca muestra de forma auditiva estos gritos. Esta condición permite que, probablemente, y un tanto paradójicamente también, el lector de los textos pueda ofrecerse una imagen del grito más relacionada con “la sonoridad” que implica, que el espectador audio-visual que tiene un acceso directo al sonido en la escena o en la pantalla. Esta reflexión nos conduce a anotar que, en sus obras, la escritora, tal vez, privilegia el sentido simbólico del grito y no su cualidad físicamente audible. El hecho de que los personajes frecuentemente “digan” que gritan, pero no griten, refuerza esta hipótesis.

Con certeza el grito más emblemático en la obra durasiana es el del vicecónsul que, presente en su dimensión sonora en las película *India Song* y *Son nom de Venise dans Calcutta Désert*, se “escucha” entre las letras en la novela *Le Vice-Consul* y nos presenta justamente esta relación que señala Pagès-Pindon, por un lado con la desesperación amorosa y, por otro, con el crimen. Conviene destacar que tal vez es emblemático porque es el único al que tenemos acceso de forma acústica, es decir, es el único que “verdaderamente” se escucha a través de la pantalla ofreciéndonos un acceso directo a la voz desgarradora del personaje.

Trazaremos ahora la trayectoria que tomó este grito de las letras para hacerlo resonar en la pantalla, que lo condujo, en un proceso de transmedialidad, de la imagen sonora a la expresión acústica del sonido.

¹⁰⁴ Duras, *Le Navire Night*, 37.

¹⁰⁵ *Ibid.* 54, 64.

¹⁰⁶ Duras, *L’Amante anglaise*, 177.

Así pues, existen dos condiciones que son detonadoras del grito para este personaje: su aflicción ante el amor imposible con la esposa del embajador, asociada a la desesperación amorosa, y el haber disparado sobre los leprosos indefensos sin una razón aparente, relacionada con el crimen.

En cuanto a los gritos causados por la desesperación amorosa, anotaremos que desde la primera vez que el protagonista habla con Anne-Marie Stretter, la narración figura una especie de presagio al describir su voz en estos términos: “distinguée, mais bizarrement privée de timbre, un rien trop aiguë comme s’il se retenait de hurler.”¹⁰⁷ En la novela el texto presenta una curva progresiva de intensidad emocional que es conducida a través de los gritos que se intensifican transformándose en alaridos, para disminuir después y terminar como sollozos antes de cesar por completo:

Le vice-consul de Lahore pousse son premier cri :...Gardez-moi !
-Je reste ici ce soir avec vous ! crie-t-il....Alors il crie encore...il y avait un profond silence quand il a crié...Il crie...- Je reste ! hurle le vice-consul...- Une fois. Une seule fois, gardez-moi auprès de vous...Le vice-consul se met à sangloter sans un mot...On entend encore des cris. Et ces cris cessent.¹⁰⁸

En el guión de la película *India Song*, antes de este momento, aparecen marcados otros gritos del vicecónsul (que no se encuentran en la novela) sin que se presenten auditivamente al espectador: “Cris au loin: ceux du vice-consul. Cris de désespoir. Déchirants, obscènes. Voix 1- Que crie-t-il ? Voix 2- Son nom de Venise dans Calcutta désert.”¹⁰⁹ Aunque existe una descripción que permitiría suponer que la autora se interesa por la dimensión sonora de este pasaje, en la cinta no subsiste ninguna huella de él y el único grito que escuchamos es el mismo al que hace referencia el pasaje citado de la novela. Es interesante cómo, en la pantalla, el mismo personaje anticipa su grito en una acción totalmente calculada, razonada, cuando dice a Anne Marie Stretter: “Je ne sais que crier. Et qu’ils le sachent au moins qu’on peut crier un amour.”¹¹⁰ Llama la atención esta pretendida imposición de la razón ante un acto que pertenece al ámbito de las pulsiones y que encontramos también en algunos otros textos (la cita mencionada de *Agatha* es un ejemplo). La aparente contención manifiesta genera una sensación de irrealidad en el receptor y una cierta “frialidad” en la percepción de los personajes pues se muestran falsamente dueños de sus emociones.

¹⁰⁷ Duras, *Le Vice-Consul*, 120.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 141-143.

¹⁰⁹ Marguerite Duras, “*India Song*”, 1241.

¹¹⁰ *Ibid.*, 1290.

Así pues, el grito en las obras de Duras puede implicar un estado muy fuerte de tensión entre la contención, el dominio sobre las emociones y la naturaleza irracional que lo caracteriza; sin embargo, la presencia sonora de la voz de Michael Lonsdale gritando en *India Song* nos remite inmediatamente a ese elemento primitivo, arcaico y des-razonado que caracteriza esta expresión límite de la voz, a pesar de la anticipación racional hecha por el personaje. Se trata de un grito prolongado que se escucha enmarcado por dos momentos de silencio absoluto y que, como en *Le Vice-Consul*, acústicamente también representa una curva progresiva de intensidad. El grito anunciado inicia como una petición gritada con el texto “gardez- moi” similar a la que presenta la novela. Haciendo uso del manejo del ámbito sonoro, en la película el grito irrumpe en medio de un total silencio que sirve para abrirle paso y permitirle que se despliegue con fuerza; al llegar a su momento más álgido, el texto se pierde y queda únicamente la manifestación sonora, el gemido animal que se prolonga por casi seis minutos hasta que desaparece por completo dejando una huella indeleble en el espectador. Esta dimensión audible otorga al grito de forma inmediata su cualidad corporal y física permitiendo que el auditor tenga acceso directamente a la emoción sin mediaciones, lo que no sucede en la narración. Por otra parte, la audición de este grito se produce de forma acusmática, es decir, sin que el emisor se muestre presente visualmente en la pantalla, lo que fortalece la relación del espectador con el ámbito sonoro: ante una imagen visual estática y sin personajes, el oído despliega sus capacidades perceptivas de forma más atenta¹¹¹.

A propósito de estos gritos la escritora manifiesta en un diálogo con Jean-Luc Godard: “les cris du vice-consul dans *India Song*, ils sont *venus*. Et je les ai laissés crier, les cris ont crié. Je ne me suis pas dit : ‘ça va être trop fort, et les spectateurs vont sortir’. J’ai laissé faire.”¹¹² Duras confiesa así lo mismo que muestra en la pantalla: es imposible “domesticar” racionalmente la fuerza emotiva que despierta la realidad sonora del grito.

Con respecto a la relación que tiene el grito con el acto criminal en *Le Vice-Consul* e *India Song*, Corpelet señala: “Cet homme trouve dans son cri et dans son crime la seule réponse possible devant un réel qui reste en défaut de sens et de mots...Le vice-consul, lui, n’a à offrir que le hors-sens de son cri et de son acte.”¹¹³ Así, los gritos nocturnos del personaje de la novela son la única respuesta posible ante lo que no se puede nombrar con palabras, en este caso, la inmensa miseria y las condiciones de vida deplorables de los

¹¹¹ *India Song*, film, 1:14:00.

¹¹² Béghin intr., *Duras/Godard Dialogues*, 35.

¹¹³ Corpelet, “La voix du réel...”, 175.

leprosos en India. Estos gritos tampoco tendrán una presencia audible en la película. El teórico continúa: “Le cri du vice-consul fait exister un silence assourdissant qui est le silence de l’indicible.”¹¹⁴ Es interesante retomar la asociación que se establece en la cita entre el grito y el silencio pues en efecto ambos guardan una relación estrecha de causalidad: el silencio es la consecuencia inmediata del grito. Recordamos las palabras de Lacan en este sentido: “Le cri n’est pas d’abord un appel, mais il fait surgir le silence...le cri fait gouffre où le silence se rue.”¹¹⁵ Duras lo sabe y lo utiliza expresivamente en sus obras tanto literarias como cinematográficas, después de un grito, viene siempre el silencio que otorga un espacio permitiendo el despliegue simbólico inherente a esta expresión límite de la voz humana.¹¹⁶ Un ejemplo claro en este sentido lo encontramos en *Dix heures et demie du soir en été*, cuando, ante la desesperación de la protagonista al no saber cómo salvar al perseguido por la policía, encontramos esta frase: “Au calme qui suit ce qu’elle a dit, elle s’aperçoit qu’elle a dû crier.”¹¹⁷

A su vez, esta obra es un ejemplo en donde se encuentra presente la asociación directa entre grito y crimen que se manifiesta de diferentes formas en distintos textos. La escena de la novela está envuelta en gritos, todo grita alrededor de la heroína María y de Rodrigo Paestra, el asesino de su esposa buscado por la policía: “Le vent chaud fait crier les palmiers de la place...la gouttière crie encore...les choses crient...Une fenêtre s’est allumée. On a crié.”¹¹⁸ En este contexto, los gritos, unos simbólicos y otros “reales”, sirven de marco para el desarrollo de la trama y enfatizan la tensión que se vive en la situación que se narra: el asesino es perseguido por la policía al mismo tiempo que María sufre la destrucción de su matrimonio. Duras utiliza las características que se encuentran asociadas al grito para dar un contexto “sonoro” y emocional a su obra. Por su parte, en *L’Amante anglaise* encontramos también otra manera de aproximar el grito al acto criminal cuando la asesina confiesa: “La nuit du crime elle poussait ses cris et je croyais qu’elle m’empêchait de dormir.”¹¹⁹ En esta obra los gritos son tratados como una aparente causa del crimen. En *Moderato cantabile* es interesante el tratamiento que hace Duras del grito y que Christian Doumet define de esta

¹¹⁴ *Ibid.*, 180.

¹¹⁵ Jacques Lacan, *Séminaires XII*, citado en la emisión radiofónica de France culture “Petite métaphysique du cri.” <https://www.franceculture.fr/emissions/creation-air/petite-metaphysique-du-cri>, min. 29’.

¹¹⁶ Si bien el silencio es la consecuencia del grito, de forma metafórica podemos pensar que el silencio, entendido como falta de respuesta del otro, como ausencia o indiferencia, también lo antecede, es decir, que el grito se encuentra frecuentemente, en un sentido metafórico, enmarcado por el silencio.

¹¹⁷ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été* (Paris : Gallimard, 1960), 105.

¹¹⁸ *Ibid.*, 76-81.

¹¹⁹ Duras, *L’Amante anglaise*, 185.

forma: "...le cri est le chant paroxystique de cette union prolongée entre l'éros et le thanatos."¹²⁰

En este relato existe un crimen pasional cometido en un café y es a través de un grito que el lector es alertado de lo sucedido; la palabra "cri" es la primera en hacer referencia al crimen presentándose de la siguiente manera: "Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta net."¹²¹ Igualmente, este grito servirá de unión entre dos historias, la del niño que toma su clase de música y la del crimen; la cualidad sonora del grito le permite franquear espacios y viajar del café en donde se cometió el asesinato para llegar a la sala en donde se encuentra el niño con su madre y la profesora de piano. Por otra parte, es sorprendente cómo en esta obra Duras se sirve del grito para establecer una analogía que se supone un tanto contradictoria entre el crimen y la vida, entre la muerte y el nacimiento, y que se deduce cuando la protagonista dice al referirse al grito que se escuchó en el momento del crimen: "- C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même, dit-elle. - Elle mourait, dit l'homme", enseguida ella misma hace la asociación : "- Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant."¹²² Es en este sentido que podemos entender la apreciación del crítico que hemos mencionado, Eros y Thanatos igualmente representados por una misma acción, por un mismo "objeto" sonoro.

Abordaremos un último ejemplo significativo de otra forma en la que Duras utiliza el grito en sus obras.

Les yeux bleus cheveux noirs es un texto en el que toda la historia se desarrolla a partir de un grito que se escucha sin que pueda ser identificado ni quién lo emitió, ni pueda ser dilucidado su significado. Sucede al inicio de la historia y se presenta así:

On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un *a* de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un *t* par exemple ou d'un *l*.¹²³

¹²⁰ Doumet, "La musique mon amour", 87.

¹²¹ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1958), 16.

¹²² *Ibid.*, 52.

¹²³ Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, 11.

En esta obra el grito es tratado prácticamente como un objeto del cual se proporcionan descripciones detalladas que en su gran mayoría tienen que ver con las características fónicas y sonoras que proyecta: “ce cri était chargé d’échos de toutes sortes, de passé, de désir.”¹²⁴ Todo el relato se construye alrededor de este “objeto” que se encuentra en el umbral de la significación, entre el estado de “sonoridad pura” y el significado de alguna palabra que nunca se logra articular. A lo largo de la obra los personajes hacen referencia a este grito como algo definitorio para el desarrollo posterior de sus vidas: “Elle se souvient du hurlement qui venait des combles de l’hôtel. Elle avait effectivement eu envie de fuir ce dernier instant et c’était ce hurlement qui l’avait retenue dans le hall.”¹²⁵ Por otra parte, alrededor de este grito inicial, a lo largo del relato, se encuentran repetidamente gritos bajo diferentes modalidades: “...l’idée se déclare, brutale, dans un cri d’agonie.”¹²⁶ o bien: “Dans sa voix il y a encore des cris, mais au loin, pleurés.”¹²⁷ En esta obra, Duras, además de hacer gritar a sus personajes de manera insistente, utiliza las características del grito de forma metafórica y lo convierte en una materia protagónica para su escritura.

Entendiendo el grito como una expresión límite de la voz, proponemos ahora franquear un umbral que, aunque ciertamente es poco definido y de carácter movible, nos permite ubicar una diferencia; planteamos conservar ese “oscuro objeto” que nos ha guiado en este breve recorrido, para impregnarlo ahora de música y observar los alcances expresivos al incorporarlo, así transformado, al trabajo creativo de Duras.

2.- El canto, el cuerpo como instrumento musical

Le son, la langue s’entendent et ne se touchent ni ne se voient
Quand le chant touche, 1. Il transperce, 2. Il tue.
P. Quignard

El canto nace de la voz y se prolonga en ella, es la voz, con todas las propiedades corporales y sonoras que la caracterizan, la que permite al pensamiento y a la emoción manifestarse en canto. En él, la voz se transforma en instrumento musical y en esta prolongación del cuerpo, la voz no necesita mediaciones para producir música; en este sentido, es el único instrumento

¹²⁴ *Ibid.*, 37.

¹²⁵ *Ibid.*, 94.

¹²⁶ *Ibid.*, 132.

¹²⁷ *Ibid.*, 149.

musical que no fue inventado como tal y el único que no requiere de nada exterior al propio cuerpo para expresarse. En tanto gesto corporal y sonoro, el canto es un material de una sorprendente maleabilidad, capaz de figurar los detalles más sutiles en su emisión. Por otro lado, es interesante señalar que a través del canto es posible manejar voluntariamente esa cualidad que, como instrumento musical, sólo a él le pertenece: emitir simultáneamente entidades musicales sonoras y entidades “inteligibles”.

Así, el canto es el lugar en donde confluyen las palabras y la música para formar un solo objeto expresivo que se presenta de forma compleja englobando diferentes parámetros de significación. Como manifestación de la voz, el canto conserva la característica ambivalente que la sitúa entre el significado del lenguaje y el significado que se desprende de su cualidad propiamente sonora. Esta expresión sonora, de gran potencia expresiva y afectiva, como hemos visto, implica en sí misma una dimensión portadora de múltiples sentidos. A su vez, en el canto, al complejo fenómeno que implica la voz, se agrega otro sistema autónomo significativo que es la música. Finalmente, el canto presenta otros niveles de significación en tanto entidad intermedial autónoma.

La musicóloga Danielle Cohen-Levinas señala a propósito de la complejidad de la expresión a través del canto:

La voix dans la musique aurait donc une sorte de statut ambivalent. Elle assumerait la dichotomie profonde entre la musique, système fermé que se signifie lui-même, et la parole, système ouvert, qui renvoie au langage, au sens-expression du signifié. La voix chantée ne ressemble en rien à la voix parlée. Ce qui diffère, c'est le sens des paroles. Une fois mises en sons, elles “contrepointent” un langage “autre” : celui de la musique.¹²⁸

De esta forma, la voz-música implica una gran complejidad que transforma el significado mismo de las palabras que contiene, pues, como apunta Cohen-Levinas, un texto no quiere decir lo mismo si se presenta hablado que si se manifiesta cantado. En este sentido, Claus Clüver argumenta que esta diferencia de significado se desprende del carácter intermedial que caracteriza al canto, de la condición que implica que dos “medios” (el texto escrito o hablado y la música) lo constituyan como unidad; el teórico plantea que este carácter intermedial implica una relación de unión entre la música y el texto que conlleva características diferentes de las que podemos encontrar en ambos medios de forma

¹²⁸ Cohen -Levinas, *La voix au-delà du chant*, 27.

separada.¹²⁹ Para el análisis que nos ocupa, agregaremos a esta “dicotomía” apuntada por los musicólogos entre la música y el lenguaje como elementos constitutivos del canto, un tercer factor, que forma parte indisoluble de este objeto intermedial y que parece indispensable para enriquecer estos postulados: el concepto que Barthes señala como “le grain de la voix” y que define de la siguiente manera:

La voix qui chante, cet espace très précis où une langue rencontre une voix et laisse entendre, à qui sait y porter son écoute, ce qu'on peut appeler son “grain”: la voix n'est pas le souffle, mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe.¹³⁰

El “grain de la voix” para Barthes se encuentra más allá del sentido de las palabras, más allá del sentido musical e incluso más allá del estilo de ejecución del intérprete; ligándolo ineludiblemente al cuerpo, afirma: “Le ‘grain’ c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute.”¹³¹ Es así como el canto siempre lleva impreso este “grain de la voix” que nos remite a una noción corporal y física del emisor que, a diferencia de la voz no cantante, se sitúa en la música. Por su parte, para Christelle Piqueras, en el análisis específicamente literario, la consciencia en los textos de la corporalidad que implica el canto, permite enriquecer la noción de identidad de los personajes. Ella lo expresa así: “Grâce au chant, la notion d’identité peut se penser en fonction de la matérialité du corps et non plus uniquement selon une perspective psychologique.”¹³² Esta concepción será de suma utilidad en los análisis que realizaremos más adelante en torno a la producción creativa de Marguerite Duras.

Es importante precisar que, de cierto modo, la escritura “invisibiliza” el aspecto físicamente sonoro del canto, convirtiéndolo en un “enigma” que exige la construcción mental del lector. En este sentido, el concepto de Barthes no es aplicable totalmente al canto que se presenta en los textos, puesto que éste es “audible” únicamente en el imaginario del receptor. Sin embargo, sí nos permite analizar la relación voz-canto-cuerpo y nos alerta, aun en la lectura, sobre la importancia de ese “más allá” sonoro ligado intrínsecamente a la voz y al cuerpo que implica el canto.

¹²⁹ Clüver, *Intermediality and Interarts Studies*, 33.

¹³⁰ Roland Barthes, “Le grain de la voix”, en *L’Obvie et l’obtus* (Paris : Éditions du Seuil, 1982), 348.

¹³¹ *Ibid.*, 243.

¹³² Christelle Piqueras, *Le chant dans le « cycle indien » de Marguerite Duras construit-il une identité corporelle aux personnages ?* (tesis de maestría, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 2012), 5.

Por otro lado, como acto performativo, cantar implica siempre situarse en el presente; supone producir un “objeto” (el canto) que, como entidad sonora, tiene una existencia que se desarrolla en el tiempo, por lo que escucharlo o emitirlo significa inscribirse temporalmente en un “ahora”. Esta dimensión temporal que implica cualquier manifestación sonora supone un “ahora” activo y dinámico, cambiante. Myriem El Maïzi plantea que el canto (ya que está constituido físicamente de vibraciones) se puede comparar a un fluido que se propaga, señalando que, aún plasmado en la literatura, conserva este carácter movable: “Le chant dans son flux, se donnerait ainsi à lire avant tout comme une onde linguistique mouvante qui se fait figure de devenir.”¹³³ El dinamismo y el movimiento implícitos en el canto son características que Duras hará valer en sus textos al insertar referencias a diferentes canciones y hacerlas dialogar con el movimiento interior y exterior de sus personajes.

Ahora bien, una canción grabada puede volverse portadora de otros significados, pues implica la mediatización de la voz y conlleva, por un lado, una cierta estaticidad (se fija el sonido vocal) y por otro, la posibilidad de su reproducción indefinidamente y de manera diferida, es decir, fuera del acto de producción. En la escritura de Duras encontramos por un lado personajes “cantantes” en quienes la cualidad performática y temporal del canto es aprovechada con fines de enfatizar el devenir del personaje o de solicitar su memoria; por el otro, encontramos grabaciones de canciones, de las que Duras utilizará otras características para cumplir funciones como enfatizar el texto, lo que permite reforzar ciertos aspectos de la narración, o bien subrayar la imagen social que proyecta la canción utilizada para contextualizarlo.

Es interesante señalar que, aunque inscrito en el presente, el canto, por su dimensión sonora, guarda una estrecha relación con la memoria. Según Stéphane Resche, los medios auditivos activan fácilmente los procesos de rememoración en los individuos y expone la razón siguiente: “Le son appelle l’image, alors que l’image n’engage pas forcément le son.”¹³⁴ De esta manera, el sonido apela inevitablemente a la reconstrucción de imágenes, entendidas como evocaciones del pasado que, ante estímulos sonoros como las canciones, se encuentran fuertemente asociadas con las emociones. Annie Riel¹³⁵, analizando la obra de

¹³³ Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l’écriture du devenir* (Bern : Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2009), 115.

¹³⁴ Stéphane Resche, “Art de l’écoute et image sonore”, *Revue Italies* 16 (2012), <https://journals.openedition.org/italies/4433>

¹³⁵ Annie Riel, “La musique comme métaphore de l’innommable dans *India Song* et *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras”, en *Métaphore et musique*, dir. por Inès Taillandier-Guittard (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015), 119.

Duras, expone el pensamiento de Jean Fiset para quien el valor simbólico que un individuo otorga a un sonido y , particularmente a una canción, se detona inevitablemente en el momento de la audición y es indisociable del ámbito emocional del sujeto. De esta forma, la canción detenta un gran poder de evocación y puede activar, de forma inmediata, una memoria que se encontrará ligada a las emociones de quien escucha-recuerda; esta es otra cualidad del canto que Duras utiliza en su obra, tanto al interior del texto, como en la relación con el lector.¹³⁶

Por otra parte, en la literatura, la referencia a una canción específica conocida popularmente, permite al lector, además de activar su memoria emocional, recrear una sonoridad precisa e incorporar en su imaginario las características vocales, más allá de la música o el texto, que se vuelven así portadoras de significado. Tatiana Bubnova, al referirse a Bajtín, sostiene lo siguiente: “el lector de un texto literario lo actualiza de tal modo que las voces, acentos y entonaciones potenciales son parte de un código translingüístico paralelo al semiótico.”¹³⁷ Esta idea resulta muy pertinente cuando pensamos en un texto que contiene referencias intermediales que aluden a canciones conocidas, con las que el lector puede reconstruir mentalmente un complejo sonoro para integrarlo a la lectura.

En este sentido, partimos del postulado que supone como fundamental el papel que juega el lector al descifrar un texto literario, particularmente cuando se trata de obras como las que nos ocupan de Duras, en las que el llamado a la canción está presente constantemente de diferentes formas apelando a la contextualización y al significado que el lector pueda otorgarle. Como señala Frédérique Arroyas:

...c'est à la lecture que le texte devient un objet dynamique, qu'il devient signifiant et que son potentiel est actualisé. Ainsi en est-il pour la lecture nommée ici *musico-littéraire*, celle qui permet une interaction entre texte et musique dans la mesure où elle est amenée à considérer, à faire résonner, dans le texte littéraire, des composantes musicales jugées pertinentes pour l'interprétation du texte.¹³⁸

Frente a los textos de Duras, cargados de referencias al canto, el lector se ve obligado, si pretende una comprensión profunda, a construir analogías, a hacer valer tanto sus

¹³⁶ En este sentido encontramos una semejanza con la memoria involuntaria presente en Proust en *À la recherche du temps perdu*.

¹³⁷ Tatiana Bubnova, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, *Acta Poética* 27 (2006), <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/issue/view/14>, 112.

¹³⁸ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire, à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte* (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2001), 10.

conocimientos como su experiencia de la audición musical para incorporarlos a su interpretación literaria; esta presencia musical en el texto podrá realmente tener un sentido significativo únicamente si su lector le da existencia. Como señala Jean-Louis Pautrot: “Ces romans interrogent avant tout le sujet”¹³⁹. La mención de una canción en una obra literaria obliga al lector a una lectura “diferente”, una lectura que supone un cierto distanciamiento de parte del receptor con respecto al texto como entidad exclusivamente lingüística, con el fin de “contextualizar” la información que la referencia musical implica y así poder volverla significativa para la lectura. Cuando hablamos de contextualizar nos referimos a que, siguiendo el pensamiento de Arroyas, el lector debe atribuir referentes a los elementos musicales con base en su propia experiencia personal, cultural, afectiva, etc. La investigadora lo expresa así: “...l’appareil sensoriel et intellectuel entre en jeu pour s’offrir au travail imaginaire et constructif de la lecture.”¹⁴⁰ De esta forma, a través del ojo, la materia verbal se transforma en imagen musical (de acuerdo a los referentes del lector) y en el acto de lectura se transmite un carácter sonoro, aunque sea únicamente a nivel de imagen, entendiendo ésta según lo que define W.J.T. Mitchell: “...an image cannot be seen as such without a paradoxical trick of consciousness, an ability to see something as ‘there’ and ‘not there’ at the same time.”¹⁴¹ En este sentido la música, si bien no se escucha en el texto (es decir, las canciones no están presentes) sí se recrean como “sonoras” en el imaginario del lector. Así, las diferentes voces que cantan en los textos de Duras se recrean como imágenes sonoras que cumplen diversas funciones durante la lectura. A su vez, las referencias intermediales plasmadas en los textos, adquieren una sonoridad concreta cuando las obras son llevadas a la pantalla o a la escena dejando en este sentido menos espacio al imaginario sonoro del lector y enfatizando la voluntad sonora específica de la escritora. Veremos a continuación algunos ejemplos en los que se pueden corroborar estos usos tan diversos que ella hace del canto.

2.1.- Un elemento activo en la construcción literaria de Marguerite Duras

En un documento titulado “*la vals d’Agatha*” conservado en el Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine (IMEC), se encuentra un pasaje a través del que es posible aproximar la relación de la escritora con la práctica del canto:

¹³⁹ Jean Louis Pautrot, *La musique oubliée : La nausée, L’écume des jours, A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile* (Genève : Droz, 1994), 228.

¹⁴⁰ Arroyas, *La lecture musico-littéraire...*, 35.

¹⁴¹ W.J.T. Mitchell, “What is an image”, *Jstor, New Literary History* 15 (1984) : 509-510.

Le chant des oiseaux m'attriste. Je n'ai jamais chanté de bon cœur. Je me suis efforcée. Les notes s'enlisaient dans ma gorge : je me sentais ridicule. Le seul fait de chanter était une fausse note. L'effort salubre, le résultat pitoyable. Un chant mort-né. Des larmes me venaient, de pitié pour l'effort. Écrire était moins saugrenu. Je modulais sur la feuille une longue larme noire, une larme intarissable.¹⁴²

Esta cita permite percibir la importancia que tiene el canto para Duras; al mismo tiempo, transmite un sentimiento de impotencia frente a la interpretación musical y una necesidad de transformar esa imposibilidad en escritura. La enorme cantidad de referencias a canciones que se encuentran a lo largo de su obra y las diversas maneras en las que utiliza las características del canto en sus textos, pueden ser la evidencia de que este pensamiento estaba profundamente anclado en su vida.

Para Chloé Chouen-Ollier, en la escritura de Duras el canto ocupa un lugar ambiguo, situado entre las palabras y el silencio. Al respecto plantea:

Le chant serait [dans l'écriture de Duras] le stade transitoire, ce qui se maintient au-dessus de l'abîme bordé par la parole et le silence... 'écrire c'est à la fois se taire et parler ...ça veut dire aussi chanter quelques fois'¹⁴³ Elle laisse ainsi entendre comme une triangulation où le chant serait le troisième terme...le mode intermédiaire reliant le possible et l'impossible, celui où s'étreignent et se conjoignent les contraires.¹⁴⁴

El canto se convierte así, en la escritura, en un medio capaz de articular supuestos opuestos como son lo íntimo y lo externo; a través de una canción es posible “escuchar” la intimidad que no es factible expresar con las palabras. Igualmente permite unir lo individual y lo colectivo ya que posibilita la unión del lector con una colectividad a través de la identificación de los parámetros sociales implicados en ella. Las canciones (como en general los discursos orales) conllevan implícitamente la voluntad de comunicación, la voluntad de contar con un interlocutor que decodifique el sonido para interpretar el mensaje que pretenden transmitir. Esta necesidad comunicativa, plasmada en las letras, permanece latente apelando al lector activo para su comprensión e implica un llamado explícito al contacto con éste, como “interlocutor” fuera del libro. La inclusión de citas y referencias a canciones conocidas en la ficción literaria produce un efecto de realidad y de complicidad con el lector que, al encontrar

¹⁴² Archivos IMEC, DRS 3.19, 3.

¹⁴³ Esta es una frase de la escritora tomada de su último libro *C'est tout* (1995), 14.

¹⁴⁴ Chloé Chouen-Ollier, “Le chant précaire de l'écriture”, en *Marguerite Duras*, dir. por Bernard Alazet (Paris : Éditions de l'Herne, 2005), 282.

la referencia musical, se encuentra obligado a activar su memoria para recrear la sonoridad que corresponde. Siguiendo esta idea, Dominique Denes propone:

Ce qui enchanterait donc Marguerite Duras dans la chanson, c'est son caractère de vulgate, sa réserve de lieux communs, qui sont autant des lieux de rencontre de la communauté. En cela, la chanson est encore pour elle une façon de se mêler aux autres, ou, selon ses propres termes, 'de se mêler à tout, de tout'.¹⁴⁵

Así pues, Duras pondera esta cualidad comunicativa de las canciones para establecer una relación con sus lectores. Por otra parte, es interesante anotar que estas canciones populares que acoge la obra durasiana, se utilizan de manera reiterativa, ya sea al interior de un mismo texto, o transitando en diferentes obras creando un efecto de circularidad, de repetición, que acentúa la idea de re-escritura tan característica de la escritora. Así, encontramos que la canción "Le Square" se presenta a lo largo de todo el relato *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, "Ramona" aparece en la novela *Un barrage contre le Pacifique* (1950) y el relato *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), "L'Air de S. Thala" que hace mención a lo ocurrido en el texto *Le ravisement de Lol V. Stein*, aparece tanto en el guión como en la película *La femme du Gange* y se convierte en la melodía inventada por Carlos D'Alessio que da título a la cinta *India Song*. Igualmente existen referencias a la canción tradicional "À la claire fontaine" en varios textos: *L'été 80* (compilación de crónicas semanales que Duras escribió para el periódico *Libération* en el verano de 1980), *Yann Andréa Steiner* (reescritura de la historia de ficción presente en *L'été 80*), *La pluie d'été* (texto y obra teatral escritos con base en la película *Les enfants* que la escritora realizó en 1985) y *La mort du jeune aviateur anglais* (relato incluido en el texto publicado bajo el título *Écrire*).

Por otra parte, utilizando el canto como un elemento que conjuga música y lenguaje, es innegable que la autora cita intencionalmente las palabras de las canciones populares dentro de sus obras para dialogar con el texto y reforzar su sentido. Así, el significado semántico de las letras de las canciones siempre establece una relación con lo que ocurre en la escritura.

Sin embargo, la autora no utiliza únicamente canciones populares para dialogar con sus textos, sino que existen innumerables referencias a cantos no específicos, que no pretenden ni permiten la recreación de una imagen sonora concreta por parte del lector, pero que sí aluden

¹⁴⁵ Dominique Denes, "Le chant, la chanson, l'enchantement de Marguerite Duras" (Conferencia Rencontres Duras 2008), <https://www.marquereduras.org/les-conférences-en-ligne/denes-dominique-le-chant-la-chanson-l-enchantement-chez-marquerite-duras-et-la-maison-le-livre/>

a ese objeto portador de sentido más allá de las palabras. Muchos de sus personajes, con el fin de exaltar una emoción o de calmar un dolor, cantan, haciéndolo frecuentemente en su lengua materna, es decir, muchas veces, en un lenguaje no accesible para el lector a nivel de la comprensión semántica: una pordiosera canta en camboyano, mientras que la madre de *La pluie d'été* (1990) lo hace en ruso, y el chino de *L'Amant de la Chine du Nord* hace lo propio en su lengua. En este último texto encontramos una cita significativa al respecto: “Thanh chantait dans un langage inconnu... elle pleurait avec Thanh lorsqu'il chantait cette chanson qu'il appelait celle de ‘L'Enfance lointaine’.”¹⁴⁶ Así, estos cantos no específicos, sin acceso para el lector a un texto o a una sonoridad concreta, en los relatos de la escritora se presentan también cumpliendo múltiples cometidos a través del significado simbólico del canto: alivian la vida de los campesinos en *L'Amant de la Chine du Nord*, sirven como elemento de cohesión para la familia de *La pluie d'été*, son utilizados para salvar una vida en *Dix heures et demie du soir en été*, representan la memoria de la infancia en *Le Vice-Consul*.

De esta forma, la canción específica o no, se presenta como un elemento activo que trabaja al interior de las obras cumpliendo funciones tanto estructurales como metafóricas. Por otra parte, así como los textos se transforman con las referencias intermediales que contienen, también el sentido de las canciones, por la forma en que dialogan con la escritura, se actualiza de acuerdo con la relación que establecen con los personajes. Es así como, de diferentes maneras y en diferentes grados de “impregnación”, la escritora teje la relación texto-canción siempre de forma significante, tanto para la canción, como para el texto.

Antes de abordar con detenimiento la función compleja que ejercen ciertas canciones en la obra de Duras, plantearemos de forma general las diferentes maneras que emplea la escritora para tratar la canción al interior de sus obras.

Las canciones populares son portadoras de múltiples informaciones entre las que se encuentran referencias a la época y al contexto en los que fueron compuestas y difundidas. Entre otros motivos, Duras utiliza algunas con el fin de situar históricamente los eventos de sus relatos. Tal es el caso de las canciones que se encuentran referidas en *Un barrage contre le pacifique* y *L'Amant de la Chine du Nord*: “Ramona” (1927), “Un soir à Singapour” (1928) y “Paris je t'aime” (1930).¹⁴⁷ Aunque las novelas fueron escritas en 1950 y 1991

¹⁴⁶ Marguerite Duras, “L'Amant de la Chine du Nord”, en *Duras, Romans, cinéma...* ed. por Françoise Cibiel, 1577.

¹⁴⁷ “Ramona”, 1927 interpretada en francés (original en inglés) por diferentes cantantes célebres entre los que figuran Tino Rossi y Carlos Gardel. “Un soir à Singapour”, 1928, interpretada por Fred Gouin y Max Roger. “Paris je t'aime...d'amour”, 1930, interpretada por Maurice Chevalier.

respectivamente, las historias que se relatan y las canciones que los protagonistas escuchan ávidamente a través del fonógrafo, datan de los años treinta. Estas referencias intermediales, dado que se trata de canciones sumamente conocidas, remiten inmediatamente al lector a la época que les corresponde: el momento de las grandes colonias francesas y contextualiza rápidamente los relatos situados en la Indochina colonial, en donde Duras pasó la primera parte de su vida. Estas canciones, de moda en el continente europeo, representan en los relatos una realidad externa que irrumpe en la vida de los personajes a través del fonógrafo para simbolizar la posibilidad de otra existencia que contrasta fuertemente con la realidad de miseria y explotación que viven los protagonistas. A lo largo de estos textos, los personajes las escuchan en diferentes circunstancias marcando siempre un ideal y la esperanza de superar la desventura en la que se encuentran. Para reforzar el simbolismo de aquello a lo que se aspira pero que permanece lejano e inalcanzable, la escritora no hace cantar a sus personajes estas canciones, es decir, los personajes no se las apropian completamente, las escuchan, las bailan o las silban, sin embargo, siempre es el fonógrafo, una máquina que se presenta como un objeto extraño y ajeno, el que las transmite.

La canción “Allô maman bobo” (1977),¹⁴⁸ es una referencia intermedial que igualmente, siendo una canción que tuvo una gran popularidad en el momento de su creación, inmersa en el texto *La pluie d'été*, funciona de forma inmediata como referente del contexto de una época para el lector: los años posteriores al movimiento del 68. La canción describe el malestar de un adolescente que sufre por sentirse inadaptado a la sociedad; el texto, por su parte, presenta una crítica irónica a la educación en Francia. El protagonista, Ernesto, es un niño que tiene “entre doce y veinte años” que se niega a seguir asistiendo a la escuela pues le enseñan “cosas que no sabe”. Su maestro, ante la consternación de la razón expuesta por su alumno para no asistir a clases y falta de palabras, empieza a cantar esta pieza de forma totalmente inesperada causando el asombro de los padres del estudiante. En el momento de leer la referencia intermedial, el lector se sitúa en la época histórica en la que fue un éxito mediático, evocando, a través de la recreación sonora, no únicamente un contexto, sino un cúmulo de vivencias asociadas a él que activan el recuerdo emocional tanto del personaje, como del lector; así, a través de la referencia a la canción, se establece un lazo de complicidad que los une emocionalmente. En este sentido, es importante señalar que a diferencia de las canciones de los años 30 a las que nos hemos referido, externas a los personajes del relato y presentadas como un símbolo de una vida ideal, la canción de Souchon se encuentra en el

¹⁴⁸ “Allô maman bobo”, 1977, Alain Souchon.

texto cantada directamente por el personaje. Esta condición performativa le confiere, de entrada, una relación de cercanía con la propia canción y con el valor simbólico que porta. De esta forma, en estos ejemplos, las canciones sirven como elemento de anclaje, aunque efímero en *La pluie d'été*, en un periodo histórico determinado ubicado en el pasado del lector, que se presenta cargado de informaciones. Es importante precisar que entre estas informaciones se encuentran implícitas muchas que se dirigen directamente a la percepción emotiva y no a la percepción racional; es decir, que, si bien las canciones pueden servir para contextualizar histórica y socialmente los hechos que se narran, el llamado a través de estas referencias, como hemos apuntado, lleva implícito el marco emocional que el propio contexto implica para el lector o para los personajes. En este sentido, Duras aprovecha la capacidad de evocación que tiene la música para solicitar directamente la emoción a través de la recreación sonora: el grano de la grabación, los timbres de las voces, la instrumentación, las características de los cantantes que se adivinan por el oído, al recrearse en la lectura, son capaces de detonar la memoria emocional y afectiva del receptor. Ya hemos señalado que los procesos auditivos pueden activar de forma inmediata los recuerdos, a veces incluso antes de que la capacidad cognitiva del individuo pueda detectar exactamente el tipo de recuerdo que es detonado por el sonido o ubicarlo exactamente de forma racional. Duras, en su escritura, utiliza esta propiedad del canto con respecto a la memoria de diferentes formas y no únicamente para situar a sus lectores en un contexto específico detonador de recuerdos, este tema será motivo de reflexión en apartados subsecuentes.

El término “un canto de moda” parece tener significado para Duras, pues lo encontramos en diferentes obras. Cuando la referencia es a una canción específica como ocurre con “Le Square” en *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* o “Les mots d'amour” en *Savannah bay* (1990), esta mención hace un llamado inmediato a la memoria de los que vivieron en el momento en el que se sitúa el relato; no obstante, para nosotros, lectores del siglo XXI y en otros países, la construcción emocional y mental ante la referencia musical se advierte menos precisa o, en todo caso, seguramente menos certera si no acudimos a algún registro de la misma. Sin embargo, en otros textos, la misma mención no se presenta haciendo referencia a una canción específica, revelando inmediatamente la ambigüedad hacia el llamado a la reconstrucción por parte del lector. Sin indicar de qué canción se trata, la escritora enfatiza que lo importante en estas obras no es la canción en sí, sino lo que representa por tratarse de una canción de moda y las funciones que es capaz de cumplir por las características sonoro-musicales que conlleva. La autora logra así, preservar las cualidades

generales del canto como acto performático, como transmisor de mensajes más allá del lenguaje, para utilizarlas tanto al interior del texto como en la relación que establece el lector con éste. Tal es el caso de *Dix heures et demie du soir en été* en donde el canto es la única forma que encuentra la protagonista Maria para comunicarse con Rodrigo Paestra, el asesino de su esposa buscado por la policía. Paestra se encuentra escondido en el techo de un edificio, Maria lo descubre e intenta establecer contacto con él para ayudarlo a salvarse; ella lo llama, le explica sus planes pero el asesino no responde. Ante la ineficiencia del lenguaje, la mujer empieza a cantar: “Maria, le corps hors du balcon, se met à chanter. Très bas. Un air de cet été-là, qu’il doit connaître, qu’il a dû danser avec sa femme les soirs de bal.”¹⁴⁹ La protagonista utiliza el poder evocador de la canción, asumiendo que seguramente también la conoció el asesino en los días felices con su esposa. Así, busca establecer un lazo de complicidad con Rodrigo Paestra. Es solamente al escuchar el canto que Paestra responde y empieza a moverse. Se trata del momento culminante del texto pues efectivamente Maria logra sacarlo del pueblo escondiéndolo en su automóvil. Durante todo el proceso que les permite escapar, no dejará de cantar y su canto apuntará las vicisitudes emocionales de la aventura, a veces más rápido para señalar que existe mayor peligro, a veces más lento para indicar un momento de calma y precaución, a veces más fuerte para intentar que los ruidos provocados por el asesino al bajar de su escondite no se oigan, otras menos fuerte para enfatizar un momento de complicidad entre los dos personajes. La escritora utiliza la maleabilidad del acto performativo que implica el canto para apuntalar el sentido expresivo de su texto. En el momento en el que Paestra baja del techo para esconderse en el coche de Maria, señalando una situación de tensión y al mismo tiempo de complicidad, encontramos: “Elle chante plus vite, plus vite encore, toujours plus bas.”¹⁵⁰ Así, un canto no específico, del que no se apuntan nunca las palabras pero que se presenta como conocido por los personajes, funciona al interior del texto como medio de comunicación que sustituye al lenguaje de la palabra, permitiendo un entendimiento entre ambos que se supone a otro nivel que no es el de la comprensión racional.

Por otro lado, la escritora utiliza igualmente las canciones a nivel formal, pues les confiere un poder estructurante que se ve reflejado en algunos textos claramente contruidos con base en la recurrencia de los versos de una canción que organiza toda la obra. Tal es el

¹⁴⁹ Duras, *Dix heures et demie...*, 61.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 77.

caso de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, que utiliza la canción “Le Square”¹⁵¹ para dar ritmo a la espera de un anciano, o de la obra de teatro *Savannah Bay*, que integra de forma recurrente “Les mots d’amour”¹⁵² de Edith Piaf para lograr la emergencia del recuerdo de la protagonista. La escritora aprovecha la posibilidad de fragmentación y de repetición que posee la canción para incluir versos de manera reiterada a lo largo de cada texto y hacerla un pilar de construcción en estas obras. Dada la complejidad intertextual e intersemiótica que guardan estos textos en relación con la canción que los estructura, serán abordados en apartados subsecuentes.

Para finalizar este recorrido general en el que se expone, con base en diferentes ejemplos, cómo Duras utiliza el canto en sus obras para volverlo un elemento significativo, anotaremos que en algunas obras las canciones (como hemos señalado acerca de la voz) adquieren una autonomía sorprendente y son tratadas por la escritora como si fueran también personajes capaces de interactuar e imponer sus efectos voluntariamente en la narración. Así ocurre con dos referencias que aparecen en *Yann Andréa Steiner* (1992): un aria de la ópera *Norma* interpretada por María Callas¹⁵³ y “Capri c’est fini” (1965) interpretada por Hervé Vilard. Se trata de una re-escritura de *L’été 80*, año en el que la escritora inició su relación con el último compañero de su vida y a quien está dedicado el texto de 1992; en él, jugando con el sentido autobiográfico como frecuentemente acostumbra, hace alusión a esta relación como algo imposible, muerto y sin futuro, incluye la letra del refrán de la canción popular de Vilard en el relato para enfatizar su propia situación y lamentar la pérdida de su propio amor; en un pasaje encontramos: “Sur toute l’étendue des sables tout à coup, ça hurle que Capri c’est fini. Que C’ÉTAIT LA VILLE DE NOTRE PREMIER AMOUR mais que maintenant

¹⁵¹ “Le Square” fue interpretada por Juliette Greco. En su libro dedicado a la cantante, Bertrand Dicale señala que la letra es de Marguerite Duras y la música de Georges Delerue; él mismo apunta que una grabación no comercial de esta canción se transmitió en las representaciones de la obra de teatro de Duras que lleva el mismo nombre y que se presentó en el teatro de los Mathurins de París en 1961. Según el biógrafo, esta canción no se grabó de manera comercial sino hasta 1990, apareciendo en un CD titulado “Chansons rares”, lo que deja suponer que, aunque el texto la señala como una “canción de moda de ese verano”, en realidad no fue muy conocida. Es interesante anotar que en los archivos del IMEC, se encuentran cinco manuscritos de *L’Après-midi de Monsieur Andesmas* (el último incompleto); en todos existe una referencia a una “canción de moda” pero los versos citados pertenecen a otra canción que no figura en el libro ya editado: “Moustapha”. Se trata de una canción que, ésta sí, tuvo un gran éxito en Francia en los años 60 a pesar de haber sido connotada negativamente como vulgar y ordinaria por los intelectuales de la época. Los versos citados en los manuscritos son los que conforman el refrán: “Chéri je t’aime, chéri je t’adore, comme la salsa del pomodoro”. Jean Vallier señala que únicamente en un texto mecanografiado y marcado como “copie pour l’impression” conservado en los archivos Gallimard en el IMEC, se encuentran los versos de la canción “Le square” que figuran en la edición final.

¹⁵² La letra fue compuesta por Michel Rivgache y la música por Charles Dumont en 1960.

¹⁵³ Esta ópera fue compuesta por Vincenzo Bellini sobre un libreto de Felice Romani con base en la tragedia de Alexandre Soumet *Norma ou l’infanticide*, fue estrenada en 1831.

c'est fini. FINI.”¹⁵⁴ Como un ente autónomo, la canción surge de un lugar indefinido, para inundar el espacio narrativo con una referencia sonora a una canción ampliamente conocida que evoca un contexto que no corresponde al presente de la escritura y que, por ende, sitúa la narración en los años 60, solicitando, una vez más, la memoria del lector con respecto a esta época. Por su parte, la referencia a Bellini aparece igualmente como un elemento autónomo que interactúa con los personajes; sin hacer alusión a la letra ni especificar a qué aria de la ópera se refiere; Duras la presenta de esta forma: “L’air de la *Norma* est sorti alors de nouveau de la Résidence. Très loin, la Callas encore a pleuré avec l’enfant sur le cerf-volant mort.”¹⁵⁵ Sin tener la certeza del aria a que hace referencia la escritora, es posible imaginar que en la lectura, el lector que conozca la obra musical, puede imaginar la “Casta Diva” pues es tal vez la pieza más conocida de esta ópera y fue muy famosa la interpretación de María Callas por las proezas técnicas que demostró al cantarla; a su vez, se trata de una pieza con un carácter triste que coincide con el llanto por el papalote compartido con el niño del relato que nos indica la cita. Así, en diferentes momentos, encontramos estas referencias intermediales cuyo contenido puede ser similar: las dos expresan un dolor profundo, pero que, sin embargo, resultan sumamente contrastantes. La obra de Bellini muestra una complejidad técnica tanto a nivel de la escritura (musical y textual) como en el ámbito de la interpretación y presenta un discurso altamente codificado que no permite un acceso directo y espontáneo para el oyente. Por su parte, la pieza de Vilar está compuesta por un texto, una melodía y una instrumentación más simples, populares y accesibles, que permiten un acercamiento más inmediato y fácil al que la escucha. Ambas piezas son a su vez portadoras de valores simbólicos muy diferentes. La primera está asociada con la élite de la alta burguesía que conforma el público de la música operística, la segunda comporta una intención de comunicación masiva.

Hacia el final del relato se encuentra prácticamente un “duelo” entre las dos canciones que se transforman así en elementos capaces de actuar por sí solos y de relacionarse entre sí, la cita se presenta de la siguiente manera:

Une dernière fois la Callas a chanté son désespoir et Capri est arrivé sur elle pour la tuer. Une fois la Norma massacrée, les hurlements de Capri c’est fini ont régné sur les plages, les États, les Villes, les Océans et l’existence éclatante de la fin du monde a été confirmée.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner* (Paris : P.O.L., 1992), 67.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 57.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 102.

La escritora utiliza las cualidades del sonido que le permiten atravesar, llenar y unificar espacios, que le permiten también, ser percibido sin necesidad de ubicar visualmente la fuente de la que proviene, creando la impresión de poder y ubicuidad a la manera de las voces acusmáticas de las que hemos hablado en el capítulo anterior. Por otro lado, igualmente podemos apreciar cómo Duras utiliza las referencias a las canciones para, con la carga simbólica que son capaces de portar, insertarlas en el texto consiguiendo transformarlas en las protagonistas de una lucha en la que termina por imponerse la situación de ruptura que vive en ese momento la escritora.

Así pues, en las obras de Duras encontramos una relación apasionada y recurrente entre el canto y la escritura de la que Bernard Vray atinadamente apunta: “L’ensemble de l’œuvre de Duras est une grande chambre d’échos où quelques chansons acquièrent un singulier pouvoir de résonance, de survivance.”¹⁵⁷ Por otro lado, esta relación permite establecer un vínculo emotivo muy fuerte entre los personajes, pero igualmente entre el lector y el texto.

2.2.- El canto y la memoria

Hemos anotado anteriormente el interés manifiesto que la escritora, como buena parte de los intelectuales de la época, tenía por los procesos de memoria de los individuos y el auge de la concepción psicoanalítica al respecto. La inmersión de canciones o de referencias a canciones en sus textos se presenta como un recurso privilegiado que le permite, gracias a las propias características de las canciones, hacer de ellas o bien un lugar de rememoración, o un instrumento para conseguir la emergencia de la memoria de hechos traumáticos. Es interesante señalar que, en la obra durasiana, la relación del canto con la memoria se presenta siempre en función de un pasado doloroso, que implica desamor o muerte. En este sentido, se trata de cantos que adquieren, tanto en la lectura como en la audición, un carácter triste y nostálgico. Reflexionaremos ahora sobre algunos ejemplos en los que Duras utiliza la relación de esta expresión humana con la memoria de sus personajes y los diversos resultados que obtiene al implementar este recurso en sus obras.

En la película *Hiroshima mon amour*, la protagonista logra con mucho esfuerzo reconstruir su “memoria abolida”: la historia de amor con un soldado alemán vivida durante la

¹⁵⁷ Jean Bernard Vray, “Décloisonnement et marge : le travail de la chanson dans le texte durassien”, en *Marguerite Duras, marges et transgressions*, comp. por Anne Cousseau y Dominique Roussel-Denès, (Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2006), 168.

guerra, la muerte de su amado y la humillación social a la que fue sometida por ello. Duras aplica una vez más los planteamientos de los procesos psicoanalíticos de tal forma que este recuerdo posibilita al personaje el olvido de su historia traumática. Hacia el final de la cinta encontramos:

Petite fille de rien.
Morte d'amour à Nevers.
Petite tondu de Nevers je te donne à l'oubli ce soir.
Histoire de quatre sous.
Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.
Pareil.
Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.
Pareil.
Puis comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.
Tu deviendras une chanson.¹⁵⁸

Así, después de un proceso difícil de recuperación de la memoria, la protagonista de la cinta, para poder organizar su historia dolorosa, entregarla al olvido y a la memoria colectiva, la transforma en canción; como tal, su historia podrá ser tratada como prototipo de cualquier historia y estará estructurada de forma definida, manejable, pudiendo repetirse indefinidamente sin cambios. Con sus límites precisos, un principio y un fin bien delimitados, la canción logra “fijar” los hechos y arrebatarles la posibilidad de deformarse a través del acto de rememoración. Por otra parte, con su carácter comunicativo, se presenta como el lugar ideal para la trascendencia de una vivencia traumática pues hace posible la “banalización” de una historia personal para convertirla en un relato transmisible, una “historia de cualquiera”. El hecho de que una canción pueda cantarse, tararearse o silbarse, refuerza esta condición de “banalización” que se requiere para superar una memoria que ha sido abolida debido a una experiencia dolorosa.

Si en *Hiroshima mon amour* la protagonista presagia la transformación de su historia en una canción, en otras obras se presentan cantos que funcionan directamente como “contenedores” de historias que deben ser entregadas a la memoria colectiva para preservarlas del olvido individual.

En *Aurelia Steiner* (Vancouver) encontramos un ejemplo significativo en el que también el canto servirá para “apresar” una historia, sin embargo, es muy interesante comprobar que, gracias al diferente tratamiento que hace Duras en cada uno de estos dos casos, la canción y el

¹⁵⁸ Duras, *Hiroshima mon amour*, 118.

canto, logran cumplir roles diferentes en los textos. La madre de Aurelia, una prisionera judía que muere en un campo de concentración junto con el padre de la niña poco después de su nacimiento, intenta transmitir esa historia traumática a su hija recién nacida con el fin de que no se olvide; en el texto encontramos la siguiente cita: “Je lui a parlé longtemps. Je lui ai raconté l’histoire. Je lui ai parlé de ces amants du rectangle blanc de la mort. J’ai chanté. Je lui parlais, je chantais, et j’entendais l’histoire. Je la sentais sous moi, minérale, de la force irréfugable de Dieu.”¹⁵⁹ Aquí, el canto aparece como para reforzar las palabras y conseguir que se pueda preservar en la memoria colectiva la historia que, esta vez, no debe ser olvidada. El Maïzi interpreta esta cita y dice acerca del canto: “le chant porte la mémoire de leur mort, l’arrache à l’oubli pour la faire vivre à travers le temps et l’histoire.”¹⁶⁰ Cuando el loco de *La femme du Gange*, como veremos más adelante, o la madre de Aurélia cantan estos cantos sin hacer alusión a una lírica específica, es la memoria de ciertos hechos la que se exterioriza, la memoria cobra vida a través del canto y a través de la acción de cantar; éstos le confieren, por su carácter dinámico y fluido, un sentido vital a la historia que representan: Las características sonoras del canto y las cualidades del cuerpo en acción al cantar, transfieren a la memoria un elemento de movimiento que no podría otorgarle una historia escrita. De esta forma, los hechos se transforman no sólo en una memoria que puede entregarse a la colectividad, sino en una “memoria viva” gracias al canto que la porta y al acto performativo de la protagonista. Esta es la principal diferencia en estos dos ejemplos. Mientras que en *Hiroshima mon amour* la protagonista entrega su historia para que “se” transforme en canción y así pueda banalizarse y olvidarse, la madre de Aurélia canta ella misma su historia y en la acción de cantar se encuentra explícita la voluntad de que su historia no sea olvidada. En el primer ejemplo la canción es un objeto que sirve para el olvido, en el segundo es una “acción” que significa la voluntad de recordar. Duras utiliza tanto “el canto” como “el cantar” con sus propias características para profundizar en la transmisión expresiva de sus textos.

En el texto de *La femme du Gange* se habla de “Blue Moon” como el canto de S. Thala,¹⁶¹ el que encierra la historia traumática ocurrida en *Le ravissement de Lol V. Stein*. En la cinta filmica, este canto adquiere sonoridad y se presenta como la pieza compuesta por Carlos D’Alessio que dió título, un año después, a la película *India Song*. Este canto se caracteriza entonces, por representar lo ocurrido en el baile relatado, es decir, es el símbolo de la tragedia de la protagonista y tiene una doble función: que la historia sobreviva y no se

¹⁵⁹ Duras, *Aurelia Steiner* (Vancouver), 139.

¹⁶⁰ El Maïzi, *Marguerite Duras ou l’écriture ...*, 141.

¹⁶¹ En *Le ravissement de Lol V. Stein*, S. Thala es el lugar en el que ocurrió el baile en el que Lol perdió a su prometido. S. Thala es también el lugar en donde se desarrollan el texto y la película *La femme du Gange*.

pierda en la “memoria abolida” del personaje y que los hechos sean entregados a una colectividad a través del canto; es interesante la forma en la que Duras expresa en este texto la facilidad que tiene la canción para ser tratada como “memoria” cuando el personaje El loco interpreta la melodía de S. Thala:

La première mesure du chant de S. Thala sort de sa bouche. Arrêt.
Ça recommence. Plusieurs fois, cette première phrase est entendue. Le fou, la forme creuse du Fou est traversée par la mémoire de tous. La tête-passoire traversée par la mémoire du tout, ici incorporée aux murs.¹⁶²

El personaje es concebido en este pasaje únicamente como un receptáculo, una “forma hueca” que sirve para albergar y dar vida al otro contenedor: el canto que resguarda la “memoria de todos”. Es significativo señalar que este canto no se presenta asociado a un texto, es decir, la escritora hace valer su calidad sonora reforzando así su condición simbólica; los personajes nunca dicen las palabras que narrarían la historia, cantan solamente la melodía como lo demuestra el siguiente pasaje en donde, esta vez, es La femme quien canta:

Assise par terre, elle chante l’air de S. Thala. Pas les mots, seulement l’air, à tue- tête, de façon mécanique, imbécile. Elle se bat, elle lutte contre cet air, veut le déloger du bal, le désincruster de la mort.
L’air résonne, cogne les murs, ne casse pas. La femme balance la tête, le laisse sortir, le vomit. L’air sort, toujours, intarissable.¹⁶³

El canto “sin palabras” se vuelve autónomo, un objeto contra el que el personaje lucha sin poder tener un control sobre él, un objeto que se encuentra irremediamente unido a la memoria, que se transforma en “la” memoria y habita los personajes a pesar de su voluntad. El canto, así como hemos anotado acerca de la voz, en algunos textos de Duras, se vuelve independiente y utiliza a los personajes que lo cantan para manifestarse y expresar su voluntad y “sus” intenciones; es decir, no son los personajes quienes desean recordar, es el canto mismo el que desea manifestarse para cumplir su cometido y hacer recordar a los personajes.

En este afán por preservar la memoria a través del canto, es interesante señalar que, en *Les yeux verts*, Duras apunta acerca del personaje de Aurélia¹⁶⁴: “Elle chante, c’est elle qui

¹⁶² Duras, *La femme du Gange*, 148.

¹⁶³ *Ibid*, 135.

maintenant chante les airs du bal de S. Thala, elle les chante comme chants juifs.”¹⁶⁵ La escritora hace cantar la misma canción a otros personajes que no forman parte de la historia que representa el canto, logrando así que esta “memoria” se expanda y permee los diferentes textos. Por otro lado, con la asociación a los cantos judíos, la memoria es capaz de transformarse en una memoria colectiva que puede trascender los límites de una historia individual y designar la tragedia de la vida humana. Observamos cómo Duras aprovecha al máximo la maleabilidad del canto para incidir de formas diferentes en la escritura.

Es igualmente interesante señalar el ejemplo del canto de la pordiosera en la novela *Le Vice-Consul*, pues éste se presenta no como la posibilidad de superar la memoria abolida de la niña desterrada y condenada al exilio, sino prácticamente como su remplazo: “...marcher la nuit tout en chantant les chants de Tonlé-Sap, tous. Dix ans plus tard, à Calcutta, il n’en restera qu’un, il occupera tout seul sa mémoire abolie.”¹⁶⁶ Parece evidente la atracción de la escritora por la relación profunda que puede establecerse entre el canto y la memoria; en este caso, hace fungir al primero como una especie de avatar de la segunda consiguiendo, una vez más al hacer cantar a su personaje, resultados opuestos a los que logra en *Hiroshima mon amour*. Por un lado, el canto se presenta como el portador de una historia que será entregada a la memoria colectiva para superar el dolor, y por otro, aparece, a través del acto performativo, como su sustitución, negando así la posibilidad de que la vivencia traumática pueda aflorar y transformarse. La escritora utiliza la canción tanto para “salvar” al personaje en *Hiroshima*, como para negarle la posibilidad de superar sus vivencias traumáticas condenándolo a la locura en *Le Vice-Consul*.

La memoria de la infancia es otro aspecto que Duras simboliza a través de hacer cantar a sus personajes. Tanto la madre de *La pluie d’été* como el personaje de la pordiosera que aparece en varias obras, son personajes en exilio que han perdido todo lo referente a su vida anterior salvo, cada una, un canto de su infancia: el de cuna ruso “La Neva” la primera y el de Battambang la segunda. Es sólo a través de sus canciones que estas mujeres son capaces de recordar-evocar un tiempo pasado, cantar para ellas significa la posibilidad de no perder por completo sus orígenes y poder reconstruirse ante el olvido traumático causado por el exilio.

¹⁶⁴ Aurélia es el personaje principal de tres relatos cortos que llevan el mismo título y tratan de una chica de dieciocho años que escribe desde diferentes puntos del planeta. Se trata de la misma persona en los tres relatos, pero a la vez, la historia de cada una de ellas es diferente. Los títulos son: *Aurélia Steiner* (Vancouver), *Aurélia Steiner* (Melbourn) y *Aurélia Steiner* (París). Recordemos que los dos primeros fueron llevados a la pantalla por la misma escritora en 1979.

¹⁶⁵ Duras, *Les yeux verts*, 109.

¹⁶⁶ Duras, *Le Vice-Consul*, 27.

En estos ejemplos una vez más Duras utiliza la capacidad de evocación emocional que tiene el canto, sobre todo cuando se encuentra explícitamente ligado a la nostalgia que implica el recordar la infancia. Acentuando el carácter simbólico de estas canciones, el lector no tiene acceso a la letra que les pertenece puesto que, sin precisar el texto, la escritora sólo señala que la madre ha olvidado las palabras en ruso y que la pordiosera canta en su lengua materna, el camboyano en *Le Vice-Consul*, que en la película *India Song* adquiere sonoridad en la voz de una estudiante de Laos¹⁶⁷. Así, el canto se muestra como el espacio que ofrece la posibilidad a los personajes de relacionarse con su pasado a un nivel puramente emocional, pues no existen palabras para descodificar un sentido “racional” de su historia, desposeídos de este sentido estos cantos ligados a la memoria de la infancia adquieren en el texto una gran fuerza expresiva tanto para el lector como para los mismos personajes. En *Le Vice-Consul*, la pordiosera canta por primera vez cuando comprende que nunca volverá a su pueblo natal y que ha perdido a su familia para siempre, en un afán por retenerlos en su memoria, los asocia emocionalmente a su canto; en el texto encontramos: “Sa route, elle est sûre, est celle de l’abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang.”¹⁶⁸

El sentido emocional de estos cantos ligados a la infancia se refleja claramente también en *La pluie d’été*, en donde, a propósito de los momentos en los que la madre canta la canción de cuna “La Neva” para sus propios hijos, se puede leer: “C’étaient ces moments-là, quand la mère entrait dans le jeu avec la berceuse, que les enfants et le père atteignaient les moments de leur plus grand bonheur.”¹⁶⁹ O bien: “Avec la voix de la mère la nuit c’était alourdi d’un bonheur sauvage, très violent, dont Ernesto avait su tout à coup que plus jamais il ne le retrouverait.”¹⁷⁰

Por otra parte, es interesante reforzar que en ambos casos se trata de personajes en exilio, lejos de su tierra natal, en quienes Duras encuentra un eco perfecto para hacer valer las características físicas del canto; la oralidad y el movimiento mismo que implica el canto sirven para reforzar el movimiento y la inestabilidad de los personajes sin familia y sin historia. El Maïzi plantea al respecto: “Le déplacement de la voix, la diffusion des vibrations sonores, figurent le cheminement, deviennent elles-mêmes une métaphore du mouvement du

¹⁶⁷ En *Le Vice-Consul*, encontramos una ligera aproximación a la letra de la canción que canta la pordiosera: “Chant joyeux de Battambang qui dit que le buffle mangera l’herbe mais qu’à son tour l’herbe mangera le buffle lorsque l’heure sonnera.” 56.

¹⁶⁸ Duras, *Le Vice-Consul*, 27.

¹⁶⁹ Marguerite Duras, *La pluie d’été* (Paris : P.O.L., 1990), 68.

¹⁷⁰ *Ibid*, 108.

devenir.”¹⁷¹ Finalmente, al tratarse de canciones tradicionales, éstas funcionan también como vínculo con una memoria colectiva, más allá de la memoria individual de los personajes. El tratamiento que hace Duras en sus textos de estos cantos que representan la memoria de la infancia para los personajes, permite que éstos, como se verá en el siguiente apartado, puedan ser encarnados a través de su propio canto.

Por su parte, en la obra de teatro *Savannah Bay*, la escritora maneja de una forma diferente la relación entre el canto y la memoria, esta vez, sirviéndose de la grabación de una canción muy popular con una letra precisa que hace dialogar con el texto, interpretada por una cantante con una imagen autoral cargada de significado en el ámbito francés de mediados del siglo pasado: “Les mots d’amour”¹⁷² de Edith Piaf¹⁷³. La canción se presenta integrada al discurso teatral formando parte de la trama como una entidad autónoma que interactúa con los personajes.

Madeleine es una anciana que, como hemos visto que ocurre con muchos personajes de Duras, se encuentra en una situación de “memoria abolida”, es decir, ha olvidado todo a consecuencia de una experiencia dolorosa; el texto será el intento de reconstruir esa historia traumática: el suicidio de su hija a la edad de 17 años. La joven mujer que la acompaña en escena es su nieta, nacida justo antes de que su madre decidiera ahogarse en el mar de *Savannah Bay*. A lo largo de la obra, entre la abuela y la nieta irán reconstruyendo la memoria de la anciana, una memoria en ruinas, dañada por el dolor, una memoria que se presenta fragmentada y que emerge con dificultad. La joven se sirve de un disco de Piaf que sabe que la abuela escuchaba en aquella época para evocar su recuerdo. En este texto la escritora utiliza varios parámetros ligados a la canción, que le sirven para adentrarse en la memoria: el poder directo de evocación y de rememoración que conllevan las canciones, el texto que habla de un sentimiento amoroso apasionado y desbordado que hace un eco perfecto al sentimiento amoroso que se plantea en la obra; finalmente, el “grain de la voix” tan específico y las

¹⁷¹ El Maïzi, *Marguerite Duras ou l’écriture...*, 121.

¹⁷² La letra fue compuesta por Michel Rivgauche y la música por Charles Dumont. La grabación en estudio se llevó a cabo en 1960; existe también la grabación en vivo de un concierto en el emblemático teatro Olympia en París en 1961; desde esas fechas esta canción ha formado parte de discos de vinil, de discos compactos y de casetes que se han producido hasta muy recientemente (2017) en diferentes partes del mundo; los 194 registros con los que se cuentan hablan de la enorme popularidad de la canción y de la cantante. Duras establece una relación directa entre la canción (cuyo texto insiste en la idea de “morir de amor”), la realidad de la ficción (en la que el personaje se suicida “por amor”) y su propia vida (los actos autodestructivos de la escritora marcaron su existencia).

¹⁷³ Édith Piaf (1915-1963) es sin duda uno de los personajes más emblemáticos de la canción francesa del siglo XX. Funcionando socialmente como una gran diva, se volvió emblema de lo que representa: “la pasión”, “lo popular”, “lo valiente”, “lo trágico”.

características como vocal-persona¹⁷⁴ de Edith Piaf que la escritora utiliza como puntos de identificación con Madeleine.

La obra de teatro inicia con un evento sonoro que exige inmediatamente la atención del espectador en múltiples sentidos. Antes de la aparición de los personajes en escena, se escucha la canción de Piaf, la indicación de Duras en una acotación nos dice: “*D’abord on entend très fort la chanson Les mots d’amour chantée par Édith Piaf.*”¹⁷⁵ Como vocal-persona-personaje la cantante inaugura la obra, inunda el espacio y dispara el imaginario del espectador. La presencia en escena de esta grabación de la cantante, el “grain de la voix” que se percibe en ella, ejerce el poder para encarnar aquello que se resiste a la representación como la ausencia, la pasión o la muerte que son los temas centrales en esta historia. Por otra parte, al tratarse de una canción muy popular, existe el llamado inminente a la memoria colectiva; al mismo tiempo, al tratarse de la interpretación de una voz tan particular y reconocible, existe el llamado a la re-construcción del mito social ampliamente difundido que implicó esta cantante dentro de la sociedad francesa. De este modo, el texto no únicamente está centrado en la reconstrucción de la memoria de una historia, sino que, a su vez, se sirve de la canción para despertar la memoria del espectador-lector provocando un sentimiento de complicidad con el personaje amnésico que, igualmente, escucha la canción y recuerda.

Sin abandonar la perspectiva que une al canto con los procesos de memoria, abordaremos ahora otra faceta del tratamiento que hace Duras en sus obras tanto del canto como acto performativo como de la canción como objeto sonoro, con el fin de transformarlos en elementos que dan identidad a los personajes.

¹⁷⁴ Recurrimos a la noción de vocal-persona que utiliza Philipp Tagg pues nos parece útil en el contexto de este trabajo. Tagg habla de la serie de informaciones, percepciones, emociones que se transmiten a través de la voz independientemente del aspecto del significado verbal que pueda tener el lenguaje. Para él, la voz contiene innumerables parámetros que son susceptibles de transmitir mensajes que no tienen que ver con el código semántico del habla y que dependen del fenómeno sonoro en sí. En este sentido habla de “vocal-persona” para designar voces que encarnan (y transmiten) características y emociones a partir de sus cualidades sonoras independientemente de la persona que las produce. Aunque en nuestro caso la “vocal-persona” se fue construyendo y no es propiamente “otra” con respecto al personaje social que encarna la cantante, la voz de Edith Piaf que se encuentra en el texto de *Savannah Bay* y que se “escucha” en la lectura o en la puesta en escena, funciona como una vocal-persona-personaje que, dada la popularidad de la cantante, el lector reconoce inmediatamente o puede reconstruir en el imaginario. Capítulo 10 del libro electrónico *Music Meanings*, <https://tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NM10-Vox.pdf>

¹⁷⁵ Marguerite Duras, *Savannah Bay* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1990), 96.

2.3.- Los personajes encarnados a través del canto

Tomaremos como base tres ejemplos que son significativos al respecto: el personaje de Valérie y su relación con la canción “Le Square” presente en el relato *L’Après-midi de Monsieur Andesmas*, La madre y la canción de cuna “La Neva” presente en *La pluie d’été* y el canto de la pordiosera que se encuentra en diversas obras, de las que nos centraremos en el texto *Le Vice-Consul* y la película *India Song*.

Ya hemos mencionado que *L’Après-midi de Monsieur Andesmas* está estructurado con base en la recurrencia, a lo largo de toda la obra, de citas de versos de la canción “Le Square.” De los tres ejemplos, es el único en donde la canción cuenta con una letra precisa que se cita directamente en el texto. Los cuatro primeros versos se presentan de manera irregular pero insistente, en una puesta en página que sugiere un sentimiento de “irrupción” de la canción dentro del relato. Enmarcada al centro con letras cursivas, la letra de ésta manifiesta un contraste visual con respecto al resto del texto que le confiere una cierta autonomía; a través de esta “heterogeneidad” visual, la escritora le otorga un poder deliberadamente propio a la canción. “Le Square” adquiere así, desde el inicio de la historia, una importancia particular.

En esta obra, que narra la soledad de un anciano esperando en la cima de una colina la llegada de su hija Valérie, la primera cita de los versos irrumpe inmediatamente después de la siguiente frase: “C’est la première fois qu’il voit la maison achetée par lui pour Valérie.”¹⁷⁶; el hecho de que el nombre de la hija sea el precedente inmediato de los versos, nos lleva de entrada a relacionarla directamente con la canción. A lo largo del relato, se encuentran diferentes referencias que refuerzan esta asociación, por ejemplo: “Elle avait chantonné dans la chaleur du chemin: *Quand le lilas fleurira mon amour... Où n’aurait-elle pas chanté?*”¹⁷⁷ Duras aprovecha características propias del canto y sus implicaciones para asociar de forma idónea la música a un personaje; es decir, la canción se expresa a través de la voz de una persona, la voz es algo totalmente individual que involucra al cuerpo mismo de quien canta y por ende es indisoluble de la persona que la porta. De esta forma, el vínculo que se establece entre el personaje y la melodía se ejerce a través de la acción que supone la corporalidad del cantante: en el acto de cantar se encuentra Valérie, Valérie la canta, Valérie se vuelve la canción. Esta relación opera incluso si es únicamente en el recuerdo del padre, es decir, incluso si el cuerpo cantante no se encuentra físicamente presente, la canción tiene el poder de “construirlo” a partir del recuerdo. Por otro lado, el texto destaca que la melodía recurrente

¹⁷⁶ Marguerite Duras, *L’Après-midi de Monsieur Andesmas* (Paris : Gallimard, 1962), 15.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 17-18.

que escucha el anciano proveniente de diversas fuentes (una fiesta, el radio de una camioneta, cantada por otro personaje) es la misma que canta su hija. De esta forma, la canción funciona como un leitmotiv que establece una relación concreta entre la acción de cantar, un canto preciso y la hija. Otro factor importante en este sentido es el diálogo que se establece entre el contenido semántico de los versos de la canción plasmados en el texto y la historia de amor que se está tejiendo en el interior de Valérie. La letra se presenta como la manifestación poética de su vivencia, es decir, recrea la esperanza de la joven en una relación amorosa que inicia: “Quand le lilas fleurira mon amour, quand le lilas fleurira pour toujours...”¹⁷⁸

Este tratamiento que hace la escritora, permite que en el relato el personaje de Valérie, que nunca se sitúa al interior de la diégesis, se muestre como ausente-presente, ausente porque nunca aparece físicamente, presente porque se encuentra a través del canto que se escucha y el canto que recuerda su padre. La melodía se vuelve así un medio para hacer presente lo ausente, un signo de presencia-ausencia. El anciano sabe que su hija se ha ido dejándolo solo en la colina, no porque desaparece de su vista, sino porque deja de escuchar su canto: “En montant il l’avait encore entendue. Et puis le bruit du moteur de l’automobile avait massacré son chant...rien ne s’entendait plus de Valérie, ni de son chant...”¹⁷⁹ Igualmente, al final del relato, el señor Andemas sabe que su hija se aproxima en el momento en el que escucha su canto: “*Quand le lilas fleurira mon amour - Écoutez! C’est Valérie qui chante!*”¹⁸⁰ Así pues, el canto es susceptible de sustituir al personaje. La escritora utiliza, además de la corporalidad implícita en el acto de cantar, la condición sonora que define al canto y que le permite manifestarse sin que el emisor tenga que hacerse presente en el mismo espacio. En este sentido podemos afirmar que el personaje existe en el texto encarnado por su canto.

Retomemos ahora el relato de la pordiosera que se encuentra inscrito como un “hipotexto” dentro del relato principal de *Le Vice-Consul* y que surge a partir del canto del personaje; en la novela se presenta así: “Savez-vous, dit George Crawn, que Peter fait un livre à partir de ce chant de Savannakhet?”¹⁸¹ De este modo, el canto de la pordiosera se utiliza como el punto de partida para la narración de su propia historia. En ella se relata el destierro de la niña, rechazada por su madre y su familia al estar embarazada; se narra el proceso de pérdida “absoluta”, física, mental y emocional de la identidad del personaje. Esta pérdida se anuncia desde el principio como la única salida ante la consigna que marca la imposibilidad

¹⁷⁸ *Ibid.*, 46.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 18.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 127.

¹⁸¹ Duras, *Le Vice-Consul.*, 153.

del regreso al seno materno; frente a su destino, la niña desterrada se dice a sí misma: “comment ne pas revenir?... Il faut se perdre.”¹⁸² Así, este proceso inicia en un deambular sin rumbo del personaje con la finalidad explícita primero de extraviarse geográficamente, para poco a poco perderse simbólicamente a sí misma y perderlo todo. En su andar, llega a Calcuta y finalmente, siguiendo este proceso de desposesión de sí misma, olvidará su lengua y sus hábitos “humanos” transformándose prácticamente en un animal salvaje sin lenguaje, sin conciencia, cuyo único modo de expresión es el canto, único vestigio de lo humano, único sobreviviente ante el olvido. Al final del relato, lo que conserva esta niña sin nombre es la canción que la ha acompañado siempre, la que canta antes de dormir o durante las noches, canción de infancia, canción de Battambang, (nombre del lugar de su nacimiento). Por otro lado, el dolor del destierro rebasa los límites de la razón, de aquello que puede ser explicado con las palabras y la locura se vuelve la forma de ejercer una emancipación ante el sin sentido del lenguaje para justificar lo que ocurre; la escritora utiliza el canto como el aliado perfecto de la locura de la pordiosera para construir al personaje.

Veamos ahora lo que sucede con este canto en la transferencia que lo llevó de las letras a la pantalla. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, esta canción fue grabada por una estudiante de Laos para la versión radiofónica de la obra que se realizó unos meses antes de la filmación de la película *India Song*. En la adaptación a la imagen, este personaje que tiene una presencia tan significativa en la novela, nunca aparece visualmente, se hace presente exclusivamente a través del sonido, por medio de esta canción a la que se mezclan risas y expresiones vocales inconexas. Se trata de una voz aguda, infantil y desenvuelta, el “grain de la voix” que se percibe de ella deja imaginar un cuerpo joven, espontáneo, ágil y delgado; presentado como una voz acusmática en la cinta, este canto nasal, de entonaciones “exóticas”, encarna completamente al personaje que carece de imagen visual en la pantalla. Esta voz viene a reforzar el sentido de trascendencia del personaje que ya se veía plasmado en las letras de *Le Vice-Consul*: es el único que no necesita de la materialidad corporal para existir. Si en el texto ya se había señalado el canto como el único vestigio ante la desposesión total de la pordiosera, en la realización cinematográfica el hecho de prescindir de la imagen visual del personaje hace que esta idea se transmita de forma directa. La imagen sonora de la novela se transforma en sonido sin imagen para presentar a la pordiosera como un personaje invisible que se materializa en su canto. Este personaje se une así a las otras voces acusmáticas de las que ya hemos hablado que habitan *India Song*, como tal, es percibido como omnipresente y

¹⁸² *Ibid.*, 9.

ajeno al sufrimiento del resto de los personajes. En una entrevista, Duras expresa que para ella, la pordiosera es: “un état illimité de l’individu.”¹⁸³ Así, la escritora encuentra en la canción el medio para aprehender aquello que no puede ser representado.

Por su parte, La madre en *La pluie d’été*, se presenta igualmente como un personaje en exilio que tiene algunos recuerdos frágiles de su pasado que emergen sin conciencia y sin intención. El único recuerdo constante es el canto de cuna ruso “La Neva”¹⁸⁴, del que ha olvidado la letra. Como hemos señalado en el apartado anterior, se trata de un canto que, aunque nostálgico en sí, expresa la felicidad y la unión de la familia protagonista del relato, una familia de inmigrantes que vive de forma marginal en Vitry, a las afueras de París. La madre es originaria de un lugar incierto situado hacia el este europeo, el padre es de origen italiano y tienen siete hijos. En este texto, la encarnación del personaje por medio de su canto se encuentra menos marcada que en los dos ejemplos anteriores pues no se presenta como una constante. Sin embargo, existen varios momentos en los que se manifiesta la presencia de la madre únicamente a través de su canto; consideramos estos momentos como otro ejemplo en la obra de Duras en el que el canto es un elemento idóneo para sustituir a un personaje. Así, el canto sin palabras, capaz de atravesar el espacio como sonoridad y hacerse presente hasta en los lugares más lejanos de Vitry, sirve para encarnar la presencia de la madre. Cuando los “brothers and sisters” escuchan “La Neva”, saben que es su madre quien canta y vuelven inmediatamente a casa, es decir, el llamado no lo hace directamente el personaje, sino su canto. En el texto encontramos esta idea expresada de la siguiente forma: “Les petits brothers et sisters étaient arrivés à la casa dès qu’ils avaient entendu *La Neva* sans paroles. Ils l’entendaient toujours *La Neva* de la mère, même quand elle ne chantait pas fort.”¹⁸⁵ De esta manera, la fuerte carga simbólica de este canto asociado con el personaje, hace posible que el canto se transforme, como en los ejemplos anteriores, en el propio personaje.

Aunque en los tres ejemplos que hemos mencionado, se encuentran personajes encarnados a través de su canto, es interesante anotar algunas diferencias. En *L’Après-midi de Monsieur Andesmas*, el canto de Valérie funge como elemento estructurador que se presenta

¹⁸³ Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, 107.

¹⁸⁴ Seguramente este título hace referencia al río del mismo nombre que cruza San Petersburgo. Aunque no encontramos alguna canción que lleve específicamente ese título, existen muchas canciones que lo evocan. La utilización que hace Duras del nombre sugiere una pertenencia al lugar. La apropiación que hacen los hijos de la canción en el texto, implica entonces un sentido de identidad “heredada”, una construcción no sólo de la identidad de la madre, sino también de los hijos. Así, al ser capaz de acceder directamente a la emoción, la canción tiene también el poder de “construir” identidades a través de la herencia a un tercero.

¹⁸⁵ Duras, *La pluie d’été*, 142.

de forma constante, el personaje no existe ni aparece nunca en el relato, aparece únicamente su canto que se manifiesta no solamente cantado por ella, sino a través de otros personajes que también lo cantan, de radios que lo transmiten, o a través del recuerdo de su padre, pero siempre el personaje se encuentra asociado a él. El tratamiento del canto de la pordiosera, por su parte, se puede interpretar como un proceso de desencarnación-encarnación que encontrará en la película *India Song* su manifestación más explícita. Al principio de la novela, el canto de Battambang no se encuentra separado del cuerpo del personaje, es a lo largo de la narración que éste va adquiriendo peso y se va separando del cuerpo de la niña que lo emite, hasta llegar, en la cinta fílmica, a prescindir totalmente de él. La encarnación del personaje de la madre a través de su canto en *La pluie d'été*, como hemos dicho, se presenta de forma esporádica y aislada; en este relato, el canto siempre vuelve al personaje que lo emite. Sin embargo, es evidente que en cualquiera de los casos, es el carácter performativo del canto, la intervención obligada del cuerpo, lo que permite la asociación con un personaje; en este sentido, los personajes son encarnados siempre a través de cantos que ellos mismos emiten, de cantos que han pasado por su propio cuerpo y que por ende son capaces de conservar su huella. Por otra parte, en estos casos, la canción siempre manifiesta un vínculo estrecho con la vida interior de los personajes y esto le permite fungir, de manera constante o no, como, en palabras de Midori Ogawa, “un avatar de la vie intérieure des personnages.”

2.4.- La canción “À la claire fontaine”

La canción tradicional “A la claire fontaine” aparece por primera vez en la obra de Duras inserta en el texto *L'Été 80* (1980), para reaparecer más tarde en *La pluie d'été*, Yann Andréa Steiner, que hemos apuntado como una reescritura del texto de 1980 y *La mort du jeune aviateur anglais*. Entre ellos, el punto en común no son ni las historias, ni los personajes, sino la canción que Duras utiliza en los cuatro. Hemos señalado diferentes formas en las que la escritora trabaja con el canto al interior de sus textos para hacerlo dialogar con la escritura; es interesante anotar que el tratamiento que da a esta canción popular en los cuatro relatos que acompaña, es bastante similar a pesar de la gran diferencia que existe entre ellos.

Esta melodía anónima de dominio popular, se presenta, como el resto de las canciones a las que nos hemos referido, de manera incompleta, haciendo un llamado, una vez más, a la memoria y a la reconstrucción sonora que pueda realizar el lector para completarla. Sin embargo, se trata de una canción infantil que no se encuentra, como las otras canciones

populares que hemos mencionado, asociada ni a una interpretación precisa ni a una época determinada, sino que es una canción que ha sido cantada a los niños “desde siempre” y en todas las familias francesas; este carácter sonoramente poco definido y sin un anclaje en un contexto histórico particular, entrará en juego con la escritura para reforzar elementos más abstractos y generales, como veremos más adelante.

Una de las particularidades de las referencias intermediales de “A la claire fontaine”, es que éstas se encuentran directamente integradas al texto, las palabras nunca se presentan aisladas sino incorporadas a las frases narrativas. De esta forma, el elemento musical, aunque no deja de ser un componente heterogéneo con respecto a la escritura de los relatos, no se separa completamente de ella, no se presenta como una cita señalada tipográficamente, más bien, forma un solo cuerpo con la escritura, así, en *L'été 80* encontramos:

Ils n'ont plus parlé pendant longtemps. Puis la jeune fille a chanté qu'à la claire fontaine elle s'était reposée, et que sur la plus haute branche un rossignol avait chanté et que jamais jamais elle ne l'oublierait. L'enfant ne lui avait jamais dit, mais elle savait, elle savait que l'enfant aimait cette chanson. Lorsqu'elle la chantait, l'enfant ne regardait plus rien et sa main dans la sienne devenait comme privée de vie¹⁸⁶

La escritora hace cantar al personaje de la maestra esta canción para aprovechar la letra y decirle indirectamente al niño que ama que nunca lo olvidará. De este modo, se utiliza la letra de la canción para dar un mayor sentido al propio texto que intenta mostrar el amor irracional que siente la joven por el niño. Acerca de las palabras de la melodía infantil insertas en estos textos, Ogawa señala: “...elles ouvrent une instance métalinguistique qui se superpose sur celle de la narration.”¹⁸⁷ Es decir, se integran a la narración pero como una segunda voz polivalente, cargada de significados y no con un significado más preciso como la voz de la escritura. Por otro lado, en la cita anterior, es interesante observar cómo la canción sirve para establecer un vínculo entre los personajes, es a través de ella que el niño y la maestra se comunican; la canción, portadora de múltiples sentidos más allá del semántico que implican las palabras, se muestra para el niño de seis años de más fácil aprehensión que solo el lenguaje; aunque no logre entender racionalmente el significado de las palabras, la canción es capaz de transmitirle el amor que siente por él su maestra y sirve, una vez más, como un instrumento de comunicación a un nivel más afectivo que racional, capaz de “amplificar” las

¹⁸⁶ Marguerite Duras, *L'été 80* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1980), 90.

¹⁸⁷ Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras* (Paris : L'Harmattan, 2002), 39.

emociones. El mismo tipo de comunicación se establece entre Ernesto y Jeanne, los hermanos de *La pluie d'été*, que se sirven de la canción para expresar el amor incestuoso que los une. En este texto, en el momento en que es evidente su separación y el dolor que ésta conlleva para ambos, encontramos:

Jeanne: Chante-moi, Ernesto

Ernesto, chante : Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai.

Jeanne : C'est toujours cet endroit de la chanson qui me fait pleurer.

Ernesto ne chante plus. Il dit tout bas : jamais.

Jeanne : Redis les paroles sans chanter, Ernesto.

Ernesto dit les paroles sans chanter.

Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto. Jamais je ne t'oublierai.

Jeanne : Encore, Ernesto.

Ernesto dit les mots. Jeanne écoute chaque mot.

Ernesto : Sur la plus haute branche un rossignol chantait, chante rossignol chante si tu as le cœur gai.

Jeanne et Ernesto se regardent à travers les larmes.

Ernesto prend le visage de Jeanne et le met contre le sien. Il dit les paroles de la chanson dans le souffle et les larmes de Jeanne : À la claire fontaine je me suis promenée, l'eau en était si claire que je me suis baignée.

Dans son souffle mêlé au sien, dans leurs larmes, Ernesto parle. Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto....

On est morts, dit Ernesto.

Jeanne ne répond pas, morte comme lui.

Dis encore les paroles, dit Jeanne.

Ernesto : Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai. Jamais.¹⁸⁸

Acerca de este vínculo que se establece entre los personajes a través de la canción Denes plantea: “La chanson établit un lien entre les personnages qui la chantent et ceux qui l'écotent, une communion affective, complicité fraternelle ou amoureuse. Elle sert au dialogue et sert de dialogue : son sens s'actualise dans la relation des personnages.”¹⁸⁹ La escritora se sirve de la capacidad del vínculo canción-texto para establecer entre ellos una relación dinámica que se aprecia gracias al manejo de estos dos elementos que comparten características: ambos se presentan bajo la forma escrita, pero que al mismo tiempo denotan diferencias: la música se adivina entre las letras y es recreada por el lector para mostrarse como un elemento “otro” que le permite relacionarse con la escritura en tanto que “diferente”. Es decir, el pasaje anotado adquiere su fuerza expresiva gracias a que la mitad del texto es en realidad una canción recreada sonoramente por el lector.

¹⁸⁸ Duras, *La pluie d'été*, 130-131.

¹⁸⁹ Denes, “Le chant, la chanson, l'enchantement...”

Por otro lado, esta forma de presentar las citas de la letra de la canción hace que el relato las absorba y que en la lectura sean interpretadas como parte de lo que los personajes están viviendo en el relato; el lector vincula así el pasaje de la canción y la recreación sonora que implica, con la situación presente de los personajes.

Por su parte, el relato *La mort du jeune aviateur anglais* utiliza este mismo recurso para insertar extractos de la letra de la canción dentro del texto en un estilo indirecto; la historia relata la muerte de un joven aviador inglés de veinte años asesinado al final de la guerra y la forma en la que el pueblo que lo vio morir le rinde homenaje, particularmente los niños que, para recordarlo, le cantan: “Les enfants de l’école, ils chantent qu’il y avait longtemps qu’ils l’aimaient, cet enfant de vingt ans, et que jamais ils ne l’oublieraient. Ils chantent ça tous les après-midi... À ce chant des enfants, j’ai toujours pleuré. Et je pleure encore.”¹⁹⁰ Es interesante señalar que en este texto Duras hace una analogía entre la muerte del joven protagonista y la muerte de su hermano en Indochina, con quien guardaba una relación particularmente estrecha; el llanto por el aviador se puede también interpretar como el llanto de la escritora por su hermano muerto igualmente muy joven.

De esta forma, en estos textos, la canción sirve para expresar lo que les es común, es decir, la necesidad de no olvidar: “jamais je ne t’oublierai”, lo cual supone la aceptación de una pérdida, inserta en diferentes contextos narrativos, con diferentes personajes. “A la claire fontaine” hace alusión a la pérdida de un amor, de un amor imposible destinado al fracaso y, al mismo tiempo, hace posible su visibilidad; el amor entre la maestra y el niño, entre Ernesto y su hermana Jeanne, entre la escritora y su hermano muerto, logran emerger y se tornan palpables gracias a la canción. Para esos amores imposibles, indecibles, el canto se presenta como la única posibilidad de existir, aunque sea señalando su pérdida; sin el canto, esos amores secretos hubieran sido destinados al olvido, a partir de él, pueden hacerse presentes y ser recordados. A este respecto El Maïzi apunta: “Le chant lui-même se dresse contre cette tentation de l’oubli. Les paroles répétées, ‘jamais je ne t’oublierai’, ravissent l’amour à l’oubli pour en assurer la survie, la mémoire.”¹⁹¹ Así pues, ante lo indecible, el elemento musical consigue en estos textos evocar aquello que no logra expresar la escritura.

Por otro lado, en el diálogo que establecen estas referencias intermediales, además del sentido de las palabras citadas, entran en juego otra serie de parámetros que están relacionados tanto con el ámbito sonoro que define a la canción como con su anclaje en el imaginario popular. De nueva cuenta, el carácter dinámico que implica el canto como

¹⁹⁰ Duras, “La mort du jeune aviateur anglais”, 81 y 91.

¹⁹¹ El Maïzi, *Marguerite Duras ou l’écriture...*, 152.

sonoridad y acto performativo, establece una relación con el texto para subrayar el movimiento interno y externo de los personajes. En *L'été 80*, por ejemplo, Duras asocia el movimiento corporal del personaje de la maestra a la acción de cantar, estableciendo una relación activa entre el canto y el cuerpo pues, por un lado gracias a la acción del cuerpo se refuerza el carácter corporal del canto y por otro, gracias a la fluidez del canto, se enfatiza la movilidad de la acción. En este sentido, cuando la maestra camina en la playa rápidamente, presagiando la pronta separación del niño, encontramos frases como: “Elle marche loin du corps de l'enfant...chante imparfaitement le chant, quelquefois le tait et reprend à l'endroit juste, comme si elle l'eût chanté, chemine avec le chant, dans des syncopes, dans des suffocations tuantes qui arrêtent sa voix.”¹⁹² El movimiento de la voz producido por el canto se confunde con el movimiento del cuerpo al caminar y refuerza el propio devenir del personaje; en la confusión que le provoca el amor hacia el niño del que se tiene que separar, la maestra se muestra como dominada por el canto, atravesada por él y reducida a un ente sonoro del que emana la música de forma caprichosa, señalando el caos interno del que es víctima el personaje. Por su parte, en la cita que hemos transcrito de *La pluie d'été*, se encuentra también este dinamismo intrínseco del canto puesto en relación con el texto, esta vez, para enfatizar la intensidad del movimiento interno que une a los personajes ante la imposibilidad de manifestar su amor y la separación inminente a la que están condenados. De esta forma, en la escritura de Duras, el fenómeno musical siempre está fuertemente ligado a la afectividad y a la corporalidad. La música que emana de algún personaje inmediatamente es percibida, por él mismo y por el que escucha, como una emoción intensa que se manifiesta en el cuerpo, es decir, es percibida afectiva y corporalmente más allá de las voluntades racionales de uno u otro.

Otro aspecto importante en el empleo de esta canción infantil en estos textos, está relacionado con la implicación simbólica en la reconstrucción sonora a la que se encuentra llamado el lector. Como hemos dicho, se trata de una pieza de dominio popular, que no funciona como un referente particular a una época o a un intérprete, es decir, el auditor no es interpelado por una sola voz paradiégica como sucede con las canciones de Piaf. Se trata más bien de un referente “universal” para una cultura, es decir, ejerce un rol, en el imaginario popular, emparentado al que juegan las leyendas para una civilización. En este sentido, las diferentes historias presentes en los textos, son tratadas, al ser relacionadas con esta canción, como si fueran parte de la leyenda, adquiriendo un estatuto “universal” para mostrar “La”

¹⁹² Duras, *L'été 80*, 99.

fuerza del sentimiento amoroso transgresor. Por otra parte, se trata de una pieza que, en el imaginario popular, se encuentra asociada a los niños, es una melodía que se canta para los niños. Duras siempre manifestó un interés particular por ellos. La escritora realizó varias series radiofónicas con niños y frecuentemente forman parte de sus textos, como es el caso de los que dialogan con “A la claire fontaine”. En *L’été 80* y *Yann Andréa Steiner*, la joven maestra se enamora de un niño de seis años, en *La pluie d’été*, los protagonistas son los hijos mayores de la familia de inmigrantes, Ernesto tiene una edad incierta que en el relato aparece como entre los doce y los veinte años, y en *La mort du jeune aviateur anglais*, el protagonista es un joven de veinte años al que Duras se refiere como “l’enfant...jeune à hurler”, y al que los niños del pueblo le cantan la canción.¹⁹³

Es interesante anotar que la letra de esta canción hace referencia a un amor adulto no correspondido y no a un tema realmente infantil. Por otro lado, aunque en la actualidad la canción es cantada por voces femeninas o por niños, el texto deja suponer que se trata de un hombre quien la canta. En este sentido, a lo largo del tiempo, los versos han sido recontextualizados privilegiando en la pieza un carácter infantil a pesar de la letra. El tratamiento que hace Duras en su obra se vuelve particularmente interesante pues por un lado, nos impone el recuerdo del significado “verdadero” de la pieza, es decir el dolor que implica la pérdida de un amor y por otro, no deja de separarse de los símbolos que a nivel social se atribuyen a la niñez de los que la canción es portadora. Esencialmente la inocencia y la espontaneidad estarán reforzando en los textos el sentimiento amoroso simple y sin complicaciones racionales, los personajes no piensan su amor, lo sienten y lo expresan de forma espontánea y natural a través del canto, por medio de la melodía-leyenda que señala la eternidad y la pureza del sentimiento: “...il y a longtemps que je t’aime, jamais je ne t’oublierai...” Sin embargo, el efecto emotivo se multiplica en la lectura debido al contraste que este espíritu infantil ejerce ante el dolor devastador que invade a los personajes y que la “realidad” de la letra viene a subrayar.

Al finalizar el capítulo anterior reflexionamos sobre el grito como una expresión límite de la voz; abordaremos ahora dos expresiones que se manifiestan igualmente de forma ambigua, esta vez, bordeando los límites entre el canto y la música sin palabras.

¹⁹³ En este sentido parece pertinente recordar que Yann Andrea era 38 años más joven que la escritora. En estos textos, todos escritos después de su encuentro en 1980, la alusión a los amores prohibidos o a los niños refleja también condiciones biográficas de Duras.

2.5.- El tarareo y el silbido como expresiones liminales

Entre el canto y el aliento, entre la sonoridad y el silencio, el silbido y el tarareo son expresiones relacionadas con la voz que se alejan del significado semántico que contienen las palabras inteligibles; surgen en el cuerpo de manera involuntaria y repentina sin que tengan forzosamente que ser mediados por la reflexión. Situados como consecuencia de la emisión sonora, pero antes del canto propiamente dicho, permiten crear una resonancia al interior del cuerpo haciendo posible su audición fuera de él de forma ambigua, es decir, pueden apreciarse como “algo” que ha abandonado el cuerpo emisor pero que permanece atado a él pues no se presentan como “objetos” claramente identificables al exterior. Si el canto, como hemos visto es una manifestación que, en su condición sonora, se presenta como ilimitable, el silbido y el tarareo refuerzan su dimensión inaprehensible y difusa, manifestándose sonoramente con poca claridad y a veces sin una intención explícitamente comunicativa. En este sentido se trata de expresiones más bien introspectivas que, aunque no comportan un significado verbal, si son portadoras de una carga afectiva. Es interesante el señalamiento que hace Christelle Piqueras sobre estas expresiones liminales de la voz apuntando que permanecen, a diferencia del canto o de la enunciación, parcialmente “encerradas” al interior del cuerpo, la investigadora lo expresa así: “...au lieu d’entendre un corps séparé, quelque chose du corps au-delà de l’organisme lui-même, c’est l’enveloppe corporelle, les parois de la bouche, qui retiennent une partie du son à l’intérieur.”¹⁹⁴ Así, el sujeto que tararea o silba, expresa frecuentemente algo íntimo y sin mediaciones racionales pero que no se exterioriza completamente¹⁹⁵. Por su parte, Pascal Quignard plantea que este tipo de expresiones sonoras informan sobre el estado emocional interno del individuo en el momento en el que se emiten y las compara con los sueños, que califica como narraciones visuales, él lo expresa de la siguiente forma:

Les sons aussi forment chaîne le long des jours. Nous faisons aussi l’objet d’une ‘narration sonore’ qui n’a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que ‘le rêve’. Je les nommerai ici les fredons surgissant. Les fredons surgissant inopinément quand on marche, surgissant tout à coup, selon le rythme de la marche.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Piqueras, “Le chant dans le ‘cycle indien’...”, 20.

¹⁹⁵ Existen también silbidos con una clara función comunicativa o incluso con códigos precisos de comunicación pero, dado que éstos no se encuentran representados en la obra de Duras, no serán abordados en este trabajo.

¹⁹⁶ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, (Paris : Gallimard, 1996), 55.

Aunque el planteamiento de Quignard se muestra más amplio e incluyente en cuanto a otro tipo de expresiones vocales sonoras, el silbido y el tarareo pueden ser entendidos como parte de él. Otro aspecto importante que apunta el teórico es la ausencia de palabras para describir con precisión estos “objetos” que escapan a la comprensión y al dominio del propio emisor, al respecto nos dice:

L’impatience et l’irritation à ne pas reconnaître le nom, le titre, les paroles qui permettraient de maîtriser le fredon resurgi. Ignorer le nom de ce qui hante dans le son. Ignorer avec quelle matière, sur quel motif tout va ‘triste’ soudain, ‘coalescer’ soudain. Curiosité apeurée de cette régurgitation impalpable, sonore, qui pourtant est exactement comme celle d’un lait maternel ou d’un vomissement.¹⁹⁷

En sus textos, Duras utiliza con frecuencia estas expresiones liminales poco definidas y poco explicables, estrechamente ligadas con la emoción. Aprovechando las características que hemos mencionado, la escritora hace tararear o silbar a sus personajes en diferentes circunstancias y de formas diversas ya sea para enfatizar un rasgo de personalidad, para reforzar alguna emoción o para servir de manifestación de algún recuerdo. Abordaremos ahora algunos ejemplos.

En 1984 la escritora realizó una película cuyo título es *Les enfants* y, con base en ella, escribió, seis años más tarde el texto *La pluie d’été* que a su vez ha sido adaptado para la escena teatral. En la cinta filmica, el canto de la madre, del que hemos hablado anteriormente, aparece únicamente al final, durante 30 segundos (min. 80). Se trata de una melodía, como la descrita en el texto de 1990, suave y melancólica, de la que se pueden distinguir unas cuantas palabras probablemente en ruso pero que el personaje, más que cantar, tararea, es decir, dándole prioridad a la melodía, el canto se expresa prácticamente sin palabras y de manera poco precisa. En el texto, encontramos una descripción que permite entender esta expresión sonora como un surgimiento inconsciente del pasado del personaje que se manifiesta en la boca:

La mère a oublié la langue de sa jeunesse. Elle parle sans accent comme les populations de Vitry. Elle se trompe seulement sur les conjugaisons. Il lui reste de son passé des consonances irrémédiables, des mots qu’elle paraît dérouler, très doux, des sortes de chants qui humectent l’intérieur de la voix, et qui font

¹⁹⁷ *Ibid.*, 57.

que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelques fois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée.¹⁹⁸

Ya hemos apuntado cómo este canto de la madre constituye un elemento de identidad para el personaje, cómo incluso en ciertos momentos es capaz de encarnarlo y sustituirlo por completo; el hecho de que se presente también bajo la forma de tarareo permite acentuar ciertos rasgos de la personalidad de esta mujer rusa que ha olvidado su pasado. Como una expresión poco definida, su emisión refuerza el carácter ambiguo y los orígenes inciertos del personaje. Cuando el tarareo surge, el fenómeno sonoro y el personaje que lo emite, se funden para comunicar una incertidumbre general, ni uno ni otro son susceptibles de presentar algún tipo de anclaje, ni uno ni otro son capaces de ser definidos con nitidez. Aunado al símbolo del pasado que representa el canto, el tarareo refuerza así la identidad del personaje.

Por su parte, en *La femme du Gange*, encontramos una acotación en la que el tarareo se manifiesta como un elemento tratado con una importancia particular: “Au loin un chant fredonné très bas par une voix de femme. Blue Moon. Blues 1931.”¹⁹⁹ La expresión vocal se presenta como el sujeto de la oración y no la mujer que lo emite, el personaje se encuentra reducido a “una voz de mujer” mientras que el tarareo se encuentra más ampliamente descrito. Más adelante, en el texto, se encuentra otra indicación significativa: “Blue Moon, sur le vide, mais faible, très loin, chanté bouche fermée, par une femme.”²⁰⁰ En el texto después se hablará del canto de S. Thala, del que ya hemos anotado la importancia en cuanto a su relación con la memoria; sin embargo, en la cinta fílmica, con el acceso a la sonoridad física que implica la banda sonora, el canto se presenta bajo la forma de tarareo, es decir, sin palabras, impreciso, siempre repitiendo la misma frase musical. La realizadora le da valor a las características sonoras de este tipo de emisión vocal y las inserta de forma recurrente en la película para hacer de este canto un emisario de la memoria pero igualmente un elemento que refuerza, a través de su sonoridad, un ambiente poco real e indefinido, donde no se sabe si los personajes están vivos o muertos.

Por otro lado, la indicación “cantar con la boca cerrada” que nos remite inmediatamente al tarareo, aparece igualmente en un pasaje de *L'été 80* para enfatizar la intensidad de una emoción. Cuando en la lectura ya se ha establecido un vínculo emocional fuerte entre los

¹⁹⁸ Duras, *La pluie d'été*, 27.

¹⁹⁹ Duras, *La femme du Gange*, 108. La escritora expresó su interés por utilizar esta canción en la película, pero ante el gasto que implicaba el pago de los derechos de autor, renunció a esta idea y decidió que Carlos D'Alessio compusiera la música con base en el tema internacionalmente conocido. Esta melodía tomará por título *India Song*.

²⁰⁰ *Ibid.*, 113.

protagonistas, cuando “A la claire fontaine” ya ha servido a la joven maestra para hacerle saber su amor al niño y se encuentran esperando la llegada de los autobuses que los separará, encontramos: “...je la vois elle, chanter, j’entends cette chanson pour que passe le temps avant le départ des cars: Elle ne dit pas les paroles, bouche fermée, le chant seulement.”²⁰¹ El tarareo así, retenido en el cuerpo, encerrado pues la boca no le abre paso hacia el exterior, se vuelve la metáfora de la emoción que está obligada a contener la protagonista ante la desolación de la evidente separación del niño que ha aprendido a amar en el transcurso de las vacaciones en la playa. El canto sirve así para dibujar una curva en la intensidad de la emoción: al principio sirve para vincular a los protagonistas, más tarde el mismo canto debe ser retenido, cantado con la boca cerrada creando así la sensación de un aumento en la intensidad de la emoción, finalmente, el canto sirve también para llevar a un punto culminante la emoción y expresar lo intolerable del sentimiento: “...je te dirai quand il faudra que tu remontes, le car appellera. Elle lui dit qu’elle ne peut pas bien chanter mais qu’elle pourrait lui raconter un peu de cette histoire avant l’arrivée de l’heure...”²⁰² De esta forma, ante lo emocionalmente intolerable, el lenguaje toma el relevo de la comunicación con el niño, menos cargadas afectivamente, las palabras, apegadas a la razón, llaman a la cordura y son capaces de controlar el sentimiento que se encuentra a flor de piel con el tarareo.

En *Un barrage contre le Pacifique*, es interesante señalar que la escritora equipara el tarareo al silbido. Hablando de la canción “Ramona” que los protagonistas escuchan a través del fonógrafo, en el texto encontramos: “Jamais ni Joseph ni Suzanne n’en chantaient les paroles. Ils en fredonnaient l’air...Joseph le sifflait. Lorsqu’ils partiraient ce serait cet air-là, pensait Suzanne, qu’ils siffleraient. C’était l’hymne de l’avenir, des départs, du terme de l’impatience”²⁰³ La escritora aprovecha la cualidad liminar de ambas expresiones vocales para señalar la apropiación “a medias”, que hemos apuntado anteriormente, de este símbolo de emancipación que implica la canción en la novela.

El silbido también se presenta como un elemento recurrente en la obra de Duras: “Valérie siffle dans les couloirs, en dehors des heures de sieste de son père, d’admirable façon Où as-tu appris, ma petite Valérie, à siffler si bien ? Elle ne sait pas le dire.”²⁰⁴ “Puis on entend la Valse sans paroles dite *désespérée* sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleu du

²⁰¹ Duras, *L’été 80*, 98.

²⁰² *Ibid.*, 102.

²⁰³ Marguerite Duras, “Un barrage contre le Pacifique”, en *Duras, Romans, cinéma, théâtre...*, ed. por Françoise Cibiel, 198.

²⁰⁴ Duras, *L’Après-midi...*, 50.

ciel.”²⁰⁵ “Dans les jardins il siffle Indiana’s Song.”²⁰⁶ Frecuentemente el silbido aparece y desaparece de los textos otorgando siempre una cualidad particular al elemento sonoro que enriquece el sentido de la narración; sin embargo, en la novela *Le Vice-Consul*, esta expresión vocal es tratada por la escritora con tal interés que llega a convertirse en un elemento que otorga identidad al personaje principal.

Desde el inicio de la novela, se hace presente el vínculo del vicecónsul con una melodía, el recuerdo de su casa infantil se presenta así: “...le grand piano noir est fermé, sur le portemusique il y a une partition également fermée, dont le titre illisible est *Indiana Song*.”²⁰⁷ De esta forma, la pieza estará siempre asociada a su pasado; en la narración el personaje no la canta, no la toca en el piano, no la tararea nunca, sin embargo, sí la silba constantemente; en las mañanas o por las noches, en los jardines, en las calles, el silbido del vicecónsul está presente a lo largo de toda la narración. A la manera del tarareo de “La Neva” para la madre de *La pluie d’été*, el silbido de “Indiana Song” permite que el pasado del personaje se manifieste en el presente del relato como algo ambiguo y poco definido; aunque, a diferencia de la madre del texto de 1990, el vicecónsul cuenta con recuerdos precisos, éstos son dolorosos y de difícil acceso a través de la conciencia; sin embargo, el silbido permite con mayor facilidad que las palabras hacer presente el pasado. Es interesante señalar que, además de asignar esta expresión vocal al personaje, la escritora toma las características sonoras del silbido para describir la propia voz del personaje, en un momento en el que el vicecónsul habla, en el texto encontramos: “Cette voix sifflante, c’est la sienne.”²⁰⁸ El silbido conserva la fluidez que implica el sonido y acompaña constantemente el deambular del personaje, el vicecónsul camina silbando y silba al caminar transmitiendo una neutralidad emocional aparente, más emparentada con la nostalgia que con el dolor, logrando así disimular su malestar profundo. Así, el modo de emisión vocal es tratado como una marca esencial de la identidad del personaje y permite que en algunos momentos de la novela el silbido sustituya al personaje: “Quelqu’un, au loin, sifflote *Indiana Song*. On ne voit pas qui.”²⁰⁹

Hemos apuntado cómo el silbido y el tarareo, como expresiones vocales ligadas al canto, dan prioridad al aspecto musical pues omiten o desfiguran las palabras que lo caracterizan. Proponemos ahora, una vez más, atravesar un umbral para intentar descifrar

²⁰⁵ Duras, “L’Amant de la Chine du Nord”, 1576.

²⁰⁶ Duras, *Le Vice-Consul*, 152.

²⁰⁷ *Ibid.*, 32.

²⁰⁸ *Ibid.*, 71.

²⁰⁹ *Ibid.*, 49.

cómo trabaja la escritora con la música, esta vez sin palabras, al interior de sus textos, cómo incorpora este elemento, exento por completo del significado semántico del lenguaje, a su obra.

3.- La música, crear un sentido más allá del sentido

Elle ne sait pas ce qu'elle dit, la musique,
elle ne sait pas ce qu'elle fait.
Elle est innocente à en hurler.
M.Duras

Carente de la parte de significación lingüística que caracteriza a las canciones, la música se presenta como un objeto cuya definición se torna por lo menos difícil, cuando no francamente controversial. Intentar explicar o definir el fenómeno musical conlleva al planteamiento de una serie de preguntas cuya respuesta es tan compleja como el fenómeno mismo. ¿Funciona como “un” lenguaje? ¿Es portador de significado? ¿Qué tipo de significado es capaz de transmitir? ¿Cómo lo hace? De diferentes posturas al respecto, anotaremos algunas que coinciden en subrayar una doble característica como su atributo fundamental: por un lado una cierta organización de los sonidos capaz de transmitir emociones y, por otro, la falta de un significado concreto definible lingüísticamente. Partiendo de un interés semiológico, Claude Lévi-Strauss señala: “La musique c’est le langage moins le sens.”²¹⁰ En el mismo sentido, Barthes se refiere al pensamiento de Émile Benveniste: “La musique, dit Benveniste, appartient au sémantique (et non au sémiotique, puisque les sons ne sont pas des signes (aucun son, en soi, n’a de sens) ; pourtant, dit encore Benveniste, la musique est une langue qui a une syntaxe, mais pas de sémiotique”²¹¹ Por su parte, Pascal Quignard define la música como : “Un morceau de sonore sémantique dépourvu de sens.”²¹² Más adelante, en el mismo texto, alejándola incluso del sentido semántico escribe : “Au-delà de ce qui est sémantique séjourne le corps du langage : c’est la définition de la musique.”²¹³ Vladimir Jankélévitch afirma : “La musique ne signifie rien, donc elle signifie tout...”²¹⁴ Así, aunque la música no tiene un significado unívoco y definido, no podemos negar sus potencialidades como

²¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *L’Homme nu. Mythologiques IV* (Paris : Plon, 1971, 578-578), citado en *Métaphore et musique* dir. por Inès Taillandier-Guittard, 127.

²¹¹ Barthes, “Rasch”, en *L’Obvie et...*, 276.

²¹² Quignard, *La haine...*, 24.

²¹³ *Ibid.*, 53-54.

²¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l’ineffable* (Paris : Éditions du Seuil, 1983), 22.

transmisora de “significados” que no se suscriben forzosamente a una definición racional. Siguiendo el pensamiento de Jankélévitch, podemos afirmar que, si bien la música no expresa de forma precisa algún contenido, sí “sugiere” y “evoca”; en este sentido, se mantiene en el terreno de la aproximación y de la imprecisión. Por ende, el filósofo propone que la música promueve “Suggestions évasives et lointaines”²¹⁵. Es decir, la música provoca sentimientos generales que no definen ni apelan a una situación particular. Empero, como bien apunta Jean-Jacques Nattiez, el hecho de que existan tantas composiciones explícitamente asociadas a obras literarias (o a otras instancias no propiamente musicales) implica que los compositores confían en lo que el teórico llama “les possibilités sémantiques de la musique.”²¹⁶ Sin embargo, aun en esta música llamada “programática”, en donde el compositor pretende describir con sonidos algo preciso, ya sea una historia, una situación, un personaje, un paisaje, etc., la dimensión musical presenta siempre un alto grado de indeterminación.

Dada la imprecisión en cuanto al significado que la caracteriza, la percepción del fenómeno musical estará siempre determinada por la condición particular del receptor, por ende, éste cobra un rol fundamental al darle significado a la música que escucha. Como veremos más adelante, Duras aprovecha esta condición de la música para, a través de la maleabilidad de significación que conlleva, integrarla a sus relatos creando sentidos y emociones diversas que se encuentran estrechamente ligados a las historias individuales de los distintos personajes.

A propósito de este estado de “generalidad” en el que la música se manifiesta en cuanto a las emociones que despierta, Jankélévitch subraya el pensamiento de Nietzsche:

La musique n’exprime même pas la douleur-en-général ou la joie-en-général, mais elle exprime l’émotion indéterminée, la pure puissance émotionnelle de l’âme ; la musique exalte la faculté de sentir, abstraction faite de tout sentiment qualifié, que ce soit regret, amour ou espérance ; la musique éveille dans notre cœur l’affectivité en soi, l’affectivité non motivée et non spécifiée.²¹⁷

Sin embargo, mediando la posición de su antecesor, no deja de anotar que sí existe cierta especificidad con respecto a las diferentes emociones que la música despierta, que califica como: “les essences affectives éveillées par la musique.”²¹⁸

²¹⁵ *Ibid.*, 70.

²¹⁶ Jean-Jacques Nattiez, “Peut-on parler de narrativité en musique?”, 72. <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n2-cumr0503/1014886ar/>

²¹⁷ Jankélévitch, *La musique et l’ineffable*, 73.

²¹⁸ *Ibid.*, 73.

Por otro lado, al no expresar ningún contenido preciso y claramente definible, la música abre múltiples posibilidades de interpretación; sin embargo, no dejamos de anotar que muchas veces es imposible confundir el “tipo” de sentimiento que suscita.

Es interesante señalar que en esta falta de un sentido definido, el cuerpo, como el vehículo a través del que la música puede manifestarse, adquiere una importancia primordial. En este sentido, en el artículo que Barthes dedicó a la *Kreisleriana* de Schumann encontramos:

Dans les *Kreisleriana* de Schumann, je n’entends à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l’œuvre. Non, ce que j’entends, ce sont des coups : j’entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat.²¹⁹

Más allá de que una audición atenta de la obra sí pueda dar cuenta de su estructura o de rasgos generales de su organización, la corporalidad implícita en la interpretación musical, que el pensador señala de forma un tanto categórica, juega un rol preponderante en el significado que es capaz de transmitir la obra musical. Midori Ogawa señala la importancia del aspecto corporal en la interpretación de esta forma: “Délivrée du sens, la musique dépend du corps pour s’exprimer. Le corps à son tour, devient l’instrument, l’incarnation de la musique.”²²⁰ Regresaremos sobre esta idea que Duras hace funcionar de forma significativa al crear a sus personajes-intérpretes musicales.

Así, el contenido expresivo que la música logra transmitir, es incontestable pero difícilmente definible de forma precisa; sin embargo, conviene apuntar una idea esencial que Jankélévitch plantea al respecto: “Le mystère que la musique nous transmet n’est pas l’inexprimable stérilisant de la mort, mais l’inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l’amour ; plus brièvement : le mystère musical n’est pas l’*indicible*, mais l’*ineffable*.”²²¹ Es decir, asociar el fenómeno musical a “lo indecible” implica limitarlo, y asociarlo a “lo inexplicable” implica otorgarle la capacidad de expansión ilimitada.

Ahora bien, la música, como manifestación sonora portadora de significados inexpresables para el lenguaje de la palabra, inmersa en la literatura, no puede más que presentarse a través de éste. Es el lenguaje literario el que hace posible la “aparición” de la

²¹⁹ Barthes, “Rasch”, 265. Se trata de un grupo de 8 piezas para piano compuestas en 1838, en ellas está plasmada la estética de la música romántica. La obra fue dedicada a F. Chopin.

²²⁰ Ogawa, *La musique dans l’œuvre...*, 141.

²²¹ Jankélévitch, *La musique et l’ineffable*, 86.

música en forma de referencias, de metáforas, de descripciones de la experiencia musical misma. Isabelle Soraru, al hablar de las posibilidades de la emergencia de la música en un texto literario, escribe: “Au-delà de sa réalisation audible et donc de sa présence, la musique est ce monstre qui déborde toujours...même dans son absence, même dans cet étouffoir sonore que constitue la page, l'évocation de la musique permet, pourrait-on avancer, de rendre sensible son possible débordement.”²²² Es este “posible desbordamiento” el que encontramos plasmado en los trabajos de Duras; aún apresada en la página, la escritora logra dar a la música una dimensión que sobresale y se distingue de las letras para poder dialogar con ellas.

En este capítulo nos centraremos fundamentalmente en la música presente en los textos y por ende no audible más que en el imaginario del lector, dejando un apartado especial para la reflexión sobre la utilización que hace la escritora de la música con una dimensión acústicamente sonora, es decir, físicamente audible en sus películas.

3.1.- La música en la obra

La presencia de la música es un elemento altamente significativo y portador de múltiples sentidos que, utilizado de manera puntual en lugares estratégicos de la narración, o bien como tema principal de algunos textos, permea una buena parte de la obra de Duras. Como hemos visto, las canciones juegan un rol importante en sus textos, reflexionaremos ahora, de forma general, sobre la relación que guarda la escritora con la música instrumental y cómo ésta se encuentra plasmada en su obra. Nos concentraremos en la música para piano ya que ésta, como veremos más adelante, ocupa un lugar privilegiado en la vida y en los trabajos creativos de la escritora. A diferencia de las canciones que en su mayoría pertenecen al ámbito de la música popular, la música para piano presente en la obra señala otro tipo de registro, pues se enmarca dentro de lo que se denomina “música clásica”. Así, a lo largo de los textos encontramos referencias explícitas a obras de diferentes autores: la Sonatina de Diabelli en *Moderato Cantabile*, la pieza de Schubert en *Le Vice-Consul*, el vals de Brahms en *Agatha*, el vals de Chopin en *L'Amant* (1984). Igualmente existen referencias a personajes pianistas sin

²²² Isabelle Soraru, “‘La musique, mon amour...’ Écrire l'absence de la musique dans le défaut des mots”, en *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras* dir. por Marie- Hélène Boucher (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012), 41-42.

http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/poetiques_de_labsence_chez_marguerite_duras_coup_e_31_2a.pdf

que se precise ningún compositor u obra en particular asociado a su práctica: La madre de *Un barrage contre le Pacifique* es pianista durante las sesiones de películas mudas en el cine L'Eden y Tiène toca el piano mientras canta en *La vie tranquille* (1944).

En diversas entrevistas, la autora expresó su relación profunda y apasionada con la música; en 1991 confió a Jean-Christophe Marti para una emisión de France Musique: “Devant la musique, les mots ne signifient plus rien. Après, il n’y a plus que Dieu, mais Dieu n’existe pas. Alors il n’y a plus que les enfants.”²²³ O bien, en 1993 expresó a Michel Field :

- j’aime la musique avant tout, autant vous le dire, avant tout
- plus que l’écriture ?
- oui, plus que tout
- et pourquoi ?
- ça on ne sait jamais, c’est pour ça que j’écris des livres, j’écris des livres dans une place difficile c’est-à-dire entre la musique et le silence...je crois que c’est quelque chose comme ça, mais la musique l’a toujours emporté complètement et j’ai raté toutes mes études de musique...on rate toujours quelque chose, c’est une obligation dans la vie, j’ai raté la musique, même si c’est incompatible avec le reste j’ai raté quand même la musique.²²⁴

Más allá de la naturaleza provocadora o exagerada que hemos mencionado que caracteriza las afirmaciones públicas de Duras, es interesante esta reflexión pues en ella se hace patente una actitud ambivalente que se ve plasmada en sus textos. Por un lado, la música actúa como una especie de hechizo que encierra un valor por encima de cualquier cosa; y por otro, es la causa de una gran frustración. Así, encontramos en las obras muchas escenas en donde la música o elementos musicales juegan un rol primordial para otorgar un “valor agregado” al texto, personajes músicos dotados de un halo misterioso que los envuelve y los sitúa al margen de los demás. Sin embargo, tal vez haciendo eco a la propia experiencia de la escritora (a manera de gesto autobiográfico), constatamos que en su mayoría se trata de personajes que no han podido desarrollar su arte por completo y se encuentran frustrados por ello. Pensemos, por ejemplo, en Anne Marie Stretter “un espoir de la musique occidentale”²²⁵ que tuvo que interrumpir su carrera musical al casarse con el embajador; o en Agatha quien, refiriéndose a su forma de tocar el vals de Brahms, dice: “Tout à coup j’ai cru pouvoir la jouer

²²³ France Culture. *Musique classique : de Barthes à Duras, la playlist des grands écrivains*. 2018 <https://www.franceculture.fr/musique/musique-classique-de-barthes-a-duras-la-playlist-des-grands-ecrivains>, min. 2’20. En esta cita podemos apreciar tanto la importancia que otorga la escritora a la música, como el interés y la trascendencia que, como hemos anotado en el capítulo anterior, confiere a los niños.

²²⁴ Michel Field, *Le Cercle de Minuit - Marguerite Duras*. ina.fr, 1993, <http://www.ina.fr/video/CPB93010479> <https://www.ina.fr/video/CPB93010479/le-cercle-de-minuit-marguerite-duras-video.html>, min. 20’36.

²²⁵ Duras, *Le Vice-Consul*, 181.

et puis non, cela n'a pas été possible. Je me suis arrêtée à la reprise, vous savez, celle que je n'ai jamais pu passer correctement, vous savez bien, le désespoir de notre mère.”²²⁶ La propia Duras expresó a Antoine Livio en 1964 : “C'est ce que je regrette le plus au monde : de ne pas avoir été musicienne.”²²⁷ En *L'Amant*, encontramos otra cita que nos muestra una vez más esta imposibilidad dolorosa ante la ejecución pianística ligada a un personaje femenino; acerca de la joven que escucha el vals de Chopin en el barco se dice: “...qu'elle connaissait de façon secrète et intime parce qu'elle avait essayé de l'apprendre pendant des mois et qu'elle n'était jamais arrivée à la jouer correctement, jamais...”²²⁸ De esta manera, las obras de Duras transparentan el duelo ante la práctica instrumental y al mismo tiempo, a través de ellas, la música adquiere un valor privilegiado que interactúa con la escritura.

Por otro lado, parece pertinente pensar que la utilización constante de la música en la obra de la escritora está relacionada con su concepción en cuanto a la imposibilidad que presenta el lenguaje de la palabra para expresar completamente aquello que ella desea transmitir. En este sentido, recordemos, por ejemplo, el pasaje citado anteriormente en cuanto a la “palabra-hueco” que es sustituida por la resonancia de un gong presente en *Le ravissement de Lol V. Stein*. El sonido interviene como un medio que, gracias a su inherente “falta de significado racional”, puede representar aquello que la escritura no es capaz de construir a través del lenguaje, porque, como expresa Roland Barthes: “l'écrivain [a diferencia del músico] est condamné au sens.”²²⁹ Siguiendo esta idea, es interesante el planteamiento de Midori Ogawa, para quien la música en la obra de Duras funciona como una alteridad ideal a la escritura, pues es capaz de transmitir “algo” más allá del sentido del lenguaje. Al mismo tiempo, esta alteridad es capaz de presentarse inmersa en la misma escritura, permitiendo un encuentro que posibilita a la escritora introducir en los textos otra dimensión que no podrían crear las palabras solas. La investigadora lo plantea así: “La musique...peut devenir l'autre de l'écriture bâtie sur un système langagier schématisé et rationnel afin d'apporter au sein de l'écriture une complexité du vécu.”²³⁰ Es decir que, a través de las palabras, las características musicales se despliegan para aportar un sentido, un afecto, una sensación, una cierta sensualidad en algo que escapa a las posibilidades de la narración. Por su parte, la investigadora Chloé Chouen-Ollier piensa que ese aporte de sentido se traduce en una posibilidad de penetrar al interior de las emociones de los personajes:

²²⁶ Duras, *Agatha*, 28.

²²⁷ Sophie Bogaert, comp., *Marguerite Duras, Le dernier des métiers* (Paris : Éditions du Seuil, 2013), 38.

²²⁸ Marguerite Duras, *L'Amant* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1984), 138.

²²⁹ Barthes, “Rasch”, 273.

²³⁰ Ogawa, *La musique dans l'œuvre...*, 10.

“Seule la musique en effet, voie non codifiée de la parole explorant des chemins laissés à l’abandon par les mots, semble donner pouvoir au sujet d’entamer une catabase au-delà qui en appelle à un en deçà du langage.”²³¹ De esta forma, los efectos creados por la música al interior de los textos de Duras, apelan a ser decodificados más por la emoción o el valor simbólico que representan en cada caso, que por significados racionales propios del entendimiento del lenguaje, dejando un mayor lugar a la intervención del lector.

Esta relación de oposición entre el lenguaje de la palabra y la música, el primero con un código de significación semántica preciso, la segunda como reemplazo ante aquello que no puede ser expresado por las palabras, se encuentra claramente plasmada en algunos textos. Abordemos algunos ejemplos en este sentido.

En *India Song*, el embajador de Calcutta se presenta como un personaje que hubiera deseado escribir, pero que, bajo los consejos de su esposa, no lo hizo: “...l’embassadeur a essayé d’écrire des romans, autrefois, on dit: Sur le conseil de sa femme, il a abandonné.”²³² Por su parte, su esposa Anne Marie Stretter, unida al piano durante toda la obra, encarna un personaje ligado a las emociones que rechaza la racionalidad implicada en la escritura. Ante el interés de su esposo por las letras, ella dice: “Il ne faut pas écrire, restons ici, de ce côté-ci, en Chine, aux Indes, de la poésie personne ne sait, il y a dix poètes sur des milliards d’hommes chaque siècle... Ne faisons rien, restons là...rien...”²³³ En estas citas se manifiesta la posición de la escritora en cuanto a la alteridad con respecto a la escritura que propone Midori Ogawa, pues opone el “lado” de la racionalidad y el lenguaje expresado por el deseo del embajador, al “lado” de la música, expresado a través de la pianista que rechaza las letras para quedarse en la vertiente que representa las emociones empeñándose en constatar la incompletud de las palabras. Es importante señalar que, en el contexto colonial en el que se desarrolla este texto, la música de piano implica un valor occidental, “civilizatorio” que se agrega al valor “emocional”, abundaremos en este aspecto más adelante.

En *Moderato Cantabile* encontramos una idea similar. En este texto, el niño en sus clases de piano es forzado a asociar una noción racional a su práctica sensorial, es decir, tiene que explicar con palabras lo que quiere decir “Moderato Cantabile” como si fuera una condición obligada para la interpretación. La profesora le pregunta: “-Et qu’est-ce que ça veut

²³¹ Chouen-Ollier, “Le chant précaire...”, 285.

²³² Duras, *Le Vice-Consul*, 132.

²³³ *Ibid.*, 132.

dire, moderato cantabile?”²³⁴ El alumno se rehúsa a contestar estableciendo una lucha entre lo que es “verdaderamente” la música y lo que implica racionalmente su definición. Más adelante encontramos: “Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, indéniablement.”²³⁵ Es decir, más allá de la comprensión del significado racional de los conceptos, la música surge, vive y ejerce sus poderes sobre los oyentes: “La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu’il le voulût ou non, et elle s’abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour.”²³⁶ En estas citas podemos constatar que la práctica instrumental se presenta inmersa en una dimensión diferente a la racional y es totalmente autónoma. La escritora subraya así el antagonismo entre el lenguaje con su inherente significación y la música irreductible al sentido lingüístico de la palabra.

Otro aspecto significativo en los textos de Duras, es la importancia de la música de piano como acto performativo, pues las referencias en este sentido generalmente presentan a un personaje intérprete que a su vez es escuchado por alguien. En este sentido, la interpretación musical ejerce un papel fundamental que será motivo de reflexiones posteriores. Por su parte, el escuchar esta interpretación es una acción también ponderada por la escritora y juega igualmente un rol primordial en la escritura. Es interesante apuntar que la situación de oyente de la interpretación pianística por parte de los personajes en las narraciones, integra de forma activa al lector que, capaz de reproducir en su imaginario el fenómeno musical, se transforma a su vez en “oyente” y establece un vínculo directo con el texto y una complicidad con sus personajes.

En la obra de Duras, creando un efecto emocional profundo, el escuchar música frecuentemente se presenta como un acto que despoja al sujeto de sí mismo enviándolo a un ámbito no regido por la razón o el entendimiento. Pascal Quignard nos dice en este sentido: “L’auditeur en musique n’est pas un interlocuteur. Il est une proie qui s’abandonne au piège.”²³⁷ En *Moderato Cantabile*, Anne Desbordes lleva a su hijo todos los viernes a sus clases de piano y escucha atentamente lo que la profesora intenta enseñarle; en un momento del relato encontramos: “Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l’entendre, aurait-elle pu croire, s’en évanouir.”²³⁸ Por su parte, en *Le Vice-Consul*, Michel Richard confiesa que fue el hecho de escuchar el

²³⁴ Duras, *Moderato cantabile*, 11.

²³⁵ *Ibid.*, 94.

²³⁶ *Ibid.*, 95.

²³⁷ Quignard, *La haine...*, 11.

²³⁸ *Ibid.*, 95.

piano interpretado por Anne Marie Stretter, lo que le permitió quedarse en Calcutta : “...je voulais repartir dès le premier jour, et...c’est elle, cette musique que j’entendais qui fait que je suis resté- que...j’ai pu rester à Calcutta...”²³⁹ En *Agatha*, mientras la protagonista escucha a su hermano tocar el piano para ella, llega a una especie de éxtasis que describe así: “ J’ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes.”²⁴⁰ En estos ejemplos, la escucha musical transforma a los personajes y los sitúa en un estado en el que no controlan sus emociones; en una especie de tiempo suspendido, los oyentes se presentan sometidos a los efectos imposibles de codificar que produce la música y el lector, igualmente como “auditor”, experimenta con ellos esta pérdida de control causada por la emoción musical. En este sentido, pareciera que la escritora utiliza los recursos de escritura para ser fiel a una idea que expresó a Leopoldina Pallota en 1987: “La musique, la vraie musique, ne peut être l’arrière-fond de quelque chose d’autre. Elle doit nous remplir-nous vider-de tout.”²⁴¹ Así, la música es capaz, aún plasmada en las letras, de crear, en aquel que la escucha, un espacio interno “vacío” de significado semántico, que se presenta “ocupado” por la emoción “pura”. Así, la escucha implícita en el presente del acto performativo provoca, en ciertos momentos puntuales de las narraciones, un espacio de gran tensión expresiva como los que hemos citado.

Por otro lado, la música de piano también se presenta ya sea como un elemento que permea de manera constante y regular el desarrollo de algunos textos, o bien asociada a algunos personajes como un rasgo identitario. Abordaremos ahora dos ejemplos en los que la música de piano se encuentra de forma constante entre las letras.

Moderato Cantabile, es un relato en donde la música aparece desde el título haciendo alusión a la indicación que porta el primer movimiento de la sonatina de Diabelli que estudia el hijo de Anne Desbaredes en sus clases de piano. La historia de amor prohibido y no manifiesto que se desarrollará entre la madre del niño y Chauvin, a través de encuentros regulares en un bar, se presenta enmarcada entre dos de estas lecciones semanales. Existen varios elementos relacionados con la música que son significativos dentro del relato.

La indicación” Moderato Cantabile” expresa un movimiento musical moderado en cuanto a la velocidad y cantado o lírico en cuanto al carácter. Estas características se pueden relacionar en el relato por una parte, con la vida rutinaria y sin vicisitudes de la protagonista y

²³⁹ Duras, *Le Vice-Consul*, 182.

²⁴⁰ Duras, *Agatha*, 30.

²⁴¹ Pallotta, *Marguerite Duras, La passion suspendue*, 35.

por otra, con el sentimiento amoroso que, a pesar de la intensidad del mismo, se presenta siempre como “moderado”. El piano, por su parte, asociado socialmente a una clase económicamente acomodada, refleja y recuerda el status social del personaje. Igualmente, la música, cargada de emoción para la madre, compensa y condensa la ausencia de emoción explícita entre los protagonistas que se mantienen siempre, a pesar del fuerte sentimiento amoroso que se despierta en ellos, en un estado de contención. De esta forma, a través de evocaciones frecuentes de la clase de música del niño, la sonatina estará presente a lo largo de toda la obra para simbolizar tanto la vida burguesa y vacía que vive Anne, como el deseo contenido que siente hacia Chauvin. También la música servirá para, en su dimensión sonora y audible en el momento del relato, acercar a los personajes. A través de la ventana abierta del salón de clase, el piano que escucha Anne durante la lección, lo oye también Chauvin desde el bar. La audición de la sonatina en diferentes espacios, pero simultánea en el tiempo, permite la unión emocional de los personajes. Los diferentes espacios de audición, a su vez, significarán de forma diferente la misma música; en el salón de clases la emoción musical es directa, mientras que en el bar se presenta como “una promesa” de algo incierto. Cuando la madre escucha la lección de su hijo, en el texto encontramos:

Le jeu se ralentit et se ponctua, l'enfant se laissa prendre à son miel. De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. Sur le quai, en bas, on l'entendit.²⁴²

Duras utiliza de nuevo la capacidad de unir espacios que tiene el sonido, la capacidad de tornarse omnipresente, esta vez para acentuar el deseo no explícito en la narración. Igualmente el carácter de “fluidez” que hemos anotado con respecto a las propiedades de las canciones, se manifiesta en la música de piano en este relato para enfatizar el desarrollo ineluctable de la relación amorosa, el devenir de la música refuerza el devenir de la historia de los personajes que, a pesar de la fuerza emotiva, nunca llega a concretarse. Es importante señalar que el hecho de que se trate de una música que está siendo interpretada en el momento del relato, le confiere características especiales que no dejan de ser aprovechadas por la escritora y que se relacionan con lo que Barthes señala como “semiología segunda” con respecto a la música y que expresa así: “...la syntaxe [de la música]...relève donc d'une sémanalyse, ou, si l'on préfère, d'une sémiologie seconde, celle du corps en état de

²⁴² Duras, *Moderato Cantabile*, 95-96.

musique...”²⁴³ Más adelante ahondaremos en la relación que representa el acto de la interpretación musical con el cuerpo y sus consecuencias significantes; por ahora anotaremos simplemente que el cuerpo del niño puesto en acción para interpretar la sonatina en el relato, le confiere a la música un carácter corporal que evidentemente señala y amplifica el carácter carnal del deseo entre los personajes; al oír la pieza interpretada “en vivo”, el cuerpo intérprete se transfiere a ella y se deja percibir a través del sonido, haciéndolo “palpable” tanto para los personajes que escuchan como para el lector; regresaremos sobre esta idea que funciona de forma recurrente en varios textos.

Por su parte, *L'Eden Cinéma* es una adaptación libre que realizó Duras de *Un barrage contre le Pacifique* pensando en una escena teatral. Traza la historia, con tintes autobiográficos, de la madre de la escritora y su vida en Indochina al lado de sus hijos. En esta obra, una música de piano compuesta ex profeso por Carlos D'Alessio para la primera puesta en escena en 1977, se encuentra presente de manera recurrente. A diferencia del texto anterior, no se trata de una música interpretada por el personaje de la madre de forma esporádica; en esta obra, la pieza de piano funciona como un elemento autónomo, un *leitmotiv* que representa otra forma de decir la historia que se relata. La autora la tituló como “la valse de l'Eden”. Se trata de la supuesta pieza que la madre tocaba cuando estuvo contratada para animar las presentaciones de cine mudo en el cine Eden y de la que Duras dice en una acotación: “Cette musique c'est aussi l'histoire de la mère.”²⁴⁴ De esta forma, en este texto, la historia de la madre se encuentra escrita y dicha de forma explícita por los personajes y las voces-personajes, como hemos anotado en el capítulo concerniente a la voz, y a su vez, es simbolizada por esta pieza de piano. Así, la historia se presenta de dos formas diferentes, la versión dicha por los actores y la versión expresada a través de la pieza musical. Ahora bien, la indicación que señala la asociación de la historia de la madre a la pieza, se encuentra como una acotación reservada para los lectores del texto y por ende es menos evidente para los espectadores de la obra; sin embargo, dada la forma en la que la autora hace dialogar las intervenciones musicales dentro del texto, el oído atento podrá establecer esta relación no explícita en la representación teatral. Al inicio del texto, la primera aparición de la música en la obra enmarca la presentación de la madre para el espectador:

Musique
JOSEPH

²⁴³ Barthes, “Rasch”, 276-277.

²⁴⁴ Duras, *L'Eden cinéma*, 13.

La mère était née dans le nord de la France, dans Les Flandres françaises, entre le pays de mines et la mer.

Il y a maintenant presque cent ans.

Fille de fermiers pauvres....

Musique.

*Ils attendent que s'écoule le temps de la musique. Cette musique c'est aussi l'histoire de la mère.*²⁴⁵

Más adelante encontramos otro momento clave que hace que el espectador asocie de nuevo la pieza de piano con el personaje de la madre y su historia:

Alors elle s'est engagée à l'Eden Cinéma, comme pianiste.

Elle y est restée dix ans.

Jusqu'à la fin du cinéma muet.

*Musique*²⁴⁶

El oyente, al escuchar de nuevo la misma pieza como ilustración de la música que tocaba la madre en el cine, reafirma la asociación que pretende la escritora. Una vez establecida esta relación, la recurrencia obstinada de las intervenciones musicales funcionará como una lectura paralela que remite siempre al personaje. Es importante señalar que, aunque en la historia el personaje de la madre es quien interpreta el Valse de l'Eden, en la obra teatral la pieza musical se presenta o bien interpretada por un pianista fuera de la trama, o bien a través de una grabación. Esta forma de concebir la música en este trabajo le permite una gran autonomía, pues se separa de quien la interpreta para representar por sí sola al personaje del que se ha separado. Con la opción de contar con una música precisa y audible en la obra de teatro, la autora prefiere convertirla en una entidad exterior y manejarla como un objeto "otro" que impone una distancia y un tiempo de escucha determinado; esto constituirá una diferencia con respecto al tratamiento de la madre pianista que encontramos en *Un barrage contre le Pacifique*.

Por otro lado, así como se encuentran en las obras referencias a canciones conocidas y a canciones no específicas, existen también menciones a obras pianísticas con ciertas especificaciones e igualmente alusiones a la ejecución pianística sin definir alguna obra en particular. En este sentido, el tratamiento de la música que hace la escritora de las referencias

²⁴⁵ *Ibid.*, 12-13.

²⁴⁶ *Ibid.*, 15.

intermediales se torna más bien en una “noción” que alude a las características generales ya sea de la ejecución misma, de un estilo, o de la obra de un compositor.

Por ejemplo, tanto Tiène que toca el piano con un dedo mientras se acompaña al cantar en *La vie tranquille*, como la madre presente en *Un barrage contre le Pacifique* y en *L'Amant de la Chine du Nord*, tocan el instrumento sin que exista una referencia en particular. De esta forma, las referencias a la música enfatizan no una imagen sonoro-musical concreta, sino la acción que implica la ejecución instrumental; es decir, se trata de personajes “tocados” por la gracia de saber interpretar, aunque sea de forma rudimentaria, un instrumento y que por ende son capaces de expresar a través de otros medios que no son el lenguaje de la palabra.

El personaje de la madre, como hemos anotado, se encuentra relacionado a una referencia musical un poco más específica en *L'Eden Cinéma*: el vals de L'Eden, que cobra sonoridad en la puesta en escena, pero que en la lectura, al tratarse de una obra no conocida popularmente, no provoca una imagen musical precisa²⁴⁷. Sin embargo, la alusión por una parte a el “edén” y por otra al cine mudo, nos otorgan elementos que podemos reconstruir como sonoros²⁴⁸. En *L'Amant de la Chine du Nord*, otro personaje pianista, Anne-Marie Stretter, se encuentra asociado a una referencia similar: La Valse Désespérée que se presenta como una imagen sonora indeterminada. En estos dos ejemplos, si bien la sonoridad de las referencias musicales permanece incierta, los títulos de las piezas se revelan altamente significativos; en el primero, como hemos mencionado, la referencia musical condensa, por indicaciones de la escritora, la historia de la madre y presenta así la práctica pianística del personaje en el cine Eden como un rasgo distintivo de su identidad, esta relación será abordada en apartados subsecuentes; por su parte, en el segundo ejemplo, el título de la pieza interpretada por el personaje hace eco a la propia situación emocional de la intérprete; la escritora nos proporciona esta información para enfatizar la desesperación en la vida de Anne-Marie que, unida a la práctica instrumental, sugiere una dimensión no codificable de la

²⁴⁷ Al final de la obra editada, refiriéndose a posibles puestas en escena posteriores, Duras señala: “La musique de Carlos d’Alessio devra être gardée, elle est liée au texte de *L’Eden Cinéma*. On la placera comme on voudra. Elle devrait comporter deux valse et deux one-step. Pour moi, les valse, c’est la musique de la mère, celle du cinéma Eden. Et les one-step, celle des enfants, de Réam, déjà moderne.” Marguerite Duras, *L’Eden Cinéma*, 157. Aunque la autora habla de dos valeses concerniendo a la madre, existe una sola composición concreta cuyo título es el mismo de la obra.

²⁴⁸ El piano fue el instrumento preferido para acompañar las películas silentes. Su función principal era enfatizar los ambientes y emociones que sucedían en la pantalla; se llegaron a editar catálogos de piezas para las distintas situaciones que se presentaban; el músico (o la orquesta en las salas grandes) escogía así las que eran pertinentes para acompañar los diferentes momentos de la cinta. Se trata de sonoridades codificadas y estereotipadas, emitidas por un instrumento frecuentemente en mal estado y desafinado que el lector puede recrear al encontrarse con esta referencia. Para mayor información consultar: <https://journals.openedition.org/1895/218>

emoción. Es interesante señalar que, pensando en una posible adaptación cinematográfica de este texto, la autora escribe: “Dans le film, on n’appellera pas le nom de cette Valse. Dans le livre ici, on dira: La Valse désespérée.”²⁴⁹ De esta forma, la condición físicamente audible de la pieza (en la cinta filmica) se maneja como el remplazo de la descripción semántica de la condición emocional que ofrece el título.

Por su parte, las referencias más precisas a obras pianísticas que se encuentran en los textos de Duras, muestran una cierta homogeneidad y coherencia pues se enmarcan en lo que se denomina el fin del periodo clásico y el periodo romántico en la historia de la música “clásica”, es decir, fueron compuestas en el siglo XIX y presentan los rasgos estilísticos generales que caracterizan estos periodos.

De la obra que toca el pequeño hijo de Anne Desbordes en sus clases de piano en *Moderato Cantabile* se mencionan tres datos al respecto: por un lado el autor, Diabelli, por otro, la existencia de una alteración (un bemol) en la armadura de su partitura, lo que implica que la obra está escrita o bien en la tonalidad de Fa mayor o bien en la tonalidad de Re menor y por último se menciona la indicación de tempo del primer movimiento, Moderato Cantabile. Tomando en cuenta esta información, es muy probable que Duras hubiera pensado en la sonatina perteneciente al Opus 168 nº 1 en Fa mayor para plasmarla en su texto, pues, además de responder a las indicaciones mencionadas, es una pieza que frecuentemente se utiliza como material pedagógico para los niños que se inician en la práctica instrumental. En *Le Vice-Consul* encontramos una referencia recurrente a “la obra de Schubert” que caracteriza la ejecución pianística de Anne-Marie Stretter, sin especificar alguna en concreto; igualmente en *Agatha*, encontramos la mención de “une valse de Brahms” sin especificación. Aunque en los textos no existen precisiones al respecto, el hecho de indicar el nombre de los compositores sí nos sitúa en un contexto sonoro-musical particular que, dada la relación de Duras con la música, podemos inferir que la escritora conocía y que juzgaba propicio para dialogar con sus textos. Las referencias intermediales presentes de esta forma adquieren características sonoras más precisas que en los ejemplos anteriores. Es interesante anotar que, de estos dos textos, existen adaptaciones cinematográficas realizadas por la misma escritora, en las que las referencias musicales adquieren una dimensión acústicamente sonora: *India Song* y *Agatha et les lectures illimitées*. En la primera, la pieza de Schubert fue remplazada por la 14 ava.

²⁴⁹ Duras, “L’Amant de la Chine du Nord”, 1567.

variación sobre un tema de Diabelli compuesta por L. von Beethoven.²⁵⁰ En la segunda, escuchamos predominantemente el vals en La bemol mayor op. 39 n°15. Únicamente si el lector cuenta con estas referencias, las citas musicales en los textos podrán tomar una dimensión sonora específica. Más adelante reflexionaremos sobre la forma en la que las referencias pianísticas cobran sonoridad en las películas de la escritora.

En *L'Amant*, encontramos una referencia nuevamente a un vals, esta vez de Chopin, que se presenta de esta forma: "...il s'est produit dans le grand salon du pont principal l'éclatement d'une valse de Chopin..."²⁵¹ El pasaje se sitúa en el barco en donde viaja la niña con su familia de regreso a Francia; la música "estalla" justo en el momento del suicidio de un joven que se tira al mar. La emoción profunda que siente el personaje ante el evento se ve amplificada y sobrepasada por la exaltación inexplicable que siente hacia la música. En una emisión radiofónica, Duras relata el episodio de su vida que dio lugar a esta parte del libro:

Un soir, j'ai entendu dans le salon de musique du bateau quelqu'un jouer une valse de Chopin. C'était sans doute, à 17 ans, ce qui pouvait me toucher le plus. L'émotion était si violente que je m'en souviens encore, comme si des portes gigantesques s'ouvraient devant moi tout à coup...Je crois que c'était la 'Valse au petit chien.'

La especificación musical que hace la escritora en esta afirmación, se revela bastante incierta, parecería más una voluntad explícita de evocar la fuerza del recuerdo, que una realidad sonora plasmada verdaderamente en la memoria. Sin embargo, da cuenta una vez más de la dimensión emocional que tiene para ella la música y el piano en particular. Es interesante apuntar que en *L'Amant de la Chine du Nord*, que es una reescritura de *L'Amant* editado siete años antes, la música de este episodio no es la de Chopin; la escritora prefirió transformarla de esta forma: " Cette musique de la rue, à la mode des jeunes en ce moment justement, qui dit le bonheur fou du premier amour et la peine immodérée, inconsolable de l'avoir perdu."²⁵² Para más adelante anotar: "...cette valse populaire et désespérée de la rue."²⁵³ Dado que se trata del mismo episodio y que tiene fuertes tintes autobiográficos, la forma de describir este vals de la calle proporciona, tal vez, pistas para entender el sentido

²⁵⁰ Anton Diabelli lanzó un llamado a sus contemporáneos para realizar variaciones sobre un tema de su creación; con estas composiciones se publicó un compendio que incluye 83 variaciones dividido en dos volúmenes; las piezas fueron concebidas por 51 músicos entre los que se encuentran tres de los que aparecen citados en las obras de Duras: Schubert, Czerny y Beethoven, quien compuso las 33 piezas que conforman el primer volumen.

²⁵¹ Duras, *L'Amant*, 137-138.

²⁵² Duras, "L'Amant de la Chine du Nord", 1713.

²⁵³ *Ibid.*, 1714.

para Duras del vals de Chopin en el primer texto, es decir, una música que expresa la felicidad y el dolor a la vez.

De las referencias pianísticas que hemos anotado, es significativa la recurrencia de los vales: vals Desesperado, vals del Eden, vals de Brahms, vals de Chopin. Con características más o menos definidas, esta danza se muestra como un elemento de importancia para la escritora. Los vales implican movimiento corporal, son piezas instrumentales escritas en compás ternario y forman parte tanto de la música popular, como de la llamada “música académica”. Se trata de un baile que permite un encuentro íntimo, medido y acompasado en pareja, características que serán retomadas en el imaginario de Duras como valores simbólicos que dialogan con su escritura. El hecho de que se trate de referencias en donde la música es consecuencia de un acto performativo, es decir, sucede en el presente del relato y es interpretada directamente por algún personaje, refuerza la condición corporal que conlleva la incitación al movimiento propia de la danza. Este carácter corporal fuertemente marcado es una condición que Duras hace valer en sus textos en pos de la expresión emotiva que caracteriza su escritura.

Ahora bien, el piano se encuentra presente no sólo como instrumento musical interpretado por algún personaje, sino igualmente como objeto simbólico. Cumpliendo ambas funciones, ocupa un lugar preponderante en la obra durasiana.

3.2.- El piano, una presencia constante

Sin duda existe un factor biográfico que influye en esta elección. Más allá de la presencia recurrente del piano en sus obras de carácter autobiográfico, de las que es difícil separar los elementos reales de la ficción, Jean Vallier expone como un hecho verídico, que la familia Donnadiou poseía un piano en Indochina, en donde la escritora pasó la primera parte de su vida.²⁵⁴ De esta forma, en primera instancia, el instrumento se encuentra ligado a su infancia, a la memoria de su infancia y forma parte de esa “mitología” familiar que plasmó en varias de sus obras. Por otra parte, es incontestable el valor social que, durante los últimos dos siglos, el piano detenta como objeto asociado a la burguesía, es decir, a una clase social “acomodada”; el poseer un piano ha sido símbolo de un cierto status socio-cultural y su aprendizaje ha caracterizado el “refinamiento” de una clase social “cultivada”. Ubicado frecuentemente en la

²⁵⁴ El biógrafo de la escritora menciona que al mudarse a vivir a Sadec, en 1928, la familia tuvo que “...déménager le piano, les grands lits en fer noirs et dorés, les brosses et le savon de Marseille...” Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras*, Tome I, 301.

“sala de estar” o “salón”, implica que se le concibe como un instrumento de socialización, que, además, es necesario que los demás “vean”.²⁵⁵

Para la familia Donnadieu esta valoración del piano seguramente se vio enfatizada por el hecho de vivir inmersa en una sociedad colonial. En Indochina existía una fuerte diferencia de clase entre los colonizados, es decir, los nativos para quienes este instrumento era completamente ajeno, y los colonizadores, es decir, los blancos franceses a los que Duras pertenecía, cuya tradición acogía al instrumento como un símbolo de educación y cultura. En sus obras, la escritora asocia la práctica instrumental al universo social de la clase dominante, es decir, a los blancos en sus textos situados en Indochina: *Le Vice-Consul*, *India Song*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, y a una clase social “acomodada” en otras obras: *Nathalie Granger*, *Moderato Cantabile*, *Agatha*. En este sentido recordamos la idea expresada por las investigadoras Susan Fast y Kip Pegley para quienes el instrumento musical puede jugar un rol importante como símbolo de pertenencia a una cultura: “Dès les premières sources, la musique a été utilisée comme un outil de formulation des discours sur l'appartenance-aux régions, aux nations, aux ethnies, aux classes sociales-, et ce, en grande partie par l'usage d'instruments de musique et/ou de systèmes structurants qui distinguent, sur le plan sonore, la musique d'un peuple de celle d'un autre.”²⁵⁶ Así, en los textos, el piano jugará un rol importante que señala esta pertenencia a una cultura y a una clase social.

Por otro lado, probablemente haciendo eco igualmente a condiciones autobiográficas, es interesante señalar que el piano se presenta en los textos, también como un objeto de deseo inalcanzable. En *Écrire*, Duras afirma: “Le piano est un objet lointain encore inaccessible, et pour moi, toujours tel. Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit des livres. Mais je n'en suis pas sûre.”²⁵⁷ Así, la autora concibe la práctica instrumental como una alternativa a la escritura, sin embargo, tiene la certeza de que es inaccesible para ella. En este sentido la imagen del “gran piano negro cerrado”, presente en varias obras, refleja esta dimensión de imposibilidad que siente la escritora. Recordemos que en *Le Vice-Consul*, podemos leer a través del recuerdo del personaje: “...le grand piano noir est fermé, sur le porte-musique il y a une partition également fermée, dont le titre illisible est *Indiana's*

²⁵⁵ Es importante esta connotación de socialización del instrumento, pues, en el contexto de dislocación familiar que vivió Duras en Indochina (sin padre, con un hermano altamente agresivo) el piano seguramente significó un lugar de reunión y encuentro que contribuyó al valor que la escritora le otorgó toda su vida.

²⁵⁶ Susan Fast y Kip Pegley ed., “Introduction”, en *Music, politics and violence*, 16. Citado en Annie Riel, “La musique comme métaphore de l'innommable ...”, en *Métaphore et musique*, dir. por Inès Taillandier-Guittard, 122.

²⁵⁷ Duras, *Écrire*, 22.

Song.²⁵⁸ De entrada en esta frase la repetición de la palabra “fermé” y la palabra “illisible” nos remiten a la música como algo, por un lado, importante por la dimensión del recuerdo, pero por el otro, inaccesible para el personaje. Por su parte, en *L’Eden cinéma* encontramos: “Je rentre à l’Eden Cinéma. Le piano est là fermé. Je pleure.”²⁵⁹ El piano cerrado, como objeto, funciona para simbolizar en los textos la imposibilidad ante la música y la frustración que ésta implica tanto para los personajes como para la escritora. En varias obras se encuentra presente otra vertiente en este mismo sentido que se relaciona directamente con la forma que tiene Duras de acercarse a este instrumento: la imposibilidad transformada en “balbuceo”. Frecuentemente los personajes durasianos simplemente “tâtonnent” el piano, titubean, tocan torpemente, únicamente con una mano o incluso con un solo dedo; a propósito del vicecónsul encontramos: “Lorsque ce Monsieur est là, entendez -vous de la musique jouée au piano? Des gammes? Un air joué maladroitement, d’une seule main?”²⁶⁰, igualmente el personaje de Tiène en *La vie tranquille*, aparece “balbuceando” en el piano: “...Assis au piano, il chantonait en s’accompagnant légèrement d’un doigt.”²⁶¹ Según Ami Flammer²⁶², la práctica instrumental de Duras se asemeja a ese “pianoteo” que encontramos en los textos, y que representa la única posibilidad para la escritora de conservar una relación con el instrumento, como ella misma lo expresó a Michelle Porte:

C’est aussi ça, ne pas être coupé du piano. C’est pouvoir le toucher même d’une main. Bon, c’est vrai, c’est toujours une douleur d’entendre bien jouer, pour moi ; quand les gens jouent très bien, je suis à la fois enchantée, éblouie et au désespoir.²⁶³

Christian Doumet asocia este titubeo en la interpretación instrumental presente en los textos, con la propia escritura de Duras, y señala:

²⁵⁸ Duras, *Le Vice-Consul*, 32.

²⁵⁹ Duras, *L’Eden cinéma*, 110.

²⁶⁰ Duras, *Le Vice-Consul*, 33.

²⁶¹ Marguerite Duras, *La vie tranquille* (Paris : Gallimard, 1944), 69.

²⁶² Ami Flammer, “Elle était musicienne” en *Marguerite Duras*, dir. por Bernard Alazet, 289. Como hemos mencionado, el destacado violinista trabajó de forma muy cercana con la escritora y es el autor e intérprete de la música de tres cortometrajes. Acerca de la práctica instrumental de Duras nos dice: “Elle ne savait pas jouer du piano. Elle ne lisait pas vraiment la musique. Les petits morceaux qu’elle jouait, on en parlait comme des choses très anciennes, acquises depuis très longtemps, et qu’elle restituait éternellement. Les interprètes, les différentes versions, ça ne l’intéressait pas. Elle percevait des choses en écoutant, elle en parlait avec des mots qui n’avaient rien à voir avec la musique mais elle disait des choses qui étaient justes.”, 289-290.

²⁶³ Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1977), 39.

...le piano de Duras entretient comme l'écriture, mais beaucoup plus radicalement, un état balbutiant du discours...une impossibilité radicale de *dire*...quelque chose de cette approche *quand même* tentée s'écoute dans le jeu maladroit du piano, en ces moments-là si proche de la voix même de Marguerite Duras.²⁶⁴

Sin embargo, es interesante anotar que en los textos el piano, imponente por su forma, por su tamaño, por su sonido, por su repertorio, encierra siempre, aun en esta modalidad de “balbuceo”, un gran poder de fascinación y de atracción para los personajes que lo escuchan. Ya hemos citado el ejemplo de la sonatina de Diabelli que incluso interpretada torpemente por un niño, despierta una emoción muy fuerte en la madre que lo escucha, también encontramos que mientras Agatha intenta tocar torpemente el vals de Brahms, su hermano, que deambula por la casa, se paraliza al escucharla:

Je me suis arrêtée à la reprise, vous savez, celle que je n'ai jamais pu passer correctement...Après que je me suis arrêtée j'ai entendu que vous ne marchiez plus au premier étage. Vous aviez dû écouter. Je n'ai pas recommencé à jouer. J'ai entendu que votre pas reprenait.²⁶⁵

En este ejemplo, la música, aun interpretada de forma dubitativa o torpe, provoca la inmovilidad del oyente creando un espacio y un tiempo consagrados exclusivamente a la emoción producida por la audición, un momento extático privilegiado; cuando la música desaparece, el personaje retoma el movimiento señalando la salida del momento excepcional de exaltación provocado por el piano “mal” tocado de la hermana.

De esta manera, el “balbuceo” instrumental funciona, siguiendo el pensamiento de Christian Doumet, como eco de la imposibilidad del lenguaje de la palabra que caracteriza el pensamiento de la escritora; sin embargo, al mismo tiempo, esta torpeza se presenta también como un señalamiento ante la dificultad “técnica” que representa la ejecución instrumental, y no únicamente como una limitación de la música misma, como sí ocurre con el lenguaje. En este sentido, el balbuceo musical se vuelve igualmente portador de otros sentidos. El piano no deja de fungir como un mediador entre el cuerpo y el sonido, funciona como un objeto que transforma y prolonga el movimiento corporal del intérprete para convertirlo en música. El medio inerte se activa e incorpora al cuerpo del intérprete; sin embargo, esta “activación” está determinada por las posibilidades técnicas y musicales del intérprete y no por su voluntad, por

²⁶⁴ Doumet, “La musique mon amour”, 88.

²⁶⁵ Duras, *Agatha*, 28.

ende, el resultado sonoro lleva intrínsecamente la posibilidad de transformarse sin límites dependiendo del manejo “técnico-musical” de esta mediación. Duras afirma: “Je suis la seule à savoir de quel bleu est l’écharpe bleue de cette jeune femme dans ce livre...Je sais que jamais je ne pourrais vous le décrire. Vous le faire voir. Jamais personne.”²⁶⁶ De esta manera, el lenguaje se encuentra definitivamente “cerrado”, condenado a la limitación que el significado semántico conlleva y se sitúa, para la escritora, de forma permanente en la imposibilidad de “decir”. Por su parte, el campo de significación de la música no es delimitable y su “balbuceo” hace referencia más a las limitaciones de quien lo ejerce que a las imposibilidades del arte musical para expresar. Prueba de esto es que, aun en estado de “imposibilidad” de decir a través del instrumento, la música se despliega entre las letras para cargar de significado la escritura.

En este sentido, existe un elemento muy importante para la interpretación musical que está relacionado con el aprendizaje, con la adquisición de las herramientas que permiten este manejo técnico-musical indispensable para la ejecución, para el “dominio” del instrumento que posibilita el despliegue de la dimensión plenamente musical. Abordaremos ahora algunas ideas con respecto a la enseñanza-aprendizaje del piano presentes en la obra de Duras.

3. 3.- El simbolismo de la práctica instrumental ligada a la infancia

Es interesante anotar que, para Duras, el aprendizaje del piano se presenta como algo indispensable para la educación de su propio hijo. Prueba de esto es la carta que envió, en 1954, a su editor solicitándole un adelanto de dinero para atender a la “obligación” de comprar un instrumento. La escritora expone la razón siguiente : “... le nôtre, d’enfant, Jean, dit Outa, a actuellement sept ans et qu’il est donc bien urgent déjà qu’il débute dans cet art.”²⁶⁷ El acercamiento del pequeño Jean al piano marcó en Duras, como lo expresa ella misma en una entrevista en 1975, “una conmoción” en su vida que la llevó a dejar de escribir durante un año:

J’ai vécu un énorme bouleversement dans ma vie quand mon fils qui était très doué pour la musique a appris le piano, et pendant un an je n’ai plus écrit, je ne faisais que ça, que l’accompagner à ses leçons, lui faire faire ses exercices et tout ça. Il était très doué, il allait très très vite et on lui demandait un tel effort,

²⁶⁶ Duras, *La vie matérielle*, 40.

²⁶⁷ Françoise Cibiel ed., *Duras, cinéma, théâtre...*, 525.

un effort trop grand, on a dégouté l'enfant si vous voulez, il avait huit ans et je m'en veux de ça, bon je l'ai vécu ça avec une très grande intensité, enfin, l'idée que mon enfant pouvait être musicien me comblait plus que n'importe quoi dans ma vie, n'importe quoi d'autre, vous vous imaginez... il aurait fait ce que moi j'avais rêvé de faire mais moi je n'étais pas du tout douée pour le piano, c'est-à-dire, devenir musicienne.²⁶⁸

Así es como durante un año, la música tomó el lugar de la escritura en la vida de Duras. En este tiempo, la escritora estuvo familiarizada con la enseñanza instrumental, con el esfuerzo que implica para los niños, la necesidad de repetición constante, el trabajo enorme que supone el llegar a dominar una “técnica”, la disciplina férrea que es exigida aún a los más pequeños.²⁶⁹ Con base en esta experiencia, en 1958, escribió un texto, *Moderato Cantabile* y en 1972 realizó un película, *Nathalie Granger* publicando el guión con anotaciones en 1973. Un niño en el primero y una niña en la segunda, están obligados por sus madres a tomar clases de piano. En ambas obras, el aprendizaje del instrumento se plantea como una condición necesaria para la vida aunque es evidente que representa un sufrimiento para los pequeños. En el primer texto, la madre del niño le plantea, sin darle ninguna razón, que las clases de piano, que él detesta, son indispensables: “La musique, c'est nécessaire, et tu dois l'apprendre, tu comprends?”²⁷⁰ y en otro momento encontramos un conato de explicación: “- Pourquoi? Demanda l'enfant. – La musique, mon amour...”²⁷¹ En esta respuesta, algo de carácter indescriptible entra en juego, los puntos suspensivos representan lo que el texto es incapaz de manifestar con palabras pero que para la madre se presenta como evidente e imprescindible. La música, mi amor... es irreductible al lenguaje y por tanto ocupa un espacio en otra dimensión en la que no existen las explicaciones. Igualmente la escritora juega con la ambivalencia de la frase: ¿quién es “mon amour”, la música o el niño? ¿ambos? Por otro lado, es significativo el contraste que maneja la escritora ante una misma constatación: la música es necesaria para el niño. Mientras la madre del pequeño es presa de este sentimiento de necesidad inexplicable hacia la música, la profesora de piano, estereotipo del maestro amargo y severo, señala el piano únicamente como signo de “buena educación” y le reclama a Anne: “-Vous n'avez rien à lui expliquer. Il n'a pas à choisir de faire ou non du piano, Madame

²⁶⁸ France Music, *Le rythme des mots : Marguerite Duras*, <https://www.francemusique.fr/emissions/les-greniers-de-la-memoire/le-rythme-des-mots-marguerite-duras-6790>, Min. 31'50.

²⁶⁹ Es interesante señalar que en varios idiomas el verbo que se utiliza para designar la ejecución instrumental es el mismo que el que denomina la acción de jugar: spielen en alemán, to play en inglés, jouer en francés. Sin embargo, frecuentemente el aprendizaje necesario para tocar un instrumento musical es vivido más como una “tortura” y una “coacción” que como un “juego”.

²⁷⁰ Duras, *Moderato Cantabile*, 85.

²⁷¹ *Ibid.*, 18.

Desbaredes, c'est ce qu'on appelle l'éducation."²⁷² Así, para la profesora no existe la dimensión inaprehensible y sensorial que invade a la madre con la música que produce su hijo, sino que prima en ella el sentido del deber ser de una "buena educación" al que responde la práctica pianística. Es decir, el aprendizaje del piano conlleva tanto el sentido emocional e inefable que implica la experiencia musical, como el sentido del deber en un cierto ámbito social. Por su parte, *Nathalie Granger* presenta la historia de una niña de ocho años que es expulsada de la escuela por su "violencia"; esta situación obliga a sus padres a considerar la posibilidad de integrarla a un internado en el que no podrá continuar sus clases de piano. Al inicio de la cinta, la madre dice: "Si elle fait pas la musique, elle est perdue."²⁷³ Esta frase se repetirá más adelante y Duras la calificará como el "Leitmotiv de la hantise."²⁷⁴ Es decir, para Isabelle Granger, el temor más grande es que su hija no tenga acceso a la enseñanza del piano. En esta obra, la necesidad de la música para la niña la impone, como en el texto anterior, la madre, pues es ella quien está convencida de que sólo el piano puede salvar de la violencia a su hija. Describiendo su pensamiento, Duras escribe: "Or, moi, la mère de Nathalie, je sais que seule la musique peut la sauver de la violence."²⁷⁵ En la familia Granger la madre sabe tocar el piano y las dos hijas toman clases, es decir, se considera esta práctica instrumental como algo normal y evidente dentro del contexto familiar, sin embargo, se presenta a la música, además, como detentora de poderes que nunca son explícitos pero que son capaces de "salvar" a Nathalie. Una vez más entra en juego la condición inaprehensible e inexplicable que caracteriza a la música y que Duras se empeña en resaltar. Es interesante señalar que en esta cinta, es la niña, quien decidirá dejar la práctica instrumental, pues en el nuevo internado, la directora explica a la madre: "...notre principe est de laisser l'enfant libre d'apprendre ou non ce qu'on lui propose...CE SERA A NATHALIE ELLE-MÊME DE CHOISIR DE FAIRE OU NON DU PIANO..."²⁷⁶ La señora Granger, desesperada, sabe que su hija se rehusará, pues le implica un sufrimiento; es así como un medio de aparente libertad se presenta como totalmente desfavorable para la pequeña. Esta idea nos indica que, muy probablemente basándose en su frustración personal, para Duras la música debe imponerse sin titubeos por "el bien" de los niños.

Así como en estas obras se señala la necesidad evidente del aprendizaje del piano, la escritora no deja de mostrar el aspecto poco placentero, por no decir tortuoso, que éste

²⁷² *Ibid.*, 94.

²⁷³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (Paris: Gallimard, 1973), 17.

²⁷⁴ *Ibid.*, 46.

²⁷⁵ *Ibid.*, 29.

²⁷⁶ *Ibid.*, 20.

implica. Tanto la maestra del pequeño hijo de Anne Desbaredes, como la de Nathalie, representan, como hemos mencionado, el estereotipo de la profesora de piano rígida y distante, y la clase se presenta como un momento de verdadero martirio para los niños. En *Moderato Cantabile* encontramos: “Mademoiselle Giraud dépla ses bras, frappa le clavier de son crayon, comme elle le faisait d’habitude depuis trente ans d’enseignement, et elle cria. – Tes gammes. Tes gammes pendant dix minutes. Pour t’apprendre. Do majeur pour commencer.”²⁷⁷ Mientras que la lección de Nathalie se encuentra descrita de esta forma: “La maîtresse se tient derrière Nathalie, ses mains sont sur les mains de l’enfant et les guident. Exercice pour le délié des doigts, très lent : Sorte de supplice : l’enfant est coincée entre les bras de la maîtresse, ses mains sont emprisonnées, guidées comme des mains d’infirmes.”²⁷⁸ En la película los gestos de la maestra son bruscos y agresivos al tratar de “guiar” los dedos frágiles de la niña. De esta forma, la interpretación musical sólo puede concebirse como el resultado de un paso tortuoso obligado por el sufrimiento. Para la escritora, el dominio técnico del instrumento, esa condición indispensable para que el cuerpo pueda desplegarse en música, implica el sacrificio que conlleva la repetición constante y monótona, desprovista de placer, que requiere el estudio de los ejercicios y las escalas. Duras pondera esta condición que confiere a la práctica instrumental un valor agregado, pues la música no es únicamente, para decirlo en sus propias palabras: “la plus haute instance de la pensée à son stade non formulé. À son stade presque millénaire, archaïque...la pensée dans ses premiers et ses derniers instants, mêlés à la sensibilité, pas encore dégagés du magma de la sensibilité”²⁷⁹, sino que es el fruto de un trabajo laborioso que implica sufrimiento y sacrificio en la infancia.

En este sentido, es significativa una secuencia que se encuentra en la película *Nathalie Granger*. Mientras se lleva a cabo la clase de piano de la hermana de Nathalie, la cámara recorre lentamente diferentes partituras abiertas puestas en desorden; se distingue una fuga de Juan Sebastián Bach, una obra para violín, la toma se detiene en la portada de *El arte de la fuga* del mismo compositor. Al mismo tiempo, se escucha una pieza, del tipo de la sonatina de Diabelli, tocada torpemente por la niña mientras la profesora, con una voz aguda y desagradable no deja de darle indicaciones: “ un, deux, un, deux, un...sans ralentir!. Un, deux...brillant!...”²⁸⁰ De pronto, la pieza musical deja el espacio sonoro y se escuchan ejercicios de cinco notas torpemente ejecutados, es con este fondo sonoro que la cámara se detiene en la partitura de Bach. En 1977 Duras expresó a Michelle Porte que, de todas las

²⁷⁷ Duras, *Moderato Cantabile*, 88.

²⁷⁸ Duras, *Nathalie Granger*, 72.

²⁷⁹ Bogaert comp., *Marguerite Duras, le dernier...*, 272.

²⁸⁰ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, <https://vimeo.com/59188425>, Min., 58’.

películas que había realizado hasta entonces, ésta era la secuencia que más la conmovía, pues mostraba el camino que había que recorrer desde los ejercicios técnicos hasta llegar a la perfección musical. La escritora lo manifiesta así : “...Ce chemin qu’il y a à parcourir, depuis les gammes de l’enfant, les gammes de l’enfance, ou l’enfance de l’homme, ou l’enfance de l’humanité, jusqu’à ce langage-là que nous ne pouvons pas décrypter, le langage de la musique, ce chemin me bouleverse.”²⁸¹ En sus obras, Duras no obviará nunca, al referirse a sus personajes pianistas, este “camino”. Conviene apuntar que esta concepción de la enseñanza musical, aunque frecuentemente difundida, se detiene únicamente en el saber “técnico” que se requiere para un buen dominio instrumental. Sin embargo, existen múltiples aspectos implicados en esta práctica de aprendizaje a los que la escritora no otorga importancia y que se encuentran relacionados con la parte emocional del aprendiz, del profesor y de la música misma. La emoción que se desprende al interpretar, la vinculación afectiva que une al maestro con el alumno en una actividad en la que se encuentran “frente a frente”, la transmisión del amor al arte, que conllevan las lecciones instrumentales, curiosamente parecen no interesar a nuestra autora.

Abordaremos ahora otro aspecto que comparten estas dos obras en las que el aprendizaje musical juega un rol preponderante. En ambos textos, desde el inicio, aunque de forma muy diferente, la música está vinculada a un crimen. En *Moderato Cantabile*, en medio de su lección con Mme. Giraud, el niño admite que no quiere aprender el piano; justo en ese momento, del exterior surge el grito femenino del que hemos hablado que anuncia el crimen pasional cometido en el bar de enfrente. La asociación resulta inmediata: negarse al aprendizaje del instrumento es un crimen; esta premisa se ve confirmada por la actitud de la madre, quien se dirige a su hijo de la siguiente manera: “Anne Desbaredes prit son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque. – Il faut apprendre le piano, il le faut.”²⁸² De esta forma, desde el principio del texto, la escritora nos sitúa en un contexto poco agradable (la clase de piano) pero del que es imposible desprenderse a riesgo de cometer un crimen. En *Nathalie Granger*, la relación entre el crimen y la música se presenta de otra manera y toma forma gracias a la dimensión sonora que tiene la película. Al inicio de la cinta se escucha un ejercicio sobre cinco notas de una escala mayor mientras la directora de la escuela explica a la madre la violencia de la niña, la última frase es: “...cette violence chez une très petite fille...”²⁸³ Después de unos segundos de silencio, vuelve a empezar el ejercicio de piano pero

²⁸¹ Porte, *Les lieux de Marguerite Duras...*, 30.

²⁸² Duras, *Moderato Cantabile*, 17.

²⁸³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, <https://vimeo.com/59188425>, Min., 1’.

esta vez en modo menor, creando un cambio de registro que subraya, por lo “oscuro” y “triste”, “la violencia de Nathalie”. Con este fondo sonoro se escucha una noticia en el radio que da cuenta de dos jóvenes asesinos que son buscados por la policía. De este modo, a través de la música, la violencia de la niña se asocia a la violencia de los criminales y los ejercicios de piano se presentan como símbolo de la violencia en general. Al respecto, en una nota al final del guión editado, Duras plantea: “La violence, ici, c’est la musique qui la dit, plus que les paroles, les actes. Elle est la violence même -celle exercée sur l’enfant- et elle fait que toutes les violences éparses finissent par communiquer entre elles pour faire, ensemble, la généralité de la violence.”²⁸⁴ La música tiene el rol de hacer que la violencia que no se ve en las imágenes, se escuche.

Los ejercicios de piano para principiantes de Czerny, interpretados por un niño²⁸⁵, arpeggios, notas sueltas o repetidas y un estudio un poco más complejo tocado torpemente por la hermana de Nathalie en el momento de su clase, conforman la única música de la película. Con esta elección, Duras recuerda constantemente al espectador ese camino tortuoso que hay que recorrer cuando se pretende aprender a tocar el piano, ese momento ineluctable atravesado por el sufrimiento. Conviene anotar que esta concepción un tanto dramática con respecto al aprendizaje instrumental, corresponde más a una postura de la escritora que a la realidad musical; el tópico de la enseñanza musical infantil como un sacrificio necesario, sin duda encuentra un eco perfecto en cierta complacencia trágica característica de Duras.

Por otra parte, la sonatina de Diabelli, que un lector relacionado con la enseñanza pianística puede escuchar entre las letras de *Moderato Cantabile*, presenta características sonoras que, unidas a las características simbólicas de la pieza de las que ya hemos hablado, sirven para enfatizar el sentido del texto. De factura simple, más cercana a la estética del clasicismo que las otras referencias pianísticas escogidas por la autora, la sonatina presenta una estructura armónicamente estable con una primera parte que conduce a la dominante y una segunda ligeramente modulante que regresa a la primera sección para terminar en la tónica. La mano izquierda está construida como un bajo de Alberti que funge como acompañamiento de la melodía que lleva la derecha. Esta pieza sencilla, fácil de escuchar, por un lado, representa el carácter infantil e inocente del ejecutante otorgándole un sentido de verosimilitud al relato, por otro, como hemos mencionado, refuerza el rasgo de contención

²⁸⁴ Duras, *Nathalie Granger*, 95.

²⁸⁵ La indicación es de Duras: “Sur le générique musique de piano: un exercice de piano- Czerny- joué par un enfant.” Duras, *Nathalie Granger*, 11.

que tiene la historia de amor no explicitada entre Anne y Chauvin. Escuchando la sonatina “moderada”, la madre siente su propio deseo contenido.

De esta forma, aun a través de la sonatina sencilla e ingenua tocada por las manos torpes de un niño, la música sugiere fuerza y poder; a pesar de una ejecución lejos de la perfección, la música logra extender sus cualidades y permear profundamente tanto la historia, como los personajes. Un momento en la clase en el que el niño toca mecánicamente y sin interés, nos da cuenta de esto: “L’enfant la joua comme les gammes. Il la savait bien. Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, indéniablement.”²⁸⁶

Así pues, no sólo los niños como aprendices de la música son valorados y puestos en escena como protagonistas en estas obras, sino que la propia música que ellos producen es utilizada por la escritora para que, con sus características simbólicas, pero también su potencialidad sonora, jueguen un rol fundamental en la fuerza expresiva que se desprende ya sea de la lectura o de la visión. Por otro lado, en estas obras es evidente cómo Duras aprecia la interpretación como acto performativo producido en el presente: los niños son intérpretes y eso conlleva en sí un valor que la escritora pone de manifiesto.

Reflexionaremos ahora sobre las implicaciones de la interpretación pianística que “marca” a otros de los personajes más significativos del universo durasiano.

3. 4.- La interpretación musical como acto performativo

La concepción de Duras con respecto a la interpretación musical se suscribe a la idea romántica que sitúa al intérprete como el portador de una verdad y un saber inalcanzables para los no intérpretes. La escritora sustenta esta idea en cuanto a la relación personal que tiene con la música y la deja plasmada en sus obras; en ellas, los personajes intérpretes son siempre detentores de un poder negado a los demás.

Conviene ahora, para entender las implicaciones de la interpretación musical en la obra de Duras, recordar algunos planteamientos de Roland Barthes al respecto.

En el artículo consagrado a la *Kreiseriana* Op. 16 de Robert Schumann, el teórico expresa: “...dès lors qu’elle est musicale, la parole -ou son substitut instrumental- n’est plus linguistique, mais corporelle.”²⁸⁷ Esta idea cobra un interés particular pues, como veremos en algunos ejemplos más adelante, la escritora utiliza la condición corporal de la interpretación

²⁸⁶ Duras, *Moderato Cantabile*, 4.

²⁸⁷ Barthes, “Rasch”, 272.

que señala el pensador para ponerla al servicio del despliegue emotivo en sus textos. Como hemos anotado anteriormente, la interpretación instrumental implica un cuerpo en movimiento que utiliza un objeto, el instrumento musical, como mediador para la producción de música. El sonido del instrumento prolonga así el movimiento del cuerpo y, por ende, lleva impresa, de alguna manera, la “huella de la vida del cuerpo”²⁸⁸, la “marca” de ese cuerpo en movimiento. La forma de esta “impresión” es tan variada como diversos son los intérpretes o incluso como lo son las diferentes interpretaciones de una misma obra realizadas por un mismo ejecutante. En este sentido es interesante retomar una vez más las palabras de Roland Barthes:

...en dehors de la voix, dans la musique instrumentale, le ‘grain’ ou son manque persiste ; car s’il n’y a plus là de langue pour ouvrir la signifiante dans son ampleur extrême, il y a du moins le corps de l’artiste qui de nouveau m’impose une évaluation : je ne jugerai pas une exécution selon les règles de l’interprétation, les contraintes du style...mais selon l’image du corps (la figure) qui m’est donnée...²⁸⁹

Esta “figura” del cuerpo que se manifiesta en la interpretación musical se expresa de diferentes formas de acuerdo a los distintos personajes pianistas en los textos.

Tomando en cuenta estos planteamientos, abordaremos ahora tres ejemplos de personajes pianistas, su relación con la interpretación musical y cómo ésta crea un sentido particular en los textos: La madre de *Un barrage contre le Pacifique*, Anne Marie Stretter de *Le Vice-Consul* y los hermanos de *Agatha*.

Es significativo mencionar que en la obra de Duras, no existe una gran proliferación de referencias a diferentes obras musicales, en general, una pieza corresponde a un texto y a un personaje pianista; la escritora plantea más bien una profundización y una apropiación, por parte de los personajes, de una sola obra; de esta forma, es fácil asociarlos con el tema musical que interpretan.

En *Un barrage contre le Pacifique*, la madre, ante la precaria situación económica que vive teniendo que ocuparse sola de sus hijos, acepta un trabajo como pianista durante las proyecciones de cine mudo en el Eden. Haciendo énfasis en la dificultad que implica la ejecución instrumental, la escritora hace decir al personaje:

²⁸⁸ La idea de la “huella de la vida del cuerpo” con respecto a la práctica instrumental está tomada de: Michaël Levinas, “Qu’est-ce que l’instrumental” en *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?* Darmstadt : Ed. Schott, 1982, 35. Citado en Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, 69.

²⁸⁹ Barthes, “Le grain de la voix”, 244.

Elle n'avait pas joué depuis dix ans, depuis sa sortie de l'École normale... 'Quelques fois je pleurais de voir mes mains devenues si bêtes devant les partitions, quelques fois même j'avais envie de crier, de m'en aller, de fermer le piano.' Mais peu à peu ses mains s'y étaient remises. D'autant plus que les mêmes partitions revenaient invariablement et que le directeur de l'Eden lui permettait de s'entraîner le matin.²⁹⁰

La cita nos muestra la práctica instrumental asociada irremediabilmente a una condición física y mecánica que implica un gran trabajo; para la escritora, el acceso a la música en tanto que intérprete, no es una cualidad que se obtiene sin esfuerzo, la práctica instrumental, una vez más, se encuentra asociada al sufrimiento. Al igual que los niños aprendices de los que hemos hablado, Duras subraya la necesidad de mantener una cierta condición física, un entrenamiento constante que conlleva la repetición mecánica asociada a los ejercicios de los pequeños, y la dificultad que esto implica. Por otra parte, la escritora enfatiza el carácter inaprehensible y volátil no sólo de la música, sino de la práctica instrumental al señalar que, aun habiendo hecho estudios pianísticos importantes, como lo muestra el hecho de haber estudiado en L'École normale, la música se escapa si no se practica. Por otro lado, aunque no existe una referencia intermedial concreta que señale la actividad pianística de la madre en el cine Eden, sabemos que las partituras eran siempre las mismas. Esta repetición crea un efecto de circularidad que permite que la música produzca una ilusión de atemporalidad, logrando así “congelar” en el tiempo un momento de alta emotividad para los personajes.

La madre llevaba con ella a sus hijos al cine, los acomodaba en el piso y mientras la función se llevaba a cabo, los niños se dormían envueltos por la música del piano. Es interesante señalar que la sala de cine, en su condición de oscuridad, funge como una cámara de amplificación del sonido; inmersos en ella, los niños escuchaban siempre las mismas piezas tocadas por su madre. En una situación similar a la del vientre materno, la música, cargada de la corporalidad de la ejecutante, manifestándose como omnipresente en el espacio cerrado y oscuro de la sala de cine, sustituye un gesto corporal de la madre y abraza en su lugar a sus hijos. De esta forma, las sesiones en el cine Eden constituyen un verdadero paraíso para la familia; la sala, la música y el piano se transforman en símbolos de unión y representan un momento privilegiado de placer para los niños; a lo largo de la obra, quedarán marcados por esta vivencia. Una escena que se desarrolla años más tarde nos dará cuenta de

²⁹⁰ Duras, “Un barrage contre le Pacifique”, 317.

esto: “...tout à coup une entrée de cinéma, un cinéma pour s’y cacher. La séance n’était pas commencée...Le piano commença à jouer. La lumière s’éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mit à pleurer de bonheur. C’était l’oasis...”²⁹¹ nosotros añadiremos: ¡es el recuerdo del Eden!

En *Le Vice-Consul*, los tres personajes principales se encuentran ligados a la música y comparten algunas características en su relación con ella. La pordiosera, Anne-Marie Stretter y El vicecónsul de Francia en Lahore tienen un pasado marcado por el dolor asociado directamente a un elemento musical. Recordemos que la pordiosera fue desterrada de su casa familiar y lo único que conserva en su condición de locura es el canto de la infancia. De El vicecónsul sabemos que de niño tocaba en el piano esa melodía llamada *Indiana’s Song* y que sus estudios de música fueron interrumpidos cuando tuvo que integrarse a un internado; es el abandono por parte de su madre el que lo llevó a la separación de la música. Sabemos también que su madre tocaba este instrumento en “serenatas clásicas”, lo que nos lleva a pensar que el elemento musical del personaje se encuentra no sólo directamente relacionado con su infancia, sino concretamente con la figura materna. Al igual que la pordiosera, El vicecónsul fue privado de su casa infantil y para él, el piano se vuelve el símbolo de este dolor. De Anne-Marie Stretter, sabemos que estaba destinada a ser una gran concertista antes de casarse con el embajador, sin embargo, nunca conocemos las verdaderas razones por las que esta vocación no llegó a consumarse. Así pues, los tres personajes tienen un pasado poco claro que sin embargo los determina y que se encuentra estrechamente ligado a una referencia musical; este referente musical sirve para dotarlos de un “halo” que, por las características sonoras que conlleva, enfatiza el enigma de su historia y los arranca del presente tornándolos inaprehensibles. Con respecto a este pasado misterioso que envuelve a los tres personajes y su relación con la música, la investigadora Midori Ogawa señala: “La musique se définit, en d’autres termes, comme un signe de deuil qui ne se termine jamais, deuil impossible puisque son origine a déjà été ensevelie dans un passé introuvable.”²⁹² De esta forma, el elemento musical que caracteriza a cada protagonista sirve para enfatizar el misterio de su historia y el dolor oculto que ésta conlleva.

De estos tres personajes, solamente Anne-Marie se presenta como intérprete instrumental en el presente del relato, pues la práctica pianística del vicecónsul queda confinada en París (el relato se desarrolla en Calcuta) y se restringe al pasado del personaje;

²⁹¹ *Ibid.*, 261.

²⁹² Ogawa, *Voix, musique, altérité...*, 181.

nos centraremos entonces en ella y en la función que juega este acto performativo dentro de la narración. A pesar de haber abandonado, por razones desconocidas para el lector, su carrera artística, la práctica pianística de la esposa del embajador se presenta como una acción recurrente que, además, envuelve al personaje de forma atemporal; al referirse a ella, el texto apunta:

Non, c'est de la musique qu'elle fait à Venise, du piano. À Calcutta, presque chaque soir, elle joue. En passant sur le boulevard on l'entend. D'où qu'elle vienne, toutes en conviennent, elle a dû apprendre la musique très tôt, à sept ans. À l'entendre, la musique serait ce qu'elle fait peut-être.

- Le piano ?
- Oh, j'en ai fait partout, longtemps, un peu tout le temps...²⁹³

En esta cita podemos apreciar cómo la práctica instrumental se adhiere al personaje como una característica identitaria, las personas no la ven pero escuchan su música y saben que ella está tocando el piano, el personaje se ve sustituido por su práctica interpretativa; además, toca todas las noches, la recurrencia afirma esta relación entre la música y su intérprete. Finalmente, en la última afirmación que hace ella misma con respecto al piano, Anne-Marie utiliza adverbios de tiempo y de lugar ambiguos (partout, longtemps, un peu tout le temps) que no permiten situar su quehacer musical ni en el espacio ni en el tiempo; se enfatiza así, por un lado, el carácter igualmente ambiguo y volátil del personaje y, por otro, el lazo profundo que la une a la práctica pianística.

Como hemos señalado anteriormente, la referencia intermedial que se encuentra constantemente asociada a Anne-Marie se presenta de forma poco precisa, más bien como una referencia que nos indica una “noción” de un estilo de composición: “una obra de Schubert”; igualmente, se menciona el tempo de esta pieza describiendo en un momento “les mouvements très lents de l'air”²⁹⁴. Aunque en la novela no se señala una pieza en particular, el hecho de dar indicaciones de su tempo y mencionar al compositor, nos sumerge en la lectura en la atmósfera sonora que caracteriza a las piezas de piano lentas de principios del siglo XIX. De forma general, en ellas se manifiesta el espíritu romántico naciente que valora la expresión de la intensidad de los sentimientos, particularmente del dolor y de la pasión. Barthes dice acerca del compositor: “Schubert c'est la douleur douloureuse, la douleur tendre.”²⁹⁵ Nuestro personaje recurre a esta música ante la imposibilidad de expresión a

²⁹³ Duras, *Le Vice-Consul*, 106.

²⁹⁴ *Ibid.*, 158.

²⁹⁵ Roland Barthes, “Schubert” en *Œuvres Complètes*, 555.

través de palabras, la simbiosis con ella le permite situarse en una región que no es regida por la razón, en la que imperan el dolor y la frustración de un tiempo olvidado.

Por otra parte, la pieza de Schubert se presenta como parte integrante de Anne Marie Stretter y, al mismo tiempo, funge como una atracción irracional e irresistible para los hombres que la rodean. En un momento, en el texto encontramos: “-Anne Marie, Anne-Marie à moi, joue le Schubert, demande George Crawn... Quand je serai sur le point de mourir je te ferai prévenir, tu viendras me jouer le Schubert.”²⁹⁶ Como hemos anotado, la interpretación instrumental advierte al auditor sobre un cuerpo en movimiento; la sensualidad corporal de esta mujer hermosa se ve directamente plasmada en la ejecución pianística, haciendo que la música interpretada por ella se transforme, metonímicamente, en el objeto deseado para los hombres que la escuchan. El cuerpo, a través de la música, pasa al oído funcionando como un elemento de seducción.

Por otro lado, en este texto, al igual que en *Un barrage contre le Pacifique*, la escritora crea un efecto de eternidad en el momento de escucha musical enfatizando el poder de la música para producir un tiempo circular a través de la repetición. Mientras que Anne Marie toca en el piano “el” Schubert, en el texto encontramos: “La phrase musicale est déjà deux fois revenue. La voici pour la troisième fois. On attend qu’elle revienne encore. La voici.”²⁹⁷ De esta forma, atrapado por la repetición musical, el relato suspende su desarrollo lineal para estatizar un momento y cargarlo de significado emocional.

La referencia intermedial que aparece en *Agatha* es similar a la que se encuentra en *Le Vice-Consul*, pues se presenta de forma imprecisa únicamente como “la valse de Brahms”, sin especificar ningún vals en concreto²⁹⁸. A pesar de la poca especificación, la escritora sugiere dos datos importantes: el tipo de pieza, es decir, una danza escrita en compás ternario y el compositor, cuya música se encuentra inscrita en una estética correspondiente al periodo romántico. *Agatha* es un texto concebido para la escena teatral en el que casi no existen acotaciones que hagan alguna indicación con respecto a la música como las que encontramos en *L’Eden Cinéma* o *Savanna Bay*, de tal modo que la presencia musical, de una fuerza extraordinaria, se encuentra exclusivamente al interior de las letras. La obra muestra el último encuentro, antes de una separación que se pretende definitiva, de dos hermanos que son presa de una intensa pasión prohibida. Juntos, evocan los recuerdos que dieron lugar al nacimiento

²⁹⁶ Duras, *Le Vice-Consul*, 157.

²⁹⁷ *Ibid.*, 158.

²⁹⁸ Brahms compuso el Opus 39 en 1865, se trata de una compilación de 16 valsos para piano.

de ese amor incestuoso que los ha acompañado desde siempre. En este contexto, existe un recuerdo de ellos en el que la música juega un rol fundamental; después de que Agatha intentó sin éxito tocar el vals de Brahms, pide a su hermano que él lo interprete:

‘toi, joue-la, la valse de Brahms.’...Et au bout d’un moment cela s’est produit, vous avez joué la valse de Brahms. Vous l’avez jouée deux fois de suite et puis ensuite vous avez joué d’autres choses, encore et encore, et puis encore cette valse-là...j’ai entendu vos doigts faire cette musique que mes doigts, que moi, jamais ne sauraient faire. Je me voyais dans une glace en train d’écouter mon frère jouer pour moi seule au monde et je lui ai donné toute la musique à jamais et je me suis vue emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu’il en était de nos vies comme coulait ce fleuve ensemble...et puis ensuite une brûlure du corps s’est montrée à moi.²⁹⁹

En esta cita aparecen varios elementos significativos. La repetición y el énfasis en ella a través de la insistencia de la palabra “encore” crea un efecto similar al que hemos mencionado acerca de Schubert o las piezas del Edén, es decir, la música con sus repeticiones envuelve a los personajes creando un espacio fuera del tiempo que los une y los aísla completamente del exterior. Por otra parte, el aspecto corporal de la interpretación instrumental se encuentra puesto en juego a favor de la intensidad emotiva de la lectura. Agatha “escucha” los dedos de su hermano hacer esa música maravillosa que está negada para ella. La hermana percibe el cuerpo de su hermano a través de la interpretación que él realiza para ella, así, la interpretación musical cobra cuerpo y el cuerpo del intérprete se superpone al personaje por medio del instrumento musical para evidenciar la connotación carnal del deseo entre los hermanos. De esta forma se confiere un carácter sumamente sensual al pasaje. Es significativo el hecho de que sea a través de un acto performativo que la música cobra “sonoridad” en el texto, es decir, no se trata ni de una grabación, ni de una transmisión de la música a través de algún soporte, sino que es el propio cuerpo el que se activa en el momento para producir música. Así, el cuerpo intérprete puede funcionar como un sustituto ante un deseo carnal inconsumable. El acto corporal que implica tanto la interpretación pianística como el escuchar la música, facilita que la escena se presente como la metáfora de la unión carnal y que el piano funja como un intermediario. Por otro lado, si la interpretación instrumental lleva consigo la marca del movimiento del cuerpo que la produce, en el texto es también significativo que la música misma enfatice e imponga a su vez al cuerpo, al tratarse de una danza, esta condición de movimiento. Es de esta manera que en este pasaje, la

²⁹⁹ Duras, *Agatha*, 29.

experiencia musical vivida por los hermanos es capaz de producir un estado de éxtasis corporal sin que exista un contacto físico entre ellos.

Otro aspecto interesante que nos señala esta cita es el sacrificio que hace Agatha de la música para entregarla a su hermano. Acerca de esto, Duras escribió: “C’est à cause de cette valse qu’elle ne pouvait pas jouer qu’elle a donné la musique à son frère, comme on donne sa vie et il a dit à leur mère: je jouerai pour elle durant toute ma vie, pour Agatha à la place d’elle. J’aime beaucoup avoir écrit ça.”³⁰⁰ De esta forma, el abandono de la música se juega en el mismo plano que la fusión con el ser amado; Agatha, para lograr definitivamente ser “uno” con su hermano, le otorga la música; como si le diera su vida, como si le entregara su cuerpo, le cede la interpretación del piano. Se plantea así una connotación “mortuoria”, es decir, de negación y renuncia que caracteriza la escritura de Duras: el amor absoluto lleva implícita la “muerte”. Por otra parte, esta renuncia podría simbolizar igualmente, la ascensión por parte de la escritora de la imposibilidad de la interpretación musical que marcó su vida personal.

Para finalizar este recorrido reflexionaremos sobre la forma en que las referencias intermedias a piezas de piano plasmadas en sus textos, cobran sonoridad en algunas de las adaptaciones cinematográficas que la propia autora realizó. Tomaremos como base tres ejemplos en donde el piano y su música se presentan cumpliendo diferentes funciones: *Nathalie Granger*, que fue concebida inicialmente para el cine, *India Song* denominado por Duras como texto-teatro-film realizada a partir de *Le Vice-Consul* y *Agatha et les lectures illimitées*, ideada, como hemos mencionado, como una obra de teatro.

3.4.- De la imagen sonora a la imagen visual con sonido

Existe una característica significativa en la obra de Duras en lo que respecta a la transferencia de sus textos literarios al cine y es que los primeros se caracterizan por una verdadera poética de la mirada, es decir, la proliferación de imágenes y la valoración de la vista son en todos sus trabajos escritos un factor común determinante. Se podría decir que el deseo de ver es siempre inagotable: “Lui -Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien. Elle -j’ai tout vu. Tout.”³⁰¹ Sin embargo, paradójicamente, el espacio “real” de la imagen visual, es decir, sus realizaciones cinematográficas, se ven siempre extremadamente reducidas. En la mayoría de sus películas,

³⁰⁰ Marguerite Duras, *La valse d’Agatha*, Archives IMEC, 76 DRS 3.19, 15.

³⁰¹ Duras, *Hiroshima mon amour*, 22.

los planos son lentos y las escenas se construyen con muy pocos movimientos, la “acción visual”, es decir, el paradigma inminente del séptimo arte, se presenta en su mínima expresión. En este sentido Arnaud Rykner señala: “... chez Duras, l’image tue l’Image, la *vue* empêche la *vision*.”³⁰² Sin embargo, la banda de sonido siempre juega un papel fundamental en la construcción de las cintas.

En una entrevista con Dominique Noguez, Duras afirma:

Pour moi le piano c’est le cinéma...surtout le cinéma muet que j’ai vu quand on allait au cinéma à Saïgon...Je trouve que le piano, dans les films, amène son propre silence. Quand on joue du piano, on n’a pas besoin de parler. On peut parler sur de l’orchestre, mais pas sur du piano. Parce que c’est finalement, un instrument très proche de la voix. C’est un instrument parlant, le piano. Il y a surtout cette relation au cinéma muet qui fait que je me sers seulement du piano. Dans presque tous mes films, je crois, il y a du piano.³⁰³

Así, la escritora hace explícita la importancia que tiene, en su trabajo cinematográfico, la música de piano. A través de sus películas podemos constatar que, al igual que en los textos, este instrumento juega un papel preponderante no únicamente como instrumento musical, sino como objeto simbólico.

Es muy interesante anotar que en los textos, como hemos visto, los personajes intérpretes juegan un rol importante, mientras que en los trabajos cinematográficos, prácticamente no existen. Después de haber abordado algunos elementos presentes en *Nathalie Granger* con respecto a la enseñanza del piano, nos centraremos ahora en el manejo de la música físicamente audible, su relación con la imagen y la importancia del acto performativo, pues, excepcionalmente, se presentan dos niñas tocando el piano.

En esta cinta, el sonido del piano es el que inaugura la película; al inicio, antes de cualquier imagen, con el fondo de la pantalla negro, se escuchan los ejercicios para los pianistas principiantes tocados torpemente por alguna mano inexperta. Como hemos anotado,

³⁰² Arnaud Rykner, “Le paradoxe du regard”, en *Lire Duras...* comp. por Claude Burgelin, 91.

³⁰³ Dominique Noguez, *La couleur des mots, entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films* (Paris : Benoît Jacob, 2001), 55. Duras realizó 19 películas que, en su mayoría, son adaptaciones de sus textos. Aunque en varias, efectivamente utiliza música de piano, existen otras en las que utilizó otros instrumentos. En *Détruire dit-elle* (1969), al final de la cinta se escucha un grupo de cuerdas tocando El arte de la fuga de J.S. Bach. En *Baxter Vera Baxter* (1977), un conjunto instrumental que recuerda la música folklórica andina se escucha sin cesar. En *Le Navire Nigh*, *Cesarée* y *Les mains négatives*, la única música está a cargo del violinista Ami Flammer, quien trabajó para cada cinta una serie de motivos improvisados con base en la repetición de una nota. En *Les enfants* (1985), en los últimos tres minutos de la película, se presenta una melodía interpretada por un saxofón alto acompañada por dos acordes en el piano. En *Aurélia Steiner* (Vancouver), *Aurélia Steiner* (Melbourne) y *L’Homme atlantique*, no existe música.

estos ejercicios se escucharán a lo largo de toda la cinta presentando ligeras variantes, pero conservando siempre el carácter rudimentario y torpe en la ejecución. En el minuto 20, en una toma silenciosa, el piano se presenta como imagen, como un objeto reflejado en un espejo³⁰⁴; se trata de un instrumento de un cuarto de cola³⁰⁵ que se encuentra abierto y con una partitura en el atril. A diferencia de *India Song*, en donde en la imagen el piano siempre aparece cerrado, en *Nathalie Granger*, la forma de presentar el instrumento muestra que no se trata únicamente de un símbolo, sino de un objeto que se utiliza. Al mostrarlo en la imagen, el espectador puede asociar el sonido del piano que ha escuchado desde el principio de la cinta, con el instrumento que se observa en la pantalla; de esta forma, la dimensión sonora cobra una identidad, cumple una función anticipatoria y crea una expectativa dentro de la trama. Con este manejo, la realizadora solicita y alerta, en primera instancia, al oído del espectador otorgándole prioridad al espectro de lo audible, para después, con la inclusión de la imagen del objeto sonoro, darle un papel protagónico dentro de la historia. En el minuto 57, la realizadora hace converger el sonido y la imagen mostrando el momento de las lecciones de piano para las niñas, en donde la imagen las presenta tocando el instrumento y la banda sonora reproduce los ejercicios que ejecutan. De esta forma, el espectador constata que los ejercicios y arpegios que ha escuchado durante una hora, corresponden a lo que Nathalie toca en sus clases de piano. La sonoridad de esos ejercicios torpes, de las notas repetidas sin ritmo, de los arpegios vacilantes presente a lo largo de la cinta, detona un sentimiento de intranquilidad, de zozobra, que el espectador percibe directamente a través de la emoción desde el inicio de la cinta.

Otro elemento importante a nivel sonoro en la película, es la recurrencia de una nota, el Do central; los ejercicios están en Do, los arpegios son de Do, las notas sueltas siempre empiezan y regresan a esta nota. Siete años después de *Nathalie Granger*, Duras retomó este principio de recurrencia en una nota en las obras que realizó en colaboración con Ami Flammer. En este sentido, es claro que más que un azar que caracterice los ejercicios para los aprendices de piano, se trata de una elección voluntaria de la escritora que refuerza la temporalidad circular que puede desprenderse de la música de la que hemos hablado. Así, la sensación envolvente que caracteriza la circularidad de la música, se encuentra presente

³⁰⁴ La imagen es muy similar a la que se presenta constantemente en la sala de recepción de *India Song*. Sin duda la simbología de los espejos es un tema muy vasto e interesante que se encuentra presente de forma recurrente en los trabajos de la escritora.

³⁰⁵ Seguramente se trata del piano de Duras, pues la película se filmó en su casa de campo en Neauphle-le-Château. A propósito de su instrumento, una vez más, con la exageración en sus afirmaciones que la caracteriza, la escritora nos dice: "Le piano, je l'ai acheté tout de suite après la maison, presque le même prix." *Écrire*, 57.

durante toda la cinta y no en un momento determinado como en los ejemplos que hemos mencionado anteriormente. De esta manera, el piano está presente sonoramente durante toda la cinta creando una atmósfera que refuerza la inquietud de la trama, mostrándose a su vez como un objeto vivo que se utiliza y que cumple un rol fundamental en la historia.

El acto performativo, por su parte, que une el sonido con la imagen, es manejado como un momento de gran tensión dramática pues significa aquello que Nathalie perderá y representa la ambivalencia entre lo que la madre maneja como “la salvación” de la niña y el sufrimiento que ésta implica.

Reflexionemos ahora sobre *India Song*, en donde se prescinde de este acto performativo, es decir, no se muestran personajes tocando el piano pero sí se presenta la imagen del instrumento y se le escucha a lo largo de toda la cinta.

Hemos mencionado que los tres personajes principales de *Le Vice-Consul*, se encuentran ligados a un referente musical. Igualmente hemos visto cómo el canto que caracteriza a la pordiosera, al cobrar sonoridad en la película, se vuelve autónomo y encarna al personaje que no se presenta nunca visualmente en la pantalla. Nos detendremos ahora en el tema de “Indiana Song” asociado a el vicecónsul y en la pieza de Schubert relacionada con Anne-Marie Stretter.

A propósito de la música de la película, Duras expresa: “ Dans le film, la musique a une sorte de fonction impitoyable. Pendant la réception à de rares exceptions près elle revient toutes les minutes quel que soit l'événement en cours. C'est-à-dire qu'elle n'accompagne pas l'événement. Elle vient malgré l'événement.”³⁰⁶ Incluso muchas veces es la pieza la que determina la presentación de los textos o el cambio de las imágenes. De esta forma, la música se encuentra completamente articulada a la cinta pero ejerce a su vez una gran autonomía con respecto a las imágenes. Como hemos señalado, el tema musical “Indiana's Song”, característico del vicecónsul en la novela, se transformó en “India Song” en la cinta y toma sonoridad en una pieza compuesta por Carlos D'Alessio. Esta melodía se presenta 7 veces a lo largo de la película, 5 con piano solo y 2 en versión orquestal; es significativo anotar que, salvo en las dos últimas (una orquestal y otra con piano solo), en la imagen siempre que se escucha este tema musical se ve el piano cerrado que se encuentra en medio de la sala en donde se lleva a cabo la recepción. En este sentido se crea un efecto similar al que nos provocan los personajes mudos de los que se escuchan las voces.

³⁰⁶ Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, 121.

Las dos veces que se presenta en forma orquestal, la pieza irrumpe en la escena y unos segundos después se escucha una voz en off que la presenta: “India Song, le vice-consul la sifflait avant d’aller au bureau”³⁰⁷ y la segunda vez: “India Song...oui.”³⁰⁸ Así mismo, uno de los parlamentos del vicecónsul se refiere a ella con una voz en off mientras se escucha en la versión de piano: “j’écoute India Song, je suis venu aux Indes à cause d’India Song, cet air me donne envie d’aimer, je n’ai jamais aimé, je n’avais encore jamais aimé.”³⁰⁹ Esta forma de incluir en el texto de la película la referencia explícita a la canción que se está escuchando en ese momento, enfatiza su significado y refuerza su presencia protagónica.

Es así como el silbido nostálgico del vicecónsul en el texto es remplazado por un tema pianístico en la película que J.CH. Marti describe como: “...il concentre en lui le pouvoir extatique de la musique: il exprime la suspension du temps, l’extrême gravité du destin qui, d’emblée, transcende la nostalgie sentimentale.”³¹⁰ Podemos decir que la dimensión que adquiere la imagen sonora del texto, al hacerse explícita en la película, juega con las características de la música misma escrita en modo menor, nostálgica, cadenciosa, para describir al personaje que representa y el dolor que esta música significa para él. Igualmente, el tema musical, al volverse sonoridad concreta se convierte también en un elemento estructurador de la cinta tanto por su presencia constante como por la forma en que la realizadora le asigna las imágenes. De esta forma, en esta película, el tema musical del vicecónsul se independiza y se vuelve autónomo, en ningún momento se lo podemos adjudicar directamente a él como sí lo hacíamos en la lectura del texto (el vicecónsul silba *India Song* constantemente), ahora “su” tema hecho sonido es una presencia constante que en realidad, aunque ya no está directamente vinculado a él, rige y estructura la película. Si el personaje da el título a la novela, en la cinta fílmica es el tema musical del personaje el que da el título a la obra.

Por su parte, como hemos mencionado, la imagen sonora de la pieza de Schubert en la novela toma sonoridad en la película a través de la 14^a. variación de Beethoven³¹¹. Aunque no se presenta nunca al personaje tocando el piano, como sí sucede en el texto, ni aparece una sola mención a esta pieza en el audio de la película, como sí existe en el relato a propósito de

³⁰⁷ Duras, *India Song*, film, min. 66’05.

³⁰⁸ *Ibid.*, min. 96’08.

³⁰⁹ *Ibid.*, min. 42’13.

³¹⁰ Jean Christophe Marti, “Marguerite Duras: Temps musical et temps de l’écriture”, en *Marguerite Duras* dir. por Bernard Alazet, 291.

³¹¹ Para la película *India Song* Duras utilizó la versión de Gérard Fremy. Dos años más tarde, en su película *Le camion* (1977), utiliza la misma obra de Beethoven pero interpretada por Pascal Rogé. Según Ami Flammer, este cambio fue totalmente circunstancial y no obedece a ninguna elección racional de la realizadora.

Schubert, la asociación con el personaje se realiza por otros medios. Al inicio de la película, se escucha la variación mientras las voces 1 y 2 hacen una presentación del personaje: “VOIX 1.- De Venise. Elle était de Venise... VOIX 2.- Oui. La musique, c’était à Venise. Un espoir de la musique...”³¹². En la imagen se le ve a ella acostada en el piso al lado de Michael Richardson. De esta forma, el espectador relaciona la música que escucha con la historia que se narra acerca de la vida del personaje.

Convendría preguntarnos por qué la escritora no mantuvo una pieza de Schubert para la película. Tal vez la autora pretende transmitir, al hacer la referencia musical de Schubert en el texto, no una pieza en particular, sino el carácter de la música en el periodo Romántico que es común a estas dos elecciones. Por otro lado, puede ser significativo el hecho de que existen casi diez años entre la edición de la novela y la realización de la película; en ese tiempo, los hábitos auditivos de Duras, sus preferencias musicales probablemente cambiaron y la elección de Beethoven se ajusta al “gusto” del momento de la filmación. El hecho de que se trate de una variación, encierra un significado particular pues hace eco a la obra misma que es una variación con respecto al texto de teatro que Duras escribió en 1972, texto que a su vez es una variación con respecto a la novela *Le Vice-Consul*, que retoma igualmente personajes de una novela anterior. Esta es una característica general de la obra durasiana: se repite y se modifica indefinidamente. Dentro de la misma película, el principio de la variación se encuentra muy presente pues la imagen es una constante repetición con pequeñas variantes, los mismos planos fijos aparecen innumerables veces y los movimientos de los personajes son también muy repetitivos, además, la propia variación de Beethoven se desarrolla basándose en la repetición constante de un ritmo. Esta pieza está marcada al inicio de la partitura como *Grave e Maestoso*, es decir, serio, profundo, majestuoso, lento, carácter que refleja el estado general de la cinta³¹³. En toda la pieza (16 compases de cuatro cuartos) existen tres motivos rítmicos: negras, corcheas con doble punto treintaidosavo y corcheas con doble punto dos sesentaicuatroavos; sin embargo, el resultado sonoro es una sucesión constante de este último motivo rítmico que melódicamente siempre presenta los valores cortos en un movimiento descendente. La recurrencia de la célula rítmica que enfatiza cada tiempo del compás, acentúa el sentimiento de fatalidad que envuelve a la película (desde el inicio sabemos que Anne-

³¹² Marguerite Duras, *India Song*, film, min. 23’45.

³¹³ Michel Butor escribió en 1971 *Dialogue avec les 33 variations sur une vals de Diabelli*. La idea nació, según lo declara él mismo, de la intención de establecer un verdadero diálogo con la música en el momento de su ejecución en concierto. Se trata de un texto bastante sui generis en el que el escritor realiza una aproximación poética a la vez que un análisis musical de la obra. La 14.ª Variación la describe de tres formas: “Introduction à l’orage”, “Séismes graves et majestueux” y “L’approche du tonnerre, grave e maestoso”.

Marie se muere), mientras que el dibujo melódico descendente resalta el carácter depresivo tanto de la historia como del personaje.

Es así como la elección de esta variación como sonoridad concreta del “tema” de Anne-Marie viene a subrayar algunas características tanto de la película, como de la obra de Duras en general.

Aunque este tema en el piano aparece pocas veces, cada vez se escucha por un tiempo bastante prolongado, de tal forma que esas intervenciones deben durar alrededor de 25 minutos en total, el oído del espectador tiene el tiempo suficiente para reconocerlo y aprehenderlo emotivamente. Además, se presenta acompañado de imágenes estáticas tanto de objetos (ropa, piano) como de personajes inmóviles, lo que permite que el espectador pueda escucharla con la atención que seguramente Duras esperaba. Si en la novela la sonata de Schubert se presenta cargada de simbolismos que se transmiten a través de la información que nos proporciona el texto, en la película, el encuentro con la música se vuelve ante todo emocional, la dimensión sonora que le presta la pantalla permite que su impacto primario e irracional sea el que nos marque profundamente.

En cuanto al piano como objeto, su figura es la más recurrente visualmente en la pantalla, se vuelve presente casi todo el tiempo en largos planos fijos que nos presentan postales desde diferentes ángulos del instrumento, sus imágenes sirven de escenario para los personajes que entran y salen de ellas mientras éstas permanecen fijas, la inmensa caja negra funciona así como una presencia permanente, como un testigo inmóvil y silencioso. Este recurso en el manejo visual nos permite percibir de alguna manera una importancia similar entre la que este objeto presenta en las letras y la que surge en la imagen con sonido; si agregamos además que gran parte de la música que se escucha en la película es interpretada en este instrumento, el poder que adquiere como objeto sonoro y visual se multiplica. Es importante recordar que el piano siempre permanece cerrado en la película, tanto cuando se escucha “India Song” como cuando se escucha la variación de Beethoven, mientras que en la novela sí es interpretado por dos personajes. Evitando mostrar el acto performativo que implica la interpretación en el presente, el piano como objeto, al igual que los personajes, se revela sin voz porque cerrado, pero al mismo tiempo presente constantemente a través del oído. Es decir, se presenta visualmente la fuente productora del sonido que se escucha pero se encuentra de forma explícita negada su condición sonora, abundando en la sensación de atemporalidad y desconcierto que caracteriza la película y haciendo eco a las voces acusmáticas típicas de la cinta.

Por otro lado, con ese objeto imponente por su tamaño y por su peso, Duras subraya un importante simbolismo con respecto a la sociedad colonial, pues, como hemos anotado, siempre se encuentra asociado a “los blancos”. El piano y la música “occidental” representan en su obra el lado del colonizador del que hemos hablado, esa sociedad hasta cierto punto “refinada” pero víctima de una “lepra del corazón”, como señala la autora al referirse justamente a Anne Marie Stretter. La contraparte está representada por “lo indígena”, que se muestra en la película a través del canto de la pordiosera. La presencia de estos dos elementos, la música de piano y el canto de la pordiosera, simboliza de alguna forma la dualidad que vivía la escritora con respecto a la sociedad en donde creció.

Sabiendo que para Duras el cine sonoro común destruye el imaginario del espectador, la presencia del piano sólo como objeto visual constante en la cinta pretende, tal vez, compensar una cierta pérdida de la dimensión sugestiva del fenómeno musical con respecto a la novela. La utilización de estos mecanismos de desfase, de contradicciones, solicitan ciertamente una construcción creativa por parte del espectador del cine, mientras que el lector de textos, sin acceso ni a una imagen concreta ni a una sonoridad precisa, se ve obligado irremediabilmente a la reconstrucción imaginativa que Duras aprecia tanto.

Abordemos ahora *Agatha et les lectures illimitées*, en donde el piano desaparece incluso como imagen visual y se hace presente únicamente por medio de la dimensión sonora, a través de las referencias en el texto y por medio de la música.

En la película se escucha predominantemente el vals en La bemol mayor Op. 39 N° 15, que es uno de los más conocidos de Johannes Brahms, también se escucha, en tres momentos, durante algunos segundos, el vals N° 2 del mismo Opus en Mi mayor. Nos centraremos en el N° 15 pues existe un trabajo muy meticuloso de coordinación entre el texto y la imagen que es interesante abordar. La pieza está dividida en dos partes, la primera consta de ocho compases que se repiten y la segunda consta de catorce compases sin repetición. El vals se encuentra seis veces, es interesante señalar que cuatro veces se escucha completo; las otras dos veces la primera parte se presenta completa y la segunda parte se detiene a la mitad en donde existe una cadencia a la tónica. Es decir, existe un interés por respetar las ideas musicales de la pieza, la música se muestra como una unidad coherente que la realizadora no interrumpe en pro de alguna imagen, algún texto o alguna acción, como sucede comúnmente en las películas. Otro aspecto muy significativo, es que parece evidente que la escritora no utilizó alguna grabación preexistente, pues cada vez que se escucha la pieza existen diferencias en la interpretación, sobre todo de tempo. Por otro lado, la música siempre surge en un momento

preciso y se detiene igualmente en un momento perfectamente calculado. Así tenemos que cuando la madre acepta que Agatha abandone la música, en el minuto 38'30, la voz del hermano nos dice: "Et puis elle a dit que oui, qu'elle acceptait que Agatha était libérée de cette obligation d'apprendre le piano, que c'en était fini." En este momento la pantalla se muestra totalmente negra e inicia el vals extremadamente lento, haciendo un uso excesivo del rubato. El diálogo continúa, las imágenes retoman, muestran páginas del texto impreso, grandes panorámicas de una playa desierta, se ve a la hermana que deambula por la casa y en el minuto 42 se escucha de nuevo la voz del hermano diciendo: "...même dans ce cas d'un amour coupable?" Exactamente al terminar la palabra "culpable" se escucha el acorde de tónica del final de la pieza musical. Esta precisión que encontramos cada que interviene el piano con su música, nos deja suponer que el pianista Roberto Brando, trabajó de cerca con la cineasta para dar a sus interpretaciones la duración y el tempo requeridos para cada momento.³¹⁴ Es así como, aunque se presenta siempre la pieza completa, su duración oscila entre dos y cuatro minutos dependiendo del lugar en el que se encuentra. Retomemos la intervención musical que acabamos de señalar. La suma lentitud de la interpretación crea una sensación de abatimiento, de algo desolador y pesante, en donde el acorde esperado por el oído llega siempre tarde creando la impresión de que el tiempo se destensa hasta perder sus límites. Al mismo tiempo, el manejo lento de la cámara y las imágenes presentes en la pantalla, refuerzan esta percepción pues nos muestran escenas en las que los límites se encuentran igualmente desvanecidos: el mar se confunde con el cielo y la arena se confunde con el mar. La música cobra más fuerza aún pues se presenta como el único audio durante casi dos minutos. La dimensión acústica y la visual se unen para enfatizar en la historia el momento álgido de fusión entre los hermanos; entre ellos igualmente se perderán los límites pues la madre ha aceptado que Agatha renuncie a la música sabiendo que su hermano tocará el piano toda la vida en su lugar. Agatha y su hermano serán "uno solo" a través de la interpretación musical, como la arena y el mar, como la frase sin límites del sonido abrumador del piano.

Es muy interesante anotar que, en el minuto 22'50, se escucha la misma música interpretada más rápido mientras se muestran imágenes semejantes a las que acabamos de mencionar. La variación en el tempo de la interpretación provoca una impresión muy diferente en el espectador; reforzando el sentido de la evocación de un paseo tranquilo

³¹⁴ En este sentido conviene señalar la diferencia en cuanto al trabajo realizado con el violinista Ami Flammer para la música de los cortometrajes de 1979. Hemos apuntado anteriormente que en ese entonces, según la comunicación verbal que tuvimos con el violinista, la escritora no permitió que el músico viera las imágenes de las cintas o conociera el texto.

presente en el texto en ese momento, la percepción es de calma y bienestar. Así, la realizadora utiliza esta característica musical, la flexibilidad en el tempo de la ejecución, para crear atmósferas diferentes al servicio de la expresión emotiva del texto.

Por otro lado, mencionaremos que los momentos en los que en el texto de la obra teatral encontramos a los hermanos como intérpretes tocando el piano, en la película se encuentran totalmente desprovistos de música y se mantienen únicamente como evocaciones de los personajes. De esta forma, los personajes intérpretes permanecen dentro de las letras, ni la imagen ni el audio musical de la cinta dan cuenta directa de ellos. La cita a la que nos hemos referido en el apartado anterior muestra el momento en el que Agatha pide a su hermano que toque el vals de Brahms en su lugar; en la película, en el minuto 33, se escucha la voz de Agatha que dice: “Et au bout d’un moment cela s’est produit, vous avez joué la valse de Brahms.” En ese instante, en lugar de escuchar la pieza como podría esperarse, Duras fija la cámara y deja un silencio de varios segundos, solicitando así el poder de la imaginación del espectador para recrear la música de ese vals por sí solo, provocando un proceso similar al de la lectura. Como la pieza ya se ha escuchado desde el inicio de la cinta, seguramente esta recreación adquiere una sonoridad concreta en la mente del espectador.

En una acotación del texto dramático, Duras caracteriza la pieza musical y escribe: “Temps. De la musique, peut-être, cette valse de Brahms au sortir de l’enfance.”³¹⁵ Teniendo acceso a la sonoridad de la película, encontramos que la elección de la escritora es una pieza que tiene un gran parecido con la famosa canción de cuna, popularmente conocida, del mismo compositor, catalogada como el Op. 49 N° 4. Al escuchar la primera en la cinta, el espectador seguramente hace la relación con la segunda, otorgándole al vals un cierto carácter infantil que conviene perfectamente a la historia. Los hermanos evocan la salida de la infancia como el momento que despertó en ellos el deseo y la pasión amorosa que los une.

Duras demuestra así, por una parte una percepción profunda de las potencialidades que encierra la música “audible” y por otra, una gran habilidad para ponerlas al servicio de la expresión emotiva de sus obras.

³¹⁵ Duras, *Agatha*, 41.

Conclusiones

En el transcurso de este trabajo hemos podido constatar no únicamente la importancia capital que tiene la dimensión sonora en el trabajo creativo de Marguerite Duras, sino la singularidad del tratamiento que hace de ella. La escritora logra introducir la música en sus textos de tal forma que ésta actúa verdaderamente como una alteridad que, si bien se presenta como escritura, logra intervenir como un elemento “otro” capaz de desplegar, de múltiples maneras, sus propias cualidades sonoras aun bajo la condición inaudible que le impone el mantenerse encerrada al interior de las páginas.

La decisión de trazar un recorrido amplio a través de la obra significó, sin lugar a dudas, uno de los retos más importantes en esta investigación; sin embargo, ciertos procesos creativos y algunas relaciones del ámbito sonoro entre diferentes medios vieron la luz gracias al análisis de una parte importante del corpus. De esta forma, poder establecer vínculos y comparaciones al interior de las diversas obras y los distintos medios utilizados por la escritora, ofreció la posibilidad de entender de forma dinámica las estrategias que permitieron a la autora hacer del sonido un elemento altamente significativo. Por ejemplo, a partir de una observación transversal que abarcó distintas obras en las que se demuestra una experimentación constante y progresiva, se logró interpretar como un verdadero proceso el manejo de la voz como un elemento completamente autónomo que hace Duras en sus obras. Por otro lado, la reflexión sobre el empleo recurrente de canciones en diferentes textos permitió comprobar el interés de la escritora por la comunicación con sus lectores-receptores-auditores y por los procesos de memoria que encuentran, en la asociación con el canto, una forma privilegiada de manifestarse en su escritura. El trabajo comparativo sobre diferentes textos y películas abrió la posibilidad de abordar distintos aspectos de la interpretación musical, ya sea como referencia intermedial en la literatura o como sonoridad en las cintas filmicas. Observamos así cómo el tópico de la enseñanza pianística o la corporalidad implícita en la interpretación instrumental, cobran un sentido particular a través del trabajo creativo de una mujer de letras.

Si bien se le dio prioridad al sentido global de estas relaciones en Duras en detrimento de una profundización exhaustiva, esto permitió observar que el entrecruzamiento de historias, de memorias, de personajes al interior del corpus general crea un dinamismo en la escritura que pretendimos transparentar en la investigación. Por otra parte, tomando en cuenta la importancia del principio de variación presente de forma insistente en la obra de Duras, esta perspectiva amplia nos permitió igualmente entenderla no como una repetición constante, sino

anclada en un movimiento en permanente cambio y modulación. Cuando la autora retoma una historia a través de otro medio o de otro relato, lo interesante es que esto conlleva una lectura diferente en donde el sentido se encuentra en las incompatibilidades o incongruencias. Son estas diferencias las que hacen que no solamente la misma historia mute su significado, sino que interfieren de forma perturbadora en la memoria del lector. Este impulso de reescritura caracterizó a Duras imprimiéndole una marca distintiva. El carácter transgresivo que manifiesta constantemente en cuanto a los diferentes géneros lleva implícito el manejo de diversas técnicas, de distintos lenguajes, que en su obra parecen no encontrar fronteras definidas y sin embargo funcionan en cada una de las propuestas. El enfoque plural de este trabajo nos permitió un acercamiento incierto y creativo a múltiples memorias que la misma escritora valoraba tanto.

Sin duda el ámbito sonoro es tan generoso y se encuentra tan ricamente representado en las obras de Duras, que cada una de las formas en las que la escritora utilizó el sonido al servicio de la expresión emotiva en éstas, podrá ser motivo de nuevas y profundas investigaciones.

Finalmente, a la luz de este recorrido pudimos percibir que la relación de Duras con la dimensión sonoro-auditiva se sitúa dentro del terreno de la intuición y que la elección de las piezas musicales que utiliza tiene más que ver con una “cultura” musical fuertemente anclada en la emoción, que con una “erudición” musical. A lo largo de la investigación fue sorprendente descubrir la profunda percepción a nivel sensible del fenómeno sonoro que muestra la escritora, y cómo ésta la guía y le permite un manejo tan personal al interior de su obra. Como hemos visto, la música posibilita su aprehensión - “comprensión” a través de otros medios que no son forzosamente los racionales; es a partir de esta experiencia “afectiva” que la autora experimentó consiguiendo múltiples innovaciones. Estamos convencidos de que la mayor parte de sus decisiones relacionadas con la elección de sus referencias intermediales concretas, las tomó sin una justificación musicológica “objetiva” o racional relativa a un conocimiento teórico-analítico de las piezas. Duras sufría los efectos emocionales que la música es capaz de provocar, sin pretender entenderlos teóricamente y por ende los utilizó al servicio de su escritura sin buscar explicárselos, logrando, a pesar de esto, manifestar un conocimiento sensible extraordinario ante el fenómeno sonoro.

Prosiguiendo con estas reflexiones podemos tal vez entender que, siendo una autora innovadora en tantos aspectos, la elección musical para sus obras sea tan evidentemente “conservadora”. Ami Flammer relata que en algún momento planteó a Duras la realización

de una ópera con música de John Cage³¹⁶ y libreto de la escritora. A pesar de lo que podría suponerse, dadas las posturas vanguardistas en cuanto a la escritura en general, el teatro y el cine manifiestas en sus obras, la autora desconocía por completo la música del compositor y no le atraía en lo más mínimo la llamada “música contemporánea”. Desgraciadamente el proyecto nunca llegó a concretarse, pues la experimentación en el campo musical nunca pareció interesarle. En la emisión radiofónica *Le rythme des mots: Marguerite Duras*³¹⁷, la escritora expresa abiertamente una gran pasión (“peut-être la plus grande passion de ma vie”³¹⁸) por la música de J. S. Bach y afirma que para ella la música clásica se detiene con Gustav Mahler para siempre. No es extraño entonces que, en sus elecciones musicales de registro “clásico” para sus textos, nunca encontremos música del siglo XX. Como si se hubiera detenido el tiempo en la historia de la música, Duras permanece suspendida, más que en la música que valora, en la experiencia emocional que ésta le ha producido y es esta experiencia la que plasma en sus obras a través de unas cuantas piezas tomadas del repertorio llamado “clásico”.

Sin embargo, es indiscutible que, sin ser intérprete, esta capacidad sensible ante los efectos de la dimensión musical, la une irremediamente (y probablemente sin que ella sea consciente de ello) al mundo musical que supuestamente le está negado. Por un lado “víctima” de los alcances del fenómeno emotivo irracional desatado por la música y, por otro, en la imposibilidad de dar cauce a su fascinación a través de la interpretación musical, la intuición se presenta como su gran aliada en la construcción de un camino alternativo: la emergencia de la expresión emotiva que caracteriza al arte musical a través y al interior de las letras.

En este sentido, sorprende la forma en la que la escritora utiliza su propia frustración ante la interpretación musical para transformarla en un recurso de escritura. Asumiendo su fracaso y la desilusión que éste conlleva, crea una forma de “hacer” música al interior de sus textos que le es totalmente propia. Transformando el impedimento en potencial, sus obras manifiestan una forma de relación música-texto compleja, profunda, que maravilla por su alcance expresivo.

³¹⁶ John Cage fue un compositor y poeta estadounidense célebre en la época de Duras por sus experimentaciones sonoras.

³¹⁷ France Musique. *Le rythme des mots : Marguerite Duras*. La emisión se difundió en agosto de 2016 en el marco de los diez años del fallecimiento de la escritora y contiene extractos de diferentes intervenciones, el que citamos en este pasaje corresponde al programa *Les écrivains et la musique* realizado el 4 de junio de 1975.

³¹⁸ France Musique, *Le rythme des mots*, min. 30'40.

Por otro lado, a lo largo de este trabajo resultó particularmente importante aprender a conocer a nuestra autora en diferentes ámbitos. A mediados del siglo pasado muchos escritores se muestran ellos mismos de manera abierta a través de sus libros, con sus historias personales, con sus inquietudes y sus contradicciones, con sus dudas que muchas veces hacen explícitas al interior mismo de los textos. Duras será una gran representante de esta nueva afición en la literatura y el carácter autobiográfico de gran parte de su obra fue un parámetro importante para el análisis. Siendo un personaje que gustaba de hablar en público y hacer declaraciones provocadoras, controversiales, categóricas o contradictorias, contamos con gran cantidad de entrevistas filmadas o programas radiofónicos en los que ella misma habla de su escritura. Sin embargo, sus afirmaciones frecuentemente presentan un matiz que no siempre se ve realmente reflejado en su obra. En este sentido, se recuperaron aquellas que sirvieron para profundizar en los textos y se descartaron aquellas que se consideró que respondían al carácter personal de la escritora.

Finalmente podemos apuntar que los análisis que se han realizado en torno a la presencia de la música y el mundo sonoro en la obra de Duras han sido profundos y minuciosos, aunque están lejos de ser exhaustivos. En ellos la música generalmente permanece en el texto en su sentido metafórico, carente de “sonoridad”, es decir, las piezas musicales no tienen la importancia específica que les da su condición sonora. Esta investigación se dio a la tarea de agregarles su especificidad sonora para, a través de una visión global, enriquecer el sentido intermedial que existe en las obras y proponer una nueva perspectiva al analizar la relación entre música y literatura en los trabajos creativos de Duras.

BIBLIOGRAFÍA

- Duras, Marguerite. *La vie tranquille*. Paris : Gallimard, 1944.
- Duras, Marguerite. *Le square*. Paris : Gallimard, 1955.
- Duras, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1958.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris : Gallimard, 1960.
- Duras, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard, 1960.
- Duras, Marguerite. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris : Gallimard, 1962.
- Duras, Marguerite. *Le Vice-Consul*. Paris : Gallimard, 1966.
- Duras, Marguerite. *L'Amante anglaise*. Paris : Gallimard, 1967.
- Duras, Marguerite. *Détruire, dit-elle*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.
- Duras, Marguerite. *Nathalie Granger* suivi de *La Femme Du Gange*. Paris : Gallimard, 1973.
- Duras, Marguerite. *India song, texte, théâtre, film*. Paris : Gallimard, 1973.
- Duras, Marguerite. *L'Eden cinéma*. Paris : Gallimard, 1977.
- Duras, Marguerite. *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*. Paris : Gallimard, 1979.
- Duras, Marguerite. *L'été 80*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- Duras, Marguerite. *Agatha*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.
- Duras, Marguerite. *Les yeux bleus, cheveux noirs*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1986.
- Duras, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris : Gallimard, 1987.
- Duras, Marguerite. *Savannah Bay*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- Duras, Marguerite. *La pluie d'été*. Paris : P.O.L, 1990.
- Duras, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*. Paris : P.O.L., 1992.
- Duras, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993.
- Duras, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996.

- Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1998.
- Alazet, Bernard, dir. *Marguerite Duras*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005.
- Alazet, Bernard y Christiane Blot-Labarrère, comp. *Marguerite Duras la tentation du poétique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Alazet, Bernard y Mireille Calle-Gruber. *Marguerite Duras 1, les récits des différences sexuelles*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 2005.
- Allemand, Roger-Michel, comp. *Le "Nouveau Roman" en questions 1, "Nouveau Roman" et archétypes*. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1992.
- Armel, Alette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Mayenne : Le castor Astral, 1990.
- Arroyas, Frédérique. *La lecture musico-littéraire, à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Backes, Jean-Louis, Claude Coste y Danièle Piston, ed. *Littérature et musique dans la France contemporaine, Actes du Colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne*. Strasbourg : Presse Universitaire de Strasbourg, 2001.
- Bajomée, Danielle y Ralph Heyndels, comp. *Écrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles : Éditions de L'Université de Bruxelles, 1985.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*. Paris : Ed. du Seuil, 2002.
- Barthes, Roland. *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Béghin, Cyril, intr. *Duras / Godard / Dialogues*. Europe : post-éditions, 2014.
- Bernheim, Nicole Louise. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris : Albatros, 1981.

- Bogaert, Sophie, comp. *Marguerite Duras, Le dernier des métiers*. Paris : Éditions du Seuil, 2013.
- Borgomano, Madeleine. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris : Éditions Albatros, 1985.
- Borgomano, Madeleine. *Marguerite Duras, de la forme au sens*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Boucher, Marie- Hélène, dir. *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*. (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012), 41-42.
http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/poetiques_de_labsence_chez_marguerite_duras_coupe_31_2a.pdf
- Bubnova, Tatiana. "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". *Acta Poética* 27 (2006).
<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/issue/view/14>
- Burgelin, Claude y Pierre de Gaulmyn, comp. *Lire Duras, écriture-théâtre-cinéma*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- Butor, Michel. "Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli." En Mireille Calle-Gruber, dir. *Œuvres Complètes de Michel Butor*. Paris : Répertoire 2, La différence, 2006.
- Chion, Michel. *The voice in cinema*. New York : Columbia University Press, 1999.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.
- Cibiel, Françoise, ed. *Duras, Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943-1995*. Paris : Gallimard, 1997.
- Clüver, Claus. "Intermediality and interarts Studies", en *Changing Borders : Contemporary Positions in Intermediality*, ed. por Jens Arvidson, (Lund University : Intermedia Studies Press, 2007).
<https://semioticadaimagem.files.wordpress.com/2016/04/intermediality-and-interarts-studies.pdf>
- Cohen-Levinas, Danielle. *La voix au-delà du chant*. Paris : Éditions Michel de Maule, 2006.

- Cousseau, Anne y Dominique Roussel-Denès, comp. *Marguerite Duras, Marges et Transgressions*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2006.
- Cousseau, Anne, dir. *Marguerite Duras, paysages*. Paris : Lettres Modernes Minard, 2017.
- Denes, Dominique. “Le chant, la chanson, l’enchantement de Marguerite Duras”. Conferencia pronunciada en Rencontres de Duras 2008. <https://www.margueriteduras.org/les-conferences-en-ligne/denes-dominique-le-chant-la-chanson-l-enchantement-chez-marguerite-duras-et-la-maison-le-livre/>
- Deshays, Daniel. *Pour une écriture du son*. Paris : Klincksieck, 2006.
- Dethurens, Pascal, comp. *Musique et littérature au XXe siècle, actes du colloque des 28 et 29 mai 1997*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- El Maïzi, Myriem. *Marguerite Duras ou l’écriture du devenir*. Bern : Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2009.
- El Maïzi, Myriem y Brian Stimpson, comp. *Marguerite Duras 2, écriture, écritures*. Caen : Lettres Modernes Minard, 2007.
- Gauthier, Xavière. *Les parleuses*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974.
- Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l’ineffable*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- Joo, Suk Hee. “Marguerite Duras : la voix, le cri, l’écriture”. Tesis doctoral. Université Paris Diderot-Paris VII, 2013.
- Kaiero Claver, Ainhoa. “Ficciones tecnológicas, tiempos registrados y ‘replicantes’ en los conciertos de Laurie Anderson”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 14 (2010): <http://www.sibetrans.com/trans/>.
- Kozak, Claudia, ed. *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Loignon, Sylvie, comp. *Marguerite Duras 3, paradoxes de l’image*. Caen : Lettres Modernes Minard, 2009.

- López Cano, Rubén. “Los cuerpos de la música: introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”, *Revista Transcultural de México* 9 (2005).
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>
- Lounas, Thierry, dir. *Filmer dit-elle, le cinéma de Marguerite Duras*. Paris : Capricci, 2014.
- Mitchell, W.J.T. “What is an image”. *Jstor New Literary History*, 15 (1984) :
<http://www.jstor.org/stable/468718>
- Nattiez, Jean-Jacques. “Peut-on parler de narrativité en musique ?”. *Canadian University Music Review*, 10 (1990) : <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n2-cumr0503/1014886ar/>
- Noguez, Dominique. *Duras, Marguerite*. Paris : Flammarion, 2001.
- Noguez, Dominique. *Duras, toujours*. Paris : Actes Sud, 2009.
- Noguez, Dominique. *La couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez : autour de huit films : édition critique*. Paris : Benoît Jacob, 2001.
- Ogawa, Midori. “Lieu du secret: écrire entre la musique et le silence”. Conferencia pronunciada en Rencontres de Duras, 2008. <https://www.margueriteduras.org/les-conferences-en-ligne/ogawa-midori-lieu-du-secret-ecrire-entre-la-musique-et-le-silence/>
- Ogawa, Midori. *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Ogawa, Midori. *Voix, musique, altérité, Duras, Quignard, Butor*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- O. Rajewsky, Irina, “Intermediality, Intertextuality, and Remedation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Érudit* 6 (2005) : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/>
- Pages-Pindon, Joëlle. *Marguerite Duras, L'écriture illimitée*. Paris : Ellipses, 2012.

- Pallotta Della Torre, Leopoldina. *Marguerite Duras, La passion suspendue*. Paris : Éditions du Seuil, 2013.
- Pautrot, Jean Louis. *La musique oubliée: La nausée, L'écume des jours, A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*. Genève : Droz, 1994.
- Piqueras, Christelle. "Le chant dans le 'cycle indien' de Marguerite Duras construit-il une identité corporelle aux personnages ?" Tesis de maestría. Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2012.
- Piette, Isabelle. *Littérature et musique, contribution à une orientation théorique (1979-1985)*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 1987.
- Porte, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1977.
- Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris : Gallimard, 1996.
- Reboul, Anne Marie y Esther Sánchez-Pardo, ed. *L'écriture désirante : Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2016.
- Resche, Stéphane. "Art de l'écoute et image sonore". *Revue Italies* 16 (2012).
<https://journals.openedition.org/italies/4433>
- Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
- Rongier, Sebastien, *Qu'est-ce que la littérature contemporaine ?*
<http://sebastienrongier.net/spip.php?article56>
- Schuerewegen, Franc. *A distance de voix*. Lille : Presse Universitaires de Lille, 1994.
- Tagg, Philip. *Music's meanings a modern musicology for no-musos*.
<https://tagg.org/mmmmsp/NonMusoInfo.htm>
- Taillandier-Guittard, Inès, dir. *Métaphore et musique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

Vallier, Jean. *C'était Marguerite Duras, Tome I 1914-1945*. Paris : Fayard, 2006.

Vallier, Jean. *C'était Marguerite Duras, Tome II 1946-1996*. Paris : Fayard, 2010.

Vasse, Denis. *L'arbre de la voix, la chair, les mots et le souffle : le sujet naissant*.

Montrouge : Bayard, 2010.

Vircondelet, Alain, dir. *Marguerite Duras*. Paris : éditions Écriture, 1994.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. España: Taurus Humanidades, 1991.

Filmografía

Duras, Marguerite. *Détruire dit-elle*. France : ancinex-madeleine film, 1969.

<https://www.youtube.com/watch?v=8189MR0BO7Y>

Duras, Marguerite. *Nathalie Granger*. Paris : Laboratoires Eclair, 1972.

<https://vimeo.com/59188425>

Duras, Marguerite. *La femme du Gange*. France : Service de la recherche de l'ORTF, 1974.

<https://www.youtube.com/watch?v=lZz6FGjaFcE>

Duras, Marguerite, *India Song*, Francia : Benoît Jacob Vidéo, 1975. (DVD).

Duras, Marguerite. *Son nom de Venise dans Calcutta Désert*. Francia : Benoît Jacob Vidéo,

1976. <https://www.youtube.com/watch?v=asr1h3OEoWM>

Duras, Marguerite. *Le camion*. France : Les films Molière, 1977.

https://www.youtube.com/watch?v=Azo_wtdvDyE

Duras, Marguerite. *Le Navire Night*. Francia : Les films du Losange, 1979.

Duras, Marguerite. *Aurélia Steiner* (Vancouver). Francia : Les films du Losange, 1979.

<https://www.youtube.com/watch?v=GC9gnHZxP6Q>

Duras, Marguerite. *Aurélia Steiner* (Melbourne). Francia : Paris audiovisuel, 1979.

<https://www.youtube.com/watch?v=f1KHRSkTnzk>

Duras, Marguerite. *Les mains négatives*. France : Les films du Losange, 1979.

<https://www.youtube.com/watch?v=rQCgI-OH-Uk>

Duras, Marguerite. *Agatha ou les lectures illimitées*. France : Les productions Berthemont,

1981. <https://www.youtube.com/watch?v=T0MP08XmxyI>

Duras, Marguerite. *Les enfants*. France : Les productions Berthemont, 1984.

<https://www.youtube.com/watch?v=-AmUwTZRuk8>

Auvray, Dominique. *Marguerite Duras, Marguerite, telle qu'en elle-même, un portrait*.

France : Arte France, 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=f0IjL7T00r4>.

Beaujour, Jérôme. *Marguerite Duras, La couleur des mots, entretiens avec Dominique*

Noguez. Francia : Benoît Jacob Vidéo, 1984. (DVD).

Porte, Michèle, *Savannah Bay c'est toi*. Ina.fr, 1983.

<https://www.youtube.com/watch?v=rjZuQb5crOc>

Publicaciones periódicas

Cahiers du cinéma. N° 217, novembre 1969.

Cahiers du cinéma. N° 467-468, mai 1993.

Les Cahiers de la cinémathèque. Souvenirs d'Indochine. n° 57, octobre 1992.

Le magazine littéraire. dossier Duras. Novembre 2011.

Le magazine littéraire, nouveaux regards. Marguerite Duras, visages d'un mythe. Avril 2006.

Revue des Sciences Humaines. Marguerite Duras. N° 202, avril-juin, 1986.

Hors-série Le Monde : une vie, une œuvre. Marguerite Duras, la voix et la passion. Août-octobre 2012.

Emisiones de radio y televisión

Antenne 2. *Le Goncourt : Duras*. Ina.fr. 1984. <https://www.ina.fr/video/CAB90021191/le-goncourt-duras-video.html>

- Antenne 2. *Apostrophes, Marguerite Duras.* Ina.fr. 1984.
<https://www.ina.fr/video/CPB84055480/marguerite-duras-video.html>
- Field, Michel, *Le Cercle de Minuit - Marguerite Duras.* ina.fr, 1993,
<http://www.ina.fr/video/CPB93010479>
- France Culture. *Aux origines radiophoniques d'India Song.* 2006.
<https://www.franceculture.fr/litterature/aux-origines-radiophoniques-dindia-song-12>
- France Culture. *Petite métaphysique du cri.* 2015.
<https://www.franceculture.fr/emissions/creation-air/petite-metaphysique-du-cri>
- France Culture. *Musique classique : de Barthes à Duras, la playlist des grands écrivains.* 2018. <https://www.franceculture.fr/musique/musique-classique-de-barthes-a-duras-la-playlist-des-grands-ecrivains>
- France inter, *Marguerite Duras et la musique : son plus beau ratage, sa plus belle réussite.* 2017. <https://www.franceinter.fr/emissions/la-recreation/la-recreation-14-fevrier-2017>
- France Musique. *Le rythme des mots : Marguerite Duras.* 2016.
<https://www.francemusique.fr/emissions/les-greniers-de-la-memoire/le-rythme-des-mots-marguerite-duras-6790>
- France Musique. *Marguerite Duras en musique.* 2019.
<https://www.francemusique.fr/personne/marguerite-duras?xtmc=entretiens%20hubert%20nyssen%20marguerite%20duras&xtnp=1&xtr=1>
- Radio France. “C’est une véritable polyphonie” en *Marguerite Duras (1914-1996), Le ravissement de la parole.* 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=da4EzcHGYOc&index=5&list=PLePutJmgOc8eWWoqXO1YV95VCo536NYIn>