

LA OMISION SENSIBLE: TEXTO Y SUBTEXTO EN EL RELATO «IMPOSIBLE» DE MARGUERITE DURAS

Amelia GAMONEDA LANZA

Hay una espontánea ligereza en nuestro ritmo de lectura cuando se trata de los libros de Marguerite Duras; como si la respiración de los textos nos fuese conocida, como si éstos no necesitasen otra atención que la que prestamos a las palabras más cotidianas. Sin embargo, el efecto que nos produce es desproporcionado: una sensación de inquietud se origina y se agranda —terca y oscura— al avanzar en la lectura. De estos dos aspectos del texto —de lo evidente y de las manifestaciones de lo no evidente— quisiéramos tratar a lo largo de estas líneas a fin de apuntar la existencia de una narración imposible de escribir que se esconde tras la facilidad de lectura del texto escrito y que no cesa de imprimir en él las marcas de su omisión. Esta imposible narración se manifestará en negativo: la palabra que hubiera de expresarla no aparecerá en el texto pero sí su lugar vacío en la cadena significativa, sí la interrupción del tono de lectura y las modificaciones consiguientes en el entorno de esa interrupción; incluso, a veces, aparecerá el hueco gráfico y la incompletitud sintáctica.

Para tratar de estos aspectos hemos fijado nuestra atención en la lectura de *Dix heures et demie du soir en été*, *L'après-midi de M. Andesmas* y *Le ravisement de Lol V. Stein*.

«No se sorprenden, se miran sin descanso, sin descanso, se rinden a la imposibilidad de narrar, de dar cuenta de esos instantes, de esa noche cuyo verdadero espejor ellas, únicamente ellas, conocen, cuyas horas vieron caer una a una hasta la última, que encontró al amor cambiado de manos, de nombre, de error». ¹

Ni Lol V. Stein, ni Tatiana Karl ², ni Marguerite Duras pueden reflejar en

(1) DURAS, Marguerite, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1964, p. 101:

«Elles ne sont pas surprises, se regardent sans fin, sans fin, décident de l'impossibilité de rendre compte de ces instants, de cette nuit dont elles connaissent, seules, la véritable épaisseur, dont elles ont vu tomber les heures, une à une jusqu'à la dernière qui trouva l'amour changé de mains, de nom, d'erreur».

(2) Tatiana Karl es la amiga que se mantuvo al lado de Lol V. Stein toda la noche del baile de S. Thala en que ésta última fue abandonada por su prometido, Michael Richardson.

palabras la espesa significación de la noche en que Lol fue abandonada por su prometido, Michael Richardson. Por ello *Le ravissement de Lol V. Stein* hace del episodio una aséptica crónica de tres páginas. Leemos esta crónica sin embarazo, reconociendo la historia, y de ahí nuestra familiaridad; pero la aspiración de Lol a la conjunción de su propio deseo con el del ser amado no puede ser contada en toda su intensidad; sólo a través de la facilidad y de lo aparentemente insignificante del relato, Marguerite Duras puede hablar de la insostenible tensión de Lol entre la necesidad y la imposibilidad de su pretensión. Marguerite Duras opta por omitir lo inenarrable pero tras intentar incesantemente narrarlo, de manera que la escritura refleja siempre este deseo y su imposibilidad, imponiendo al texto la presencia de omisiones *sensibles*. Al hablar de omisiones *sensibles* nos referimos a un hiato del significado en las frases, en las explicaciones, en los diálogos, en el tiempo de la narración, en el encadenamiento de sensaciones y metáforas.

Nuestra oscura inquietud es una reacción de lector a la descripción no escrita de Lol *arrebata*da, petrificada indefinidamente a raíz de aquella noche en la figura tensa de un deseo sin satisfacción ni declinar. Los huecos de la escritura, los silencios audibles y las omisiones *sensibles* del texto constituyen la narración de un deseo que —por necesario y por imposible— no es capaz de manifestarse a no ser bajo formas faltas de carácter narrativo: estupefacción, suspensión del movimiento y, en consecuencia, suspensión del tiempo. Cuando la tensión establece este inquietante equilibrio, está escapando en ese mismo momento a la posibilidad de ser narrada, puesto que las dimensiones en que se desarrolla la narración —tiempo y espacio— necesitan precisamente de la existencia del movimiento para constituirse como tales.

La descripción del deseo en la obra de Marguerite Duras se basa primeramente en la inmovilidad; a lo largo de sus textos, ella sostiene, como en un acto mágico, el deseo sin evolución que rige el mundo de estos seres *arrebata*dos. Irresoluble, el deseo hace que su objeto se desvanezca, convirtiéndose en una contradicción: si hasta aquí había sido un movimiento hacia alguien o hacia algo, Marguerite Duras nos habla de él como de una inmovilidad no preferencial. Se trata de un estado, de un *arrebato* en el deseo. Señalaríamos, como ejemplo, que la mirada lejana e indiferente de Lol escoge sin que medie ninguna preferencia a Jacques Hold para sustituir a Michael Richardson en las escenas de una historia de amor que quedó incompleta y que ella debe reconstruir para curarse del mal de *arrebato*.

Leemos con facilidad las líneas sobre los anodinos, metódicos e indiferenciables días de Lol V. Stein o de Anne Marie Stretter pero, al tiempo, nos gana la inquietud descubriéndonos que, de esos días, Marguerite Duras no escribe sino su enrarecimiento³ febril. Estos seres, cuya pasión amorosa se encuentra permanentemente entre la frustración y el movimiento irreprimible hacia el «otro», inmovilizan el tiempo, deforman la duración de los actos,

(3) Empleamos la palabra «enrarecimiento» en su acepción de «difícil de tratar o de considerar».

desarticulan las secuencias lógicas, aniquilan la tranquilizadora seguridad que proporciona lo cotidiano, inutilizan nuestros habituales mecanismos de comprensión y nos inquietan a través de una aparente banalidad. De todo ello nace el enrarecimiento de la narración.

El tiempo no se hace sensible en hechos sucesivos porque el deseo lo estanca en una ansiedad idéntica a sí misma a través del avance de las horas. La explicación de los cambios en las agujas del reloj no es suficiente para mudar la luz del mediodía (momento que Marguerite Duras escoge repetidamente para situar sus textos). M. Andesmas⁴ tergiversa las dimensiones de su espera de toda una tarde sentado en la meseta que corona la colina. El tiempo parece no moverse, indiferente a las suposiciones que sobre su transcurso hace M. Andesmas. La luz del sol es, durante toda la espera, monótona, perfecta⁵, esto es, exacta, acabada y sin progresión: «de una estabilidad abominable»⁶, despiadada y aplastante como el calor.

La repulsión por el verano no impide a Marguerite Duras situar incansablemente sus obras en espacios invadidos por el sol, más bien todo lo contrario; y es que quizás la inmovilidad posea un poder hipnótico al que son sensibles escritor, lector y personajes.

En el mismo sentido, casi todas sus obras escogen espacios abiertos, planos y uniformes que, a la manera del deseo durasiano, se eternizan sin alcanzar nada, se resuelven en sí mismos, se esterilizan: es la insatisfacción ante la desmesura del deseo; la «claustrofobia» ante la inmensidad del horizonte: la desolación a fuerza de sol sobre el paisaje.

Lol es «porosa» hasta el punto de ser invadida por el paisaje; su deseo sin preferencia la abre a la invasión de todas las mareas, de todos los humores, de todos los paisajes. A veces el ser es creado a semejanza del paisaje: Aurelia, protagonista de varias obras, surge de «...unas palabras sobre el mar de cierta mañana de agosto del 79»⁷. El mar, los campos de trigo, las interminables llanuras, las rectilíneas carreteras castellanas y las playas eternas de S. Thala son espejos que reflejan la imposibilidad de ser poblado que padece el espíritu. La meseta castellana en *Las diez y media de una noche de verano* es el escenario escueto y hostil de las historias de amor y muerte que Claire ha de presenciar y vivir en la más completa soledad. La «porosidad» de personajes y paisajes es tal que sus descripciones se entremezclan y se sustituyen, a veces, las unas a las otras. Los veranos de Castilla sufren del mismo mal que Lol. V. Stein: el espacio y el ser han sido arrebatados de sí mismos.

La descripción del deseo en la obra de Marguerite Duras se completa tras la primera apariencia de inmovilidad, con una movilidad subyacente que

(4) DURAS, Marguerite, *L'après-midi de M. Andesmas*, Ed. Gallimard, Coll. L'imaginaire, Paris, 1962.

(5) Recordemos el verso de Paul Valéry en *Le cimetière marin*: «Midi le juste ...»

(6) LAMY, S. et ROY, A., (textes réunis et présentés par), *Marguerite Duras à Montréal*, Ed. Spirale, Montréal, 1981, p. 35.

(7) DURAS, Marguerite, «Les Yeux verts» dans *Cahiers du cinéma* n.º 312-313, Paris, juin, 1980, p. 76.

permanece en el interior, devoradora. Pierre Fédida dice al respecto que: «... la inmovilidad es superficie infinitamente sensible...»⁸, afirmación con la que coincidimos plenamente ya que la primera descripción del deseo es la de un equilibrio perfecto entre tensiones y, por ello, la de un estado de sensibilidad exacerbada. Las alteraciones de este equilibrio constantemente restablecido habrían de ser minúsculas y velocísimas, a la manera de inapreciables movimientos amebianos. En *Las diez y media de una noche de verano*, las ondulaciones de los campos de trigo recorridos por una brisa leve no son sino movimientos que, por apenas perceptibles y por repetitivos, contribuyen a la impresión de inalterabilidad del paisaje; la coloración uniforme del mar, siempre presente en la obra, es el resultado del incesante movimiento de las olas. Asimismo la inmutable y absoluta luz del mediodía, que preside numerosos textos de Marguerite Duras, se encarniza con los objetos, disuelve sus contornos y desintegra sus líneas en pulsiones de luz que, de una precisión *instantánea*, impiden reconstruir la imagen fija y definitiva de los objetos. Diríamos que los paisajes se desvelan anhelantes en su inmovilidad: tras las persianas y las cortinas de las quietas calles desiertas se esconden, en el imperturbable mediodía, interiores donde palpita el erotismo de las siestas amorosas⁹. El espacio contiene así la metáfora de la movilidad del deseo.

Y descubrimos al tiempo que el poder hipnótico que sospechábamos en la inmovilidad responde a la «movilidad» subtextual –tan parecida al efecto del péndulo– que nos arrastra insensiblemente en la lectura a todos –personajes, escritor y lector.

Más sobre esta movilidad soterrada: los indiferenciables días de Lol V. Stein están escritos con una precisión apasionada capaz de destruir el sentido obvio e irrelevante de palabras y actos. Cada palabra responde entonces a una aislada pulsión de la pasión, inmersa en un texto tibio que no parece reclamar una lectura apasionada. De aquí surge nuestra inquietud. La voz de la lectura –tan importante como para que Marguerite Duras haga películas en las que las voces no pertenecen a nadie en la pantalla¹⁰– es incolora al tiempo que habla de pasión, y el espectador accede a la conmoción de esta pasión a través de una entonación que no refleja las emociones.

La pulsión, el movimiento hacia algo, es lo único no reductible a objeto en el hombre, afirma Nathalie Sarraute¹¹; en el paisaje emocional de los seres durasianos, incluso este movimiento se ha petrificado, convertido en un movimiento inconcluso hacia un «otro» indefinido; y, sin embargo, Margue-

(8) FEDIDA, P., «Entre les voix et l'image» dans *Marguerite Duras*, Ed. Albatros, Coll. Ça Cinéma, Paris, 1979, p. 158.

(9) La hora de la siesta veraniega aparece a menudo ligada al erotismo en la obra de Marguerite Duras (*L'après-midi de M. Andesmas*, *Les petits chevaux de Tarquinie*, *Dix heures et demie du soir en été*).

(10) Marguerite Duras incluye en sus películas voces en *off*–lo que ella llama «la película de las voces»– que crean una construcción subterránea bajo la imagen y que incitan al espectador a componer imágenes mentales que se mezclan a las visibles en la pantalla y hacen surgir otra película mucho más personal y sugerente.

(11) Afirmación recogida por BARTHES, Roland, en *Essais critiques*. Ed. du Seuil, Coll. Points, Paris, 1964.

rite Duras no contradice aquí a Nathalie Sarraute, puesto que subsiste la pulsión, un estremecimiento casi inaprehensible que procede de la tensión entre la fuerza del deseo y la de su frustración, incesantemente renovadas. Lol V. Stein parecía estar siempre ausente de sí misma, como volcada en una atención sin objeto, ajena a los sentimientos y a las pasiones; se la veía absorta en una ocupación interior desconocida, que le permitía mostrarse siempre igual a sí misma, entumecida en su perfecta estabilidad. Pero su arrebató indoloro en el deseo brutalmente frustrado abría grietas en su ser que separaban su comportamiento del de una plácida convivencia consigo y con el mundo. A menudo, en la mitad de una frase o en la mitad de un gesto, se hundía en un no reconocimiento de sí misma, asaltada por un inexplicable entrañamiento. Este imperceptible e instantáneo sobresalto hacía las veces de latido en su «inacabado corazón»¹², única pulsión que atestiguaba su sensibilidad humana, tras la impasibilidad y la indiferencia externas.

«Le pregunta la joven si no se aburre en esa casa, esa casa grande y bonita de U. Bridge. Lol no contesta enseguida, todos la miran, algo pasa por sus ojos, un escalofrío. Se inmoviliza bajo el efecto de un paso por ella —¿de qué?— de versiones desconocidas, salvajes, de pájaros salvajes de su vida —¿qué sabemos nosotros?— que la atraviesan de parte a parte —¿se hunden?—; luego, ¿el aire de ese vuelo se apacigua? Responde que ignora si alguna vez vivió allí. La frase no ha sido terminada»¹³.

El tiempo pasa sobre este paisaje insensiblemente, con una facilidad pasmosa. Se distorsiona, se inmoviliza, privado de solución de continuidad, entre actos sin consecuencia y palabras repetitivas; sin embargo, esta impresión no es más que el resultado de una constante puntualización de presentes sin pasado ni futuro; y es precisamente en estas instantáneas inconexas donde la escritura desvela el deseo, la pasión, independientemente de la lógica temporal y muchas veces a sus expensas. Esta doble percepción del desarrollo del tiempo en los textos —inmovilidad y puntualización de presentes inconexos— es también una metáfora temática del deseo. Al igual que este último, la metáfora es bipartita y establece dos paralelismos: por un lado, el de una percepción exterior petrificada tanto del tiempo como del deseo; y por otro lado, el de una percepción interior que desvela las «pulsiones incontrolables del tiempo», es decir, los presentes —inevitables por el hecho mismo de que la narración exista—, instantes inconexos y sin perspectiva que, al igual que las pulsiones del deseo, hablan de movilidad interna y, en consecuencia, afirman

(12) DURAS, Marguerite, *Le ravisement de Lol. V. Stein*, p. 13.

(13) DURAS, Marguerite, *Le ravisement de Lol. V. Stein*, pp. 145-146.

«Ne s'ennuie-t-elle pas dans cette maison? lui demande la jeune femme, cette belle et grande maison de U. Bridge? Lol ne répond pas tout de suite, tous la regardent. il passe quelque chose dans ses yeux, comme un frisson. Elle s'immobilise sous le coup d'un passage en elle, de quoi? de visions inconnues, sauvages, des oiseaux sauvages de sa vie, qu'en savons nous? qui la traversent de part à part, s'engouffrent? puis le vent de ce vol s'apaise? Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée».

la existencia del tiempo y del deseo, que no tendrían lugar sin el hecho del movimiento.

La historia –episodio clave en *Le ravissement de Lol V. Stein* y sobre el que basamos nuestros comentarios– de la noche del abandono de Lol y de su *arrebato* en un deseo imposible de satisfacer, no puede ser contada, hemos dicho, más allá de sus estrictos datos; éstos parecen haber sido «anestesiados» de contenido emocional y por ello carecen de otra representación que la que se deriva de esa crónica de tres páginas al principio de la obra. El resto del libro es precisamente la puesta en escena del aspecto irrepresentable de esta historia en toda su densidad. Por ello las palabras que «dicen» la historia, no designan irrevocablemente ningún contenido: la correspondencia entre la expresión y el significado no es definitiva. Un tiempo deformado no puede exigir lógica de continuidad a los significados de las palabras. Así, la lectura es, en Marguerite Duras, una escucha fascinada que no nos permite ejercitar nuestros convencionales reflejos de comprensión.

Un flujo de palabras, discontinuo y sin dirección, recubre el espacio del texto. La voz que hubiera de leerlo no se alteraría; nos entumecería en la escucha de su inmutabilidad. Pero en este *fluir*, la palabra –y no la frase, ni la idea– es la unidad de evocación, generadora del texto. Como fermentando bajo la inmovilidad y el calor agobiante del verano, cada palabra engendra otras a través de transformaciones que llamaríamos «químicas», bullendo bajo la serenidad de la frase. La frase se convierte en una composición de reflejos de palabras que crean movimiento al espejear. Así, el texto se estremece, se mueve, pero no avanza ¹⁴:

«Ella *anda*, escribe Peter Morgan.

¿Cómo no volver? Es necesario perderse. No sé. Aprenderás. Quisiera una indicación para perderme. Es necesario no tener reparos, disponerse a no reconocer nunca más nada de lo que se conoce, dirigir los pasos hacia el punto más hostil del horizonte, especie de vasta extensión de pantanos que miles de taludes atraviesan en todos los sentidos no se sabe por qué» ¹⁵.

Diríamos que la propia escritura se crea atendiendo a la estructura básica del deseo.

La palabra representaría lo puntual, la pulsión incontenible de un deseo

(14) Vid. DURAS, Marguerite, et GAUTHIER, Xavière, *Les parleuses*, Les Editions de Minuit, París, 1974, pp. 15–16.

(15) DURAS, Marguerite, *Le vice-consul*, Ed. Gallimard, Coll. L'imaginaire, 1966, p. 9:

«Elle marche, écrit Peter Morgan.

Comment ne pas revenir? Il faut s'y perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi».

(La cursiva que aparece en el texto castellano es nuestra).

que se inmoviliza como se inmoviliza la frase; la palabra es la pasión que acaba en sí misma, incapaz de extenderse a la frase; un silencio definitivo se abre tras ella como única solución al exceso de significado que soporta: el texto queda en suspenso, inmovilizado hasta que, de nuevo, aparece la palabra, pulsión incontenible e inútil, deseo de la escritura.

Sería la frase una suma de momentos puntuales independientes temporalmente, de palabras que reflejan cada una la totalidad del texto: así como somos tanto más conscientes de la complejidad de la dimensión del tiempo cuanto más inhabitualmente se nos hace perceptible, así conocemos la densidad indescriptible del texto de Marguerite Duras en el extraño engarce de palabras que se nos ofrece a la lectura; la palabra adquiere una densidad mágica esbozada y desaparecida en cada una de sus efímeras e inconexas apariciones en la frase; es decir, si las frases de Marguerite Duras son a menudo inacabadas o agramaticales, es porque el verdadero sentido no se encuentra ni en la frase ni en la idea sino en la pulsión incontrolable e instantánea que empuja a la superficie, al texto, cada palabra; por la misma razón, los silencios del texto son significativos, puesto que se trata de omisiones que ocupan un lugar en la escritura.

La escritura ha sido arrebatada de sí misma, como el ser, como el espacio; el texto presenta un primer aspecto inmutable que se refleja en la banalidad de la historia, el reducido vocabulario y la facilidad de la lectura, pero la naturaleza de este texto es la misma que la del deseo, la palabra es lo único no reductible a lo indiferenciable, a objeto, y surge sin remedio, aunque haya de terminar su camino en el mismo momento en que es escrita, aunque toda su fuerza se inmovilice al llegar al texto. Diríamos que la palabra pertenece a un lenguaje de antes de lo social, tan poco acostumbrado a ser vehículo de comunicación que hasta sus palabras rehusan relacionarse entre sí, un lenguaje que Marguerite Duras asocia al grito primero del ser.

Los textos de Marguerite Duras hablan casi siempre de una música. Hasta los títulos la reflejan, a veces: *India Song*, *Moderato Cantabile*. Y es que la música entra a formar parte de su obra, pero no configurando la estructura narrativa, sino prestando su naturaleza a la escritura: formas y contenidos superponen inmovilidad y movimiento en la obra a la manera en que se conjugan puntualidad y duración en la música; los silencios son tan necesarios para que exista la escritura durasiana como lo son para que exista la música. La estructura del deseo es, en Marguerite Duras, la misma que la de la escritura, la misma que la de la música, la misma que la del arte, podríamos decir. El erotismo no se presenta pues como un tema sino como una dimensión de la escritura: desde ella se crea el texto y la historia, entre ellos surge una relación sensual.

Más allá de la propia obra, la estructura del deseo vuelve a manifestarse en el estado de arrebato que, en Marguerite Duras, provoca el acto de la escritura; se trata aquí del padecimiento mismo del deseo, puesto que la escri-

tura es «una sollicitación que no permite ningún reposo»¹⁶ y que, al tiempo, carece de resolución; una fuerza erótica insaciable e inagotable, un arco tensado en pasión insoportable. Porque el escritor es un trágico aspirante a la exhibición total de su íntima traducción del mundo; y porque solamente el Loco —aquél en quien las fronteras del «yo» han sido devastadas— escribe plenamente¹⁷.

(16) DURAS, Marguerite, «Les yeux verts», dans *Cahiers du cinéma* n.º 312-313, p. 80.

(17) Vid. DURAS, Marguerite et GAUTHIER, Xavière, *Les parleuses*, p. 50.