

DEPARTAMENT FILOLOGIA FRANCESA I ITALIANA

LA ESCRITURA Y/O LA VIDA : UN ESTUDIO
COMPARATIVO DE LA OBRA DE MARGUERITE DURAS Y
DE JORGE SEMPRÚN

BEGOÑA GALA GUILLÉN

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 15 de setembre de 2008 davant un tribunal format per:

- D. Claude Benoît Morinière
- D. Vicente Sánchez Biosca
- D^a. Angels Santa Bañeres
- D^a. Marta Segarra Montaner
- D^a. Ana Monleón Domínguez

Va ser dirigida per:

D^a. Elena Real Ramos

©Copyright: Servei de Publicacions
Begoña Gala Guillén

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7289-0

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA, TRADUCCIÓN Y COMUNICACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA E ITALIANA

La escritura y/o la vida: un estudio comparativo de
la obra de Marguerite Duras y de Jorge Semprún

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
Begoña Gala Guillén

DIRIGIDA POR:
Dra. D^a Elena Real Ramos

Valencia, 2008

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi más sincera y profunda gratitud a la Profesora Dra. D^a. Elena Real Ramos, directora de esta Tesis Doctoral, por haberme acompañado con sus conocimientos, sus inestimables consejos y sugerencias, y con su paciencia y dedicación, en la elaboración de este trabajo.

A Tere, amiga y compañera de descubrimientos en esta nueva etapa que supuso para mí el estudiar Filología.

A Emilio, por su atenta escucha y esos innumerables momentos compartidos.

Al resto de mis amigos y a mi familia, por su paciencia y su apoyo.

Y, sobre todo, a mis padres, porque sin su apoyo incondicional nunca habría llegado hasta aquí.

ÍNDICE

ÍNDICE

I. Presentación	11
II. Las escrituras del sí mismo	33
A- <i>Ficción / no-ficción</i>	34
B- <i>Sujeto e identidad, referente y nombre propio</i>	39
C- <i>El mentir-vrai: la autoficción, la novela autobiográfica y las ficciones de la ipseidad</i>	44
D- <i>La ambigüedad genérica de una escritura</i>	54
III. La identidad narrativa	59
IV. Marguerite Duras, Jorge Semprún y las escrituras del sí mismo	71
A- <i>La escritura durasiana del sí mismo</i>	71
B- <i>La escritura sempruniana del sí mismo</i>	82
V. La novela familiar: la búsqueda de los orígenes y la imposible representación de la muerte	89
V.1. La novela familiar de Marguerite Duras	94
A- <i>El origen y el Nombre del padre</i>	94
B- <i>La escena originaria</i>	108
C- <i>El fantasma de la propia muerte</i>	125
V.2. La novela familiar de Jorge Semprún	142
A- <i>El origen, el Nombre del padre y el apellido de la madre</i>	142
B- <i>La escena originaria y el fantasma de la propia muerte</i>	154
C- <i>El regreso a la infancia: la habitación materna y la biblioteca paterna</i>	167
V.3. El origen y el final de los escritores en la escritura	189
VI. La enunciación de la identidad en el texto	199
VI.1. La enunciación de la identidad durasiana	210
A- <i>La enunciación de una primera identidad narrativa</i>	214
B- <i>El desdoblamiento de la instancia narrativa masculina</i>	216
C- <i>Una voz pseudo-anónima y pseudo-objetiva</i>	218
D- <i>La fragmentación y la pérdida de las instancias discursivas masculinas</i>	228
E- <i>La dispersión de la identidad narrativa: la mostración de la escritura y las múltiples voces del relato</i>	242

F- <i>De la dispersión de la identidad narrativa a la autorepresentación en el texto</i>	248
G- <i>Una mujer como sujeto de escritura</i>	260
H- <i>La voz narradora, sujeto y objeto de la escritura</i>	268
I- <i>La voz enunciativa performativa: la escritura “courante”</i>	271
J- <i>La puesta en escena de una identidad narrativa ravis</i>	276
K- <i>La voz narradora de una autobiografía ficticia</i>	291
VI.2. <i>La enunciación de la identidad sempruniana</i>	313
A- <i>El nacimiento de un escritor: Le Grand Voyage y L'Évanouissement</i>	314
B- <i>La muerte del implícito y la puesta en discurso del autor</i>	325
C- <i>La autobiografía política: desaparición y reaparición de Federico Sánchez</i>	345
D- <i>En busca de la verdad en la identidad narrativa: el mea culpa del militante</i>	357
E- <i>La vacilación identitaria en el lenguaje: la muerte del autor implícito</i>	367
F- <i>La escritura y la muerte: la muerte del sujeto fragmentado en la escritura</i>	374
G- <i>La escritura y la vida: la reconstrucción del sujeto y de su identidad narrativa</i>	382
H- <i>El otro en la identidad narrativa</i>	389
I- <i>El regreso al origen: la edad de la inocencia</i>	393
J- <i>El regreso de Federico Sánchez: una ficción en lengua materna dirigida por el autor</i>	397
VI.3. <i>La puesta en discurso de ambas identidades narrativas</i>	415
VII. La escritura y la imagen	427
VII.1. <i>El espacio de la escritura</i>	428
VII.1.1. <i>El espacio discursivo durasiano</i>	430
A- <i>La lengua del otro</i>	442
VII.1.2. <i>El espacio discursivo sempruniano</i>	450
A- <i>La lengua del otro</i>	464
VII.2. <i>Espacios reales e imaginarios</i>	475

VII.2.1. El imaginario espacial durasiano	476
VII.2.2. El imaginario espacial sempruniano	483
VII.3. Imagen y ausencia de imágenes como motivos de escritura	491
VII.3.1. La imagen y su ausencia en la escritura durasiana	494
VII.3.2. La imagen y su ausencia en la escritura sempruniana	511
VII.3.3. El espejo, objeto imaginario	523
VII.3.4. Cine: referente cultural y narrativo	537
VII.3.5. Los textos híbridos	544
VII.3.6. Cine deconstruido / Cine político	550
VIII. Conclusiones	569
IX. Bibliografía	587

I. Presentación

Para comenzar esta presentación, me gustaría justificar la elección de Marguerite Duras y Jorge Semprún como objeto de un estudio comparativo, sobre todo, porque, a primera vista, son dos autores muy alejados el uno del otro. Querría pues, en primer lugar, hablar del recorrido hecho hasta el planteamiento de una tesis dedicada al análisis de sus obras.

El encuentro con la obra durasiana, escrita y cinematográfica, fue impactante. Como a un gran número de lectores y espectadores, sus textos me situaban en una incomodidad extraña, una fascinación que deseaba explorar. Y a ello dediqué mi trabajo de investigación, *Hiroshima mon amour: el texto ausente*.

Paralelamente, mis intereses literarios y cinematográficos se dirigían también al descubrimiento de autores de origen español que escribieran en francés, y así conocí la obra de Jorge Semprún. Si la obra durasiana me fascinaba, los textos semprunianos, sobre todo, alguna de sus novelas de los años 70 y 80, me asombraban por la capacidad de componer fragmentos diversos, de empaparse de las diversas corrientes literarias y filosóficas y agenciarlas a su manera, a veces de manera irónica, en una escritura laberíntica aunque, finalmente, contenida.

Duras y Semprún presentaban ambos una obra perturbadora y original, anclada en su época y marcada por los acontecimientos históricos pero, al mismo tiempo, universal y atemporal. Una obra inspirada en las propias vivencias, en la que la escritura y la vida se nutren mutuamente, y donde la cuestión del sujeto es central, para disolverse o recomponerse pero, en todo caso, de unos autores con una repercusión mediática importante, que se relacionaron y que se enfrentaron, en la vida real y en la escritura.

Compartían además una relación con el lenguaje que partía de la alteridad: la primera, por haber nacido y vivido su primera infancia y adolescencia en una colonia de Extremo Oriente en las que había asimilado por completo su lengua y su cultura; el segundo, por haber sufrido el exilio, obligado a apropiarse de una lengua que, aunque no le era completamente ajena, era extranjera. Estas circunstancias moldearán una relación de

extrañamiento hacia el lenguaje que, sin embargo, los dos resuelven de diferente manera.

A todo ello se añade la relevancia de la imagen y del cine, en particular, en la escritura, habiendo desarrollado una importante carrera cinematográfica, Semprún como guionista, Duras como guionista y realizadora, que comenzó, curiosamente, con el mismo director, Alain Resnais.

Este punto de partida común podría llevar a pensar en una manera de concebir la imagen similar. Sin embargo, nada más alejado de la realidad: si la mayoría de las películas en las que colaboró Semprún pertenecen a un cine narrativo y político, en las películas de Duras el texto escrito y el visual se disocian, adquiriendo una cierta autonomía que provoca, en el intermedio, una emoción y un imaginario ilimitados.

Como divergente es también su escritura: aunque los primeros textos de Duras son de factura “clásica”, el estilo durasiano se caracterizará por la existencia de vacíos, de silencios, de construcciones sintácticas extrañas y disonantes en las que predomina la parataxis, por la escasez de adjetivos, por un léxico repetitivo, por su atentado a las normas gramaticales, construyendo todo ello una escritura de la emotividad. Mientras que los textos de Semprún se caracterizan por su “veborrea”, por la existencia de numerosos conectores que dan cuenta de su preferencia por la subordinación, por un léxico, la mayor parte de las veces, correcto y variado, en una escritura que habla casi siempre desde la racionalidad.

Partiendo pues de esos primeros puntos en común: obras situadas en una misma época, que giran en torno a la cuestión del sujeto y las escrituras del sí mismo, y en una escritura estrechamente relacionada con la imagen, parecía interesante averiguar cómo, porqué y de qué forma daban lugar a textos, en apariencia, tan diferentes. Comparar ambas obras haría resaltar las diferencias, pero también implica analizar, desde otro punto de vista, las convergencias, lo que nos llevará a comprender mejor o desde diferentes perspectivas las características definitorias de las mismas. Estos serían los objetivos principales de esta tesis.

Una tesis cuyo título se compone de dos partes: un tema o título inicial y su desarrollo predicativo, este último donde se recoge la intención comparativa, precedida de la referencia a la escritura y/o la vida. La primera inspiración del título viene, evidentemente, de uno de los textos de más renombre de Jorge Semprún, *L'Écriture ou la vie*, en el que el autor pone en discurso la elección necesaria por la vida al salir del campo de Buchenwald, dado que la escritura le conducía inevitablemente a la memoria de la muerte. Después de una etapa de olvido dedicado a la política, Semprún retomará la escritura para recuperar su vida y su identidad. Podríamos decir pues que su obra consiste en la evolución desde una lectura exclusiva de la conjunción *ou*, en la que los términos se excluyen, a una lectura inclusiva en la que son casi equivalentes, aunque manteniendo cada una su dominio independiente.

La introducción de la conjunción *et* entre los dos términos nominales, entendido como una reunión o intersección de conjuntos, describiría la visión durasiana de ambos. Duras crea su propio personaje y su vida en la escritura, hasta el punto de que ambas no se diferencian, como no lo hacen en su obra, la realidad de la ficción, la memoria del imaginario.

En definitiva, la escritura y/o la vida me pareció una expresión que condensa en gran medida uno de los elementos definitorios tanto de la obra de Duras como de la de Semprún, en lo que tienen en común y de diferente.

Antes de comenzar este trabajo, realicé una búsqueda exhaustiva, a través de la red, en el Teseo español y en el Sudoc francés, y en bibliotecas francesas, concretamente en París, de otras tesis y trabajos de investigación realizados sobre estos autores, primero conjuntamente y, después, por separado. El primero y más evidente resultado de esta búsqueda es que no existe ninguna tesis o texto publicado, a día de hoy, en la que se compare la obra de Marguerite Duras y la de Jorge Semprún, aunque sí de los dos autores por separado, siendo, con diferencia, más numerosos aquellos dedicados a la escritora y cineasta francesa.

Por otro lado, entre las tesis consagradas al estudio de uno de los dos autores no hemos hallado ningún trabajo satisfactorio que aborde la

escritura del sí mismo y la construcción de la identidad narrativa, lo que justificaría la pertinencia de una tesis como la que presento aquí.

Las tesis dedicadas en Francia a Semprún son las siguientes:

- *La Reitération dans l'oeuvre de Jorge Semprún, forme significative d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'Histoires*, 1996, Université Paul Valéry, Montpellier III, de Françoise Nicoladzé. En la tesis se estudia la reiteración en la escritura como forma de reconstrucción de la identidad, en una obra que es trabajo de duelo que pasa por la anamnesis, la confesión y la conjuración de la muerte.

Esta tesis dió lugar al libro *La Deuxième vie de Jorge Semprún*, Éditions Climats, 1997, interesante como primera introducción en algunos de los aspectos temáticos y estilísticos más evidentes de la obra sempruniana, como la dispersión del sujeto y su desdoblamiento en la escritura, la cuestión de la lengua de escritura, el testimonio como objeto de la escritura, etc.

- *Jorge Semprún: réécriture et mémoire idéologique*, de María Ruiz Galbete, Université de Provence, 2001, en la que se reflexiona en cómo, a medida que la distancia con la vida y con el comunismo se agranda, la escritura autobiográfica se transforma progresivamente en una reinterpretación política que contribuye a difuminar las diferencias entre el dirigente ortodoxo y el intelectual independiente.

- *Images féminines dans l'univers fictionnel et autofictionnel de Jorge Semprún*, de María Liénard Ortega, Université Charles de Gaulle, Lille, 2004. En esta tesis se realiza un análisis sobre la imagen femenina en Semprún partiendo de la centralidad de la figura idealizada de la madre, e insistiendo en su papel motivador de la escritura.

Encontré además una tesis en la que Semprún era uno de los autores estudiados, dedicada al estudio de la autobiografía en España a finales de los 90, publicada también en nuestro país, en la Universidad de Murcia:

- *L'autobiographie littéraire espagnole des années 1990*, de Jaime Céspedes Gallego, Université de Paris-Nanterre, 2003. Esta tesis se compone de tres partes. La primera, consagrada a los estudios críticos sobre la autobiografía. La segunda recorre la autobiografía española a lo largo de su historia,

deteniéndose especialmente en la autobiografía moderna del siglo XIX y XX. Es en la tercera parte donde se analiza, entre otros tres autores, la obra de Jorge Semprún, como representante de la autobiografía político-filosófica.

En España, salvo la anterior referencia, no se han defendido tesis sobre Jorge Semprún, aunque en la Universidad de Málaga, en el Departamento de Historia contemporánea, existe una tesis en la que se hace referencia al autor pero desde el punto de vista de su participación en el P.C.E.: *Renovación y continuismo en el Partido Comunista de España (1956-1965)*, de M. José Valverde Márquez, 2002.

Las tesis dedicadas a Marguerite Duras, desde los años 70 hasta la actualidad, son casi tan numerosas como los textos publicados sobre su obra o su biografía. En Francia, encontramos las siguientes:

- Dos tesis de Madeleine Borgomano, una de las grandes especialistas en Duras, cuyos textos y artículos serán referencia obligatoria en cualquier estudio durasiano: *La fin du monde romanesque dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, 1975 y *Une écriture: Marguerite Duras*, 1979, ambas en la Université Aix-Marseille I.

- Tesis sobre el espacio y el tiempo:

- *Etude du temps dans les romans de Marguerite Duras : Dix heures et demie du soir en été et L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, de Mireille Orfali, Université Paris 3, 1982.

- *L'espace dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Chantal Thery, Université Aix-Marseille I, 1985.

- *L'emploi des temps dans l'œuvre de Marguerite Duras*, de Sylvie Veyrier Boulogne, Université de Lille 3, 1987.

- *La folie du corps temporel chez Marguerite Duras*, de Brigitte Teytaut-Fizycak, Université Bordeaux 3, 1995 Estudio de la figura del loco y de la locura en la escritura durasiana.

- *L'espace du récit: le cycle indien de Marguerite Duras*, de Florence Gillet de Chalonge, Université de Paris 8, 1997. El espacio en las obras del ciclo hindú de Duras es analizado aquí como decoración (objetos, lugares, paisajes, topónimos), en su relación con la representación, y en su

organización topológica. Se estudia también el espacio en sus relaciones con la percepción y con la narración.

Esta tesis se publicó más tarde como *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, texto que he consultado fundamentalmente para el apartado de la enunciación de la identidad narrativa, en lo que se refiere, por un lado, a la visión y el punto de vista y, por otro, a la espacialidad y la enunciación narrativa.

- *La représentation de l'espace par Marguerite Duras dans le cycle romanesque asiatique*, de Brigitte Cassirame, Université Paris 7, 2002. Tesis dirigida por Julia Kristeva. Este estudio tiene como objeto demostrar que el espacio de la infancia durasiana asiática ha generado una escritura esencialmente lábil, llena de metáforas obsesivas de *ravissement*, de posesión y de desposesión del sujeto, donde los mares, los ríos, los laberintos de agua y de tierra, tienen un papel preponderante.

- *Distances et distanciations dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Eunne Kyung Kim, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2005, una tesis que, partiendo de idea de la distancia espacial en la obra durasiana, se centra en la importancia del vacío, no sólo como forma y tema de la obra, sino como fuente de la creación.

· Tesis sobre la narración, la enunciación o los personajes:

- *L'effet de réel dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Sylvie Le Lay, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 1980.

- *Ecrire l'effacement. La pratique du récit dans Le Navire Night de Marguerite Duras*, de Bernard Alazet, Université de Lille 3, 1984. Tesis de un gran especialista en Duras, y citado en mi trabajo, en el apartado sobre el espacio discursivo.

- *La phrase dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Duras: étude comparative entre L'Amant et Un Barrage contre le Pacifique*, de Naima Azreg, Université de Bordeaux 3, 1998. Estudio gramatológico y narrativo de las dos obras durasianas.

- *Marguerite Duras : une écriture de l'irreprésentable*, de Emmanuelle Touati, Université Paris 7, 2001. Esta tesis, centrada en el último período de la obra durasiana, de 1979 a 1996, muestra, en una primera parte, cómo

Duras erige una palabra de verdad fundada sobre un estatuto particular de la enunciativa – subjetivo pero impersonal-. La segunda parte analiza el empleo particular de tiempos y modos, gracias al cual la escritora encuentra la manera de traducir el caos. En la tercera parte se muestra cómo Duras escribe como “antes de la escritura” alterando la lengua francesa con “vietnamismos”, oralismos e “infantilismos”, para componer una lengua plural ideal, capaz de reflejar el estado que precedería la expresión.

En concordancia con las proposiciones de este estudio, dirigido por Julia Kristeva, desarrollaré alguno de los apartados de mi tesis, como el referente al espacio del discurso.

- *Pour une poétique de “l’en allé” dans l’œuvre narrative de Marguerite Duras : la fiction de l’écriture*, de Maud Fourton, Université de Pau et des Pays de l’Adour, 2004. Esta tesis analiza el recorrido paradójico de la escritura durasiana que, mediante el recurso de una distracción epifánica denominada por la autora « l’en-allé », participa al mismo tiempo de su imposibilidad y de su advenimiento: una escritura que avanza volviendo siempre a su origen, exigiendo la desaparición del libro y de la escritura.

- *Le narrateur et les personnages des romans et récits de Marguerite Duras dans leurs rapports avec l’espace et le temps*, de Marie-Françoise Bourvon Catalan, Université de Brest, 1988.

- *Indéterminer le personnage pour une analyse de l’écriture romanesque chez Marguerite Duras*, de Leila Khatib, Université Paris 8, 1998. Esta tesis da cuenta de la evolución del tratamiento del personaje en la obra escrita durasiana, apoyándose esencialmente en tres textos: *Un Barrage contre le Pacifique*, *Moderato Cantabile* y *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

- *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras: un essai de pragmatique narrative*, de Isabelle Doneux-Daussaint, Université Lumière (Lyon), 2001.

- *Nothing to say: disclosures of silence in the narratives of Louis-René des Forêts, Julien Gracq, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, and Fritz Lang*, de Heather J. Garret, Universidad de Nashville (Tennessee), 2004.

- Estudios centrados exclusivamente en *Le Ravissement de Lol V. Stein*:
 - *Recherches sur Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras. Les phénomènes de dispersion*, de Danielle Fragu Glaize, Université de Rennes 2, 1982.
 - *Le récit et le texte : Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras : essai de poétique et d'interprétation*, de Elisabeth Lavezzi, Université Paris 3, 1986. Análisis del texto de Duras bajo una óptica poética y psicológica.
 - *Marguerite Duras, Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Flora Manuela Passos Alves Larsson, Ecole Pratique des Hautes Études, Paris, 1986. Tesis dirigida por Julien Greimas.
- Tesis sobre la obra teatral durasiana:
 - *Texte pluriel, texte singulier en rapport dialogique: Marguerite Duras*, de Hyune Moo Choi, Université Aix-Marseille 1, 1983.
 - *Marguerite Duras: écriture et mise en scène au théâtre. La Musica Deuxième. La lecture*, de Marie-Pierre Fernandes, Université Paris 3, 1987. Esta tesis, publicada más tarde en Gallimard con el título de *Travailler avec Duras*, relata la creación de la obra de teatro *La Musica Deuxième* en 1985, ejemplo concreto del proceso de creación durasiano en una simultaneidad de la escritura y de la puesta en escena. En una segunda parte, se describe la experiencia, por parte de Duras, de lecturas teatralizadas de *L'Homme assis dans le couloir*, *L'Homme atlantique*, *Aurélia*, *La Jeune fille et l'enfant*, *Le Dialogue de Rome*, y *Césarée*, mostrando que la teatralización de la lectura es para esta autora una manera de conciliar la literatura y el teatro, el impacto del texto y el de la imagen en el espacio vivo de la sala.
 - *La poétique de la rupture dans le théâtre de Marguerite Duras : Le Square, Peut-être et Le Shaga : pragmatique et sémiotique*, de Sélila El Mejri, Université Paris 3, 1987.
 - *Marguerite Duras: mise en crise du drame et de la représentation*, de Sabine Quiricon, Université Paris 3, 2000.
- Tesis sobre la relación entre la escritura y la imagen, o sobre la escritura fílmica durasiana:

- *La troisième personne. Allocution, énonciation, figuration, dans le récit de Marguerite Duras*, de Theophano Hatziforou, Université Paris 8, 1986. Bajo la influencia de la escritura cinematográfica, este estudio analiza la nueva escritura híbrida, cuya figura emblemática es *India Song* (Texte, théâtre, film). El texto, objeto para ver, para leer y para escuchar, aspira, de esta forma, a liberarse de su conducción de escrito y a abrirse a múltiples lecturas. Se analizará las marcas cinematográficas, desde *India Song* hasta *La Maladie de la mort*, en su dispositivo enunciativo.

Esta tesis, publicada bajo la dirección de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, recoge algunas de las tesis expuestas por esta autora en su libro *Écraniques*, utilizado en la bibliografía.

- *Les images dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Munzer Alhajar, Université Jean Moulin (Lyon), 1988.

- *Marguerite Duras : une esthétique de l'indifférence : le passage de l'écrit à l'image dans un texte frontière de Marguerite Duras* : Les Yeux verts, n° 312-313 des « Cahiers du cinéma », de Eric Rondepierre, 1988.

Del director de esta tesis, Dominique Noguez, especialista en el cine durasiano, he consultado varios textos.

- *Le scénario de film comme texte: histoire, théorie et lecture (s) du scénario : de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, de Isabelle Raynaud, Université Paris 7, 1990.

- *Les textes sur la voie du vide : d'après les textes écrits et filmiques du « cycle indien » de Marguerite Duras*, de Gina Yu Gustaveson, Université Paris 7, 1991.

- *Les marques de théâtralité dans l'écriture filmique de Marguerite Duras*, de Brahin Hanai, Paris 8, 1993.

- *Circulez, "Y a rien à voir!"*. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, de Sylvie Loignon, Université de Caen, 1999. En el centro de la dialéctica entre lo visible y lo invisible, la mirada da cuenta de la imposibilidad de ver lo que el sujeto querría ver. La mirada es una brecha en lo visible, cuestionando la representación, determinando la relación con la imagen, a su vez, relacionado con la madre. La escritura durasiana de la mirada instauro unos dispositivos textuales asociados a lo visual, que inscriben el texto en la especularidad a través de desdoblamientos y puestas

en abismo. Estos reflejos definirán la escritura del sí mismo en Duras, puesto que el sujeto se deshace, no encontrando la unidad más que cerrando los ojos, en el exilio de la mirada. Este exilio es el enfrentamiento a la muerte.

Esta tesis fue el origen de un texto del mismo título consultado, fundamentalmente, para el apartado dedicado a la escritura y la imagen.

· Tesis sobre la importancia de la música y la danza en la obra de Duras:

- *La variation dans les oeuvres de Marguerite Duras*, de Fong Ping Cheng, Paris 8, 1999, sobre la relación entre la obra durasiana y la música.

- *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, de Midori Ogawa, Université de Caen, 2000.

- *La musique et la danse dans le "cycle indien" de Marguerite Duras*, de Jisook Jin, Université Aix-Marseille I, 2003.

· Estudios desde la perspectiva feminista o de las escrituras femeninas, alguno de ellos en comparación con otras autoras:

- *Recherches sur l'écriture féminine : de George Sand à Marguerite Duras*, de Irma García, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

- *Figures de la femme dans l'œuvre de Marguerite Duras, de 1968 à 1978*, de Geneviève Pellanda, Université Aix-Marseille 1, 1981.

- *Femmes en leur miroir : réflexions sur l'œuvre littéraire de Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Naoual El-Saadaoui*, de Lilas Al Dakr, Université de Nice, 1993.

- *The daughter's authorization: Colette, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras*, de Laurie Lynette Corbin, University of Wisconsin, 1993.

- *La constitution du sujet chez Ingeborg Bachmann et Marguerite Duras*, de Herta Ott, Université de Paris 3, 1994.

- *Autoportrait littéraire dou l'écriture de l'autre : sur les œuvres de Marguerite Duras et de Assia Djébar*, de Chih-Ling Hsieh, Université Paris 8, 2005. Esta tesis, partiendo de una interrogación sobre « biografía » y « autobiografía », propone una reconstrucción de la noción de « autorretrato ». A través de obras como *Le Ravissement de Lol V. Stein* y *Aurélia Steiner* de Marguerite Duras, *L'Amour, la fantasia* y *Vaste est la prison* de Assia Djébar, este trabajo es una relectura y una reflexión sobre la

problemática de la lengua poética del otro en el interior de la lengua francesa.

· Estudios sobre la figura de la madre en la obra durasiana:

- *Marguerite Duras: l'écriture des relations mère-fille*, de Junko Takeuchi, Paris 8, 1993, en la que se expone la tesis de que las relaciones entre la madre y la hija en los textos de Duras, además de ser uno de sus temas principales, es un factor esencial que determina el sentido del acto de escribir, ya que para hacerlo la hija debe separarse de la madre. La obra transformará estas relaciones: la madre y la hija devienen, al mismo tiempo, iguales y diferentes, cuestionando el marco dicotómico que opone el origen a la copia, la fusión a la separación, en definitiva, lo mismo y lo otro.

- *Figuration et transformations : la mère et ses miroirs dans l'œuvre écrite de Marguerite Duras*, de Jacqueline Meimon-Matteï, Université Paris 3, 1998. Aproximación semiológica de la figura de la madre en la obra durasiana.

- *Marguerite Duras, une écriture de la réparation : répétition et subversion des scènes matricielles relevant du topos littéraire et du stéréotype*, Sylvie Bourgeois, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2004. La repetición en la obra durasiana sería el motor de una posible reparación de la pérdida, permitiendo la satisfacción de deseos prohibidos y la realización de fantasmas.

· Tesis sobre la infancia y el incesto en el imaginario de Duras:

- *L'écriture de l'enfance dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Anne Cousseau, Université de Rennes 2, 1997, sobre la construcción, en la obra durasiana, de un imaginario rico y variado. Alrededor de su infancia indochina, Duras propondría una práctica original de escritura autobiográfica, en una analogía entre la figura de la infancia y la de la escritura.

- *La dynamique incestueuse dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Eliane Weiss Staub, Université Paris 10, 1997. Estudio de la problemática del incesto a lo largo de la obra durasiana, desde una perspectiva tanto psicoanalítica como sociológica y política.

- *Écritures de l'autre état chez Marguerite Duras et Robert Musil*, de Alexandra Maria Saemmer, 2001, Université Lumière de Lyon et Universität Passau, Alemania. La impronta que dejó la lectura de *Un homme sans qualités* de Musil en Duras, inspiración de su obra literaria y cinematográfica, *Agatha*, es el punto de partida de este estudio sobre el tema del incesto y su forma en la escritura: el plagio, utopía de coincidencia entre la escritura y la lectura, y de éstas con la vida.

- *La relation frère-soeur chez Marguerite Duras*, de Rong Fan, Université Paris 8, 2005.

· Tesis sobre la muerte, uno de los temas centrales de la obra de Duras:

- *La mort dans les romans de Marguerite Duras de 1943 à 1967*, de Christophe Carlier, Université Paris 4, 1991. Esta tesis se propone estudiar la forma en que la muerte constituye, a la vez, el tema principal y un principio creador de la obra. Perteneciente al dominio de lo indecible, la muerte es un punto crítico con el que colisiona la narración, contagiando los textos, componiendo en el interior del lenguaje los contornos de una realidad inabordable.

- *La reprise de la mort: autour des pensées de la différence sexuelle : des relectures du Ravissement de Lol V. Stein*, de Akiko Ueda, Université de Paris 7, 2004. Esta tesis se propone analizar la polisemia contradictoria de la expresión “diferencia sexual”, signo de reparación pero también de regreso, de deseo y de pérdida, en el célebre texto durasiano.

- *La mort et son expression dans les romans de Marguerite Duras : La Vie matérielle, Emily L., La Pluie d'été, L'Amant de la Chine du Nord, Yann Andréa Steiner, Le Monde extérieur, Écrire, C'est tout*, de Lamia Benjelloun, Université de Nancy 2, 2005.

· Tesis sobre el deseo y la seducción:

- *Une stratégie de la séduction: la répétition dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, de Claire Rochon, Université Paris 7, 1992. A partir de *La Vie tranquille*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'Amour* y *Emily L.*, la tesis analiza, en una primera parte, la repetición de cierta « secuencias-matrices ». En una segunda parte, se estudian las duplicaciones de los personajes y las reverberaciones de la voz.

- *Formes et figures de la séduction : lectures de Nadja d'André Breton et du Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, de Philippe Spoljar, Université Paris 7, 1994. Basada en la noción de « área transicional » de Winnicott, esta tesis analiza el espacio de la seducción como el equivalente a la escritura. Comparando la obra de Breton y la de Duras, se observa que la estrategia de seducción de Breton en *Nadja* privilegia una relación inmediata y dominante, mientras que Duras inserta una serie de mediaciones que permiten poner en escena una serie de oposiciones: ficción y teoría, yo y sujeto, narrador y personaje. Ambas, enfrentándose a la locura, deslizan la seducción hacia la fascinación.

- *Genèse d'une nouvelle forme d'héroïsme dans le roman moderne : l'exemple de Marguerite Duras*, Jean-Marc Suzan, Université Paris 8, 1996. Ensayo sobre la búsqueda del deseo en la obra durasiana, plasmada en un lenguaje incompleto.

- *La notion d'intime et de secret dans l'oeuvre de Marguerite Duras: Moderato Cantabile, Dix heures et demie du soir en été, Hiroshima mon amour et Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Julia Ferreira, Université de Nice, 2006.

· Estudios desde una perspectiva psicológica o filosófica:

- *Écriture et angoisse dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Duras*, de Brigitte Monglond, Université Bordeaux 3, 1978.

- *Les figures d'Eros et de Thanatos dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Marie-Chantal Paulin-Perrin, Université Paris 3, 1990.

- *Battambang : analyse psychocritique des œuvres de Marguerite Duras*, de Nicole Alix Penon, Université Aix-Marseille 1, 1990.

- *L'Autre du récit : 1940-1980 : Maurice Blanchot, Marguerite Duras, Pierre Klossowski*, de Marie-Cominque Wicker, 1990.

- *Le désir dans l'oeuvre narrative de Marguerite Duras*, de Monique Pinthon, Université de Poitiers, 1991, parte del análisis del tedio que los personajes durasianos resienten en mayor o en menor medida. Solo el encuentro con el otro en el deseo puede liberarles de ese estado doloroso de vacuidad. Un deseo asocial que mina los fundamentos sociales de la posesión, situándose en la pérdida. El deseo se convierte en la búsqueda fusional que no excluye ni la violencia ni la muerte. La disolución del yo en

esa fusión, lejos de ser trágica, se lleva a cabo en una fascinación voluptuosa que desemboca en lo absoluto, lo infinito, lo indiferente, en una perspectiva que da cuenta de la influencia oriental.

- *Le discours énigmatique dans la définition de la folie chez Marguerite Duras*, de Yul Choi, Université Paris 8, 1999, análisis basado, fundamentalmente, en *L'Amour*, bajo el ángulo de la semiótica subjectal y discursiva.

Me ha parecido curioso y esclarecedor la existencia de dos tesis sobre Marguerite Duras bajo la perspectiva de la psiquiatría realizadas en 1988, la primera, en la Universidad de Dijon, en la Facultad de Medicina, sobre la escritura y la locura en la obra durasiana: *Marguerite Duras: une écriture de la folie?* de Carole Depierre; la segunda, en la Universidad de Rennes 1, con el título de *Contribution à l'étude de la pathologie du narcissisme: à propos de romans de Marguerite Duras*, de Dominique Juhel.

· Tesis que estudian la recepción o la influencia de la lengua y la cultura oriental en la obra durasiana:

- *Marguerite Duras et l'espace oriental*, de Hu Si She, Université Aix-Marseille I, 1992, en la que, partiendo de una primera parte teórica sobre el espacio, se analiza la recepción de la obra durasiana en China.

- *Portrait de l'autre en fiction : philosophies et poétiques asiatiques chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, de Olivier Mayeur, Université de Paris 8, 2002. Análisis del retrato del otro con el objeto de reflexionar sobre la cuestión de la alteridad y el pensamiento de lo extraño inscritos en las obras de Henry Bauchau et de Marguerite Duras. Estos escritores son el ejemplo de otro tipo de relación posible entre el mundo y la escritura de ficción por la mediación de las filosofías y la poética asiática (China, Japón y Vietnam). La lectura de *L'Amour* y de *OEdipe sur la route*, mostrará los lazos interculturales tejidos en estos relatos, el taoísmo y el budismo, así como las relaciones que pueden establecerse entre la literatura y la pintura. Intertextualidades analizadas también bajo la luz de las teorías de la deconstrucción.

Los análisis de esta tesis con respecto a la relación entre la escritura durasiana y las filosofías orientales, me ayudarán a redactar el apartado sobre el espacio discursivo y la lengua del otro en Duras.

- *La requête et la question dans le dialogue romanesque de Marguerite Duras*, de Do Quang Viet, Université de Rouen, 2006. Lectura de la obra durasiana a la luz de la cultura y la lengua vietnamitas.

· Tesis sobre la impronta de la política en la obra de Duras:

- *Politique et écriture dans l'œuvre de Marguerite Duras*, de Dominique Roussel Denes, Université de Nancy 2, 1995. Estudio del aspecto político en la obra durasiana, en su importancia y en sus ambigüedades.

- *Les noms de l'histoire dans l'œuvre de Marguerite Duras*, de Stéphane Patrice, Université Jean Moulin (Lyon), 2001. Una perspectiva política e histórica de la obra durasiana.

· Sólo hay una tesis sobre la intertextualidad en la obra durasiana: *Marguerite Duras: scénographie d'un intertexte*, de Cécine Hanania, Université Paris 7, 1997

En España, las tesis dedicadas a Marguerite Duras son las siguientes:

- *La textura del deseo. Lectura de la obra de Marguerite Duras*, de Amelia Gamoneda Lanza, 1992, Universidad de Salamanca. Apoyándose en la filosofía francesa contemporánea y en las teorías psicoanalíticas, la autora hace un análisis de la totalidad de la obra escrita de Duras desde la perspectiva del deseo. Publicada en 1995, será uno de los textos consultados para elaborar mi tesis.

- India Song: *recurrencia e intercambios semánticos en la escritura durasiana. La estructura bipolar como proceso de construcción filmica*, de Alegría Royo Beltrán, Universidad de Valencia, 1993.

- *Marguerite Duras (1958-1971): En busca de nuevas regiones narrativas*, de Rafael Guijarro García, Universidad de Granada, 2003. Análisis, desde la narratología y la lingüística, del discurso narrativo de las obras del período indicado, centrado en la relación que la instancia superior mantiene con el enunciado.

He consultado esta tesis para el apartado sobre la enunciación de la identidad narrativa.

- *La Memoria del dolor: testimonios de mujeres sobre el holocausto*, de Camila Loew, Universidad Pompeu Fabra, 2004.

- *La voz y el silencio. La trayectoria dramática de Marguerite Duras*, de María Nuria Araujo García, Universidad de Santiago de Compostela, 2005.

Si numerosas son las tesis sobre la obra de Duras, la inmensidad de los textos dedicados al estudio de sus obras o de su biografía es inabarcable. Opté pues por leer y consultar los textos más conocidos, como los de Bernard Alazet, Madeleine Borgomano, Christiane Blot-Labarrère, Ivonne Guers-Villate, Sylvie Loignon, Marcelle Marini, Dominique Noguez, Marie Claire Ropars y Julia Kristeva, entre otros, y las actas de los congresos realizados sobre la autora, como los coordinados o editados por Danielle Bajomée y Ralph Heyndels, Pierre Burgelin y Pierre de Gaulmyn, Stella Harvey y Kate Ince, Suzanne Lamy y André Roy, Alain Vircondelet, o Elena Real.

El resto de bibliografía consultada fue fruto de una búsqueda dirigida, en primer lugar, por la temática de las escrituras del sí mismo y la identidad narrativa, y por la relación entre la escritura y la imagen y, en segundo lugar, debo reconocerlo, por el azar, al sumergirme durante horas y días tanto en buscadores electrónicos como en las bibliotecas de Sainte Geneviève o la Bibliothèque Nationale de París.

En cambio, los textos críticos de la obra de Semprún son escasísimos, tanto en francés como en castellano, por lo que pude consultarlos casi en su totalidad.

Por supuesto, antes o de forma paralela a la investigación de los diversos textos críticos y tesis doctorales sobre ambos autores, leí y releí toda la obra escrita (aunque supongo que habrá algún artículo periodístico, o algún texto escrito en colaboración con otros al que no he accedido) de Duras y de Semprún, y ví y reví algunas de sus películas. Y digo sólo algunas, porque, a pesar de haberlo intentado por todos los medios (Bibliothèque du film de Paris, Internet), tanto la única película realizada por Semprún, el documental *Les Deux mémoires*, como las primeras

películas de Duras *La Musica*, *Jaune le soleil* o *Détruire dit-elle* son, al menos en mi experiencia, de acceso imposible.

Y éste ha sido, en definitiva, el obstáculo más relevante con el que me he encontrado al realizar esta tesis: la inmensa producción artística de estos autores, sobre todo en el caso de Marguerite Duras y, por tanto, la dificultad en abarcar y organizar el estudio y análisis de la misma.

Teniendo en cuenta que mi trabajo iba a tener como objetivo de estudio fundamental la construcción de la identidad narrativa a través de la obra en unas escrituras del sí mismo, donde además, la relación con la imagen era destacada, la selección del corpus era un asunto complejo, por el hecho de que prácticamente todos los textos de ambos autores podían analizarse desde estas perspectivas. No obstante, me he centrado sobre las obras que he considerado de más relevancia para los temas que me ocupaban, como *Un Barrage contre le Pacifique*, *Le Marin de Gibraltar*, *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'Amante anglaise*, *Des journées entières dans les arbres*, *India Song*, *Nathalie Granger*, *Le Camion*, *Les Parleuses*, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *L'Éden Cinéma*, *Aurélia Steiner*, *L'Été 80*, *L'Homme assis dans le couloir*, *Les Yeux verts*, *Agatha*, *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *L'Amant*, *La Douleur*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *La Vie matérielle*, *Émily L.*, *L'Amant de la Chine du Nord* y *C'est tout*, por lo que respecta a Marguerite Duras.

De las obras de Jorge Semprún he excluído de su estudio en profundidad *Montand*, *la vie continue*, *Se taire est imposible*, *Mal et modernité*, *Allemagne*, *blafarde*, *tendre soeur* y *Le retour de Carola Neher*, por tratarse, bien de obras dedicadas a un personaje, como la biografía de Montand, bien de ensayos, sólo o en colaboración con otros, o reescrituras dramáticas de otros textos que no añadían ningún dato relevante a nuestro estudio.

Es difícil seguir, delante de una obra tan compleja y abundante, una determinada perspectiva teórica, sobre todo en dos autores que se han defendido contra ciertas teorías aplicadas a su obra. Ninguna teoría sobre las escrituras del sí mismo, la enunciación y la identidad narrativa, o la escritura

y la imagen, es desechable, pero tampoco es aplicable de manera exclusiva y ortodoxa. Con todo, mi análisis, como se podrá observar en la lectura de la tesis, tendrá una inclinación hacia las teorías deconstruccionistas de la autobiografía o de las escrituras del sí mismo, término que convendrá mejor ante el actual estado teórico sobre la cuestión, una influencia de las teorías psicoanalíticas, narratológicas y lingüísticas en la construcción de la identidad narrativa en los textos tanto a través de la construcción de una “novela familiar” como de la enunciación, y un predominio tanto de las teorías psicoanalíticas e ideológicas, como de la crítica del imaginario, en la cuestión sobre la escritura y la imagen.

A este respecto, debo señalar que en este último apartado de mi tesis no he pretendido hacer un estudio exhaustivo del imaginario espacial. Pretenderlo hubiera sido dedicar un trabajo completo a este sujeto, pero no podía dejar de lado, en un análisis sobre la escritura y la imagen, un mínima referencia al este imaginario en el espacio, con el objeto, fundamentalmente, de compararlo en ambos autores.

Otro aspecto al que me hubiera gustado dedicarle una parte de mi trabajo es la relación entre política y escritura, por su importancia tanto en Duras como en Semprún y, sobre todo, por las concepciones tan diversas a las que llegan partiendo de posiciones políticas comunes. No olvidemos que ambos autores, como hago notar en el desarrollo de la tesis, pertenecieron a la misma cédula del P.C.F. Sin embargo, la amplitud de la propuesta y la necesidad de poner fin a mi trabajo, me ha impedido desarrollar este sujeto, que dejo abierto a posteriores investigaciones.

La tesis la he estructurado en cinco partes fundamentales. Aunque cada una de ellas comienza con una pequeña introducción teórica del tema a desarrollar, serán las dos primeras donde concentre la exposición de las diversas teorías actuales sobre las escrituras del sí mismo y la identidad narrativa que nos aportarán una primera base desde la que construir el trabajo. La primera estará dividida en diversos apartados, dedicados tanto a los dos criterios básicos y distintivos de la autobiografía y de las escrituras del sí mismo, como a las distinciones genéricas dentro de las mismas.

En “La identidad narrativa” expondré, desde las proposiciones de Ricoeur, los principales puntos en común y diferencias que se pueden apreciar entre la obra de Duras y la de Semprún, y que desarrollaré a lo largo de la tesis.

En el siguiente capítulo, “Marguerite Duras, Jorge Semprún y las escrituras del sí mismo”, haré un recorrido, a la luz de la exposición teórica anterior, por la obra de ambos autores.

En el capítulo “La novela familiar: la búsqueda de los orígenes y la imposible representación de la muerte”, basándome en las teorías psicoanalíticas sobre la construcción de la novela familiar aplicadas a la literatura, analizaré algunos de los textos de Duras y de Semprún, concentrándome en la plasmación tanto del propio origen como la representación de su propia desaparición en la obra.

En el capítulo “La enunciación de la identidad en el texto”, analizaré la evolución en la construcción de la identidad narrativa en la obra de ambos autores mediante su proyección en las distintas instancias discursivas de los textos, partiendo de una exposición teórica sobre los diferentes conceptos de autor, narrador, enunciador y focalizador.

Después de analizar la configuración de la identidad narrativa en la puesta en discurso de una novela familiar y en las instancias discursivas, en el último capítulo, “La escritura y la imagen”, concibiendo el texto como espejo identificador donde la obra es la proyección imaginaria del yo que la produce, me centraré en tres vectores: el espacio discursivo, los espacios reales e imaginarios, y la imagen y su ausencia como motivo de la escritura. En este último apartado, además, analizaré la utilización habitual en ambas obras del espejo como objeto imaginario y el cine como referente cultural y narrativo. Añadiré además el análisis de los textos híbridos durasianos, por la originalidad de los mismos y en análisis de las diferencias entre Semprún y Duras respecto a su concepción de las imágenes cinematográficas como consecuencia lógica de su ser sujeto.

Dedicaremos el último capítulo a las conclusiones alcanzadas tras el precedente estudio.

Y, finalmente, la bibliografía, que dividiré en tres grandes apartados. El primero, donde después de una reseña de las obras literarias y

cinematográficas de Duras, especificaré la bibliografía dedicada exclusivamente a esta autora en la que me he basado para realizar esta tesis. El segundo, en el que seguiré el mismo proceder para las obras de Semprún y la bibliografía centrada sobre el autor. Y el tercero, donde expondré las obras de consulta general en las que me he apoyado.

Para terminar con esta presentación quería advertir al lector de que, a pesar de haber intentado que dentro de lo posible esta tesis sea de lectura amena, dentro de la formalidad de sus objetivos y sus proposiciones, su escritura puede pecar a veces de laberíntica y farragosa, como lo es, salvando, evidentemente las enormes distancias, la escritura de Semprún, viéndome en ocasiones en dificultades a la hora de citar los textos de este autor debido a la longitud de sus frases. Y a pesar también de sentirme enormemente fascinada por esa escritura y esa imagen del vacío de la obra durasiana.

Las abreviaturas que utilizaré para citar los textos de Marguerite Duras y los de Jorge Semprún serán las siguientes:

· Textos de Marguerite Duras:

La Vie tranquille (1944): VT

Un Barrage contre le Pacifique (1950): BP

Le Marin de Gibraltar (1952) : MG

Les Petits Chevaux de Tarquinia (1953) : PCT

Des journées entières dans les arbres (1954) : DJ

Moderato Cantabile (1958): MC

Hiroshima mon amour (1960): HM

Nuit noire, Calcutta (1964): NC

Le Ravissement de Lol V. Stein (1964) : RV

Le Vice-consul (1965) : VC

L'Amante anglaise (1967) : AA

Détruire dit-elle (1969) : DD

L'Amour (1971) : LA

India Song (1973) : IS

Nathalie Granger (1973) : NG

Les Parleuses (1974) : LP

Le Camion (1977) : LC

Les Lieux de Marguerite Duras (1977) : LL

L'Éden Cinéma (1977) : L'Éden

Le Navire Night (1979) : NN

Aurélia Steiner (1979) : AS

L'Été 80 (1980) : L'Été

L'Homme assis dans le couloir (1980) : HA

Les Yeux verts (1980) : LY

Agatha (1981) : AT

Outside (1981) : OU

L'Homme atlantique (1982) : LH

La Maladie de la mort (1982) : MM

L'Amant (1984) : AM

La Douleur (1985) : LD

Les Yeux bleus cheveux noirs (1986) : YB

La Pute de la côte normande (1986) : PC
La Vie matérielle (1987) : VM
Émily L. (1987) : EL
La Pluie d'été (1990) : PE
L'Amant de la Chine du Nord (1991) : ACN
Yann Andréa Steiner (1992) : YA
Le Monde extérieur (Outside 2) (1993) : ME
Écrire (1993) : EC
C'est tout (1995) : CT
La Mer écrite (1996) : Mer
· Textos de Jorge Semprún :
Le Grand voyage (1963) : GV
L'Évanouissement (1967) : EV
La Deuxième Mort de Ramón Mercader (1969) : DM
Autobiografía de Federico Sánchez (1977): AF
Quel beau dimanche! (1980): QB
L'Algarabie (1981): AL
La Montagne blanche (1986): MB
Netchaïev est de retour (1991): NR
Federico Sánchez vous salue bien (1993) : FS
L'Écriture ou la vie (1994) : EouV
Adieu, vive clarté... (1998) : AV
Le mort qu'il faut (2001) : MF
Veinte años y un día (2004): VA

II. Las escrituras del sí mismo

Intersección entre géneros literarios y categorías de lo real, mediación entre lo íntimo y lo histórico, espacio donde se asienta la identidad, las escrituras del sí mismo son un lugar lleno de enigmas y de ambivalencias, donde el texto reenvía continuamente a la vida.

La relación entre la escritura y la vida nos conduce inevitablemente al estudio de la referencialidad del lenguaje, a la representación del mundo y del sujeto en el texto escrito, en definitiva, al problema de la veracidad o de la ficción del referente y, consecuentemente, a la cuestión de las escrituras del sí mismo y de la construcción de la identidad narrativa.

Las escrituras del sí mismo, entre ellas, la autobiografía, han sido un importante objeto de estudio sobre todo a partir de los años setenta del pasado siglo. Ante la eclosión de numerosos textos en los que el sujeto pretende narrarse a sí mismo, han surgido numerosas teorías y análisis sobre las formas y los contenidos de estas escrituras que ofrecen diversas lecturas e interpretaciones además de denominaciones distintas según varios criterios. Para intentar englobarlas a todas, “escrituras del sí mismo” me parece el término más adecuado. Con él podemos referirnos a un tipo de escritura en la que el autor proyecta su propio yo, reconstruyéndose o reinventándose a sí mismo, inspirándose en sus propias vivencias y experiencias.

Para comenzar pues, nos encontramos frente a una problemática de género alrededor de la cual se plantean numerosas cuestiones, entre ellas, las más importantes, la distinción entre discurso ficticio y discurso de verdad y el problema de la identidad o la diferencia entre el autor, el narrador y el personaje, cuestión que nos trasladará a plantearnos la construcción de la identidad narrativa en el texto.

A- Ficción / no-ficción

El criterio de distinción entre ficción y no-ficción es importante por cuanto se tiende a considerar que en la autobiografía debe prevalecer la condición de texto no literario, es decir, no inventado. Esta diferenciación constituye el punto de partida de teorías que, como la de Genette¹, intentan analizar y distinguir las características de las escrituras “ficticias” en las que el autor inventa completamente el mundo narrado, de las escrituras facticias, en las que, por el contrario, el autor se atiene o debe atenerse a la narración de los hechos acontecidos.

Genette, atendiendo pues al criterio de veracidad respecto al contenido de la obra, parte de la distinción entre *récit fictionnel* o relato de ficción y *récit factuel* o relato factual. Analizando las cuestiones de orden, velocidad y modo, el crítico afirma que, en principio, no existe ninguna diferencia entre los dos tipos de relato, si bien existen ciertos rasgos que denotarían “ficcionalidad”, como la presencia de escenas detalladas, diálogos extensos y literales, descripciones extendidas, monólogos interiores, la utilización del estilo indirecto libre, la focalización en la experiencia de un personaje en lugar de en la voz del narrador, etc. , y que están relacionados, fundamentalmente, con la modalización derivada del saber del autor, omnisciente en el caso del que inventa, limitado, relativo y parcial en el del que construye un texto que se atiene a los hechos.

Es, sin embargo, en la cuestión de la voz donde Genette encuentra las diferencias más relevantes entre el relato ficticio y el relato factual, al tomar en consideración tres instancias: el autor, el narrador y el personaje. De esta forma, la autobiografía canónica, relato factual, se caracteriza por la identidad entre las tres ($A = N = P$), mientras que la disociación entre personaje y narrador ($N \neq P$) define, dentro de los relatos de ficción, el régimen narrativo heterodiegético, y su identidad ($N = P$), el régimen homodiegético. Esta identidad es de tipo lingüístico o sintáctico, entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, marcada por la utilización de la primera persona del singular.

¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, Essais, 1979.

La identidad, de tipo pragmático, entre autor y narrador ($A = N$) es la que define al relato factual, puesto que el autor asume la plena responsabilidad de las aseveraciones de su relato, que puede ser autobiográfico o histórico, si tanto el autor como el narrador son distintos del personaje. Por el contrario, la disociación entre autor y narrador ($A \neq N$) es propia de la ficción, puesto que el autor no asume la veracidad de su relato. Estaremos entonces ante un caso particular de la enunciación “polifónica”, característica, según Genette, de todos los enunciados “no serios”.

La disociación entre autor y personaje ($A \neq P$) define el régimen temático de la autobiografía, tanto ficticia como factual, mientras que su identidad, de tipo semántico, ($A = P$) define el régimen temático de la autobiografía, que puede ser heterodiegética si el narrador es una instancia diferente de ambos ($A \neq N / N \neq P$). En realidad, para Genette, solamente esta categoría dará cuenta de la diferencia entre relatos ficticios y relatos factuales.

No obstante, y pese a los rasgos intratextuales y a los variados índices paratextuales, Genette establece la hipótesis de que son los constantes intercambios de procedimientos entre los relatos de ficción y los relatos factuales, lo que conduce a la atenuación de una diferencia a priori, de régimen narrativo, entre ficción y no-ficción. Lo que nos lleva a la conclusión de que, en un texto concreto, habrá ciertos rasgos que nos indiquen que éste puede ser ficticio o no, sin por ello, establecer una diferencia neta.

La autobiografía plantea pues un problema puesto que no puede definirse como un género literario de ficción sin más, y en la medida en que la corriente deconstruccionista liderada por Derrida y Paul de Man se resiste a considerarlo de otro modo.

En la teoría autobiográfica y de las escrituras del sí mismo podemos destacar, de manera sucinta y esquemática, dos corrientes críticas en las que se agruparían otras muchas:

a) Una línea “deconstruccionista” que arranca con Nietzsche y que continúa con Derrida, Paul de Man y Roland Barthes, y que afirma que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización. Esta línea vendría

a reforzar una tradición literaria en la que se incluyen Goethe, Proust o Valéry, que extiende a toda literatura el carácter autobiográfico.

b) Y una línea en la que el principal valedor es Lejeune que, aunque admitiendo que la autobiografía utiliza en ocasiones procedimientos comunes a la novela, se resiste a considerar cualquier autobiografía como ficticia, diferenciándola de otros géneros como la autoficción o la novela autobiográfica.

Entre los primeros, Catelli² concibe el espacio autobiográfico como el lugar donde se realiza el relato de una vida desde la mentira, pues en él tienen cabida atribuciones, identidades imaginadas y correspondencias. La autobiografía se compone de ciertos discursos, como los de la subjetividad y la individualidad, que remiten a los “mitos de nuestra civilización”. En la construcción del mito del yo participa una trama simbólica (filiación, origen, espacio y tiempo...) que se basa en el nombre propio. Lo que significa que el nombre propio es texto y referencia al mismo tiempo.

En la misma línea, Eakin³ afirma que la autobiografía es un tipo especial de ficción. El yo que plasma el autor en el texto autobiográfico no es un reflejo de otro preexistente sino una creación textual. La autobiografía sería pues autoinvención.

Jay⁴ opina, por su parte, que todo texto autobiográfico es una historia ficticia, construida desde la imaginación, de ahí que su referencia sea siempre textual.

En cambio, para Melo Miranda, en la autobiografía tiene lugar una confrontación entre la vida y la obra, la verdad y la ficción, donde la transparencia referencial dependerá del concepto de la individualidad del autor del contexto social.

Otra aportación interesante es la de Villanueva que reconoce en el hecho autobiográfico una gran paradoja, dado que se asienta en dos categorías aparentemente irreconciliables: la realidad y la ficción. Existe

² CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

³ EAKIN, Paul John, “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en *Anthropos Suplemento* 29, 1991, p. 73-91.

⁴ JAY, Paul, *El ser y el texto. La autobiografía, del romanticismo a la postmodernidad. Representaciones textuales del yo*, de Wordsworth a Barthes, Madrid, Megazul-Endymion, 1984.

ficción en la autobiografía pues el autor crea su “yo” según su relación con el tiempo y la memoria, pero también existe realidad para el lector, destacada por las marcas de veracidad contenidas en el relato.

[...] la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista.⁵

La intencionalidad del receptor, en el momento de la lectura, será pues la que construya el sentido textual. Como consecuencia, según este autor, todo texto puede ser realista al proyectar la experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, produciendo lo que llama “realismo intencional”. El lector actualiza el texto y se lo apropia, creando “el realismo, por esa *epojé no reintegrada* [...]. Por esa suspensión del descreimiento que da paso, sin solución de continuidad, al entusiasmo de la epifanía, desde el cual se difumina la frontera sutil entre historia y ficción”⁶. Toda realidad es un constructo conformado de modelos de representación comunes a una determinada cultura. Realismo, como nos recuerda Tortosa, “sería, pues, sinónimo de otorgar un *sentido realista* a un texto interpretado desde la perspectiva de la experiencia de mundo del lector.”⁷

En esta misma línea “conciliadora” se sitúa la aportación de Pozuelo Yvancos, para el que el hecho de “que el yo autobiográfico sea una construcción discursiva [...] no impide que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída [...] como un discurso con atributos de verdad. Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con ésta.”⁸El texto funcionará además como un instrumento de comunicación estética, dejando entrever una realidad psíquica que no se limita a un caso particular, sino que es común a todos, convirtiéndose en una herramienta de conocimiento de sí y del otro:

⁵ VILLANUEVA, Darío, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en ROMERA, J. et alii (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, p. 28.

⁶ VILLANUEVA, Darío, *op. cit.*, p. 129-130.

⁷ TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía en la democracia española*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Col. Monografías, 2001, p. 136.

⁸ POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, Col. Letras de humanidad, 2006, p. 43.

J'ai moins l'impression d'avoir raconté l'histoire de ma vie que de m'être servi de moi-même pour explorer certaines questions qui nous sont communes à tous. [...] C'était une tentative de me retourner de part en part afin de voir de quoi j'étais fait.⁹

En realidad, las escrituras del yo tienen este carácter ambivalente: por un lado son actos de conciencia que construyen una identidad pero, por otro, son actos de comunicación. Esto supone un proceso de selección y de ordenamiento de sí mismo, de autodefinición frente al otro. Lo que conduce a una síntesis de las lecturas de la filosofía del lenguaje, lacanianas y deconstruccionistas, con las teorías pragmáticas con Lejeune a la cabeza. Siguiendo a Pozuelos Yvancos, en las primeras, entendiendo las escrituras del sí mismo como ficcionalizaciones del yo, destacamos su dimensión de cronotopo interno, es decir, “de la relación del sujeto –a través del texto– con su vida, en el espacio interno de la identidad construida”¹⁰. Mientras que las segundas se centran en el “cronotopo externo, de la publicación y escritura como relación con los otros, como pacto o contrato de lectura que propone la imagen de sí mismo como verdadera y los hechos contados como reales”¹¹. Lo que parece claro, según este autor, es que, aunque sean un espacio de ficción, como pretenden Derrida, De Man o Eakin, la autobiografía no es leída como ficción.

En la misma línea argumentativa se inscribe Molero, para la que, a pesar de que autobiografía y novela intercambian recursos narrativos, la autobiografía se escribe y se lee como un género distinto a la novela. Aunque tanto autores como lectores han perdido en la actualidad la ingenuidad respecto al reflejo verídico del sujeto en su escritura, no por ello el pacto de lectura ha dejado de funcionar en su esencia. La cuestión será el definir ese pacto de lectura.

⁹ AUSTER, Paul, *L'Art de la faim*, trad. De C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 281, cité par Françoise Sammarcelli, « L'invention d'une écriture : filiation et altérité dans L'Invention de la solitude », dans DUPERRAY, A. (dir.), *L'Œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Arles, Actes Sud, 1995.

¹⁰ POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, op. cit., p. 53.

¹¹ *Ibid*, p. 53.

B- Sujeto e identidad, referente y nombre propio

Las escrituras del sí mismo y, entre ellas, la autobiografía, están marcadas por el curso de la individuación, claramente adscrito a la ideología burguesa. De acuerdo con Lejeune, la autobiografía ha servido para construir y otorgar continuidad a uno de los mitos de la civilización occidental moderna que es el “yo”. Con el advenimiento de la modernidad, y los nuevos planteamientos del psicoanálisis, la filosofía, la ciencia, etc., la subjetividad se descentra y disemina dando lugar a un yo fragmentado y débil. La publicación de numerosos textos autobiográficos en el siglo XX, la saturación de las diversas manifestaciones de lo “vivido” en la literatura, en los periódicos, en la televisión, en el cine, serían, desde este punto de vista, manifestaciones de esa angustia ligada al debilitamiento o a la pérdida de identidad. Entre los factores responsables de esa incertidumbre, Tortosa, citando a Melo Miranda, enumera los siguientes:

[...] el fin de la hegemonía occidental y del colonialismo anteriores, que propugnan una imagen incontestable del Otro, después del yo; la incredibilidad en el cientifismo positivista del siglo XIX, que prometía reducir el universo a merced del control del hombre; el deterioro de la integridad del yo provocada por la fragmentación inherente a la estructura de los medios audiovisuales; y el freudismo, mediante el realce que da al embate de las fuerzas del consciente y del inconsciente, del deseo con su realización.¹²

El auge de las escrituras del sí mismo en los últimos cuarenta años se explicaría en parte en la reafirmación de una doctrina individualista, en especial a partir de la segunda guerra mundial y tras el fracaso de los sistemas colectivos y sus soluciones macrosociales, fomentada igualmente por una economía capitalista cada vez más neoliberal y globalizada.

Ha habido, sin duda, un deslizamiento desde los temas sociales a los individuales, del nosotros al yo. Pero decir que eso equivale a pasar de literatura progre a literatura *light* supone ignorar que la tarea pendiente del marxismo, el tremendo abismo de su sistema, fue el sujeto, y que sólo sobre una nueva teoría del sujeto podrá construirse el nuevo aparato teórico que nos permita seguir a

¹² MELO MIRANDA, Wander, *Contra a corrente; a questao autobiográfica en Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, Tesis doctoral, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1987, p. 19, en TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía en la democracia española*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Col. Monografías, 2001, p. 17.

flote en este marasmo en el que ahora nos encontramos. Y dado que el sujeto tiene estructura de ficción (véase Lacan), nada tiene de extraño que la ficción haya abandonado los temas sociales para trabajar los del yo.¹³

Este contexto daría lugar a dos modelos básicos de construcción de la identidad narrativa en las escrituras del sí mismo, como nos recuerda Tortosa. El primero, que nos muestra una identidad reafirmadora de un sujeto unitario, autosuficiente, una identidad reestructuradora y clausurada, “con conciencia plena de su existencia en consonancia con el capitalismo doblegante, una afirmación ensimismada del sujeto aislado, instalado permanentemente en la no-tensión, en una conformidad acrítica con el mundo en que vive encajado.”¹⁴ En el segundo, sin embargo, el sujeto pierde su centralidad y se convierte en un “sujeto relativo, sujeto de las diferencias y solidario de las alternativas de esos grupos humanos para con el sistema imperante, es decir, un sujeto puesto en crisis como ocurre en la modernidad.”¹⁵

En la modernidad, las escrituras del sí mismo cobran conciencia de la escisión del sujeto representado, un sujeto quebrado que genera numerosas identidades figuradas. Esta multiplicidad del sujeto es la consecuencia de una sociedad también dispersa y fragmentada. Como nos recuerda Jay¹⁶, el yo ya no se construye en una serie cronológica de experiencias transcritas narrativamente. La plasmación del pasado será fragmentaria y repetitiva. Ya no se tratará de revivirlo en su sucesión cronológica, sino de rehacerlo de nuevo.

Situado convencionalmente en su funcionamiento pragmático, en la estructura que socialmente ordena los discursos de verdad, Lejeune desplazó el centro de atención hacia ese mito del yo, haciendo del nombre propio el mediador entre el mundo referencial o extratextual y el texto. El elemento de más importancia sería pues la identificación del autor con el narrador, y de éste con el personaje, índice extratextual que nos dará la

¹³ MURILLO, Enrique, “La actualidad de la narrativa española”, en *Diario 16*, 23 de abril de 1988, 1992, p. 302-303.

¹⁴ TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía en la democracia española*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Col. Monografías, 2001, p. 243.

¹⁵ *Ibid*, p. 243.

¹⁶ JAY, Paul, *El ser y el texto. La autobiografía, del romanticismo a la postmodernidad. (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*, op. cit., p. 187.

medida de la veracidad del contenido de la obra. La lectura autobiográfica será pues la consecuencia directa de lo que Lejeune denominó el “pacto autobiográfico” entre el autor del texto, los otros “personajes” que aparecen en el mismo, y la tercera instancia, el lector. Es pues una definición pragmática ya que el pacto de lectura es el que permite identificar al yo textual con el yo del autor.

Sin embargo, la inexistencia de la concordancia entre los nombres propios del autor, del narrador y del personaje, no impide una lectura autobiográfica, aunque, según la opinión de Jacques Lecarme, ésta “suppose toujours une responsabilité sociale de l’auteur, alors que le roman confère l’irresponsabilité, sinon l’innocence.”¹⁷. Como señala Pozuelo Yvancos, la identidad de nombre entre el autor, el narrador y el personaje es simplemente el fruto de ese contrato de lectura, “un contrato o convenio de identidad que el nombre propio no hace sino firmar o sellar, pero que forma parte de un contexto pragmático que convierte a la autobiografía en una clase de texto en cuanto a su funcionamiento pragmático, similar a los jurídicos, científicos e históricos, es decir todos ellos *referenciales* o, lo que es lo mismo, susceptibles de ser sometidos a una prueba de verificación”¹⁸. Así pues, lo que diferencia a una autobiografía de otras ficciones o narraciones con forma autobiográfica, sería el pacto de lectura que indica que los hechos narrados pueden tomarse como verídicos o, más bien, que el lector pueda leerlos como tales.

Sin embargo, y como bien apunta Lecarme, para que haya un pacto es necesario que previamente haya habido una negociación, inexistente en el caso de un texto donde la reacción del lector suele estar ya programada de antemano. Ante esta situación al lector le quedan dos opciones: o asumir plenamente la veracidad y el carácter autobiográfico del texto, o bien, adoptar una actitud escéptica, transgrediendo el código que se le había impuesto. Sin embargo, el lector no es completamente libre en su decisión, puesto que el pacto autobiográfico se inscribe en un contexto de reglas intersubjetivas, institucionales, genéricas, en definitiva.

¹⁷ LECARME, Jaques et Eliane LECARME-TABOUE, *L’autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 62.

¹⁸ POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, op. cit., p. 28.

No obstante, Derrida, en *Marges de la philosophie* (1989), puso de relieve la vulnerabilidad de este presupuesto pragmático: el autor se reconoce en función de su *iterabilidad*, del reconocimiento de su firma, pero ese reconocimiento es paradójicamente la manifestación de una ausencia. El nombre propio es, para este autor, una máscara, al igual que para Barthes, es el resultado de una construcción o convención cultural.

Derrida se adentra además en el análisis de las fronteras difusas entre la vida y la obra. Dado que lo autobiográfico se sitúa en el “borde paradójico” que une y separa cuerpo, vida y obra, todo texto autobiográfico no es firmado por un autor que pacta con el lector su identidad, sino que la firma del autor avala la presencia del lector, ya que ésta ocurre en el momento de la lectura, no de la escritura. Lo autobiográfico es en realidad “autográfico”: toda firma crea al sujeto que hay detrás.

Si Lejeune cree en la transparencia del lenguaje y en la capacidad para que un sujeto se exprese a través del mismo, Paul de Man, en la misma línea que Derrida, denuncia la ilusión de referencialidad de la autobiografía, entendida como una prosopopeya, que como figura que es no será nunca lo “real” sino su representación o imagen. El lenguaje no habla de las cosas sino de sí mismo, generando la ilusión de un sujeto.

En la autobiografía, según de Man, el sujeto se revela como una figura que postula la identidad entre el autor y su firma. Desde que la narración comienza aparecen dos sujetos: el que ocupa el “lugar de lo informe”, de lo desconocido, y el que ocupa el lugar de la “máscara que desfigura”. Paul de Man sostendría “que el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un yo, mediante el relato, a aquello que previamente carece de yo. El yo no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que no pertenece a la escena, una identidad que le es ajena.”¹⁹ La escritura pues es un medio de recuperar el yo disperso, ficcionalizándolo. El yo sería una construcción social que, en la autobiografía, se conforma en identidad. En este sentido, y de acuerdo también con Barthes, es el lenguaje el que construye al sujeto y no al revés.

¹⁹ CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, op, cit., p. 17.

Éste mismo autor afirma que la identidad del nombre compartido por el autor, el narrador y el protagonista no tiene un correlato referencial, pues todo sujeto es un “efecto del lenguaje”. Y es que el pronombre personal “yo” movilizaría el imaginario.

Para Eakin²⁰, el yo actúa como una metáfora del yo, un sustituto de la realidad desvanecida del pasado. De esta forma, la autobiografía sería un puro acto de lenguaje que no sólo construye el pasado para reconquistarlo sino para constatar la identidad de un sujeto y ser capaz de conquistar el futuro mediante esta identidad estable y acabada. En este sentido, es un acto de autoafirmación y definición permanente. Si el yo es una metáfora, la autobiografía sería la metáfora de una metáfora. El yo es una construcción textual, productor de un discurso, por lo que la autobiografía sería un segundo dar nombre al yo, una segunda constitución de sujeto.

Si el yo es una construcción textual, también es una construcción cultural. Toda escritura del sí mismo presupone un modelo de identidad determinado socioculturalmente, por tanto, unos códigos de representación del sujeto. Si Dilthey pensaba que el individuo era el fundamento de la historia, construida a través de su experiencia, tras el post-estructuralismo y la deconstrucción se pone en evidencia que el sujeto es un ser textual sin posibilidad documental en la historia. Lo que sí es cierto es que los acontecimientos, fuera del registro histórico donde el ser humano los ordena, carecen de todo valor narrativo. La narración construye y ordena la experiencia, constituyendo el concepto de identidad: el yo está estructurado narrativamente.

La autobiografía y las escrituras del yo serían otra forma de lo que Foucault llama “tecnologías del yo”. Son las instituciones políticas, sociales, religiosas, culturales, las que constituyen al sujeto, atravesado por el poder. La escritura del sí mismo y la política están estrechamente unidas. La producción textual de la autobiografía está controlada por una clase dominante que no sólo la publica, de manera oportunista, sino que también la consume, transmitiendo los valores ideológicos. La autobiografía,

²⁰ EAKIN, Paul John, “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en *Anthropos Suplemento*, 29, 1991, p. 73-91.

producto del ascenso de la burguesía, postula el individualismo, ideología dominante en las sociedades occidentales.

Frente a esta concepción de la autobiografía como acto narcisista en sí, Eakin piensa que existe otra que intenta problematizar la existencia humana:

Contrariamente a la opinión aceptada de que escribir una autobiografía es simplemente una forma de vanidad placentera o de autocomplacencia, la búsqueda del yo en esos casos revela no una plenitud sino un vacío inconsolable, una soledad, una carencia.²¹

En la actualidad, como venimos observando, este tipo de escritura se afronta desde una gran variedad de perspectivas (histórica, filosófica, lingüística, psicológica, sociológica, etc.), pero en todo caso, como recuerda Molero, “entendiendo el signo autobiográfico como interrelación de lenguaje y consciencia del ser.”²², dando por sentado el carácter de construcción del sujeto y la incapacidad del lenguaje para reflejarlo.

Si en algo se han puesto de acuerdo todas estas teorías a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, es en que el sujeto se construye textualmente y en que la escritura del sí mismo es ante todo un trabajo verbal en el que se va elaborando el sujeto. Tampoco hay dudas respecto al origen cultural de la identidad, sujeta a los códigos y convenciones que estructuran en cada momento el pensamiento. De aquí se derivan dos premisas: la analogía existente entre la estructura del discurso y la estructura de la identidad y, como consecuencia, el dinamismo del género paralelo a los diferentes modelos de identidad impuestos culturalmente.

C- *El mentir-vrai: la autoficción, la novela autobiográfica y las ficciones de la ipseidad*

Desde los años sesenta se asiste en Francia a un auge de las escrituras del sí mismo concentrada, fundamentalmente, en dos períodos

²¹ *Ibid*, p. 174.

²² MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, *La Autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Peter Lang, Col. Perspectivas hispánicas, 2000, p. 21.

sucesivos: el primero, a mediados de los años setenta con la publicación de *Roland Barthes par Roland Barthes*, de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, de *Fils* de Serge Doubrovsky, de *Livret de famille* de Patrick Mondiano, de *Georgiques* de Claude Simon, de *l'Autobiographie de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, etc.; el segundo, a finales de los ochenta y principios de los noventa con *Enfance* de Nathalie Sarraute, *Femmes* de Philippe Sollers, *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet, *L'Amant* de Marguerite Duras, *Federico Sánchez vous salue bien* y *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprún, etc.

Será a partir de los ochenta cuando más furor alcance el concepto de yo como espejismo, insertando en el discurso el carácter indecible del sujeto y la negación de identidad con el referente, así como el juego con el estatuto de lectura, con el único fin de poner en duda el género y pronunciar los ya borrosos límites entre autobiografía y ficción. Es también a partir de los años ochenta cuando, después de la negación del referente que condujo a la desautorización del autor, se plantee la necesidad de restituir dicha figura. Barthes y más tarde Foucault se cuestionarán la muerte del autor. Es más, en 1990, Robbe-Grillet²³ aseguraba que tanto él como Claude Simon y Marguerite Duras, convencidos de que el autor es el eje central del texto, habían permanecido al margen de esta muerte autorial declarada en los años setenta.

Contat²⁴ constatará igualmente la aparición de una nueva noción de autor, que se apoyaría en la responsabilidad del manuscrito como espacio de diálogo biográfico entre el escritor y el lector. En la actualidad, según Molero, “nos situamos ante la reaparición de esta figura, mediante múltiples métodos de autoficcionalización dirigidos a reivindicar la fuente de escritura, sea a través de la autoalusión del novelista, de los pseudónimos o los apócrifos [...]”²⁵.

²³ ROBBE-GRILLET, Alain, “Discussions”, en HORNUNG, Alfred et Ermst Peter Ruhe (éds.), *Autobiographie et avant-garde*, Gunter narr Verlag Tübingen, 1992, p.121.

En este sentido es también significativo el artículo, ya anunciado en el título, “Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi”, en CONTAT, Michel (éd.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 37-50, declaración que recuerda, casi palabra por palabra a la misma afirmación realizada por Marguerite Duras.

²⁴ *Ibid*, p. 16.

²⁵ MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, *La Autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 26.

El punto en común de todas estas escrituras del yo parece ser la voluntad de “proposer des textes à régime narratif variable, à contrat de lecture modulable ou même parfaitement réversible”. Así, según los criterios utilizados, estos textos serán denominados autobiografía, autobiografía ficticia, autoficción, memoria autobiográfica, novela autobiográfica, ficciones de la ipseidad o autorretrato, categorías todas ellas que pretenden designar las escrituras y las estéticas del si mismo, escrituras indeterminadas y cuyos contornos son indefinidos y permeables:

[...] l'écriture du moi est une sphère langagière dont le centre est partout et la circonférence nulle part, [...].²⁶

Además de esta significativa indeterminación genérica, debemos añadir la existencia, tradicionalmente, de un cierto descrédito literario respecto a todo texto considerado como autobiográfico o simplemente haciendo referencia a la vida del autor, identificado como “no-literatura”²⁷, lo que hace de estas escrituras un terreno fronterizo con acusado carácter híbrido “polarizado entre la verdad y la ficción, el documento y la narración, el presente y el pasado, la memoria y la escritura”²⁸, propicio al ejercicio de obras creativas con vocación transgresora, en el que tanto Duras como Semprún parecen sentirse a sus anchas.

El hito de las producciones de textos personales en esa zona de ambigüedad entre la ficción y la no-ficción, lo marcó la publicación de *Fils* en 1977 de Serge Doubrovsky, obra escrita con la intención de llenar la casilla que había dejado Lejeune vacía en su clasificación de 1975, al no conocer ningún caso en el que se reunieran el pacto novelesco y la identificación del narrador y el personaje con el autor.

²⁶ LECARME, Jacques et Eliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, op. cit. p. 21.

²⁷ Esta sería la postura de Kate Hamburger, expresada en *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986. Título original: *Die logik der Dichtung*, Frankfurt / Main, 1957. Según esta autora, el relato en primera persona, simulando un enunciado de realidad se sitúa, en lugar de en la ficción, en el fingimiento. Así, transgrediendo la “frontera impermeable” entre literatura y verdad, carece de cualquier legitimidad artística.

²⁸ TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía en la democracia española*, op.cit., p. 121.

Vincent Colonna²⁹ pone el acento en “l’invention d’une personnalité et d’une existence, c’est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l’expérience vécue. Les limites d’un champ si vaste devraient consister dans le maintien de l’identité réelle de l’auteur, sous la forme de son nom propre conservé”.³⁰ La autoficción sería, por tanto, una proyección imaginaria del autor en un personaje que lleva su propio nombre.

Por esa “incoherencia” fundamental entre el mantenimiento de la identidad nominal y el carácter ficticio del relato, Genette denomina a la autoficción, “*prothèse boiteuse*”: el texto contradice la identidad narrativa A = N del relato factual al no asumir el autor la veracidad del relato, disociándose en una personalidad auténtica y en un destino ficticio. En este sentido, Genette diferencia entre las autoficciones “auténticas”, cuyo contenido narrativo es genuinamente ficticio como, por ejemplo, *La Divina Comedia*, o *El Aleph*, y en las que, respectivamente, Dante y Borges se convierten en personajes que, aunque mantienen los nombres propios de sus autores, cuentan una historia ficticia; de las “falsas” autoficciones, es decir, “autobiografías vergonzosas”, en las que el índice paratextual indica ficción sin realmente serlo.

Esta distinción entre autoficciones auténticas y falsas desautoriza la utilización del criterio de identidad onomástica para dar cuenta de la veracidad o ficcionalidad de los relatos, pues Dante y Borges se llaman de la misma forma tanto en la realidad como en sus propias ficciones. Y es que, en mi modesta opinión, Genette mezcla aquí dos criterios, un índice extratextual o peritextual y un rasgo intratextual, al hacer depender la distinción entre relatos ficticios y factuales de la identidad nominal entre la instancia del autor y la del narrador. Como recuerda Jacques Lecarme, ¿no será precisamente esta la ventaja de la autoficción? ¿la “de mettre en question cette relation d’identité (=) ou d’altérité (#) entre l’auteur et le narrateur, quand bien même le nom propre serait le

²⁹ COLONNA, Vincent, *L’Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, docotrat de l’EHESS sous la direction de Gerard Genette, 1988.

³⁰ LECARME, Jacques et Eliane LECARME-TABOUE, *L’autobiographie*, op. cit., p. 269.

même?”³¹ El nombre propio no puede ser el garante de la identidad narrativa: cuando un autor escribe un relato y su nombre aparece en la obra, se convierte automáticamente en un pseudónimo o en un homónimo que enmascara al autor, al otro; se transforma, en definitiva, en una instancia de papel, definida, entre otros signos de identidad, por ese nombre. Lo que podemos constatar es que el nombre y la firma del autor se sitúan en una práctica social de la escritura, donde existen una serie de convenciones genéricas que afectan al modo en el que son leídas las obras.

No obstante, Genette matiza sus afirmaciones evocando “le texte semi-autobiographique de la *Recherche*”³², cuyo propósito es contradictorio, puesto que el narrador, “n’est ni tout à fait lui-même [Proust] ni tout à fait un autre.”³³. Así, si bien la novela no puede concebirse como una autobiografía, invita al lector a reconocer en ella una figura del autor detrás de la del narrador, inspirada en la realidad. Este deslizamiento de la “diction” a la “fiction” es lo que caracterizaría una cierta forma de autobiografía ficticia.

Todos estos interrogantes sobre la identidad del nombre y la veracidad del relato nos llevan a afirmar con Lecarme que lo que Genette llama auténticas autoficciones, no son mas que relatos en primera persona donde el autor finge entrar dentro de una ficción. Los únicos textos que podrían considerarse próximos a la autoficción serían aquellos en los que aparece un narrador, a menudo anónimo, que introduce una lectura autobiográfica, aunque sin dejar la esfera de la ficción, como en el caso de Colette en *La Maison de Claudine*, o de Jorge Semprún en *L’Évanouissement*, o de Marguerite Duras en *L’Amant*, y que podrían entrar en la categoría definida por Philippe Gasparini³⁴ como “autobiografías ficticias”. En esta denominación genérica existiría una simulación de enunciación autobiográfica, aunque sin pretender que el autor se identifique

³¹ *Ibid*, p. 271.

³² GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1983, p. 11.

³³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1972, p. 256.

³⁴ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

con el narrador o con el protagonista, pudiéndose dar el caso de la creación de un heterónimo para el personaje.

Jacques Lecarme establece finalmente como criterios delimitativos de la autoficción, por un lado, el criterio onomástico, es decir, que el autor pueda ser identificado al narrador y al personaje principal del relato; por otro, un criterio genérico y peritextual, y es que el contenido sea ficticio, definido por el subtítulo como “novela”. La autoficción sería pues un relato en el que el autor, el narrador y el protagonista comparten la misma identidad nominal, y en el que el paratexto se indica que es una novela, un texto de ficción.

Pero que el autor pueda ser identificado con el narrador y con el protagonista del relato depende no solamente de que el nombre aparezca claramente en el relato, sino también de que el lector pueda inferir la identidad de las tres instancias. Pueden presentarse pues varios casos que afectarán no solamente a la autoficción sino también a la autobiografía, y que dependen de la producción y de la recepción ficticias que el texto obtenga en sus lectores. La primera se refiere a los casos en los que éstos puedan descodificar el nombre del narrador leyendo en él el del autor. La segunda, en el caso, excepcional, de que el autor, habiendo adoptado un pseudónimo, vuelva a utilizar en el relato su patronímico civil. La tercera excepción se refiere a las series novelescas donde el autor se identifica con un personaje, doble de sí mismo aunque con un nombre diferente. En este último caso podremos situar algunos de los textos de Jorge Semprún, como *Le Grand voyage* o *L'Évanouissement*. Pero, igualmente, los textos de este mismo autor en los que el nombre del protagonista es un nombre ficticio utilizado en la clandestinidad política de la vida real, como en el caso de *Quel beau dimanche!* o *La Montagne blanche*, o en *Autobiografía de Federico Sánchez*, *Federico Sánchez vous salue bien* y *Veinte años y un día*.

En este sentido, y retomando tanto el criterio de identidad como el de veracidad o ficción del relato, Philippe Gasparini, propone, por un lado, además de otros criterios de identificación del autor con el protagonista, como lo son el nombre y el apellido, la edad, el medio sociocultural, la profesión, las aspiraciones profesionales o vitales, etc., la identidad resultante del pacto autor-lector, que puede ser ficticia o verídica.

Y, por otro lado, el criterio de veracidad o ficcionalidad del relato, dependiendo del género en el que nos situemos.

Teniendo en cuenta estos parámetros, Gasparini establece, dentro de las escrituras del sí mismo, cuatro géneros distintos, cada uno de ellos delimitado por varios criterios:

1. Autobiografía: Para poder definir un texto como autobiográfico, son necesarios, además de la coincidencia onomástica entre el autor, el narrador y el protagonista, la existencia de otros operadores de identificación.

Asimismo, debe existir un “contrato” autobiográfico entre el autor y el lector, que debe percibir el relato como verídico, o al menos, como verosímil.

2. Autobiografía ficticia: En este género, ya imaginado por Herman Hesse, existe una simulación de enunciación autobiográfica, aunque sin pretender que el autor se identifique al narrador o el protagonista, por lo que sigue siendo una novela. Puede darse el caso de la creación de un heterónimo para el personaje, escritor ficticio cuyas obras pretende editar el autor.

El relato parecerá verídico, pero será ficticio.

3. Autoficción: La identidad onomástica es facultativa, en este caso, sin embargo la existencia de otros datos de identificación entre el autor y el narrador son necesarios.

El autor propone en la autoficción una fábula de sí mismo, por lo que se mantendrá la enunciación autobiográfica, aunque la recepción es ficticia. Habrá, por tanto, una cierta duda en cuanto a la veracidad o verosimilitud de los hechos.

4. Novela autobiográfica: En la novela autobiográfica la identidad onomástica entre autor, narrador y personaje es ambigua, a menudo parcial y en ocasiones completa, pero la existencia de otros operadores de identificación son necesarios. El pacto de lectura es asimismo ambiguo y contradictorio, lo que afecta igualmente a las posibilidades de verificación de la historia.

Lo cierto es que en la clasificación de Gasparini, la diferenciación entre los tres últimos géneros y, sobre todo, entre autoficción y novela

autobiográfica, no es una distinción neta. En todos ellos permanece la ambigüedad entre verdad y ficción en la recepción de los textos, y la identificación entre las instancias del texto, confusa. En la contradicción entre la identidad de las voces del relato y la ficción del mismo, ¿con que criterio podemos establecer la veracidad o la ficción de los hechos relatados? Es cierto que existirán datos objetivos que nos darán una cierta medida de la parte de inventiva y de la parte objetiva del relato pero, en realidad, ¿no puede el autor, consciente o inconscientemente, ocultar, sobredimensionar, o relativizar los hechos, dependiendo de sus vivencias y de la identidad narrativa que desee construirse? A lo que debemos añadir el hecho de que “*la referencialidad autobiográfica es verbal en su origen y en su término para buena parte de los acontecimientos narrados*”.³⁵ El autor, en definitiva, es un personaje que construye su identidad narrativa a través de los textos que va creando, en constante interacción con el otro lector o espectador, con su público.

Esta hipótesis está respaldada además por el punto de vista del psicoanálisis, según el cual “*le moi, dès l’origine serait pris dans une ligne de fiction*”³⁶, por lo que la autoficción dejaría de ser un género dudoso, en el que, por el contrario, el autor expondría y analizaría las distintas variantes del yo autorial. Es mediante el “*mentir-vrai*”³⁷ por el que se accede a la verdad íntima de sí mismo. Este oxímoro expresa un género híbrido por el que se puede “*accéder au vrai par le détournement risqué du mensonge, susciter la manière paradoxale de mentir qui permet de suggérer une vérité intime sur soi*.”³⁸ Sinceridad y verdad no serían pues categorías, como afirma Hernández, “que otorgan por sí mismas al discurso “autobiográfico” el estatuto de *documento fehaciente*, sino que constituyen una especie de ilusión necesaria que el escritor intimista debe poseer como punto de partida

³⁵ POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, Col. Letras de humanidad, p. 98. (La cursiva es del autor)

³⁶ LACAN, Jacques, « Le stade du miroir », dans *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966 ; reéd, coll. « Points », 1970, p. 91.

³⁷ Hago referencia a la obra de Aragon, *Le Mentir-vrai*.

³⁸ MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l’ipséité. Essai sur l’invention narrative de soi*, Genève, Librairie Droz, 2002, p. 11.

del reencuentro consigo mismo, del reencuentro con una conciencia enperpetuo movimiento y en relación cambiante con el mundo exterior”³⁹.

De la misma forma que Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf y otros tantos escritores del siglo XX, Duras y Semprún, en buena parte de sus textos, han difuminado la frontera existente entre autobiografía y ficción. Parte de su obra, aunque conteniendo elementos autobiográficos en mayor o en menor medida, es ficticia. En ella “s’y racontent moins qu’ils ne s’y transfigurent tels qu’en eux-mêmes en fin le mentir-vrai les change”⁴⁰. Por otro lado, sus obras dan cuenta de una concepción laxa de la autobiografía, puesto que se revelan por medio de sus novelas, relatos, guiones cinematográficos e incluso películas, “en projetant et en diffractant sa personnalité réelle dans ses créatures fictives”⁴¹, narrador o personajes. Para todas ellas, Mattiusi propone el término de “ficciones de la ipseidad”.

El término de “ipséité” o ipseidad, casi equivalente al de identidad, como veremos en el siguiente apartado, lo toma prestado Mattiusi de la filosofía por su neutralidad y porque “permet d’englober les deux figures qu’oppose l’invention de soi: celle du moi psychologique et social engagé dans le monde extérieur et celle d’un « moi pur longtemps rêvé »”⁴², evocado por Mallarmé y Valéry, y detrás del cual no habría una sustancia, sino un vacío, una pura potencialidad de múltiples realizaciones, una carencia, según nos adelantaba Eakin.

Según Mattiusi, las ficciones de la ipseidad o del sí mismo describen tres sentidos de la invención. Por un lado, la invención equivale al descubrimiento, a la exploración de sí que comienza con la pregunta ¿quién soy yo? y que conduce a la constatación de un vacío central, a un yo vacío y puro que no se deja alcanzar, a la que parece llegar Duras en *L’Amant*, y que Semprún, por el contrario, intentará completar construyendo un sujeto sustancial.

El segundo sentido de la ipseidad tiene relación con el interrogante sobre las relaciones entre el mundo exterior y la dificultad del

³⁹ HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *Y ese hombre seré yo* (La autobiografía de la Literatura Francesa), Universidad de Murcia, 1993, p. 74.

⁴⁰ MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l’ipséité. Essai sur l’invention narrative de soi*, op. cit., p. 15.

⁴¹ *Ibid*, p. 15.

⁴² *Ibid*, p. 13.

sí mismo por encontrar su lugar. Así la invención se plasma en una ficción donde el sujeto se reinventa a través de sus acciones sin los obstáculos del mundo exterior. El sí mismo encuentra así en la ficción su libre desarrollo. La invención de sí mismo es, finalmente, una proyección onírica, una autobiografía construida que conduce a otra verdad.

La vacuidad en el Sí es igualmente la experiencia del autorretratista, otra escritura del sí mismo. Partiendo de las definiciones que da Lejeune y Cardan, Beaujour nos da una definición del autorretrato:

L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un dépliement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement « thématiques ».⁴³

El agrupamiento de diferentes elementos temáticos en el autorretrato adquiere coherencia mediante un sistema de recuperaciones, recuerdos, superposiciones y diferentes correspondencias entre elementos homólogos, lo que le otorga una apariencia de yuxtaposición anacrónica, de montaje, que se opone a la sintagmática de la narración. Algunos de los textos de Semprún y de Duras nos recordarán esta forma particular de componer el texto del autorretrato.

Como ejemplos de autoretratos, Beaujour ofrece los *Essais* de Montaigne, *De vita propria* de Cardan, *Rêveries* de Rousseau, *Ecce Homo* de Nietzsche, *La Règle du jeu* de Leiris, o *Les Antimémoires* de Malaroux, textos ordenados lógicamente o dialécticamente y temáticamente.

Para que exista un autorretrato, el sujeto debe mirarse en un espejo. Si "l'autoportrait est une prise de conscience textuelle des interférences et des homologies entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique"⁴⁴, podemos concebirlo como "un miroir du JE répondant en abyme aux grands miroirs encyclopédiques du monde"⁴⁵. La metáfora que expresaría el autorretrato será pues el espejo cuya función reflectante se plasma en el "moi par moi", como la conocida obra de Barthes. Sin

⁴³ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1980, p. 8.

⁴⁴ *Ibid*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid*, p. 30.

embargo, el espejo del autorretrato no capta ni retiene más que la nada, el vacío, una memoria sin nadie en el centro, un sujeto imposible de retratarse a sí mismo. Así que más que responder a la pregunta ¿quién soy yo?, el autorretrato responderá a ¿qué soy yo? Y la única respuesta posible es que yo soy estilo, escritura, texto.

Le sujet n'est rien d'autre que la série –sans dernier mot que le dernier prononcé– de ses discours, de ses apparences, de ses personae qui sont dépourvues de point de fuite.⁴⁶

D- *La ambigüedad genérica de una escritura*

Todas estas teorías y denominaciones diversas para las diferentes escrituras del sí mismo vienen a indicar la ambigüedad y la indeterminación en la que nos movemos, producto de la cultura “oximorónica” dominante, como la denomina Molero, en la que todas las mezclas se descubren posibles.

Y es que, en definitiva, el género no es más que una construcción metatextual entre otras, por lo que cada uno de ellos debe definirse de manera parcial y para contextos específicos. Partiendo pues del hecho de que toda obra es un acto discursivo y comunicativo concreto, Schaeffer⁴⁷ insiste en el hecho de que es necesario tener en cuenta los índices paratextuales, tanto de origen autorial, es decir, las identificaciones hechas por parte del escritor y que son prescriptivas, como las de origen alógrafo o debidas a editores, críticos y teóricos.

El paratexto, cuya función es esencialmente pragmática y metatextual, puesto que sirve para canalizar la lectura, permitiendo al lector situar el texto en relación con su horizonte de experiencia genérica, incluye, según Genette, tanto el peritexto, “tous les éléments textuels ou iconographiques qui, dans un livre, entourent le texte proprement dit, a savoir: le titre, le sous-titre, les noms de l'auteur et de l'éditeur, la prière d'insérer, la ou les préfaces, l'apparat critique, les illustrations, la

⁴⁶ *Ibid*, p. 345.

⁴⁷ Hago referencia al texto de SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989.

dédicace...”⁴⁸, como el epitexto, “toutes les informations dispenseés sur le livre: critique et commentaires, études, interviews, autres ouvrages de l’auteur, notoriété, etc.”⁴⁹

En este sentido, es importante asimismo la relación genérica hipertextual entre un texto y otro u otros textos anteriores o contemporáneos, en referencia a ciertos rasgos o índices diversos que han funcionado como modelos genéricos. Aquí se incluyen tanto el intertexto o las indicaciones implícitas (atestaciones documentales, intertextualidad literaria, autocitaciones y *mise en abyme*), y que pueden influir de manera importante en la recepción, como las indicaciones explícitas o metadiscurso, que dependerá de su distribución dentro del texto, de si es ficticio, ambiguo o referencial.

Respecto a la identificación onomástica, ya hemos apuntado a la ambigüedad de la misma tanto en la autoficción como en la novela autobiográfica. La identificación será el resultado de una hipótesis hermenéutica a partir de la lectura del texto y del epitexto, donde el nombre del autor puede presentarse de múltiples formas: segundo nombre del autor, introducción accidental, confusión de nombres, introducción de un nombre alegórico, pseudónimo literario, etc.

Otro caso puede ser el mantenimiento del anonimato, tanto del narrador como del personaje principal, como, por ejemplo, en *L’Amant* de Duras. Esta circunstancia puede interpretarse como una desintegración de la identidad del personaje y/o del narrador y/o del autor, o bien simplemente como una estrategia de autoreferencia, pues el lector, inevitablemente, tenderá a identificar al narrador con el personaje y con el autor, la única instancia con una identidad en la que el lector puede apoyarse.

En otros textos, como en la mayor parte de las obras de Semprún, el protagonista llevara nombres que se identifican a una comunidad de origen étnico o nacional, indicando igualmente un proceso de aculturación.

En cuanto a los otros signos de identificación, aparecen, por ejemplo, la misma fecha de nacimiento y edad, los mismos espacios, el aspecto físico y las características psicológicas similares, la misma

⁴⁸ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1987, p. 20.

⁴⁹ *Ibid*, p. 316.

profesión de escritor, o una profesión contigua que posea valor de anterioridad o, incluso, la construcción de la identidad de escritor se elabora a lo largo del texto, convirtiéndolo en texto legendario de los orígenes, como en *L'Amant* o *Adieu vive clartée...*

Lo que podemos observar, en base a estos parámetros, es que las distintas escrituras del sí mismo son ejercicios literarios con criterios delimitativos ambiguos situados en fronteras móviles que fácilmente pueden deslizarse de la autobiografía a la autoficción, de ésta a la novela autobiográfica o a la ficción de la ipseidad. Lo que reivindican es lo inevitable de la ficción en ese contarse a sí mismo y la imposibilidad de conocer el yo completamente:

Conscient de cet empire de la fiction sur l'individu, le romancier du moi ne prétend en aucun cas se connaître, s'élucider et se livrer tel qu'en lui-même. Revêtant un masque, que les Latins nommaient *persona*, il se constitue en personnage, il se met en intrigue.⁵⁰

La ficcionalización de sí mismo que está a la base de la construcción de la identidad narrativa realiza, además de una función mimética y descriptiva, una función “proyectiva” que permite “redescribir la realidad” creando un nuevo efecto de referencia:

La première manière dont l'homme tente de comprendre et de maîtriser le “divers” du champ pratique est de s'en donner une représentation fictive.⁵¹

Es así que Paul de Man se pregunta si, en lugar de concebir los espacios autobiográficos como meras referencias de la vida del autor, propone si “no sería más acertado decir que es la obra la que produce la vida”⁵².

En ese espacio “autobiográfico” convergerán múltiples huellas que configurarán la presencia del yo-autor al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida. Así que, independientemente de cualquier catalogación genérica, siguiendo a Prado, Bravo y Picazo, “cualquier texto puede ofrecer al lector la posibilidad de descubrir en él el espacio autobiográfico de su autor, [...] siempre y cuando

⁵⁰ GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 242.

⁵¹ RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, p. 222.

⁵² POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, op. cit., p. 37.

el texto presente esas otras marcas, a partir de las cuales el lector puede virtualmente establecer la identidad de las distintas instancias enunciativas y, por tanto, conformar es espacio autobiográfico del autor.”⁵³Esas marcas del autor en el texto estarán en consonancia con la construcción de la identidad narrativa: si una de las constantes más claras es precisamente su ambigüedad y su indeterminación, éstas se derivan directamente del concepto de identidad.

En todo caso, en la escritura, el autor se pone a la búsqueda del contenido esencial de esa identidad, diluyéndose en ella las fronteras entre verdad y ficción. La autoficcionalización es la consideración de que la obra significa la continuidad de la vida en el arte. Escribir equivale pues a inventarse o a reinventarse en la ficción, con el objetivo de alcanzar una imagen, otra verdad de sí mismo. La ficción y la verdad, lejos de la filosofía clásica que vería la primera en clara contradicción con la verdad, se unen estrechamente a través de la construcción de una identidad narrativa, ipseidad que va de la vida al texto y del texto a la lectura. Esta será la tesis de Ricoeur, en la que la identidad del sujeto es el producto de una narración en cuya ficción hay una verdad.

⁵³ DEL PRADO, Javier, BRAVO, Juan y María Dolores PICAZO, *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Col. Monografías, 1994, p. 220.

III. La identidad narrativa

La identidad personal, según Paul Ricoeur⁵⁴, se construye mediante la autonarración: de esta forma tenemos acceso a la temporalidad de nuestra existencia, evocada por la memoria de los acontecimientos vitales. Se trata de una concepción narrativa e histórica en la que se distinguen dos vertientes: por un lado, la “identidad-idem” o el “mismo”, estabilidad de un conjunto de caracteres a través del tiempo y, por otro, la “identidad-ipse” o “sí mismo”, donde residen las posibilidades de cambio durante el ciclo vital.

Estos aspectos cambiantes de la identidad que constituyen el “sí mismo” poseen pues un carácter dinámico, en el sentido de que las modificaciones producidas se llevan a cabo en un intercambio entre el sujeto y el mundo que le rodea, dando lugar a una identidad que no es fija sino en continua transformación.

Así pues, a diferencia de las llamadas filosofías del yo, que tienen su origen en Descartes, y en las que se supone un conocimiento intuitivo de sí mismo, una realidad óptica y cerrada del yo, lo que afirma Ricoeur, por el contrario, es el carácter indirecto del acceso a la consciencia subjetiva por la mediación del lenguaje, reflejado en el pronombre omnipersonal y reflexivo, el *sí*, compuesto por los pronombres tú y ellos, yo y nosotros. En consecuencia, el sujeto no es constitutivo de sí mismo, sino que, por el contrario, está conformado por los signos diversos que se otorga a sí mismo para dar sentido a su experiencia subjetiva. Así pues, será descifrando los signos, los símbolos, los textos y, entre ellos, los relatos, la manera en que cada individualidad tome conciencia de su propia existencia, se interprete y se comprenda.

Si la identidad es pues una construcción narrativa mediatizada por el lenguaje, y los relatos que con él se elaboran a partir de las acciones de la persona forman parte fundamental de la misma, es evidente que la obra artística, como acción y como texto, será uno de los componentes fundamentales de la identidad narrativa y, concretamente, de la cambiante y

⁵⁴ Me refiero sobre todo a las tesis de Paul Ricoeur expuestas en su libro, *Soi-même como un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1990.

dinámica identidad-ipse, independientemente de si esta obra se identifica como claramente autobiográfica o no, sobre todo porque supone la exteriorización de una dinámica resultante del encuentro entre el creador y el mundo. Y esto no nos conduce a una interpretación psicologicista de la obra artística de nuestros dos autores, sino a contemplarla como “une vérité en soi, entretenant des rapports mensongers avec le réel caché, enfoui dont elle s’inspire”.⁵⁵ Explorar el *soi* o sí mismo a través de la obra equivaldrá por tanto a conocer la forma en la que el autor va a “se récrire et récrire l’existence, s’inventer ou se réinventer dans la fiction”, entendida ésta no como antítesis devaluada de la verdad, sino como un potente sistema de inteligibilidad, como herramienta de conocimiento.⁵⁶ En definitiva, no se tratará de conocer la identidad narrativa de Marguerite Duras y de Jorge Semprún como personas reales sino como autores, firmas bajo el nombre de los cuales se realiza una obra.

Esa “verdad” enigmática inspirada en lo más profundo del ser humano, esencia de la expresión artística, se contempla como la narración resultante de la memoria, del olvido y del imaginario de un relato construido a partir de lo vivido. No son entonces los hechos de una vida relatados de manera fidedigna lo que nos interesa, sino la huella que dejan en lo más profundo del autor, y la reescritura o reinención que el sujeto construye a partir de ellos. Las escrituras del sí mismo, más que testimonios documentales de unos hechos verídicos, se convierten, de esta forma, “en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible”⁵⁷, implicando “una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y “necesidad” causal de los hechos, [pero que] unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático.”⁵⁸, perspectiva desde la cual la expresión artística parte de la atención a sí mismo como único acceso a la realidad.

⁵⁵ ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l’autobiographie*, Le Castor Astral, 1990, p. 149.

⁵⁶ MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l’ipséité. Essai sur l’invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002. p.13

⁵⁷ POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, Col. Letras de humanidad, 2006, p. 31.

⁵⁸ POZUELO YVANCOS, José María, *op. cit.*, p. 34.

[...] je parle toujours de moi, vous savez. Je ne me mêlerais pas de parler des autres. Je parle de ce que je connais.⁵⁹

Esta forma de concebir el arte, inspirado en un concepto del imaginario todavía ligado al surrealismo, es característica de la generación que vivió Auschwitz e Hiroshima, y que pone en duda cualquier saber científico y unitario del ser humano. La inmensidad inconcebible de estos cataclismos, su irrepresentabilidad, son equivalentes a la desintegración de la identidad, que encuentra su traducción en la crisis de la significación.

En esta construcción lingüística y textual de la identidad del sujeto deberemos hacer referencia a Lacan, como ya lo hicimos en el apartado anterior, para quien el sujeto únicamente puede surgir en el discurso intersubjetivo con el Otro. La identidad del yo no es una referencia, un conocimiento objetivo, sino una construcción significante en relación con la especularidad, lo que sitúa “la instancia del yo, aún antes de su determinación social, en una línea de ficción”.⁶⁰

La identidad se construirá pues en interacción con la alteridad imaginaria. La obra artística supone entonces el desdoblamiento del sí mismo más profundo y oscuro en una intertextualidad, en una concepción mallarmeana del “noir de nous”⁶¹, “quelque chose d’occulte au fond de tous”⁶² que no es el inconsciente freudiano sino una fuente escondida de donde cada uno de nosotros puede beber de lo desconocido y misterioso, y que retomará Valéry cuando habla de la existencia en el fondo de cada uno de “son noyau inconnu, masse d’ombre qui joue le moi et le dieu”⁶³. En este sentido se expresa Marguerite Duras cuando dice:

⁵⁹ LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Margurite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 36.

⁶⁰ VILLANUEVA, Darío, *El poder de ideas (Teoría, crítica, historia y Literatura Comparada)*, Barcelona, PPU, 1991, p. 107.

⁶¹ MALLARMÉ, Stéphane, *Catholicisme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 392.

⁶² MALLARMÉ, Stéphane, *Le Mystère dans les lettres*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 383.

⁶³ VALÉRY, Paul, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 569.

J'écris avec les autres écrivains, ceux qui, comme moi, possèdent l'attrait décisif du dédoublement de l'ombre interne, portée par les faits, à partir de quoi on écrit.⁶⁴

Partir pues del desdoblamiento de la “sombra interna”, esa zona “où se situent les archives du soi”⁶⁵, constituida por las experiencias vividas en interacción con el otro y con el mundo, eso es, en definitiva, el magma amorfo de donde surge la forma y la expresión de la obra artística que, de esta manera, debería aportar cierta claridad y coherencia a una consciencia originariamente obscura y confusa, aunque en el proceso se corra el riesgo de perderse para siempre.

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie. (EC, p. 52)

Desdoblamiento o reduplicación que recuerda el proceso por el cual el reflejo narcisista se constituye en una identidad que, lejos de ser una imagen sólida y estable de sí mismo, permanece inestable y ficticia.

Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. (AM, p. 20)

Semprún hace asimismo referencia a ese “desdoblamiento” coresponsable de las acciones humanas y, por tanto, de la escritura, mediante una cita de Primo Levi, en el prefacio a un poemario del autor, *A une heure incertaine*⁶⁶:

⁶⁴ *Bon plaisir de Marguerite Duras*, diffusé sur France-Culture le 20 octobre 1984, réalisation Marianne Alphant, avec Denis Roche, Jean Daniel, et les comédiens et comédiennes Gérard Desarthe, Nicole Hiss, et Catherine Sellers, citado en ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, 1990, p.138.

⁶⁵ SCHUSTER, Jean, entretien du 15 décembre 1966, *Archibras* n°2, octobre 1967, repris dans VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras*, Seghers, Coll. Écrivains de toujours, 1972, citado en ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor astral, 1990, p. 85.

⁶⁶ LEVI, Primo, *A une heure incertaine*, Paris, Gallimard, 1997. Titre original: *Ad ora incerta*, Garzanti Editore, 1984, 1990.

Une écriture parfaitement claire présuppose un émetteur totalement conscient, ce qui ne correspond pas à la réalité. Nous sommes faits de Moi et Ça, de chair et d'esprit, et aussi d'acides nucléiques, de traditions, d'hormones, d'expériences, de traumatismes passés et récents: aussi sommes-nous condamnés à traîner derrière nous, du berceau à la tombe, un *Doppelgänger* qui partage pourtant avec nous la responsabilité de nos actes, et par conséquent de nos pages...⁶⁷

El escritor, constituido por lo consciente y lo inconsciente arrastra tras de sí un *Doppelgänger*, es decir, un doble fantasmático que es, en cierta medida, la sombra de sí mismo, la sombra interna de lo vivido y de lo imaginado que se plasma en la obra.

En la escritura se constituye pues una doble identidad de aquel que escribe. Siguiendo a Paul Valéry, “un écrivain dispose de deux « moi », le moi d'avant l'œuvre, d'avant le livre, et le moi d'après, forcément distinct du premier, puisque cette œuvre, ce livre l'ont changé.”⁶⁸ Lo que, de nuevo, vendría a reforzar el papel de la escritura como instrumento de construcción de identidad.

Así pues, el origen de la escritura o de la obra artística es, tanto para Marguerite Duras como para Jorge Semprún, ese desdoblamiento identitario que se produce mediante la huella que va dejando, no sólo las experiencias vividas, la memoria y el olvido de las mismas, y el imaginario, sino también la propia escritura, y que irá constituyendo de manera dinámica la identidad del sí mismo en constante interacción con la alteridad. Sin embargo, esas experiencias pasan, evidentemente, por el tamiz subjetivo del artista, y que vendría a ser ese conjunto de características estables que forman parte del “mismo” o de la “identidad-idem”, lo que podríamos denominar, en el dominio artístico, el estilo propio del autor, su manera peculiar de narrarse a sí mismo y de narrar el mundo.

Dos concepciones del lenguaje y de la escritura diferentes se encuentran en la base de la obra de nuestros dos autores: una, en la que el lenguaje, a partir de ese desorden inicial de una conciencia oscura, debe aportar orden y transparencia, teniendo como objetivo principal la

⁶⁷ Citado por Jorge Semprún en LEVI, Primo, *op. cit.*, p. I.

⁶⁸ FRANC-KOCHMANN, René, « Langue, identité, altérité... » en CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria Rosa et Daniel LEUWERS (eds.), *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Actes du colloque international de Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p.215.

comunicación mediante un relato representativo y objetivo en el que se ofrece una gran profusión de imágenes; la otra, en la que el lenguaje, retenido y sobrio, aporta aún más oscuridad, manifestando el enigma irresoluble que se encuentra en el núcleo de la realidad humana. En la primera concepción situaríamos a Jorge Semprún, en la segunda, a Marguerite Duras.

Frente a la imposibilidad del lenguaje de representar el mundo y a sí mismo, Marguerite Duras desarrolla, según Kristeva, “une esthétique de la maladresse d’une part, et une littérature non cathartique d’autre part”.⁶⁹ Una estética de la “torpeza” que revela el fracaso de la retórica del lenguaje literario en frases, por ejemplo, que parecen olvidar el sujeto, o en una acumulación de adjetivos, o en la utilización de palabras grandilocuentes que muestran el agotamiento de su significado, o en la utilización constante de términos que se anulan en oxímoro. Una escritura no catártica que pone en evidencia de manera brutal “les bords dangereux où s’écroule l’identité du sens, de la personne et de la vie”.⁷⁰ Es decir, la fragmentación de la identidad del sujeto consiguiente a la pérdida de sentido del lenguaje:

Nous sommes présents au rien du sens et des sentiments que la lucidité accompagne dans leur extinction, et assistons à nos propres détresses neutralisées, sans tragédie ni enthousiasme, clairement, dans l’insignifiance frigide d’un engourdissement psychique, signe minimal mais aussi signe ultime de la douleur et du ravissement.⁷¹

En la estética durasiana, éxtasis donde se diluye la identidad del narrador y del lector, se revelan dos tipos de influencias, relacionadas con las culturas y filosofías orientales y puestas de relieve en dos estudios bastante recientes⁷²: por una parte, la de la lengua vietnamita, aprendida y hablada de forma habitual hasta la llegada de la autora a Francia; por otra, la

⁶⁹ KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p. 233.

⁷⁰ *Ibid*, p. 236.

⁷¹ *Ibid*, p. 236.

⁷² Me refiero a dos tesis publicadas recientemente: BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l’oeuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002 ; y AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les imaginaires métisses. Passages d’Extrême-Orient et d’Occident chez Henry Bachau et Marguerite Duras*, Paris, L’Harmattan, 2004.

influencia de la filosofía taoísta para la que, según los siguientes versos enigmáticos del Tao Tö King, el principio último del Ser habita en lo más profundo de una nada positiva de oscuridad esencial, donde residiría el sentido último del lenguaje, desconocido e insondable:

Obscurcir cette obscurité,
Voilà la porte de toutes les subtilités.⁷³

Más que la búsqueda pues de una verdad esencial del ser humano, de un sentido coherente e identitario, la escritura y la obra durasianas parecen tener como objetivo dejar entrever los posibles de una inmanencia del sí mismo, llevando a su extremo el oscurecimiento del texto:

[La parole chinoise] n'entend pas dévoiler une vérité, mais qu'elle a pour visée – ce qui est immense- d'offrir des possibles à l'entendement. [...] Il ne s'agit pas d'expliquer>: action qui revient à déplier ce qui est plié, faire advenir au jour (exhausser) ce qui est caché, ambigu, brouillé [...].⁷⁴

El relato integraría pues “l'obscur, ou l'ombre, comme une sorte de non-lumière, lieu matriciel du non-agir des taoïstes (*wuwei*) où peut se comprendre, et se vivre, le sens du langage”⁷⁵. La escritura, el arte en general, renunciando a la posibilidad de esclarecer esa supuesta verdad esencial, deberá manifestar el misterio insondable que se encuentra en lo más profundo del ser humano.

Esta manera de concebir la escritura implica recurrir a otros principios que el Mito y el Logos de la filosofía occidental que dan cuenta de un lenguaje simbólico, patriarcal y “masculino”. Aceptando pues la

⁷³ LAO-TSEU, *Tao-Tö-King*, trad. Liou Kia-Hway, citado por CARRON, Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2002, p. 12.

⁷⁴ JULIEN, François, *Le Détour et l'accès – Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Grasset, 1995, rééd. Le Livre de Poche, coll. Biblio-essais, 1997, p. 348-349. Citado en AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 54.

⁷⁵ HURE, Jacques, « Pour une lecture taoïste de certains textes littéraires modernes. Victor Segalen, Marguerite Duras », dans DETRIE, Muriel (ed.), *Littérature et Extrême Orient. Le paysage extrême-oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honore Champion, 1999, p. 202.

desposesión de su “ser-mujer” innombrable, Duras alcanza esa “sombra interna”.

Quand j'écris, il y a quelque chose en moi qui cesse de fonctionner, quelque chose qui devienne silencieux. Je laisse quelque chose en moi l'emporter, quelque chose qui jaillit sans doute de mon être-femme. Mais tout le reste se tait : le monde analytique de pensée, la pensée inculquée qu'élève, pendant les études, par la lecture, l'expérience. Je suis absolument sûre de ça. C'est comme si je retournais dans un pays sauvage.⁷⁶

Lo inefable y el silencio, antes que la palabra, presidirán las relaciones entre los seres y el mundo, lo que conduce a intentar remover, trastocar y transformar el discurso con el objetivo de hacerle decir algo más que intentar nombrar las cosas del mundo:

Tenter de prendre le discours à revers, “en le retournant contre lui-même”, permet de lui ôter toute “prétention” à dire quelque réalité du monde. [...] le couple identité/altérité (Même/Autre) se défait, car le type de rencontre auquel nous avons affaire relève d'une dyade plus complexe, que j'appellerai dorénavant altérité-altérité.⁷⁷

La obra durasiana, situada en ese oscurecimiento del lenguaje, en el silencio, vendría a mostrar que la identidad es una construcción ficticia del mismo, y que se trata más bien del intercambio dinámico entre dos alteridades, unión de dos principios que se complementan.

Una alternativa a este lenguaje trastocado y no catártico se encontraría, según Kristeva, “dans le néoromantisme du cinéma ou dans le souci de transmettre messages et méditations idéologiques ou métaphysiques”.⁷⁸ El ejemplo que ofrece Julia Kristeva de ese giro neorromántico en la obra de Marguerite Duras es *L'Amant* (1984), novela convertida más tarde en texto cinematográfico en *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), calificada de “exotismo erótico” y que, situada en un contexto sociohistórico y geográfico realista, consigue que el malestar de la escritura quede, en cierta forma, mitigado, otorgándole un éxito mediático sin

⁷⁶ CERTEAU, Michel de, « Marguerite Duras : On dit », dans BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS (éds.), *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 261.

⁷⁷ AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p.56.

⁷⁸ KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., p. 237.

precedentes en toda su obra anterior. La otra alternativa, la preocupación por transmitir al lector o espectador mensajes y meditaciones ideológicas o metafísicas, la encontraríamos en Jorge Semprún, influido por la tradición filosófica occidental y por el barroquismo de la lengua castellana.

Así es, en todas las obras semprunianas, literarias o guiones cinematográficos, el narrador o alguno de los personajes, nos ofrece toda una serie de digresiones y reflexiones sobre la existencia humana y sobre el compromiso político al hilo del desarrollo de la historia. Su escritura parece tener como uno de sus objetivos el clarificar, en su desdoblamiento, el pensamiento y la condición humanas, vehiculados, la mayor parte de las veces, por el marco de una autoficción o novela autobiográfica.

Volviendo a la cita que Semprún hace de Primo Levi en el prefacio de *A une heure incertaine*, la claridad en la escritura, consecuencia inmediata de una expresión transparente, debería ser un objetivo fundamental con vistas a producir una comunicación eficaz y *consciente* con el lector. En este sentido, la escritura tiene una función catártica: comunicar con el otro o consigo mismo, aportando orden y claridad en el caos absurdo y oscuro de las profundidades del ser humano. Esta escritura se enmarcaría dentro de lo que Semprún denomina en alemán “la poesía y verdad de la luz”, el *Lichtung*:

Quelle que soit la part d'irrationnel qu'il constate, sans parvenir à la maîtriser, dans la pulsion d'écriture qui l'a poussé parfois à s'exprimer dans une forme poétique, Levi s'efforce toujours d'y introduire la clarté, l'ordre de la raison.⁷⁹

A esta poesía clarificadora se opone la escritura y verdad de la sombra o *Dichtung*, ofreciendo como ejemplo la poesía de Paul Celan a la que califica de “impossible de décrypter”, y donde incluiríamos también la mayor parte de la obra durasiana. Y, aunque citando a Schelling, Semprún escriba que “Sans cette obscurité préalable la créature n'aurait aucune réalité; la ténèbre lui revient nécessairement en partage.”⁸⁰, más adelante, afirma que “Toute naissance est naissance des ténèbres à la lumière: la graine doit

⁸⁰ Citado en el prefacio a LEVI, Primo, *op. cit.*, p. IX.

nécessairement s'abîmer dans la terre et nourrir dans les ténèbres afin que se lève une figure lumineuse...".⁸¹

Volver transparente el discurso indica confianza en el logos, en un lenguaje que intenta mostrar la verdad y explicar lo que está escondido o es ambiguo. No olvidemos que el propio Semprún se define a sí mismo, en diversas ocasiones, como un "escritor realista".⁸² El lenguaje es capaz de nombrar y de representar el mundo y comunicarlo al otro, y de decir la esencia del otro y de la identidad, como bien le recuerda Claude-Edmonde Magny a un joven Semprún en la *Lettre sur le pouvoir d'écrire*:

[...] comme si la littérature n'avait pas justement pour essence et devoir d'état le dévoilement, l'« ostentation » de cette réalité intérieure que seul le mystique a le droit de taire; comme si sa fonction n'était pas de faire la "parade" sur des tréteaux de foire, de manifester de façon éclatante le mystère auquel son auteur a admis.⁸³

Esa parece ser una de las funciones de la escritura en la obra de Jorge Semprún: a una identidad compuesta de numerosos elementos socioculturales y lingüísticos, a una identidad dispersa y fragmentada, la obra se erige como exploración, elucidación y ordenación del enigma identitario, en interacción constante con el Otro.

Vivre vraiment, n'est-ce pas transformer en conscience –c'est-à-dire en vécu mémorisé, en même temps susceptible de devenir projet –une expérience personnelle ? Mais peut-on prendre en charge quelque expérience que ce soit sans en maîtriser plus ou moins le langage ? C'est-à-dire l'histoire, les histoires, les récits, les mémoires, les témoignages : la vie ? Le texte, la texture même, le tissu de la vie ? (QB, p. 70)

Las obras de Marguerite Duras y de Jorge Semprún, publicadas en su mayor parte después de la Segunda Guerra Mundial, se pueden contemplar de esta forma como la invención-exploración de un sí mismo fragmentado en sus diversas novelas, relatos, guiones cinematográficos y películas. Una invención que parte de esa sombra interna que aparece

⁸¹ Con estas palabras, Semprún recuerda la obra de Gide, *Si le grain ne meurt*.

⁸² « [...] je suis un écrivain réaliste, n'en doutez pas. » dans SEMPRÚN, Jorge, *Quel beau dimanche !*, Paris, 1980, Grasset, coll. Les Cahiers Rouges, p. 205.

⁸³ MAGNY, Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Pierre Seghers, 1944, p. 14.

cuando el creador se desdobra en su acción artística, aunque la manera de entender el lenguaje sea completamente distinta, lo que implicará, evidentemente, dos formas divergentes de narrar el mundo y de narrarse a sí mismo.

En el caso de Duras, la obra pone en evidencia la vacuidad central de esa identidad fragmentada construida por un lenguaje que siempre es otro, que esta siempre en otro lugar. Por ello, la autora se inventa y se reinventa a sí misma, su propia autoficción en cada creación, a partir de elementos de su propia vida, en un intercambio constante donde, al final no se distingue la escritura de la vida, recreando su propio personaje.

Por el contrario, Semprún, confiando en que por medio de las palabras el ser humano puede alcanzar su ser más íntimo y unitario, se empeña una y otra vez en reconstituir las múltiples facetas de una identidad dispersa en diferentes lenguajes y narraciones, según el olvido, la memoria y el imaginario puesto en marcha sobre la base de las vivencias. El lenguaje, en su caso, siempre tiene algo que decir, que recordar, que reconstruir, sin conseguir jamás decirlo todo. En efecto, “toute écriture du moi soutient implicitement la certitude d’un j’existe, dont l’écrit doit permettre l’affirmation et pourquoi pas la fidèle restitution”.⁸⁴ La escritura clarificará y ordenará esa primera identidad fragmentada, condensándose en un núcleo central donde se encuentra la esencia del mismo.

Teniendo en cuenta el aspecto de invención de sí mismo que “relève de ce que l’on pourrait appeler une esthétique du soi”⁸⁵ y que el relato “dessine les traits de l’expérience personnelle”⁸⁶ y “construit l’identité du personnage”⁸⁷, nos encontraremos pues, en el caso de nuestros dos autores, frente a diferentes obras que se situarán, dependiendo no simplemente de un criterio de verdad o fidelidad a la vida real del autor, sino más bien de una actividad de hermenéutica del sí mismo, en un *continuum* que se extenderá desde la autobiografía, pasando por la autoficción, la novela autobiográfica y otras ficciones de la “ipseidad”.

⁸⁴ CARRON, Jean-Pierre, *Ecriture et identité. Pour une poétique de l’autobiographie*, op. cit. p. 13.

⁸⁵ *Ibid*, p. 144.

⁸⁶ RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, 1983, p. 17.

⁸⁷ RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 175.

IV. Marguerite Duras, Jorge Semprún y las escrituras del sí mismo.

La mayor parte de la obra tanto de Marguerite Duras como de Jorge Semprún, teniendo como sujeto principal el yo, se sitúa en un terreno fronterizo como es el de las escrituras del sí mismo. Debemos destacar, no obstante, en cada una de ellas, la publicación de dos textos, tardíos en cuanto al recorrido vital y artístico de los dos autores, que marcarán un antes y un después en la recepción del resto de la obra, sobre todo, en el caso de la escritora. Me refiero a *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras, y a *L'Écriture ou la vie* (1994) y *Adieu vive clarté...* (1998) de Jorge Semprún.

A- La escritura durasiana del sí mismo

L'Amant, en cierta forma, reescritura de *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), el libro de la madre, su “primer libro” en las propias palabras de la autora, aparece como un texto autobiográfico en el que una autora conocida, pero a la vez misteriosa, se confiesa abiertamente sobre un pasado amoroso y familiar escandaloso y exótico.

Sin embargo, no era la primera vez que Duras hacía referencia expresa a su vida en su obra. En *Les Parleuses* (1974), con Xavière Gauthier; en *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), con Michelle Porte ; en *L'Été 80* (1980), catalogado en la época por la propia autora como “le seul journal de ma vie” y que afirmaba consistir en un “égarement dans le réel”; y también en *Outside* (1981), recopilación de artículos periodísticos donde evocaba la locura de su madre, el amor incestuoso hacia su hermano, la vida en Indochina, la mendiga y la mujer que le inspiró en personaje de Anne-Marie Stretter, todos ellos elementos que forman parte de *L'Amant*, Duras escribía abiertamente de su vida. Lo que tiene de original este texto es que “rassemble pour la première fois ce qui était éparpillé de livre en livre, de confidence en confidence, autour d'un fil conducteur directement lié à la vie de l'auteur ; il autorise explicitement, par le recours au « je », l'interprétation autobiographique qui restait jusque là timide et aléatoire.”⁸⁸.

⁸⁸ ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op.. cit., p. 14.

Una de las razones de esta adscripción autobiográfica es que, en principio, *L'Amant* parece responder al criterio de identificación entre la autora, la narradora y el personaje establecido por Lejeune en el pacto autobiográfico. El texto, en lo que vendría ser una especie de autorretrato, comienza por la descripción conocida del rostro de la autora, lo que provoca el deseo de regresar al pasado en busca de aquel, intacto, de antes de la escritura. En este sentido, se trata, según la definición autobiográfica de Lejeune, de un “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*”⁸⁹.

Hay además otros criterios intratextuales de identificación de la narradora y de la protagonista con la autora, escritora la primera, la otra en potencia, y toda una serie de datos biográficos que coinciden con los de la vida de Duras, proponiendo la escritura como ejercicio de comprensión y construcción de sí misma, ejercicio de regreso a los orígenes, de la identidad del personaje-escritora “Marguerite Duras”, un rostro construido o, más bien, deshecho por las huellas de la obra-vida.

J’ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j’ai écrit autour d’eux, autour de ces choses sans aller jusqu’à elles. (AM, p. 14)

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j’ai évité de dire, ce que j’ai dit, [...]. Ce qui s’y passe c’est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n’ai jamais écrit, croyant le faire, je n’ai jamais aimé, croyant aimer, je n’ai jamais rien fait qu’attendre devant la porte fermée. (AM, p. 34)

Es esa desfiguración, como afirma Loignon, la que “nourrit l’écriture de soi, tout comme elle rend compte de l’indétermination de celle-ci.”⁹⁰. No obstante, Duras, lejos de asegurar y clarificar a su público los datos autobiográficos del texto, parece impedir la verificación de los hechos narrados, confundiendo las pistas, ofreciendo informaciones contradictorias, fusionando realidad y ficción, manteniendo el anonimato y la labilidad entre la primera y la tercera persona. Confusión que aumenta en la reescritura de

⁸⁹ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

⁹⁰ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 32.

este texto para el cine con el título de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) que la propia escritora denominaba “roman” en el prefacio, calificándose ella misma de “escritora de novelas”.

Je suis restée un an dans ce roman, enfermée dans cette année-là de l'amour entre le Chinois et l'enfant. [...]. Je suis redevenue un écrivain de romans. (ACN, p. 12)

En el propio texto, cuyo centro gira alrededor de una imagen inexistente, la narradora parece cuestionar directamente la autobiografía.

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. (AM, p. 14)

Después de *L'Amant*, sin embargo, la recepción de la obra anterior y posterior de Duras ya no es ni será la misma: a partir de su publicación, los lectores y críticos incluirían inequívocamente en su obra los aspectos autobiográficos, tomando en consideración una “hypertextualité illimitée” en palabras de Madeleine Borgomano, que conduce a percibir *Un Barrage contre le Pacifique* y *L'Éden Cinéma* como textos ficticios de inspiración indiscutiblemente autobiográfica. Es más, podemos considerar a partir de aquí la mayor parte de su obra como ficciones de la “ipseidad”, deslizándose, en ocasiones, hacia la novela autobiográfica y la autoficción, es decir, como textos donde la autora proyecta su propia vida, su sí mismo, transfigurándolo y transfigurándose en fábulas y personajes a partir de las situaciones y vivencias de la vida real. La obra durasiana puede leerse pues como “une lente progression vers la maîtrise du rapport que les livres entretiennent avec la vie.”⁹¹. La distinción entre verdad y ficción pierde aquí relevancia. Como afirma Pierre Mertens, Duras “va de masque en masque et je crois qu'elle doit chercher de plus raffinés. Évidemment, le plus beau masque, c'est celui qui colle le plus à la réalité, où la démarcation est la plus mince. C'est quand même toujours la recherche fascinée d'un masque.”⁹².

⁹¹ ARMEL, Aliette, Marguerite Duras et l'autobiographie, op. cit., p. 23.

⁹² Marguerite Duras, numéro spécial *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 9, citado en ARMEL, Aliette, op. cit., p. 24.

En este sentido, *L'Amant* será un medio para regresar a los orígenes de esta fascinación, situados fundamentalmente en el personaje de la madre y en su proyección en Anne-Marie Stretter. Duras declaraba a Michelle Porte en *Les Lieux de Marguerite Duras* a propósito de *India Song*:

Ce qui est mis en scène, c'est ma fascination, l'amour que j'ai d'elle. Je me demande si l'amour que j'ai d'elle n'a pas toujours existé. Si le modèle parental ça n'a pas été elle, la mère de ces deux petites filles, Anne-Marie Stretter, non pas ma mère, voyez, que je trouvais trop folle, trop exubérante, et qui l'était d'ailleurs. (LL, p. 65)

Haciendo desaparecer en las aguas del Ganges a su personaje, Duras hace desaparecer “le lieu même de l'écrit” y por esa razón la escritura se detiene por un período de casi diez años, de 1971 a 1980, año en que en *Les Yeux verts* presenta los documentos en los que se prueba la existencia de esta mujer con el nombre de Elizabeth Striedter. Será finalmente en *L'Amant* donde Duras establecerá el vínculo entre la “dame” y la “petite”, alcanzando de esta forma, al mismo tiempo, el origen de la fascinación y de la escritura:

Cet isolement fait se lever le pur souvenir de la dame de Vinhlong. [...] La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. [...] Isolées toutes les deux. [...] Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elle ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. (AM, p. 110-111)

La fascinación por sí misma como sujeto de escritura será el origen igualmente de *La Douleur* (1985), donde la voluntad de disolver las fronteras entre lo verídico y lo inventado aparece ya desde el prefacio donde Duras afirma tratarse de un diario escrito hace mucho tiempo y que sin embargo no recuerda haberlo hecho. En el texto se desdobra pues en una primera persona enunciada y enunciadora, siendo a la vez autora, narradora y protagonista, situando al lector, desde el primer momento, en un terreno ambiguo que se extiende a los otros relatos que aparecen en el mismo libro.

Ese traspaso de la vida real a la creación artística y viceversa, Duras lo había ya plasmado por medio del cine, hasta el punto de que la ficción y la realidad se confunden, como en *Nathalie Granger* (1973) o en *Le Camion* (1977). En la primera película, los espacios de la vida real

devienen decorados donde se desarrolla una ficción, en la segunda, la autora utiliza su cuerpo y su voz como elementos de ficción. Asistimos pues a la conversión de la autora-persona en autora-narradora-personaje e instancia de ficción en el momento de la creación. A esta, por una parte, ficcionalización de la figura de la autora e, inversamente, “realización” de la narradora y del personaje de la “dame”, contribuyen las referencias a otros textos:

M.D.: Ah, que j’ai été jeune un jour...
G.D. : Hiroshima... Hiroshima...
M.D. : Oui. Elle voulait mourir d’amour. (CA, p. 30)

Numerosos datos autobiográficos, entre ellos el recuerdo del país de la infancia:

Elle aurait parlé aussi d’une ville qu’elle aurait habité dans son enfance.
Loin du pays français.
Tropicale.
Elle dit : il y a un fleuve.
Elle dit s’en souvenir avec une précision éblouissante. (CA, p. 35)

O la identificación con el personaje en los paratextos que siguieron a su publicación:

M.D.: [...] Vous vous demandez aussi si c’est moi, cette femme ?
D.N. : Je n’allais pas vous le demander tout de suite ! J’allais prendre quelques précautions...
M.D. : La description correspond à moi. [...]
La description physique de cette femme correspond à la mienne. Je la vois comme moi. C’est la seule fois où ça me sois arrivé, dans la littérature et dans le cinéma. Je me suis vue. Avec cette valise. La banalité. J’ai pensé à moi.⁹³

Esta ficcionalización que “renouvelait simplement la place de l’auteur”⁹⁴ en una total coincidencia con su propio texto, se produce igualmente en los tres relatos en primera persona con el mismo título, *Aurélia Steiner* (1979), donde por primera vez la narradora dice “je”, aunque identificada a la protagonista que da nombre a los textos y al que presta su propia voz en los cortometrajes basados en ellos.

⁹³ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Éditions Benoît Jacob, 2001, p. 143-145.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 134.

El año 1980 marcará un giro en la obra de Duras. A partir de *L'Été 80* la autora dice escribir como si se tratara de un ejercicio fluido. Es lo que denomina “écriture courante”, de acuerdo también con otras escrituras contemporáneas, algunas autobiográficas, en las que tiene lugar una verborrea que parece oponerse a la “escritura del silencio” de su etapa anterior. Se trataría de tomar la palabra para otorgársela a sí misma y a todos los grupos sociales marginales, a las mujeres, a los inmigrantes, a los habitantes de los barrios desfavorecidos de las grandes ciudades, sujetos de la mayor parte de los textos periodísticos y de algunos de los literarios. Es el momento también de las innumerables entrevistas y apariciones en los medios de comunicación, en los que Duras parece librarse a una confesión constante y a una falta de pudor por lo que respecta a su propia vida:

Le type de littérature que je pratique est scandaleux. J'écris dehors, de façon indécente. Ce que d'ordinaire on cache, je l'écris au grand jour.⁹⁵

Este “*journal de la mer et du temps*”⁹⁶, como no podría ser de otra forma, es un diario un tanto especial, un *journal* confeccionado a partir del *journalisme* pero aproximado a la literatura. La serie de textos que lo componen no son nunca ni objetivos ni neutros, ni pretenden eliminar la voz del autor, siempre presente. La escritura, aquí como en otros textos periodísticos durasianos, “n’a jamais pour but de restituer une « réalité objective », mais recompose la fragmentation de l’expérience personnelle vécue.”⁹⁷ Esta subjetividad de lo objetivo es la misma que conduce a Duras en la escritura a “chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi”, mezclando, en la experiencia vivida, realidad e imaginario, ficcionalizando la realidad, y otorgando un efecto de real a la ficción.

Este cambio en la obra durasiana se debe asimismo a un acontecimiento vital en la biografía de Marguerite Duras: el encuentro con

⁹⁵ Marguerite Duras, émission sponsorisée par “Communication et programme”, réalisation Luce Perrot, février-mars 1988, diffusion TF1, du 26 juin au 17 juillet 1988, citado en ARMEL, Aliette, Marguerite Duras et l'autobiographie, Le Castor Astral, 1990, p. 94.

⁹⁶ DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1987, p. 13.

⁹⁷ ROYER, Michelle, « L'écriture du vécu : l'œuvre paralittéraire de Marguerite Duras », dans HARVEY, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Papers from the first international conference of the Société Marguerite Duras, held at the Institut français, London, 5-6 February 1999, Rodopi, 2001, p. 81.

su último compañero, al que dará el nombre de Yann Andréa. Su presencia misma se diría convocada por la escritura: las cartas dirigidas a un desconocido, origen de *Aurélia Steiner*, parecen dirigidas a él.

Il y a un an, je vous envoyais les lettres d'Aurélia Steiner. Je vous ai écrit ici de Melbourne, de Vancouver, de Paris. D'ici, au-dessus de la mer, de cette chambre qui maintenant vous ressemble. Cette nuit, je vous revois, vous que je ne connaissais pas, [...]. (*L'Été*, p. 63)

Vida y obra se fusionan así cada vez de manera más estrecha: “le conditionnel des livres antérieurs est devenu le présent de la vie et de l'écriture, manifestant la profonde imbrication de l'existence et de l'œuvre : le temps de la vie et celui de l'écriture, désormais, coïncident et l'arrêt de l'un conduirait à la fin irrémédiable de l'autre.”⁹⁸

La aparición de Yann Andréa se plasma inmediatamente en los textos. Si su presencia invadía ya el último capítulo de *L'Été 80*, su primera separación será el origen del texto escrito y fílmico, *L'Homme atlantique* (1982); la relación afectiva con el hombre homosexual está atacada por *La Maladie de la mort* (1982), reescrita en *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), cuyo proceso de escritura se descubre en *La Pute de la côte normande* (1986), mientras que en *Emily L.* (1987) Yann Andréa y Marguerite Duras se reflejan en el espejo de una poetisa inglesa y su marido, marino destructor de la escritura.

Esta escritura *courante* implica pues una exhibición impúdica, una caída de cualquier censura, en la escritura de la vida. Sin embargo, no puede decirse que la escritura durasiana sea el reflejo exacto de los acontecimientos vividos. Como ya apunté al hablar de *L'Amant*, Marguerite Duras difumina y confunde las referencias autobiográficas. Y es que para la autora, de acuerdo con las teorías deconstruccionistas de la autobiografía, “L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est

⁹⁸ ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 108.

rendu à la vie.”⁹⁹ El imaginario y el olvido de y sobre lo vivido serán pues el origen de la creación de la escritura.

Je n’ai jamais rêvé, c’est pour cela que j’ai écrit.¹⁰⁰

Lo importante no será la veracidad de los acontecimientos sino la huella que dejan en el interior del sí mismo, en lo que ella denominaba, la “sombra interna”. De ahí la imposibilidad, en la obra durasiana, de diferenciar entre lo realmente vivido, lo imaginado y lo recordado¹⁰¹. Ejemplo de ello es *La Douleur*, recopilatorio de seis textos, dos de los cuales la autora-narradora los diferencia del resto por ser “*inventés*”, y porque ambos se sitúan en el deseo de la autora de ser mostrados, el primero en el cine, el segundo en el teatro. El primero de ellos, titulado “L’Ortie brisée”, es un texto escrito bajo la impronta ideológica del P.C.F., reescrito cuarenta años más tarde y en el que el narrador se asemeja a una cámara objetiva.

El segundo de estos dos últimos textos es una versión de “Aurélia Paris” reescrita para ser representada en el teatro. La clausura de *La Douleur* con este texto nacido “de l’amour fou pour la petite fille juive abandonnée”¹⁰², parece ser un homenaje, que no podía faltar en un texto clave de la obra durasiana, a las víctimas judías del período de la guerra.

La autora distingue pues entre estos dos últimos textos y los cuatro primeros que califica, en contraste, como “historias verdaderas”. Son historias que dan cuenta de dos caras de la guerra, la del uno y la del otro, la de las víctimas y la de los verdugos, la de la espera desesperada de los deportados y la de los agentes que los enviaban a los campos de concentración y exterminio, la de los colaboracionistas, verdugos convertidos después en víctimas de las víctimas, convertidas a su vez en verdugos vengativos, en una espiral de violencia que no terminaría jamás.

⁹⁹ Dossier de presse de *L’Amant*, citado en ARMEL, Aliette, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁰ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁰¹ En este sentido, son famosas la frase de *La Douleur* refiriéndose al texto escrito por Robert Antelme sobre su experiencia concentracionaria: “Il a écrit un livre sur ce qu’il croit avoir vécu en Allemagne : *L’Espèce humaine*.” (DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1985, p. 82.)

¹⁰² DURAS, Marguerite, « Aurélia Paris », *La Douleur*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1985, p. 208.

“La Douleur”, el texto que da título al recopilatorio, está introducido por un prefacio en el que se tratan los orígenes del texto. En un primer momento, la autora, en primera persona, habla de un diario que habría sido redactado durante la angustiosa espera y regreso de los campos de concentración alemanes que siguió a la detención de su marido al final de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, una primera duda viene a interponerse ante la “verdad” objetiva del texto, y es el olvido del propio acto de la escritura de algo calificado como innombrable. Así que, en este caso y, a diferencia de *L'Été 80*, el que fue durante cierto tiempo su primer diario, la vida ganaría la partida a la escritura, no dejándole lugar o, más bien, no dejando su impronta en la memoria.

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien. (LD, p. 12)

Pero ¿cómo podría acordarse la autora-narradora del proceso de escritura en un momento de locura, “*d'égarément dans le réel*”, en el que ella misma no se reconoce? Sin embargo, esta puesta en duda de la propia identidad corrobora la percepción durasiana de la escritura. Y es que es en su proceso donde se encuentra lo desconocido del sí mismo, el doble fragmentado que pone en peligro la propia integridad.

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est pas même une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie. (EC, p. 52)

De ahí que, como sucede con *La Douleur*, se produzca una especie de disociación en la conciencia de la escritora que, no obstante, forma parte fundamental de la vida.

L'inconnu de ma vie c'est ma vie écrite. Je mourrai sans savoir cet inconnu. Comment on écrit ça, pourquoi, comment j'ai écrit, je ne sais pas, je ne sais pas comment ça a commencé. On ne peut pas l'expliquer. D'où viennent certains livres ? Il n'y a rien sur la page et puis tout à coup il y a trois cents pages. D'où

ça vient ? Il faut laisser faire quand on écrit, il ne faut pas contrôler, il faut laisser aller parce qu'on ne sait pas tout de soi. On ne sait pas ce qu'on est capable d'écrire. (ME, p. 24)

Ante un texto así, como es el caso de “La Douleur”, no podríamos pues hablar siquiera de escritura o de literatura, convirtiéndose en algo más, en “vida escrita”, donde todavía se pueden escuchar, como decía Duras en la cita de más arriba, la emoción, los latidos vitales de una época.

Pero, el olvido de la escritura no parece ser tan absoluto como en el prefacio pudiera parecer, al menos cuando nos alejamos del texto y sus peritextos. La propia Duras confiaba a Marianne Alphant en *Libération* del 17 de abril de 1985: “À mon avis, j'ai dû commencer à écrire *La Douleur* quand on est allé dans des maisons de repos pour déportés”, es decir tiempo después del regreso de Robert Antelme. Los dos cuadernos de los armarios azules, origen de *La Douleur*, son, en realidad, el “Cahier rose marbré” y el cuaderno “Presses du XXe siècle”, que fueron redactados, probablemente, entre 1946 y 1948¹⁰³ y posteriormente retocados, pese a lo declarado en el prefacio, eliminando las expresiones más vulgares y groseras que, sin embargo, darían cuenta de la espontaneidad y de la fuerza primera de la escritura, además de los pasajes más controvertidos desde el punto de vista anticlerical y antialemán. Incluso la datación de los fragmentos es posterior: “le manuscrit révèle que les dates qui le ponctuent ont très vraisemblablement été ajoutées après la première rédaction.”¹⁰⁴, como si existiese una pretensión de dar forma, ordenar y hacer corresponder la escritura con la vida del día a día.

Como sucedía en *L'Été 80*, los textos “verdaderos” que componen *La Douleur* no pretenden dar cuenta de una realidad objetiva, sino recomponer, rehacer, reinventar, la experiencia subjetiva vivida, para así internalizarla, haciendo presente en todo momento la voz de la autora-narradora. Entonces, ¿por qué presentar la escritura como un diario, un testimonio coincidente con el momento vivido, convirtiéndola en la escritura *courante* y espontánea del sí mismo desconocido cuando, en

¹⁰³ Esta es la opinión contrastada de Sophie Bogaert y Olivier Corpet, editores de *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L. /IMEC, 2003.

¹⁰⁴ DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 161.

realidad, era un texto cuidadosamente trabajado? Quizá porque, adquiriendo la forma de un diario íntimo, y de acuerdo con Loignon, lo que Duras pretendía es romper “avec les frontières textuelles du genre.”¹⁰⁵ y así cuestionar la validez objetiva de cualquier testimonio y de la identidad narrativa del testimoniante, continuando con la puesta en discurso y construcción de la leyenda de un personaje, Marguerite Duras, médium de la realidad, transmisora de lo desconocido y, además, miembro de la Resistencia¹⁰⁶. Habría en ello la voluntad de construir una identidad narrativa cuidadosamente agenciada.

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. (LD, p. 12)

Pero quizá también porque, simplemente, la percepción durasiana de la identidad narrativa conduce a una escritura del sí mismo en que lo esencial no es la veracidad de los hechos o del testimonio, sino el lado oculto y desconocido que muestra la “desrealización” del imaginario.

Esa reminiscencia de lo vivido en lo más profundo de sí misma, en lo más universal del ser humano, conduce a la disolución de la identidad individual para confundirse con el otro. Como hace notar Armel, el proceso “autobiográfico” de la obra durasiana reforzaría, de manera paradójica, la tendencia hacia el anonimato. Cuanto más habla y se desvela la autora en su obra, más insiste en la banalidad de su existencia. Se produciría una especie de transición del yo individual al Sí impersonal, donde reside la posibilidad de la invención, de la ficción, en una función de demiurgo creador de un mito que, como decía Pessoa, “é o nada que é tudo”. Tomando como sujeto principal de su escritura el sí mismo, la autora habla del resto del mundo, en un proceso de “despojamiento fecundo” donde la identidad es múltiple,

¹⁰⁵ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁶ Según la biografía de Jean Vallier y la de Laure Adler, Marguerite Antelme entró a trabajar en la *Comisión de control del papel de edición*, bajo la vigilancia de la ocupación alemana, en 1942 y hasta 1944. En ella se ocupaba de la recepción y clasificación de las listas de libros de las editoriales, y de la preparación de las reuniones mensuales. Gracias a este trabajo conocerá a Dionys Mascolo que, en la época, trabajaba para Gallimard.

En febrero de 1944, esconde, junto a su marido Robert Antelme, en su casa de la calle Saint Benoît, a Jacques Bénét y a François Mitterrand, lo que marca el comienzo de su colaboración con la Resistencia.

fragmentada, contradictoria, oscura e indecible, y donde, siguiendo la definición de Ricoeur sobre la identidad narrativa, lo único que permanece es lo cambiante, la ipseidad, mientras que en el “idem” sólo existe el vacío ensombrecido y compartido con el Otro.

Para finalizar, suscribimos la opinión de Loignon que afirma que “il n’y aurait jamais dans l’écriture de soi pratiquée par Duras de limites textuelles clairement définies. L’écriture de soi ne se ferme jamais sur un seul lieu, comme elle n’a pas qu’un seul visage reflétant en cela une véritable crise du sujet.”¹⁰⁷.

B- La escritura sempruniana del sí mismo

Si *L’Amant* marcó un antes y un después en la recepción de la obra de Marguerite Duras y en su relación con la escritura del sí mismo, *L’Écriture ou la vie* (1994) y *Adieu, vive clarté...* (1998) constituirán, igualmente, un momento crucial en la obra artística de Semprún, pues ambos textos supondrán el regreso a los orígenes donde se unen la escritura y la vida, a la “sombra interna” del inconsciente literario donde nace la esencia de la identidad narrativa.

L’Écriture ou la vie, en cierto modo reescritura del segundo texto de Semprún, *L’Évanouissement* (1967), es un texto de clara inspiración autobiográfica, el texto de la “verdadera” identidad narrativa *évanouie*, evaporada en el humo del crematorio de Buchenwald, y más tarde en la vida militante, donde el autor, el narrador y el protagonista convergen para abocar en el descubrimiento final de la ficha de identidad del campo, espacio de muerte donde, sin embargo, comenzó la posibilidad de la vida por medio de la escritura ficticia: en lugar de la profesión real de estudiante, el camarada comunista consignaría el útil oficio de estucador:

44904
Semprún, George Polit.
10. 12. 23 Madrid Span.
Stukkateur
29. Jan. 1944 (EouV, p. 381)

¹⁰⁷ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 36.

Esta ficha de identidad condensa y resume la concepción de Semprún de la escritura del sí mismo, tanto por lo que respecta a la cuestión de la veracidad referencial como a la esencia identitaria del sujeto. Bajo todas las máscaras que el escritor utiliza a lo largo de su vida y de su obra para hablar de sí mismo, perdura la esencia “identitaria” de ser un rojo español, tal como se consigna en la escritura de esa ficha. Por otro lado, la palabra ficticia, “Stukkateur”, similar a “Student”, le salvó, con toda probabilidad, de una muerte casi segura en el campo de Buchenwald, como lo haría más adelante la rememoración y reconstitución ficticia, pero similar a la vida real, del sí mismo a través de la escritura. Y es que, como el propio autor expresa en el texto a través de su personaje, “Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n’y parviendra pas sans un peu d’artifice. Suffisamment d’artifice pour que ça devienne de l’art !¹⁰⁸”. Como afirma el narrador de *Quel beau dimanche!*, la invención, la literalización de los datos verídicos de la vida, es condición necesaria para la puesta en escritura de los hechos.

Il m’est arrivé d’inventer d’autres choses, dans ce récit. On n’arrive jamais à la vérité sans un peu d’invention, tout le monde sait cela. Si on n’invente pas un peu la vérité, on passe à travers l’histoire, surtout celle qui vous est arrivée à vous-même, comme Fabrice à travers la bataille de Waterloo. L’histoire est une invention, et même une réinvention perpétuelle, toujours renouvelable, de la vérité. D’ailleurs, Fabrice lui-même est une invention de Beyle. (QB, p. 402)

Así pues, la obra sempruniana consistirá en la reconstrucción de un yo disperso y fragmentado en la experiencia vital que, progresivamente, va constituyéndose en su esencia, y todo ello mediante distintas técnicas narrativas, pero bajo las cuales se sitúa esa verdad esencial de la identidad narrativa.

La obra de Semprún es un todo compacto en el que, como sucediera con la obra durasiana, el rasgo más característico es la hipertextualidad ilimitada, y en cuyo centro se sitúa el sí mismo proyectado en diferentes ficciones de la ipseidad, novelas autobiográficas, autoficciones, y autobiografías, que conectan casi todas ellas entre sí, y en las que destacan dos ejes fundamentales: la experiencia concentracionaria y el alejamiento y rechazo del comunismo.

¹⁰⁸ SEMPRÚN, Jorge, *L’Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1994, p. 165.

Semprún retoma la escritura abandonada al salir de campo de Buchenwald cuando su proceso de distanciamiento del Partido Comunista Español es un hecho, no publicando su primer texto hasta no haberse hecho efectiva su expulsión: aunque su obra y su vida estén estrechamente entrelazadas, la vida y la escritura permanecerán en espacios separados. La escritura supone una “detención” de la vida, un período de reflexión, de recuerdo y de imaginario respecto a los acontecimientos vividos. La verdad referencial se construye a partir de lo vivido, lo recordado y lo imaginado. En este sentido, toda la obra, en palabras del propio autor, “est liée à mon expérience personnelle, mais à partir de là, je peux imaginer n’importe quoi : le vécu ou le rêvé, le possible ou l’impossible. [...]. Il arrive un moment où je mélange le réel en tant que témoignage presque photographique avec de l’inventé, je ne peux plus faire la distinction, les gens me demandent si cela s’est passé comme ça, je n’en sais rien.”¹⁰⁹No obstante, la recepción de gran parte de la escritura sempruniana es, desde el primer momento, adaptada, con mayor o menor intensidad, al pacto autobiográfico.

La obra comienza con *Le Grand Voyage* (1963), según la contraportada, retrato de “sa propre expérience de la déportation”, y continúa con *L’Évanouissement* (1967). En ambas autoficciones el protagonista es Manuel, *alter ego* del narrador y del autor, *révenant* del campo de Buchenwald.

La fragmentación y dispersión del sujeto se agudiza en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* (1969) y en *L’Algarabie* (1981), ambos textos “caleidoscópicos” sobre las distintas “ficciones” del comunismo. Si en el primero, el protagonista adopta el nombre del asesino de Trotsky, máscara de la vida clandestina, en el segundo, es Artigas, pseudónimo utilizado por el propio Semprún en su participación política clandestina. Aunque en el prefacio de *Quel beau dimanche!* este texto sea catalogado por Semprún como “sorte d’autobiographie posthume picaresque”, es, sobre todo, una fábula de “historia ficción”.

¹⁰⁹ SALÉ, Christian, *Les scénaristes au travail*, Paris, Renens Hatier, Coll. Cinq continents, Bibliothèque du cinéma, 1981, p. 108.

En *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), calificado en el peritexto, curiosamente, como “roman”, el narrador, identificado con el propio Semprún, relata “la autobiografía política de Federico Sánchez”, miembro de la ejecutiva del Partido Comunista Español, personaje creado en la vida real de la clandestinidad franquista madrileña. Siendo pues la autobiografía de un personaje ficticio, el texto recoge más acertadamente sus memorias de una etapa concreta de la historia de España. En él se pone en discurso el conflicto entre dos identidades, entre el compromiso con un ideal corrompido y la verdadera identidad del narrador en la escritura. Éste texto, junto a *Federico Sánchez vous salue bien* (1993), memorias sobre su etapa como ministro en el gobierno de González, pueden ser definidos como aquellos donde la prioridad es la acción política de Jorge Semprún. Los dos relatos utilizan el personaje de Federico Sánchez como figura privilegiada del rojo español en el espacio simbólico del compromiso político con el país de origen.

Quel beau dimanche! (1980) se sitúa cronológicamente como una especie de interferencia entre los dos anteriores, puesto que es en él donde se entrecruzan la actividad política con la experiencia concentracionaria. El protagonista vuelve a ser Gérard, el nombre con el que conocían a Semprún los franceses en el campo de Buchenwald. En cierta forma, este texto, reflejo del mundo concentracionario, tanto nazi como estalinista, es un corolario de la *Autobiografía*, una anticipación de *L'Écriture ou la vie*, y también una reescritura ideológica de *Le Grand Voyage*.

Después de *La Montagne blanche* (1986), protagonizado por Larrea, otro de los pseudónimos de Semprún, texto que podríamos calificar de “ficción de la ipseidad” alrededor de la muerte del sujeto, es cuando Semprún emprende una escritura que se atreve a adentrarse en el espacio de la muerte de Buchenwald, aquél donde tuvo lugar la experiencia esencial de donde emergió el no-sujeto reconstruido progresivamente mediante la escritura. Finalmente, Semprún se quita las máscaras, y el autor, el narrador y el protagonista se identifican claramente en una instancia unitaria y nombrada que reconstruye, no sólo la vida, sino también la obra anterior, en *L'Écriture ou la vie*. Este texto es clave en la interpretación autobiográfica de la obra sempruniana, no sólo por la identificación onomástica, sino porque

el autor borra cualquier ambigüedad que pudiera darse respecto a la construcción del sí mismo a lo largo de su obra, “confesando” la parte de invención y la parte de realidad de la misma, en lo que viene a ser una reescritura de los episodios y los personajes centrales.

L'Écriture ou la vie reanuda con los primeros libros, *Le Grand Voyage* y *L'Évanouissement*, y continúa con *Le mort qu'il faut*, textos autoficticios que explicitan un camino introspectivo y retrospectivo del sí mismo a través de la Historia y de horror del campo de concentración. Este camino hacia atrás culminará con *Adieu, vive clarté...*, el regreso autobiográfico y novelado a la inocencia de la infancia y de la adolescencia, y a los orígenes de la escritura, una especie de denegación simbólica e imposible de los textos anteriores, en un intento de recuperar intacto el tiempo de la “viva claridad” todavía no ensombrecida por la experiencia de la muerte.

Este recorrido regresivo es al mismo tiempo una progresión de lo público a lo íntimo, aunque sin separarse completamente y, en todo caso, en una lógica pudorosa de conjunto que prohíbe cualquier exhibicionismo. Si, como hace Semilla Durán,¹¹⁰ identificamos lo íntimo como el reverso de la experiencia histórica, como la estructuración interior del imaginario del sí mismo, y como el espacio de lo privado, de las relaciones familiares y afectivas, la escritura de Semprún refleja la primera dimensión y parte de la segunda, sin embargo, mantiene bajo control estricto la representación de la tercera. Sólo se representará, eso sí, de manera casi obsesiva, la figura de la madre y, fugazmente, la del padre. Hay pues, toda una dimensión de lo íntimo censurado, en una obra donde, paradójicamente, la figura central es el yo. Si la escritura se inspira en la vida, una gran parte de la vida permanece completamente separada de la escritura, dejándose entrever solamente en algunas ficciones donde el autor se esconde bajo alguna máscara, como en *L'Algarabie*, *La Montagne blanche* o, en su hasta hoy última obra, *Veinte años y un día*.

¹¹⁰ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Coll. Hespérides-Espagne, 2005, p. 241.

La obra, no obstante, es un esfuerzo continuado por reconstruir un yo fragmentado por una serie inicial de pérdidas que amenazan su unidad: la muerte de la madre, la derrota de la República y del padre, el exilio, la tortura y el internamiento en el campo de concentración, la expulsión del PCE, el desencanto de la ideología.

Esa reconstrucción a través de la escritura tiene lugar fundamentalmente mediante la recreación de la figura del doble, en una serie de instancias-espejo o máscaras ya utilizadas en la vida clandestina, que se extienden a los procedimientos de narración, en un proceso de depuración que converge en la constitución de un yo unificado y mítico en la escritura. La obra deviene pues un monumento al sí mismo fundado en la memoria.

El estudio y análisis de esta reconstrucción o deconstrucción de la identidad narrativa a través de la obra, comenzará, evidentemente, en los orígenes, en la construcción de una novela familiar, y en la invención o el mantenimiento del nombre, primer signo de identidad.

V. La novela familiar: la búsqueda de los orígenes y la imposible representación de la muerte.

La construcción de la identidad conduce, inexorablemente, a la búsqueda de los orígenes y, por tanto, a la exploración narrativa del grupo sociofamiliar donde tuvo lugar el nacimiento, grupo que asigna un nombre y un apellido al sujeto, primeros signos de identidad.

En esa construcción identitaria, el sujeto recompone imaginariamente sus orígenes familiares. El psicoanálisis freudiano creó la expresión “novela familiar” para designar este proceso habitual en la maduración del niño y del adolescente. Y Lacan lo tenía muy presente cuando afirmó que el sujeto se constituía siguiendo necesariamente “une ligne de fiction, à jamais irréductible”¹¹¹.

La novela familiar, cuyo origen es la idealización de las figuras paternas, es pues un discurso compuesto de elementos conscientes e inconscientes que aglutina un conjunto de fantasmas agrupados en dos estadios, “el estadio asexual” y el “estadio sexual”. En el primero, el niño desplaza a las dos figuras paternas por otras imaginarias, mientras que en el segundo es solamente la figura del padre la que es objeto de sustitución, por lo que la madre habría sido infiel al padre, siendo el hijo un bastardo. Este último argumento en el que el padre está ausente es característico de los relatos de héroes míticos, conquistadores legendarios o profetas religiosos, cuyos orígenes son anormales, oscuros o extraordinarios. De alguna forma, el heroísmo viene así conectado con el narcisismo: el héroe sería así alguien que no le debe la vida a nadie, un ser autogenerado.

Estas dos transformaciones de la historia familiar están, según la teoría psicoanalítica, íntimamente relacionadas con dos fantasmas derivados del complejo de Edipo: por un lado, el autoengendramiento y, por otro, el fantasma de la propia muerte. Constituyen ambos una reescritura de los orígenes, la reconstrucción de la historia del encuentro, fruto del cual, el niño o la niña han nacido, y del que está excluido para siempre.

¹¹¹ LACAN, Jaques, « Le stade du miroir » dans *Écrits*, op. cit., 1970, p. 91.

En este contexto, la escena evocada tiene la función principal de intentar hacer presente la ausencia. Ella es “le lieu et le scénario où se jouent, avec les matériaux d’une contingence propre à chaque individu, l’organisation fantasmagorique de tout être humain confronté au mystère de ses origines.”¹¹²

Ausente de la “escena primitiva”, el sujeto procede de una manera muy próxima al escritor de una novela autobiográfica o de una autoficción en la que el narrador reescribe, partiendo de una biografía real, la historia de sus orígenes. De hecho, no podemos dejar de hacer referencia en este punto a Marthe Robert¹¹³ que, en su ensayo *Origines du roman, roman des origines*, formulaba una teoría de la novela sobre el modelo de la novela familiar, entendiendo que el origen de la narración no es más que el desarrollo de esta ficción arcaica por la que el niño o la niña construyen su identidad de forma narrativa.

Se diría que la “novela familiar” es pues la primera ficción, el origen del deseo del ser humano de narrar historias. Por esta razón, la novela “renvoie le romancier aux raisons profondes ayant motivé sa vocation, dans une zone qui autrement lui resterait inconnue. [...] Toute fiction romanesque est, en ce sens, un remaniement arbitraire de la biographie de l’auteur, la continuation de son propre roman. Chaque écrivain transmet ce que l’enfant pensait et souhaitait”¹¹⁴.

Desde este punto de vista, las escrituras del yo, construcciones mediatizadas por el lenguaje escrito, son una exploración del sí mismo en la que el sujeto reinventa o reconstruye su propia identidad en la ficción. Es pues “la tentative d’écrire après coup ce « morceau de littérature silencieuse » ou, en d’autres termes, d’actualiser ce texte potentiel recomposé au fil de la vie [...]”¹¹⁵. El autor, más que narrar lo que sabe de sí

¹¹² CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 131.

¹¹³ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1981.

¹¹⁴ TYTELL, Pamela, *La plume sur le divan. Psychanalyse et littérature en France*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1982, p. 206.

¹¹⁵ CHIANTARETTO, Jean-François, *De l’acte autobiographique. Le psychanalyse et l’écriture autobiographique*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L’or d’Atalante », 1995, p. 249.

mismo, utilizaría la narración para averiguar lo que ignora, lo que se esconde en la parte más oscura de la memoria, pues, de acuerdo con Ricoeur, “La première manière dont l’homme tente de comprendre et de maîtriser le « divers » du champ pratique est de s’en donner une représentation fictive”.¹¹⁶

En esa utilización heurística de la ficción se pone de relieve, en primer lugar, el deseo del autor de la narración de hacer morir al padre y fantasear su propio autoengendramiento. De esta forma “on arrive à une sorte de degré zéro du roman familial, dans le silence de la scène de naissance, d’une scène fantasmatique ayant *mis au secret* les acteurs de la scène originaire. En bref, une scène où l’enfant ou l’enfant-autobiographe s’est en somme rejoint lui-même, occupant tout l’espace et tous les rôles... et cherchant à faire oublier le metteur en scène”¹¹⁷. No tendrá pues nada de extraño el que en este autoalumbramiento en el que las figuras paternas quedan ocultas, el autor adopte en muchas ocasiones un pseudónimo que “a permis au nom propre d’avoir un autre référent que l’héritage paternel (le référent évident du nom propre)”.¹¹⁸

El nombre es el origen y el signo más evidente de la identidad, reconocimiento de la existencia civil dentro del grupo social donde se sitúa el individuo al nacer. Con el nombre y los apellidos se le designa como perteneciente a dos colectivos bien delimitados: a un género y a una familia patriarcal, puesto que es por el nombre del padre por el que se le diferencia y se le “sujeta”. Estos dos grupos comportan una serie de connotaciones diferentes. Con el nombre propio se incluye al sujeto, incluso antes del nacimiento, en un género determinado, bien en el género femenino, bien en el masculino, con todas las implicaciones socio-culturales que esto supone. Y con el apellido de familia o “nombre del padre”, transmitido a través del varón, se indica la pertenencia a un linaje y, por tanto, a un estatus socioeconómico determinado.

¹¹⁶ RICOEUR, Paul, *Du texte à l’action*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 222.

¹¹⁷ CHIANTARETTO, Jean-François, *De l’acte autobiographique. Le psychanalyse et l’écriture autobiographique*, op. cit., p. 263.

¹¹⁸ PLEYNET, M., *Lautréamont par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 157.

Pero la transmisión no es la misma para la mujer que para el hombre. El nombre, la marca más poderosa de la identidad, solo se transfiere a través del hombre, mientras que la mujer debe conformarse con ser marcada por ese nombre, primero el del padre, después el del marido, en la mayoría de las culturas. De esta forma, la mujer es lo que nunca se nombra, por lo que simplemente no es, no posee una identidad propia.

[...] tu es un être dont le destin est de saigner et de n'avoir pas de nom ! Tu es proprement innommable. Salement, de façon sanglante, l'Innommable. [...] Tu ne perpétues rien de toi-même qui ne sois l'ombre portée de la masculinité. Tu seras toujours l'Anonyme et l'Innommable. (AG, p. 327)

De ahí, podemos entrever una relación completamente diferente del hombre y de la mujer respecto a su apellido y a su grupo familiar y, de forma todavía más evidente, del hombre escritor y de la mujer escritora, por ser ésta una actividad creadora, pública y que se apropia del lenguaje.

La obra artística comenzará por el nombre que se otorga o que conserva el autor. Con todo, si “Les écrivains peuvent prendre un nom de plume différent de celui de leur état civil, les uns pour se donner l'illusion qu'ainsi ils portent un masque, les autres pour se donner l'illusion d'être ainsi plus proches de leur vrai visage.”. Podemos encontrar también “[...] (ruse suprême ?) qui gardent leurs noms d'origine pour mieux se masquer”¹¹⁹.

La escritura pues, dando cuenta del proceso de la creación, pasa por un trabajo de ocultación o transformación de los genitores que concibieron al autor o autora en su ausencia y, en ciertos casos concretos, además, del nombre. El autor o autora, entonces, desdoblándose, se autoengendra en la escritura, recreando y ocupando el lugar de la escena primitiva imposible de ver, en un proceso de “retournement projectif du dedans au dehors”¹²⁰, una percepción del proceso creador en consonancia con la percepción de Marguerite Duras de la escritura.

¹¹⁹ FRANC-KOCHMANN, René, « Langue, identité, altérité... », dans CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria Rosa et Daniel LEUWERS (éds.), *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999), Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p. 191.

¹²⁰ GUILLAUMIN, J., « La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire », dans Gillaumin, J. (éd.), *Corps création entre Lettres et*

Dans mon ombre interne où la fomentation du moi par moi se fait, dans ma région écrite, je lis qu'il s'est passé cela. Si je suis un professionnel, je prends le stylo et la feuille de papier et j'opère la conversion de la conversion. Qu'est-ce que je fais, ce faisant ? Je tente de traduire l'illisible en passant par le véhicule d'un langage indifférencié, égalitaire. Je me prive donc de l'intégrité de l'ombre interne qui, en moi, balance ma vie vécue. Je m'enlève de la masse intérieure, je fais dehors ce que je dois faire dedans. (LP, p. 50. El subrayado es mío).

En el acto creador se representa así el fantasma del comienzo absoluto, como variante de la novela familiar, puesto que el autor se pretende tanto padre como hijo de una obra que es su propio doble. El fantasma del autoengendramiento, del instante del nacimiento a la escritura, se substituye a la escena primitiva imposible de ver. De ahí que “[...] l'écriture se comporte comme une « mythographie » où le créateur assiste à sa propre création dans le récit”¹²¹.

La creación se propone pues, por una parte, como “la projection inauguratrice de l'écriture, c'est-à-dire sur le corps de l'auteur comme corps engendré et séparé de l'objet maternel primordial” y, por otra, como “le travail de transposition des identifications dans l'écriture”¹²². Identificaciones que en las escrituras del yo se ponen de relieve, denegando, tanto en los paratextos como en el propio texto, la ausencia del autor.

Si el fantasma del autoengendramiento corresponde a un primer estadio de la novela familiar, el fantasma de la muerte pertenece al segundo estadio. El hecho de narrar episodios donde se anticipa la propia muerte y, por tanto, ya vivida y superada, muestra y oculta a la vez la separación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, intentando representar, aunque de forma negativa, lo irrepresentable. El texto funcionaría así “fantasmaticquement comme un double engendré par lui, inaltérablement fixé, donc promesse d'immortalité [...]”¹²³, como si en el presente de la escritura, la vida se detuviera y la muerte fuera conjurada. La escritura tendría pues la función de sustraer al artista a la muerte. Esta manera de

Psychoanalyse, Lyon, P.U.L., 1980. Citado en CHIANTARETTO, Jean-François, *op. cit.*, p. 264.

¹²¹ FERRIÈRES-PESTUREAU, S. (1997) *Une étude psychanalytique de la figure du rapt dans l'œuvre de Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris, p. 16.

¹²² CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyse et l'écriture autobiographique*, *op. cit.*, p. 265.

¹²³ *Ibid.*, p. 277.

concebir la obra estaría estrechamente ligada al desarrollo, en Occidente, de un arte humanista que tiene como objetivo la perpetuación y glorificación del artista en la memoria histórica.

Así pues, la narración familiar pone en discurso dos construcciones fantasmáticas, el autoengendramiento y la inmortalidad, manifestaciones, a su vez, de una autoconstitución y de una victoria sobre la muerte. La obra, en una identificación entre personaje y narrador, y entre éstos y el autor, se concibe “comme celle de l’écriture quand l’écriture l’envahit et le ravit à lui-même”¹²⁴, instante irrepresentable del advenimiento y de la desaparición del lenguaje, de la constitución y de la disolución del sujeto, del que no queda más que “la force de l’impression subie dans un mixte de jouissance et d’horreur qui tend vers la répétition”¹²⁵.

Veamos pues cómo, formando parte de una “novela familiar”, Marguerite Duras y Jorge Semprún plasman estos dos fantasmas en buena parte de su obra.

V.1. La novela familiar de Marguerite Duras

A- *El origen y el Nombre del padre*

La mayor parte de la obra de Marguerite Duras consiste en una reelaboración imaginaria y reescritura de una serie de temas obsesivos que tienen su origen en la infancia y, sobre todo, en las vivencias familiares, alrededor, fundamentalmente, de la figura de la madre. La escritura consistirá entonces, según la propia autora, en desvelar o descifrar lo que está oculto y que es resultado de esas vivencias.

¹²⁴ BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 142.

¹²⁵ FERRIÈRES-PESTUREAU, S. (1997) *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l’œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 17.

Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu. (VM, p. 33)

Se produce así un efecto catártico:

Les choses terribles ou non terribles, intimidantes ou insolites... Il faut, ou les taire, ou puiser dans le silence la force de les dire: ce qui, sans doute, est *écrire*.¹²⁶

Particulairement, en los textos más personales, como en *L'Amant*, en los que, evidentemente, la escritora encontrará resistencias y dificultades.

En écrivant *L'Amant* j'avais le sentiment de *découvrir* : c'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'ai cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi. C'était presque ça, ça passait à l'écriture avec une facilité qui rappelait la parole de l'ivresse alcoolique dont il vous semble qu'elle est toujours intelligible, simple. Puis tout à coup ça résistait. On se trouve comme dans une armure, rien ne passe plus de soi à soi, de soi à l'autre. Comment parler de ça, comment décrire ça que je connaissais et qui était là dans un refus quasi tragique de passer à l'écrit, comme si c'était impossible. (VM, p. 34-35)

Para hablar de este proceso de escritura, Marguerite Duras desarrolló la metáfora de la "sombra interna", utilizada por primera vez en 1966 cuando, interrogada por Jean Schuster sobre qué es escribir, respondía que "Il s'agirait d'une post-conscience dont le champ d'action serait plus vaste, d'une fonction spécifique qui, une fois l'événement approprié par la conscience, l'appréhenderait à son tour, l'installerait, l'intégrerait à la pluralité intérieure – à la « communauté intérieure »"¹²⁷. Es en esa zona donde se sitúan los "archivos del sí mismo".

La escritora, a partir pues de sus propias vivencias, "part sur les traces de quelque chose qui est de l'ordre de la mémoire tout autant que de l'inconscient, de la réalité tout autant que de l'imaginaire, de l'acte créateur tout autant que du dépouillement, quelque chose qui a à voir avec le

¹²⁶ Citado en ARMEL, Aliette, « La force magique de l'ombre interne », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, 1994, Écriture, p. 15.

¹²⁷ SCHUSTER, Jean, « Le Terrain vague », entretien publié dans *Archibras*, n° 2, octobre 1967, repris dans VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, coll. « Écrivains de toujours », 1972, p. 173.

tragique, avec la mort.”¹²⁸. En definitiva, una parte oscura, desconocida y olvidada en lo más profundo del ser humano y que la escritura debería traer a la luz.

Ce qui vous arrive dessus dans l’écrit, c’est sans doute tout simplement la masse du vécu, si on peut dire, tout simplement... Mais, cette masse du vécu, non inventoriée, non rationalisée, est dans une sorte de désordre originel. On est hanté par son vécu. Il faut le laisser faire. (LL, p. 99)

C’est l’inconnu qu’on porte en soi : écrire, c’est ça qui est atteint. C’est ça ou rien. (EC, p. 52)

Esa masa de lo vivido desconocida que conforma la “sombra interna”, origen del proceso de escritura, es el punto de partida de la carrera literaria de Duras que comienza con dos novelas “familiares”, proyecciones ficticias en las que se pueden apreciar numerosos elementos de inspiración autobiográfica que se desarrollarán posteriormente, obras donde narra las vicisitudes de dos familias unidas y desunidas en la desesperación.

El primer texto, *La Famille Taneran*, convertido después en *Les Impudents* (1943), se centra en el personaje de Maud, una joven que se desliga poco a poco de una familia hostil. El cambio de título es significativo: de un patronímico que agrupa a un colectivo bajo su nombre pasamos a un adjetivo que caracteriza a un grupo humano. El nombre paterno desaparece a favor de un calificativo de sentido negativo que define a todos los miembros que forman parte de ese colectivo: Impúdicos y desvergonzados, como la propia escritura durasiana.

La segunda novela, *La Vie tranquille* (1944) repite, en cierta medida, el mismo esquema: el personaje-narrador femenino, Françoise, debe reafirmarse en el ambiente de una familia envuelta en grandes conflictos y enfrentamientos.

Encontramos en estos dos primeros textos numerosos elementos que prefiguran *Un Barrage contre le Pacifique*, como el rol unificador de la familia de la madre y el amor que todos los miembros le profesan, así como

¹²⁸ ARMEL, Alette, « La force magique de l’ombre interne », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, 1994, Écriture, p. 11.

su preferencia por uno de los hijos, o su obsesión por casar a la hija y así desembarazarse de ella.

Aunque *La Vie tranquille* esté dedicada a la madre, estas dos primeras novelas parecen vincularse claramente con la figura paterna de la escritora, pues sus historias respectivas se sitúan, la primera en Dordogne y en Bugues la segunda, ambas próximas a la región de Lot-et-Garonne donde se encontraba *Le Platier*, la propiedad que compró Henri Donnadiou, padre de Marguerite, cerca de Duras, y donde ésta pasó varios años de su infancia.

Por su parte, *Les Impudents* está dedicada a Jacques Donnadiou, segundo hijo de Henri Donnadiou y de su primera mujer: “Á mon frère, Jacques D., que je n’ai pas connu”. Pero, ¿realmente no conoció a su hermanastro mayor? ¿O, igual que en relación a su padre, Marguerite exageraba? El imaginario de la novela familiar se desata desde el comienzo de la obra.

La ausencia paterna es, en ciertas declaraciones, incrementada por la escritora. Así, en *Les Parleuses*, llega incluso a afirmar su inexistencia:

M.D.- [...] Je n’ai pas eu de père.

X.G.- Vous n’avez pas eu de père ? Mais...

M.D.- Enfin, je l’ai eu très peu... suffisamment longtemps.

X.G.- Il devait peser quand même de son absence, non ?

M.D.- Bien sûr. (LP, p. 24)

E, igualmente, en *Les Lieux de Marguerite Duras*, donde le hace, sin embargo, autor de un libro perdido y del texto de una postal, conectando así los orígenes paternos a la escritura.

- Mon père, je ne l’ai pas connu. Il est mort, j’avais quatre ans. Il a fait un livre de mathématiques sur les fonctions exponentielles, que j’ai perdu. Tout ce qui me reste de lui, c’est cette photographie et une carte postale écrite par lui à ses enfants avant de mourir. (LL, p. 48)

La escritora afirmaba que su padre había muerto cuando ella tenía cuatro años, en 1918, cuando, en realidad, Henri-Émile Donnadiou moría a la edad de cuarenta y nueve años, es decir, en 1921. Esta insistencia en recalcar la ausencia paterna estaría relacionada, además de con la voluntad de autogenerarse en la obra literaria, con la voluntad de oscurecer y

enmarañar los orígenes, generando una leyenda sobre su ascendencia. Una ausencia que se extiende por casi toda la obra durasiana, con ciertas excepciones significativas como el personaje de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*¹²⁹, el padre ausente y muerto en el campo de concentración de *Aurelia Steiner* o el padre protector de la escritura de su hija de *Emily L.*

En *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, en cuyo título figura el nombre de un padre compuesto, a su vez, por las iniciales de los hombres presentes en la vida de la escritora en aquella época (Antelme, Des Fôrets y Mascolo), el argumento se centra en la espera de la figura paterna de la hija que no regresa del baile al que ha ido con su enamorado. No debemos olvidar que, como lo muestra Madeleine Borgomano¹³⁰, la escena del baile, de gran importancia en la obra durasiana, funciona como el guión originario de la dimisión del padre.

La descripción física de M. Andesmas nos muestra, como ocurre en sus dos primeros textos, *Les Impudents* et *La Vie tranquille*, a un padre envejecido, ignorado y ausente para la hija, por lo que “assistons-nous encore à une scène d'exclusion du père [...]. M. Andesmas n'est finalement qu'une ombre rejointe par celle du jour finissant, rejeté dans l'indistinction et l'indifférence.”¹³¹

Por otra parte, la figura paterna ausente es de gran importancia en tres textos tardíos, cuya variación principal consiste en el lugar de la enunciación, lo que podría sugerir, de acuerdo con Sylvie Loignon¹³², una cierta relación con la elección del pseudónimo de la escritura: *Aurélia Steiner Vancouver*, *Aurélia Steiner Melbourne*, *Aurélia Steiner Paris*, todos ellos de 1979. En estos textos, la figura ausente del padre es evocada y, por tanto, creada en la escritura, por medio de las cartas dirigidas a un padre-amante.

¹²⁹ En este sentido, hay que recordar que el apellido « Andesmas » es una especie de anagrama formado por Antelme y Mascolo, primer y segundo marido de Marguerite Duras. Así, el personaje paterno, se convierte en una figura irónica y perversa en relación con la vida real.

¹³⁰ BORGOMANO, Madeleine, *Duras, une lecture des fantasmés*, Bruxelles, Petit Roelux, Coll. Cistre-Essais, 1985.

¹³¹ COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, 199, p. 154.

¹³² Véase LOIGNON, Sylvie, *Maguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 20.

En *L'Amant* la autora-narradora mencionará la muerte del padre, situándolo detrás de la imagen de la familia donde se condensará el origen de la escritura.

Je ne sais pas qui avait pris la photo du désespoir. Celle de la cour de la maison de Hanoi. Peut-être mon père une dernière fois. Dans quelques mois il sera rapatrié en France pour raison de santé. [...] Il mourra dans moins d'un an. (AM, p. 41)

En *Emily L.* (1987) el padre acompaña el devenir de la hija en la escritura, protegiéndola, y emocionándose con ella, aunque, de nuevo, eso sí, en la distancia y sin haber podido leer el poema perdido.

No obstante, a pesar de la mínima presencia de personajes paternos en estas obras, por lo general, la figura del padre se perfila, en el caso de aparecer, mediante contornos desdibujados, como en el caso de *Les Impudents*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *La Pluie d'été*, *Moderato Cantabile*, *Nathalie Granger*, etc.

Y es que del padre de Marguerite, ese gran ausente, apenas se sabe nada. Ni siquiera existe la certeza de su nombre. Como recuerda Claude Burgelin¹³³, nació, según la partida de nacimiento, Henri, y murió como Émile, el nombre que está grabado en su tumba.

Existe toda una leyenda alrededor del padre de Marguerite Donnadiou, avivada o fomentada, directa o indirectamente, por la propia escritora, que habla de una mínima presencia paterna en su infancia, dando a entender que ya desde su primer año de vida, Henri-Émile Donnadiou estuvo en numerosas ocasiones ausente del hogar familiar por cuestiones de salud. A lo que debemos añadir el silencio materno acerca de su enfermedad y de sus continuas ausencias, contribuyendo así a las reelaboraciones imaginarias. Debido a todas estas condiciones, el padre se convertiría en una figura casi mítica, perdida para siempre en ultramar, un *revenant*¹³⁴.

¹³³ BURGELIN, Claude, « Le père : une aussi longue absence » dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (dirs.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p.43.

¹³⁴ En *La Vie Matérielle*, Duras habla de una alucinación recurrente en una de sus curas alcohólicas. En ella aparecía un *revenant* que la escritora identificaba como “un Juif ou mon père. Ou autre chose encore. Quelqu'un d'autre indéfiniment. Son identité reste fixe. Depuis quinze jours elle n'a pas bougé. Il habite chez moi. Depuis quinze jours il habite la petite chambre qui est sur la rue. Il a des petits yeux très bleus et des cheveux très frisés qui viennent d'autre monde, par endroits noirs, par endroits blancs, qui viennent d'un autre âge.

Sin embargo, existen otros datos contradictorios, aportados por Jean Vallier en una obra de reciente edición¹³⁵, en los que se afirma que, ni el padre ni la madre de Marguerite, se separaron en ningún momento de sus hijos. Tanto es así que, en 1915, la futura escritora, junto a su familia al completo, habría pasado un tiempo en Francia.

Lo que aparece claro es que Duras, borrando y mezclando las pistas y los datos objetivos de su familia, tanto materna como paterna, configurará una especie de autoficción mítica y legendaria sobre sus orígenes. Esta autoficción implicará asimismo la renuncia al apellido del padre y la adopción de un pseudónimo en la escritura que se extenderá a la vida real y que borrará completamente el de Donnadieu, hasta el punto de que en su tumba sólo figura el nombre de escritora, Marguerite Duras, y sus iniciales, M.D.

Ya apuntábamos más arriba cómo el apellido determina la pertenencia a un grupo sociofamiliar, la transmisión de un linaje paterno y de una tradición de los que la mujer está excluida. Si existe una tensión entre el nombre y el apellido, entre lo individual y lo colectivo, esta es más evidente en el caso femenino. A través del lenguaje se nombra al individuo, se le “sujeta” a la ley social. Por ello, la mujer que osa escribir se rebela doblemente, ya que se convierte en sujeto activo y público del lenguaje patriarcal, subvirtiéndolo, transgrediendo lo simbólico. El primer paso es ocupar el lugar del hombre, adquirir, por tanto, un nombre propio, para después afirmarse como escritora.

M.D.- [...] La femme qui écrit se déguise en..., en homme.

X.G.- Oui, c'est-à-dire qu'elle pense que, pour avoir accès à la littérature, il faut qu'elle devienne un homme.

M.D.- Oui, ça commence toujours par cette singerie. C'est le premier travail à faire, ça.

X.G.- Se reconnaître comme femme ?

M.D.- Oui et je n'y ai pas échappé. (LP, p. 38)

Oui, il sait sur moi quelque chose que moi je ne peux pas savoir.” DURAS, Marguerite, « La population nocturne », dans *La Vie matérielle*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 1987, p. 178.

¹³⁵ VALLIER, Jean, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Paris, Textuel, 2006.

En este proceso, el “Nombre del Padre” vendría a ser sustituido por el “*mot-trou*” durassien (serait comme), l’envers déconstructif, le soutènement d’une « autre version » du symbolique.”¹³⁶ La ausencia de la palabra, lo innombrable, se encuentra en el centro de la búsqueda a la que se lanza inútilmente uno de sus personajes más conocidos, Lol V. Stein, cuyo nombre aparece ya mutilado. La misma búsqueda centro del proceso de la escritura. Como Lol, Duras, que suprime su apellido Donnadiou, se da a sí misma su propio nombre. De Donnadiou a D., y de ahí a Duras.

X.G.- [...] Lol, point, V, point. Ça, ça m’a toujours paru extraordinaire. Cette coupure, et on ne sait jamais, on ne saura jamais ce qu’il y a après. Encore un blanc, non ?

M.D.- Ah si, elle est nommée dans le livre : Lola Valérie Stein.

X.G.- C’est vrai, on le sait, malgré tout, là où est son vrai nom, c’est Lol. V. Stein, non ?

M.D.- Son vrai nom, c’est elle qui se le donne. Après sa maladie, elle se nomme elle-même... et pour toujours. (LP, p. 23)

Determinando lo simbólico y la ley, no es pues de extrañar que Marguerite sintiese horror hacia su apellido.

X.G.- Les femmes n’ont pas de nom, au départ.

M.D.- Non... D’où vient l’horreur de nos noms, on peut parler de ça.

X.G.- Oui, il y a le problème du nom paternel, du nom du père. Le père étant ce qui détermine le symbolique et la loi, dans la mesure où on ne veut pas se plier à la loi peut-être qu’il faut faire quelque chose avec le nom du père, si ce n’est le supprimer..., enfin, on a un problème avec.

M.D.- Beaucoup, beaucoup de femmes on horreur de leur nom. Même des femmes qui n’écrivent pas.

X.G.- Est-ce qu’on peut écrire en gardant le nom de son père ?

M.D.- C’est une chose qui ne m’a jamais paru..., apparu possible une seconde. Mais j’ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j’arrive à peine à le prononcer. Je n’ai pas eu de père. (LP. P. 23)

Pero, ¿por qué Donnadiou “inspire une sorte de rejet sacré, un point de coagulation phobique”¹³⁷ que le impide casi pronunciarlo? Quizá porque ese apellido que parece indicar el “*Don à Dieu*” o “entregado a Dios” de un padre ausente, sugiere un imaginario de muerte o de abandono

¹³⁶ SPOLJAR, Philippe, « Réécrire l’origine. Duras dans le champ analytique », dans ALAZET, Bernard (éd.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras*, Paris-Caen, La Revue des Lettres Modernes, 2002, p. 65.

¹³⁷ BURGELIN, Claude, « Le père : une aussi longue absence » dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (dirs.), *Lire Duras*, op. cit., p. 51.

y de bastardía que Marguerite Duras plasmará en diferentes textos, como en *L'Amant*, y que apuntan, de nuevo, a la ausencia del padre:

Ma mère n'a jamais parlé de cet enfant. [...] Il en a été de cette maternité comme d'un délit. Elle la tenait cachée. (AM, p. 97)

O, aún de forma más evidente, en “Les Enfants maigres et jaunes”:

Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. Inséparables. On est battus ensemble : sales petits annamites, elle dit. [...] Et nous, petits singes maigres, tandis qu'elle dort, dans le silence fabuleux des siestes, on se remplit le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère. [...]. Plus tard, lorsque nous avons quinze ans, on nous demande : êtes-vous bien les enfants de votre père ? regardez-vous, vous êtes des métisses. [...] Quand on est plus grand, ensuite, on nous dit : réfléchissez bien, cherchez bien, votre mère vous a-t-elle dit où était votre père lorsqu'elle vous attendait ? n'était-il pas en cure à Plombières en France ?¹³⁸

Con todo, en su primera publicación, *L'Empire français* (1940), en colaboración con Philippe Roques, un texto conservador encargado por el *Ministère des Colonies*, donde trabajaba por aquel entonces¹³⁹, y que proclamaba las ventajas y beneficios de la colonización francesa y las virtudes de conquista de la raza blanca, la escritora firma como Marguerite Donnadiou, quizá porque con él se ajustaba a la ley social y a lo simbólico, a lo establecido entonces como políticamente correcto respecto a la nación de sus orígenes. Marguerite Duras omitirá deliberadamente este libro de todas sus bibliografías, calificándolo de “erreur de jeunesse”¹⁴⁰. Aún así, es necesario situar y entender esta primera publicación en el contexto sociohistórico. Siguiendo de nuevo a Jean Vallier, tanto Marguerite como su marido, Robert Antelme, “étaient parfaitement intégrés à ce milieu de la faculté de droit où la majorité des étudiants venaient de la bourgeoisie catholique et penchaient à droite. Lorsque Marguerite a cherché une situation après sa licence, il lui a paru normal d'entrer au ministère des

¹³⁸ DURAS, Marguerite, « Les Enfants maigres et jaunes », dans *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, p. 5-7.

¹³⁹ Ya dijimos en el apartado anterior que Marguerite Donnadiou trabajó en el *Service Intercolonial d'Information*, organismo dependiente del Ministerio de Colonias, desde junio de 1937 hasta la Ocupación alemana de Francia, en verano de 1940. Allí publicó, junto a su compañero de trabajo, y quizá amante, Philippe Roques, *L'Empire Français*.

¹⁴⁰ Para la descripción de *L'Empire français* me baso en los datos apuntados en la biografía de Laure Adler sobre Marguerite Duras: ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. “Folio”, 1998, p. 202-209.

Colonies, où ses parents étaient connus. Et quand Georges Mandel, ministre des Colonies, a voulu combattre la propagande de guerre allemande en commandant à son attaché de presse Philippe Roques un livre montrant qu'il y avait dans l'Empire français des ressources en matériel et en hommes, Marguerite Donnadiou, rédactrice dans ce ministère, n'avait aucune raison de refuser d'y participer."¹⁴¹ Libro pues de encargo oficial y encuadrado dentro de una política conservadora ajustada al imperio. No es de extrañar pues que la futura escritora lo firmara con su apellido paterno.

Paradójicamente, *Un Barrage contre le Pacifique*, la "novela de los orígenes", denuncia explícita del sistema colonial, será redactada, a tenor de las propias declaraciones de la escritora, aproximadamente, durante la misma época, quizá, como mucho, tres o cuatro años más tarde, y publicada diez años después con su apellido literario.

Le Barrage contre le Pacifique, c'est le vrai livre sur la mémoire et j'avais moins de trente ans quand je l'ai écrit. (LP, p. 231)

En este sentido, es significativo el texto siguiente a *Un Barrage*, *Le Marin de Gibraltar* (1952). En él tenemos un narrador-personaje sin nombre que podría considerarse una proyección de la autora por los datos biográficos equivalentes: funcionario del Ministerio de las Colonias e hijo de un funcionario colonial, cuyas funciones se limitan a recopiar actos de nacimiento y de muerte de los franceses, en una velada alusión a la muerte del padre y al nacimiento a la escritura. En la adolescencia, el narrador imagina la muerte del padre.

Je savais bien ce que c'était de vivre dans l'espoir quotidien de sa mort – d'imaginer mon père tué net par une de ses recrues indigènes, avait été, vers quinze ans, mon rêve le plus délicieux, le seul qui rendit à la création un peu de sa fraîcheur originelle [...] (MG, p. 42)

E inmediatamente después asiste a la contemplación casi alucinatoria, en compañía de su amante y colega, Jacqueline, también funcionaria, de una pintura de la Anunciación, cuya reproducción había estado en la cabecera de

¹⁴¹ ARMEL, Aliette, « Un personnage héroïque », Entretien avec Jean Vallier, dans *Le Magazine littéraire*, n° 452, Avril 2006, p. 36.

la cama del narrador adolescente en una ausencia del padre, y en la que la figura principal es un ángel sin género definido, como si el texto quisiera poner en discurso el nacimiento de la escritura y de la escritora, a partir del narrador *alter ego* de la autora, convertida en un ente de papel de género indefinido.

L'ange resplendissait toujours, incendié de soleil. On n'aurait pas pu dire s'il était homme ou femme, non, ç'aurait été difficile, il était un peu ce qu'on voulait. (MG, p. 54)

En esta escena en la que el narrador decide abandonar su puesto en el Ministerio de las Colonias y olvidar tanto el doloroso recuerdo de su colaboración con el régimen de Vichy¹⁴² como a la mujer que representa la vida respetable y monótona, asistimos al parto doloroso al lenguaje desde el mutismo del nuevo narrador que inventará la historia del marino de Gibraltar.

Je ne pus pas le lui dire. Ce ne fut pas tant moi qui ne le pus pas, que mes lèvres. Elles s'ouvrirent puis, curieusement, s'ankylosèrent et se fermèrent comme une valve. Rien n'en sortit. (MG, p. 52)

Une grande douleur m'assailit dans la poitrine à la hauteur de l'estomac. [...] C'est l'ange, me dis-je, ce chauffeur, ce traître. Mais pourquoi pleurer ? [...] Ce mot arriva sur moi, vague haute, terrifiante, il me submergea. Je ne pus l'esquiver.

Chacun a sa façon à lui de pleurer. La pièce s'emplit d'un gémissement sourd, celui du veau qui veut rentrer à l'étable, qui en a assez de la pâture et qui voudrait bien voir sa vache de mère. Aucune larme ne sortit de mes yeux. Mais le gueulement en fut d'autant plus fort. Dans le calme, qui le suivit immédiatement après, j'entendis, comme tout le monde, ces mots :

- L'État civil, fini. (MG, p. 55-56)

Es más, en este texto se pone en discurso “otro” narrador, un negro “colonizado”, profesor de la Escuela de niños de Cotonou en Bénin, que utiliza un lenguaje barroco, artificioso y postizo, un lenguaje asimilado y, como la propia Duras, salvando las distancias, “l'auteur, en langue française, d'un ouvrage de six cents pages édité par le service de Propagande du ministère des Colonies, qui relatait l'épopée d'une reine

¹⁴² Marguerite Donnadiou empezó a trabajar, en julio de 1942, en el Comité de organización del libro, como secretaria de la comisión de control de distribución de papel, bajo el control de la ocupación alemana, que se encargaba, además de repartir el contingente de papel entre los diferentes editores, a seleccionar los libros que podían o no publicarse.

dahoméenne, Domicigui, aïeule du roi Béhanzin.”¹⁴³. Una obra que, como afirma el narrador, es además “probant des bienfaits du colonialisme –du moment qu’il était écrit en français par un sujet noir.”¹⁴⁴. De esta manera, se diría que, mediante la ficción, la autora intenta ironizar y, al mismo tiempo, hacerse perdonar, por su antigua participación en la redacción de *L’Empire français*, una de “des merveilles de la merde coloniale.”¹⁴⁵, para lo que hará falta “avoir tué père et mère pour y vivre.”¹⁴⁶. En la ficción, el sí mismo se reinventa a la medida deseada.

Lo que todo ésto, probablemente, pone en evidencia es, no solamente una cierta ambigüedad en los posicionamientos políticos marcada por la época, sino también una transición constatada por un desdoblamiento de Donnadiou a Duras. Dejando de lado para siempre el apellido Donnadiou, Marguerite adoptará el pseudónimo “Duras” con el primer texto de su carrera literaria, *Les Impudents* (1943). El pasaje de Donnadiou a Duras será pues la condición de la práctica literaria. La adopción del pseudónimo “a permis au nom propre d’avoir un autre référent que l’héritage paternel (le référent évident du nom propre)”¹⁴⁷. Sobre todo si tenemos en cuenta la oposición materna al desarrollo vocacional de la escritora.

Y es que la adopción de un pseudónimo es además, como recuerda Starobinski¹⁴⁸, un acto de protesta, de repudio del apellido paterno, por vergüenza o resentimiento, con el afán de rechazar una identidad predestinada. En definitiva, pone de manifiesto, siguiendo la elaboración de la novela familiar, el fantasma de “matar al padre”.

La autodenominación, según Julia Kristeva, constituye un “second enfantement, auto-enfantement, élimination de la famille et usurpation de tous ses rôles”.¹⁴⁹ Así, para que haya un segundo nacimiento,

¹⁴³ DURAS, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1952, p. 349.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 350.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 360.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 360.

¹⁴⁷ PLEYNET, Michel, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, p.157.

¹⁴⁸ Ver STAROBINSKI, “Stendhal pseudonyme”, dans *L’œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, 1999, Gallimard, Coll. Tel, p. 233-284.

¹⁴⁹ KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Tel Quel, 1974, p.193.

el escritor debe “matar” a su yo anterior configurado mediante el nombre del padre. Philippe Sollers denomina a este proceso “tanathografía”:

[...] écrivant à travers la limite du nom paternel, donc à travers la limite symbolique, le sujet de l'écriture la garde comme moyen d'accès à l'énonciation et à la dénotation, mais la transgresse pour se placer à travers elle, nulle part, dans le procès « imaginaire » où il est un sujet à la mort.¹⁵⁰

Se produce así, en la propia obra, un autoalumbramiento, eliminando de un plumazo el linaje familiar y rompiendo la cadena de filiación, creando su propio personaje de orígenes míticos y legendarios. Rechazando el apellido del padre, Duras rechaza pues la identificación profunda entre su ser profundo y su ser social, en un proceso de escritura en el que la persona se convertirá plenamente en el personaje.

Sin embargo, aunque rota la cadena, el padre no es absolutamente suprimido, ya que, Duras, además de empezar por la misma letra que el apellido del padre, “C'est un village du Lot-et-Garonne, près de l'endroit où mon père avait acheté une propriété. Il est mort là.”¹⁵¹. En el origen de la escritura se encuentra pues el nombre del lugar de la muerte del padre. El pseudónimo se convierte en un topónimo paterno¹⁵²: “Duras”, no sin connotaciones de permanencia y posteridad: “duras et dureras”.

¹⁵⁰ SOLLERS, Philippe, « La science de Lautréamont », in *Logiques*, Editions du Seuil, 1968, p. 254-255, citado en KRISTEVA, Julia, *op. cit.*, p.193.

¹⁵¹ LAMY, Suzanne, « Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin 1981 à Paris », dans LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Éditions Spirale, 1981, p. 56.

¹⁵² Existe una hipótesis discutible expresada por Stéphane Patrice en “Architecture d'un pseudonyme”, artículo incluido en HARVEL, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Ámsterdam, Editions Rodopi, 2001, p. 105-116, según la cual, Marguerite Duras, gran lectora de Proust, habría tomado prestado el apellido de uno de sus personajes de *À la recherche du temps perdu*, Madame Verdurin, modelo de burguesa arrivista. Este personaje comenzaba su vertiginosa ascensión social con un segundo matrimonio con el anciano y arruinado duque de Duras. Marguerite Duras, siguiendo este modelo, se haría un nombre y heredera, sin contar completamente la cadena de sus orígenes familiares, de un linaje prestigioso, literaria y socialmente que, según el autor del artículo, « manifeste sa volonté de se distinguer, son goût des privilèges, et une conception romantique ou bourgeoise du travail artistique qui signifie davantage une démission qu'une volonté de faire l'Histoire et être fidèle aux sans-familles, aux sans-paroles, aux sans-gardes ». Sin embargo, ¿cómo Marguerite Duras podría, aunque fuera de forma inconsciente, tomar como modelo un personaje tan denostado y maltratado por Proust, ofreciendo un modelo de ascensión social completamente denigrado?

Aún así, Jean Vallier insiste en los orígenes proustianos del apellido Duras, sin llegar a su inspiración en el personaje de Madame Verdurin. En *C'était Marguerite Duras, Tome I 1914-1945*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 608, afirma que la escritora adoptará el apellido Duras simplemente “pour en finir avec ce nom de famille qu'elle n'aime pas et

En el proceso de creación de la obra, la autora se creará su propia filiación, de Marguerite Donnadiou à Marguerite Duras, construyendo una nueva memoria que no cesa de destruirse y reconstruirse con cada texto. Como afirma Doubrovsky, “L’écriture fournit au fantasme, par la fiction qu’elle instaure, l’accomplissement sans cesse dénié par la réalité.”¹⁵³

Je n’ai pas d’histoire. De la même façon que je n’ai pas de vie. Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie et je n’ai aucune possibilité d’apercevoir clairement ce qu’on appelle ainsi : sa vie. (VM, 99)

Duras será, a partir de ese momento, la autodenominación que devorará progresivamente el nombre del padre. El nombre de la escritora y cineasta que terminará absorbiendo la identidad civil de Marguerite Donnadiou, hasta el punto que la despojará de ella. Así se manifiesta en su último texto, *C’est tout*:

Y.A.: Que diriez-vous de vous-même ?
M.D. : Duras.
[...]
Quelquefois je suis vide pendant très longtemps.
Je suis sans identité. (CT, p. 8)

Y un poco más adelante:

Y.A.: Vous êtes qui?
M.D. : Duras, c’est tout.
Y.A. : Elle fait quoi, Duras ?
M.D. : Elle fait la littérature. (CT, p. 21)

En ese proceso de desnombramiento, Marguerite Duras se convertirá finalmente en M.D., siguiendo la estela de los nombres truncados de alguna de sus heroínas más célebres, como Lol V. Stein o Emily L.

Marguerite Duras empieza pues el largo recorrido de la escritura y de la creación con la fabulación de dos novelas familiares, al parecer

aussi parce que ça fait “chic”. [...] elle est allée chercher son pseudonyme du côté de chez Proust (et du Lot-et-Garonne bien sûr), où Duras et Sagan son des titres de noblesse en même temps que des noms qui, sous sa plume, sont autant de jalons dans ce jeu de « ma mère l’Oie » qu’est la recherche des temps de la mémoire.”

¹⁵³ DOUBROVSKY, *Autobiographiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 70.

inspiradas en la suya propia, situadas en espacios vinculados al padre y, en un acto de autogeneración, crea su propia identidad onomástica de escritora, suprimiendo el nombre del padre pero asumiendo el nombre de la región paterna, con ciertas connotaciones aristocráticas y literarias, en el nacimiento a una actividad asociada con el lenguaje simbólico.

B- *La escena originaria*

Se podría hablar entonces de un cierto narcisismo, de una función especular de la obra visible ya desde *La Vie tranquille*, en la que la autora se ve multiplicada en una serie de personajes distintos que forman un calidoscopio de identidades diversas que paulatinamente irán configurando la autora Marguerite Duras:

J'étais couchée lorsque je me suis aperçue couchée dans l'armoire à glace ; je me suis regardée. Le visage que je voyais souriait d'une façon à la fois engageante et timide. Dans ses yeux, deux flaques d'ombre dansaient et sa bouche était durement fermée. Je ne me suis pas reconnue. Je me suis levée et j'ai été rabattre la porte de l'armoire à glace. Ensuite, bien que fermée, j'ai eu l'impression que la glace contenait toujours dans son épaisseur je ne sais pas quel personnage, à la fois fraternel et haïeux, qui contestait en silence mon identité. (VT, p. 122)

Autogenerándose en el propio texto, la obra, convertida en doble de la autora, sustituye así la imagen imposible de la “escena primitiva”, construyendo una identidad múltiple y diversa.

Después de las dos primeras novelas, especie de preámbulo con el que Marguerite Duras se convierte en escritora públicamente, tiene lugar la edición en 1950 de *Un Barrage contre le Pacifique*, la “novela familiar” por excelencia, elaboración imaginaria de la familia de Marguerite Donnadiou, donde se plasman los fantasmas del grupo de origen.

Esta novela fundacional con la que Duras se sumerge completamente en el tiempo y en el espacio de la infancia, se convertirá en una de las obras claves en su obra posterior, conteniendo los temas, personajes y espacios que se repetirán con ciertas variantes a lo largo de toda su carrera, además de avanzar las técnicas literarias que más adelante definirán el estilo típicamente durasiano. De la importancia de esta novela

da cuenta además el gran valor que le acordaba su propia autora. En su último libro, *C'est tout* (1995), respondía así a Yann Andréa:

Y.A.: Votre livre préféré absolument ?
M.D. : *Le Barrage*, l'enfance. (CT, p. 9)

Quand j'écris je suis de la même folie que dans la vie. Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du *Barrage*. (CT, p. 20)

Le Barrage, piedra angular de la obra de Duras, se ofrece al lector como una novela autobiográfica “enmascarada”.¹⁵⁴ No sólo por el conocimiento externo de ciertos datos biográficos de la autora, sino porque allí se explicita, en el paratexto, especie de prefacio o sinopsis donde se ofrecen al lector una serie de directrices que establecen un pacto autobiográfico de lectura:

L'auteur, née en Conchinchine, a mis beaucoup d'éléments autobiographiques dans ce récit dominé par le soleil, l'alcool, l'immense misère physique et morale des Asiatiques et des pauvres Blancs, roulés par une administration abjecte, les alternances de rire fou et de tristesse, une sensualité violente. (BP, p.8)

Aunque, evidentemente, lo importante no es la confirmación o no de que lo escrito responde a la verdad de la vida de la autora, sino la manifestación ficticia en la creación, puesto que “il renvoie là où le vrai et le faux pervertissent leurs données, où tout, à terme, devient vrai parce que la seule vérité est celle de l'écrit.”¹⁵⁵ Lo verdadero es pues, lo plasmado en el texto, que se convierte, en definitiva, en lo vivido o en lo deseado vivir, estableciendo un puente de comunicación entre el narrador y el lector.

¹⁵⁴ Para calificar *Un Barrage contre le Pacifique* como novela autobiográfica me baso en *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, Paris, Gallimard, 1975. Según este autor lo que distingue a una autobiografía de una novela es, fundamentalmente, el pacto de lectura al que se ve sometido un texto. En este sentido, *Un Barrage* se trataría de una novela autobiográfica pues su pacto de lectura es novelesco: en primer lugar, porque el nombre de la autora, del narrador (desconocido) y del personaje principal son diferentes y, en segundo lugar, porque fue publicada como “roman”. Por tanto, pese a que se conoce su inspiración autobiográfica, estamos frente a una novela, a una ficción novelada. Aún así, *Un Barrage* mantiene todo su interés “comme fantasma au niveau de son énoncé, et la fausseté du pacte autobiographique comme conduite, restera pour nous révélatrice, au niveau de l'énonciation, d'un sujet à intention malgré tout autobiographique que nous continuerons à supposer au-delà du sujet truqué.” (*Le pacte autobiographique*, p. 40-41)

¹⁵⁵ BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Les contemporains, 1992, p. 256.

Le Barrage est devenu intangible, les camouflages, le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur et risquaient moins de l'éloigner du récit que moi je voulais qu'il lise, tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu. Cela jusqu'à *L'Amant*. Il y a donc deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du *Barrage*. Celle de *L'Amant*. Et celle des photographies de famille. [...]. (VM, p. 100)

En este texto pues, Duras pone en discurso la “primera versión” de la novela familiar en la que variarán, respecto a los datos objetivos que conocemos y a los otros textos autoficticios, no sólo los acontecimientos sino, fundamentalmente, los personajes. Destaca la ausencia del hermano mayor¹⁵⁶, el hermano violento adorado por la madre y, por tanto, asociado con la figura paterna. Por el contrario, adquiere una gran relevancia la figura del hermano querido. Presentado como un magnífico cazador que encuentra la felicidad al lado de una mujer maravillosa y soñada, madre-amante imaginaria, Joseph parece reunir en él las características “deseables” de los dos hermanos de Marguerite Donnadieu, lo que podría conducirnos a establecer la hipótesis de que este personaje es, en realidad, un arquetipo construido a partir de las características de ambos personajes.

Otro personaje de relevancia es el amante de Suzanne, que más adelante aparecerá en *L'Amant* como el amante chino y que aquí es suplantado por un personaje casi ridículo, Mr. Jo, sustitución incompleta y grotesca de Joseph, pero que guarda un parecido más próximo al amante de la vida real de Marguerite Donnadieu, Léo, que la versión dulcificada y erótica de *L'Amant*.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Aún así, en el texto, hay un personaje secundario que se llama Pierre, y que es el marido de Lina, la madre-amante imaginaria de Joseph, el hermano pequeño. Pierre es cazador y un marido simpático, pasivo y alcohólico que consiente las infidelidades de su esposa. Se diría que Joseph se apodera de las cualidades “activas” del hermano mayor, mientras que éste se queda dormido a causa del alcohol. En este sentido, quizá Joseph es la figura fusionada de Pierre y de Paulo, los dos hermanos reales de Marguerite Donnadieu.

Por otro lado, Marguerite Duras publicará en 1954 un libro de relatos de los que *Des journées entières dans les arbres* explorará la relación entre una madre posesiva, obsesionada con el dinero y algo desequilibrada, y su hijo adorado: “La mère des *Journées entières dans les arbres* et celle du *Barrage contre le Pacifique* sont les mêmes. La nôtre. La vôtre. La mienne, aussi bien.” (DURAS, Marguerite, *Le Monde extérieure. Outside 2*, Paris, P.O.L. éditeur, 1993, p. 194). Este relato lo reescribirá en 1968 como obra de teatro.

¹⁵⁷ Se podría decir que Marguerite Duras, como hizo su madre, inventa « su propio cine », ofreciéndose a sí misma una versión más amable y dulcificada de esa parte escabrosa de su adolescencia. Así, “il n'a plus la petite vérole, il n'est plus bancal ni ridicule. Il a la peau douce, les gestes lents, l'érotisme oriental. Marguerite rêve à voix haute de ce qu'aurait pu, de ce qu'aurait dû être son histoire d'adolescence. Marguerite invente cet amant si doux et si patient, si amoureux et si tendre...”. ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 1998, p. 780.

Pero la figura que resalta por encima de todas es la madre, personaje terrible y desbordante que la autora hace morir al final de la novela, como si se tratase de una tentativa desesperada de hacerla desaparecer, desembarazarse de ella para siempre, disolver la memoria del olvido de una familia “de piedra” en la que ella ocupaba el centro.

Tanto en este texto como en su versión teatral, *L'Éden Cinéma*, la muerte de la madre, anunciada desde el comienzo, se plasmará “par exténuation des paroles, des désirs et des énergies dont elle se trouve la destination”¹⁵⁸. La puesta en discurso de esta muerte supone la realización en la escritura del fantasma que permite a la autora construirse a sí misma como escritora. Convertir a la madre en ausente, separarse para siempre de ella, aquella que se opuso a la escritura, significa acceder al lenguaje adquiriendo la capacidad de simbolizar su vacío, pasando a ser entonces el objeto de deseo para siempre perdido, el paraíso del Edén, y aceptar sustituir los vínculos familiares por otros objetos de deseo como Lina, la “madre-amante” de Joseph, Mr. Jo o Agosti, el primer amante de Suzanne.

La figura de la madre de *Un Barrage*, directamente inspirado en la madre real de la autora, es un personaje ambivalente y desmesurado que, perdiendo el nombre, se convierte en mito: una mujer viuda, de origen campesino, fuerte, aventurera, soñadora y rebelde, pero, a la vez, inocente, incapaz de asumir su derrota frente a la injusticia del sistema colonial, lo que le conduce a un estado maniaco-depresivo próximo a la locura.

Esa locura, cuyo origen se remonta a la imposibilidad de percibir la corrupción del sistema colonial, es simbolizada en la ausencia de visión de la pantalla del *Eden Cinéma*, el cine donde el personaje de la madre trabaja como pianista de películas mudas, es decir, en un mundo de imágenes ficticias. Del oscuro tunel del cine la madre resurge “virgen”, en la ausencia de un padre-amante, elaborando “su propio cine”. La pureza sexual tiene aquí su correlato en la inocencia de un sistema socioeconómico corrupto.

¹⁵⁸SAINT-AMAND, Pierre, «La photographie da famille dans L'Amant», dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1993, p. 233.

Le malheur venait de son incroyable naïveté. En la préservant des nouveaux coups du sort et des hommes, les dix ans qu'elle avait passés, dans une complète abnégation, au piano de l'Éden Cinéma, moyennant un très maigre salaire, l'avaient soustraite à la lutte et aux expériences fécondes de l'injustice. Elle était sortie de ce tunnel de dix ans, comme elle y était entrée, intacte, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial qui n'avait pas cessé de l'entourer. (BP, p.25)

En la imposibilidad de ver la escena primitiva paterna, puesto que “elle (la mère) n'avait jamais fait l'amour depuis que leur père était mort parce qu'elle croyait, comme une imbécile, qu'elle n'en avait pas le droit [...]”¹⁵⁹, Suzanne, *alter ego* de Marguerite Donnadiou y del narrador, imagina su propia escena amorosa, convertida, sin embargo, en otra imagen imposible, una imagen terrible de devoración y de muerte. Cara y reverso de la misma moneda, el cine se convierte así en el lugar de la disolución imposible en el otro mediante un ritual amoroso y terrible de canibalismo mortífero que supone, en el espacio discursivo, la elaboración del “fantasma del cuerpo fragmentado”:¹⁶⁰

Il dit je vous aime. Elle dit je vous aime moi aussi. Le ciel sombre de l'attente s'éclaire d'un coup. Foudre d'un tel baiser. Gigantesque communion de la salle et de l'écran. On voudrait bien être à leur place. Ah! comme on le voudrait. Leurs corps s'enlacent. Leurs bouches s'approchent, avec la lenteur du cauchemar. Une fois qu'elles sont proches à se toucher, on les mutile de leurs corps. Alors, dans leur têtes décapités, on voit ce qu'on ne saurait voir, leurs lèvres les unes en face des autres s'entrouvrir, s'entrouvrir encore, leurs mâchoires se défaire comme dans la mort et dans un relâchement brusque et fatal des têtes, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale. Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas. Les spectateurs n'en auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré. Car l'écran s'éclaire et devient d'un blanc de linéul. (BP, p. 189)

A partir de esta escena “primitiva” cinematográfica, Suzanne elabora su propia historia, creando una madre-amante imaginaria para Joseph, que sustituye a la madre. El siguiente capítulo termina y comienza así:

¹⁵⁹ DURAS, Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 1950, p. 281-282.

¹⁶⁰ El “fantasma del cuerpo fragmentado” es un concepto psicoanalítico que hace referencia al estado inmediatamente anterior a la fase del espejo lacaniana. El niño, hasta que no descubre su unidad corporal constituyéndose como individuo, se considera como un apéndice de su madre y/o una agregación de miembros dispares y mal coordinados. El regreso de esta fantasía en la imaginación es corriente en enfermedades mentales graves como la psicosis.

Déjà, à force de voir tant de films, tant de gens s'aimer, tant de départs, tant d'enlacements, tant d'embrassements définitifs, tant de solutions, tant et tant, tant de prédestinations, tant de délaissements cruels, certes, mais inévitables, fatals, déjà ce que Suzanne aurait voulu c'était quitter la mère. (BP, p. 203)

C'était au cinéma que Joseph l'avait rencontrée. Elle fumait cigarette sur cigarette et comme elle n'avait pas de feu, Joseph lui en avait donné. Alors chaque fois elle avait offert une cigarette à Joseph. Lui non plus n'avait pas cessé de fumer. C'était des cigarettes très bonnes et très chères, les plus chères, sans doute les fameuses « 555 ». Ils étaient sortis ensemble du cinéma et depuis ils ne s'étaient pas quittés. (BP, p. 195)

Este personaje avanzará otros personajes femeninos durasianos, sobre todo, Anne-Marie Stretter, “le lieu même de l'écrit”.

Je me demande si l'amour que j'ai d'elle n'a pas toujours existé. Si le modèle parental ça n'a pas été elle, la mère de ces deux petites filles, Anne-Marie Stretter, non pas ma mère, voyez, que je trouvais trop folle, trop exubérante, et qui l'était d'ailleurs. C'était ce pouvoir secret. Il fallait receler un pouvoir secret pour avoir cette force, dans la vie. Je pense que c'était ça, elle, Anne-Marie Stretter, le modèle parental pour moi, le modèle maternel, ou plutôt le modèle féminin ; [...]. (LL, p. 65)

On pourrait dire que cette femme, Anne-Marie Stretter, très longtemps, avait eu une fonction maternelle à mon endroit, une fonction parentale aussi importante que celle de ma mère. C'est une chose qui m'avait beaucoup bouleversée. Comme si ma scène primitive à moi en passait par la mort.¹⁶¹

Es así como, en el propio texto, Duras pone en discurso la génesis de su escritura y de la propia escritora mediante la metáfora visual del cine, como sustituto de la ausencia de la madre, en una especie de escena imaginaria y originaria donde, a partir de la reelaboración de la “realidad” surge la ficción y toma cuerpo la instancia narrativa.

El paraíso original materno del *Eden Cinéma*, espacio de la imposible re-uni6n en el seno materno, es pues el lugar de la “sombra interna”, la oscuridad fecunda del imaginario de donde nace la escritura, la invenci6n de historias, de “novelas” que sustituyen a la realidad por una “surrealidad” fascinante:

Depuis qu'elle était plus sûre encore que c'était dans les cinémas qu'on les rencontrait, dans l'obscurité féconde du cinéma. C'était au cinéma que Joseph l'avait rencontrée. C'était là aussi, il y avait trois ans, qu'il avait trouvé la première femme, après Carmen, avec laquelle il avait couché. C'était là seulement, devant l'écran que á devenait simple. D'être ensemble avec un inconnu devant une même image, vous donnait l'envie de l'inconnu.

¹⁶¹ DURAS, Marguerite, (1984), *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 63-64.

L'impossible devenait à portée de la main, les empêchements s'aplanissaient et devenaient imaginaires. (BP, p. 223-224)

Es relevante la constatación de una cierta analogía entre la concepción del cine en esta novela familiar y el primer guión cinematográfico, *Hiroshima mon amour*. Su primera imagen es la descripción de la explosión de la bomba de Hiroshima, destrucción total que da paso a otra imagen “alucinatória” de la autora-narradora en la que se describen, en primerísimo primer plano, dos cuerpos entrelazados de donde surgen dos voces puras¹⁶² mezcladas, masculina y femenina, que construirán el relato. Se pone en discurso pues una especie de escena originaria de la escritura que, partiendo del momento y del espacio de la explosión, del magma original en el que todo está confundido, hace surgir la voz balbuceante que crea e imagina un mundo narrado que apela al imaginario materno de la fusión feliz, antes del nacimiento a la diferencia.

La utilización de la pantalla en esta escena como mutilador de los cuerpos, igual que observábamos en *Un Barrage*, vuelve a repetirse pues en estas primeras imágenes de la película, descritas en el guión:

A mesure que ce « champignon » s'élève sur l'écran, au-dessous de lui, apparaissent, peu à peu, deux épaules nues.

On ne voit que ces deux épaules, elles sont coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches.

[...]

Il devrait en résulter un sentiment très violent, très contradictoire, de fraîcheur et de désir. (HM, p.21)

La escena “ausente” se convierte en “le lieu imaginaire de mise en scène du fantasme: l'histoire, même celle d'Hiroshima, devient prétexte ; ou plutôt, il s'opère une conjonction entre le fantasme individuel et le grand fantasme collectif du vingtième siècle [...]”¹⁶³.

¹⁶² Son voces, según la terminología cinematográfica, “acusmáticas”. La escucha acusmática aparece “quand on entend un son sans voir les causes dont il provient” (JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 46.) Este tipo de voces producen un efecto mágico y envolvente: « La voix acousmatique, émanant d'un espace non visualisé, comme tombant du ciel et emplissant d'un coup le champ sonore, possède d'emblée un pouvoir quasi magique » (MURCIA, Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan Université, Coll. Lettres 128, p. 70.)

¹⁶³ BORGOMANO, Madeleine, *op. cit.*, p. 47-48.

Como hace notar Borgomano, el cine se encuentra asociado en este guión, igual que en *Un Barrage* al pasado, a la infancia y a la madre. La película parece suscitar en el texto y en su narradora-guionista “ce que l’aventure d’Hiroshima provoque dans l’histoire de la Française, une brutale résurgence du passé, de ses traumatismes et de ses fantasmes : scène primitive (la femme couchée sur l’homme mourant), violence, mutilation (les corps décapités), mort. Ce ressurgissement provoque, comme il le fait dans le film, un moment de délire verbal lié à une régression ; Riva revit sa folie, le texte régresse vers une écriture redondante, explicative, donc sécurisante aussi.”¹⁶⁴.

Un Barrage contre le Pacifique es pues la novela de los orígenes, del “génesis”, de cómo la escritora y la escritura nacen del imaginario o de la “habitación oscura” representada simbólicamente por el cine-madre. Un imaginario que, siguiendo a Lacan, está gobernado por procesos visuales, y que consiste en un repertorio de imágenes de diferentes “otros” con los que el ego de la escritora se identifica sucesivamente. En primer lugar, con el de la madre real de Marguerite Donnadieu que creyó, inocentemente, poder detener el océano con un dique. A partir de ese imaginario, el de Marguerite Duras que inventa una narración asumida en la novela por un narrador en tercera persona que pone en discurso el imaginario creado, a su vez, por Suzanne, la protagonista.

Así pues, en un trabajo de transposiciones en la escritura, la autora se identifica con el narrador, y éste con Suzanne que, a su vez, lo hace con Joseph, egos ideales del imaginario, estructura narcisista en la que las imágenes de otredad son transformadas en reflejos del yo, afirmándose la presencia de la autora. Como apunta de nuevo Madeleine Borgomano, “la première personne implicite, inavouée, affleure sans cesse sous la froideur de la troisième, à travers la focalisation systématique sur le personnage de Suzanne, filtre permanent de toute l’information”.¹⁶⁵

¹⁶⁴ BORGOMANO, Madeleine, *L’écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, Coll. Cinéma, 1985, p. 41.

¹⁶⁵ BORGOMANO, Madeleine, « Romans : la fascination du vide », dans *L’Arc*, nº98, 1985.

En estos desplazamientos desde la autora hasta Suzanne, Marguerite Duras recrea su propio autoalumbramiento erigiéndose en escritora, es decir, “en un sujeto que accede al uso activo del significante” si seguimos a Lacan. La adquisición del lenguaje supone así la ruptura de la unidad preedípica con la madre y la prohibición del incesto que quedan plasmados en la historia de *Un Barrage contre le Pacifique*. No en vano, es Joseph, el hermano amado o, como ya he apuntado antes, la reunión simbólica de los dos hermanos, el que inviste a Suzanne con la función de transmisora de la historia familiar, rompiendo así la unidad mortal e incestuosa.

C’était tellement intenable de se rappeler ces choses sur elle, qu’il était préférable pour lui et pour Suzanne, que la mère meure : « Il faudra que tu te souviennes de ces histoires, de l’Eden, et que toujours tu fasses le contraire de ce qu’elle a fait. Pourtant, il l’aimait. Il croyait même, disait-il, qu’il n’aimerait jamais aucune femme comme il l’aimait. Qu’aucune femme ne la lui ferai oublier. « Mais vivre avec elle, non, ce n’était pas possible. » (BP, p. 84)

El origen de la escritura y de la escritura se sitúa pues en “la imposibilidad de ver” que crea el imaginario y que es un eje central en toda la durasiana. Ese “deseo de imagen” es asimismo el punto de arranque de *L’Amant*, reelaboración de *Un Barrage contre le Pacifique*. Texto sobre la búsqueda de los orígenes de la escritura, autoriza, por primera vez, la interpretación autobiográfica de gran parte de la producción artística de su autora o, al menos, su recreación imaginaria, fusionando realidad y ficción.

L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l’on fait croire qu’il y avait quelqu’un, ce n’est pas vrai il n’y avait personne. L’histoire d’une toute petite partie de ma jeunesse je l’ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l’apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. (AM, p. 14)

Continuando con la instauración de cierta incertidumbre y ambigüedad respecto a la veracidad de los textos a interpretación autobiográfica, la escritora y cineasta hace algunas declaraciones en las que justificará esas reelaboraciones imaginarias de su historia familiar, referidas en concreto a *Un Barrage contre le Pacifique*, bien por razones de mercado

literario, como es el caso de una entrevista del 16 de marzo de 1994 con Laure Adler:

“Je ne voulais pas raconter tout. On m’avait dit: il faut que ce soit harmonieux. C’est beaucoup plus tard que je suis passée à l’incohérence.”¹⁶⁶

O por razones meramente familiares que dan cuenta de un cierto pudor por hacer públicos acontecimientos que pertenecen al dominio de lo privado:

J’aurais pu aller plus loin. Mais c’était le territoire de la mère. Quand il est sorti de l’imprimerie, j’ai pris ma voiture et je l’ai apporté à ma mère qui habitait alors près de la Loire. J’ai attendu qu’elle le lise. Elle est restée allongée dans sa chambre du haut. Elle m’a appelée pour me dire comment as-tu pu écrire cela ? C’est une infamie. Je vous ai tous aimés.¹⁶⁷

Por estos motivos, la escritura de *L’Amant*, presentada por la narradora como una confesión, puede tener lugar una vez muertos todos los miembros de la familia, convertidos en “*écriture courante*”. Muertos en la vida real, y con ellos los recuerdos, el imaginario de la narradora se encuentra libre de desarrollarse, a partir de la “memoria del olvido”.

Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. [...] Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. C’est fini, je ne me souviens plus. C’est pourquoi j’en écris si facile d’elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. (AM, p. 38)

Pero la razón más profunda de ese regreso a los orígenes, se encontraría, de acuerdo con Aliette Armel, “dans l’objet même du discours: [...] la fascination chez Marguerite Duras.”¹⁶⁸, sobre su propia imagen.

Curiosamente, según nos relata Aliette Armel¹⁶⁹, el primer proyecto de *L’Amant* no era el crear un texto autobiográfico sino el de servir de acompañamiento a un album de fotografías que sería la continuación de *Les Lieux de Marguerite Duras*. En cualquier caso, es significativo que *L’Amant* se titulara, en un principio, *L’image absolue* o *La photographie absolue*, según Laure Adler, pues el texto gira en torno a esa imagen

¹⁶⁶ ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 93.

¹⁶⁷ Citado en ADLER, Laure, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁸ ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l’autobiographie*, Le Castor Astral, 1990, p. 39.

¹⁶⁹ Ver ARMEL, Aliette, *op. cit.*, p. 56.

inexistente y quizá, totalmente imaginaria¹⁷⁰, en la que la protagonista, identificada con la autora, nace al deseo, es decir, se separa de la madre y elige su propio camino, la escritura. Imagen pues intangible de sí misma. No obstante, el relato, como si de un autorretrato se tratara, comienza con la autodescripción del rostro de la narradora-personaje en el momento de la enunciación, como si esta imagen identitaria fuese la consecuencia de aquella ausente de los quince años, una imagen de un rostro “escrito” con las arrugas que va marcando el tiempo y la escritura.

Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. (AM, p. 10)

El rostro devastado y reconstruido con las páginas por venir giran en torno a una imagen “*plus belle maintenant*”, a una versión embellecida de la novela familiar y que sólo la narradora es capaz de ver, de recrear, o de inventar. Destruído el rostro de Marguerite Donnadiou por medio de la escritura, asistimos a la puesta en discurso de la reconstrucción definitiva de la novela familiar de Marguerite Duras. Y el rostro envejecido nos introduce de lleno, como en las mejores películas autobiográficas, en la imagen del pasado, del rostro adolescente de dónde surgió todo, la imagen del origen.

A dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. [...] Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. [...] J'ai un visage lacéré de rides

¹⁷⁰ Según declaraciones de Jean Vallier, “Il y avait, à Sadec, un jeune homme, issu d'une famille chinoise, riche et connue. Marguerite Duras l'a fréquenté sans que leur relation ait eu forcément l'intimité répétée décrite dans *L'Amant*. Là encore, son imagination s'est emparée d'une situation réelle. La richesse de cette famille la fascinait. La voiture, la Morris Léon Bollée, personne à Saïgon ne l'a jamais vue. Une jeune fille ne pouvait avoir ce genre de relation avec un soupirant indigène venant la chercher à la porte du lycée sans que tout Saïgon le sache et que ça fasse scandale. Or, personne n'a jamais entendu parler de cette histoire. Cela ne prouve rien mais invite à la prudence.” ARMEL, Alette, « Un personnage héroïque », dans *Le Magazine littéraire*, n°452, Avril 2006, p. 38.

Sin embargo, en los *Cahiers de la guerre*, manuscritos redactados en los años cuarenta, Duras ya habla de ese encuentro en el transbordador, aunque no con el amante chino, idealización romántica, sino con Léo, el feo vietnamita: “Ce fut sur le bac qui se trouve entre Sadec et Saï que je rencontraï Léo pour la première fois. Je rentraï à la pension de Saïgon et quelqu'un je ne sais plus qui, m'avait pris en charge dans son auto en même temps que Léo. », DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./Imec, 2003, p. 31.

sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit.

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. (AM, p. 10-11)

Esta escena del encuentro con el amante es, sin embargo, muy diferente de la descrita en *Un Barrage*. De la sordidez de la cantina de Réam, donde Suzanne conocía a Mr. Jo, pasamos a la imagen exquisita y acuática del encuentro con el amante romántico y tierno de *L'Amant*, lo que implica además cambios en la datación temporal que la narradora justifica atribuyéndoles un carácter verídico.

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. (AM, p. 36)

En la descripción detallada del encuentro con el amante chino, Duras pone así en discurso su propia escena primitiva, el engendramiento del deseo del otro y del deseo de escribir. Pero esa imagen “imaginaria”, como la calificó Madeleine Borgomano¹⁷¹, destaca por su irrepresentabilidad, por la imposibilidad de representar el absoluto, el instante mismo en el que la protagonista, narradora y autora nace y se construye ante los ojos del lector. Ella es el imaginario por el que debe pasar la narradora para poder escribir, en una travesía de las aguas del Mékong en la que la futura escritora deja atrás a la familia y a sí misma para ingresar en una nueva vida.

Dès qu'elle à pénétré dans l'auto noir, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. (AM, p. 46)

La imagen irrepresentable del origen se complementa con la escena del primer encuentro sexual en la que la *petite* se separa para siempre de la madre y se convierte en la adolescente escritora, asumiendo un yo enunciator. La imagen absoluta “aurait participé de cet instant.”¹⁷².

¹⁷¹ BORGOMANO, Madeleine, « *L'Amant*: une hypertextualité illimitée », *Revue des sciences humaines*, t. LXXIII, 202, 1986, p. 74.

¹⁷² DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 50.

Verdadera escena de un nacimiento en contra de los deseos maternos y en la afirmación de su propio deseo, en la que la madre se convierte en la hija y la hija en su propia madre, y en la que la transgresión sexual se equipara a la transgresión de la escritura. La escena primitiva imposible de la madre, dada la ausencia del padre, es sustituida en el imaginario de la narradora por su propia escena originaria de la que se convierte en protagonista.

Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable.

Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant.

L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l'enfant. [...]

La mère n'a pas connu la jouissance.

Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il en est heureux. Il essuie le sang, il me lave. Je le regarde faire. Insensiblement il revient, il redevient désirable. Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller « jusqu'au bout de l'idée ». (AM, p. 50-51) (El subrayado es mío)

Esta escena sería quizá una sublimación de aquella relatada más tarde en *La Vie matérielle* y cuyo primer narratorio de la confesión es la madre, que intenta relegarla al olvido. Escena impúdica y quizá, imaginaria, situada igualmente en un espacio acuático que, no obstante, da cuenta de una primera relación precoz, sórdida y culpable hacia la sexualidad, con un otro, además, distinto, que parece prefigurar su relación con el amante chino.

Le lieu de la défloration dans le livre était ce lieu-ci : le lieu des cabines de bains. Le lac est devenu la mer, la jouissance était déjà là, annoncée dans sa nature, dans son principe, inoubliable dès son apparition dans le corps de l'enfant qui est à des années-lumière de la connaître et qui en reçoit déjà le signal. Le lendemain, le jeune Vietnamien est chassé par ma mère parce que me suis crue obligée de tout lui raconter, de tout lui avouer. Le souvenir est clair. Je suis quelque chose comme deshonorée d'avoir été touchée. J'ai quatre ans. Il a onze ans et demi, il n'est pas encore pubère. [...]

La scène s'est déplacée d'elle-même. En fait, elle a grandi avec moi, elle ne m'a jamais quittée. (VM, p. 31-32)

La imagen del encuentro en el transbordador del Mékong se sitúa entre dos fotografías que parecen significar la propia capacidad de autogeneración: la primera, una imagen del hijo en la que se destaca el parecido con la *petite*:

J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. [...] Il est maigre, tellement, on dirait un Ougandais blanc lui aussi. Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l'air de se moquer. Il se veut donner une image déjetée de jeune vagabond. Il se plaît ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégaine de jeune maigre. C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune fille du bac. (AM, p. 20-21)

La segunda, una imagen de la familia, en la que la madre ocupa el lugar central. Es en esta fotografía donde parecen anudarse los argumentos fundamentales que desencadenaran la escritura: la desesperación de la madre, la ausencia del padre, la miseria y la violencia de la familia, como si la escritura de Duras desmintiera la representación aparente de una familia tradicional y unida por el afecto. Representación, en el sentido teatral del término, ordenada por la madre, y que la “novela familiar” de la hija rebate y hace estallar.

En esta imagen familiar, “véritable roman familial, avec ses mythes et ses passions”¹⁷³, la narradora evoca la muerte de la madre, a diferencia de en *Un Barrage* y en *L'Éden Cinéma* donde se plasmaba a través del discurso, por medio de la disolución de su imagen.

Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or et jade, un petit tronçon de jade embouti d'or. Sur la photo elle est bien coiffée, pas un pli, une image. Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. [...] Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis. [...] Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certaine, et certains autres, effacé. (AM, 118-119)

¹⁷³ SAINT-AMAND, Pierre «La photographie da famille dans *L'Amant*», dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1993, p. 230.

Pero ésta no es la única variación de la primera versión de la novela familiar. Destaca, notablemente, la fuerte presencia del hermano mayor, *le frère aîné*, “personnage indécis entre le criminel et le père”¹⁷⁴, personaje brutal pero atrayente, que retoma algunas de las características atribuidas en *Un Barrage* a Joseph, el único hermano de Suzanne. El hermano mayor es caracterizado como ladrón y asesino, hacia el que la protagonista experimenta sentimientos encontrados de miedo y rechazo, pero también de deseo hasta el punto de que, en ciertas ocasiones, parece sustituirse al amante.

Avec lui, mon petit frère, je danse. Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n’ai jamais dansé avec lui. Toujours empêchée par l’appréhension troublante d’un danger, celui de cet attrait maléfique qu’il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps. (AM, p. 68)

En esa familia “*en pierre*”, estrechamente desunida, el deseo de ambos hermanos penetra en las escenas de sexo entre la pequeña y el amante chino.

Je commençais à reconnaître la douceur inexprimable de sa peau, de son sexe, au-delà de lui-même. L’ombre d’un autre homme aussi devait passer par la chambre, celle d’un jeune assassin, mais je ne le savais pas encore, rien n’apparaissait encore à mes yeux. Celle d’un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l’amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires. (AM, p. 122)

Marguerite Duras evocaría más adelante, de una forma explícita, ese incesto no confesado que, según la autora, reinaba en la familia:

Le petit frère était le Chinois finalement. C’est ça mon secret.¹⁷⁵

Je me souviens de la présence des mains sur le corps, de la fraîcheur de l’eau des jarres. [...]. Je suis celle qui se laisse laver, il n’essuie pas mon corps, il me porte, trempée, sur le lit de camp [...]. La peau. La peau du petit frère. Elle est pareille. La main. Pareille. (VM, p. 48)

El amante chino es pues una recreación romántica¹⁷⁶ que conduce, no obstante, a la transgresión del fundamento mismo de la sociedad y del

¹⁷⁴ Citado en BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 181.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 181.

lenguaje, el incesto. Del Mr. Jo enjuto y ridículo de *Un Barrage*, pasamos a la elaboración de un personaje novelesco y atractivo que da incluso título al texto. Un amante en el que, no obstante, se realza su condición de perteneciente a una raza diferente en una sociedad colonial donde los blancos ocupaban el escalón superior de la pirámide social. Las relaciones entre una adolescente blanca, “*la petite*”, y un chino, aunque rico, suponían entonces una situación escandalosa e inaceptable que esconde, quizá, como apunta Laure Adler el “tabú supremo” que “n’était pas de coucher avec un Chinois mais de coucher avec un collaborateur; et ce souvenir-écran lui-même cacherait l’inavouable: coucher avec son propre frère”¹⁷⁷. Y de acuerdo con Blot-Labarrère, se diría que el niño, el hermano y el amante constituyen todos juntos un arquetipo del incesto, una figura imaginada o real, poco importa, alrededor de la cual Duras construirá gran parte de sus textos, lo que se desprende de estas declaraciones:

Toute ma vie personnelle, amoureuse, sexuelle a dépendu de ça, de cet amour qu’il y avait entre le petit frère et moi, cette histoire dort ou apparaît dans les livres.¹⁷⁸

La modificación más notable que introduce *L’Amant* con respecto a la protagonista principal es *la petite*, proyección en el pasado de la propia narradora, identificada con la misma Duras. Del personaje de Suzanne y de un narrador en tercera persona descubrimos en *L’Amant* la asunción de una primera persona en la narración, fusionando, en ciertas ocasiones, la narradora con la protagonista.

Il y a donc deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du *Barrage*. Celle de *L’Amant*. (VM, p. 100)

¹⁷⁶ El verdadero amante, de lo que se puede deducir de los manuscritos publicados con el nombre de *Cahiers de la guerre et autres textes*, era, en realidad un vietnamita, Léo. En la descripción que hace Marguerite en el “Cahier rose marbré” se acerca más al personaje de Mr. Jo de *Un Barrage* que al amante chino, idealizado, de *L’Amant*. Léo era “laid. Il avait eu la petite vérole et il en avait gardé des traces – il était nettement plus laid que l’Annamite moyen mais il s’habillait avec un goût parfait, il était d’un soin et d’une propreté méticuleux, il était d’une politesse dont il ne se départit jamais, même chez moi où la grossièreté régnait en permanence, même à son égard. », DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./ Imec, 2006, p. 59.

¹⁷⁷ ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 1998, p. 782.

¹⁷⁸ Citado en BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 181.

La serie de identificaciones que van de la autora a la narradora y al personaje principal son, sin embargo, inestables, poniendo de relieve, en primer lugar, la ambigüedad autobiográfica y, en segundo lugar, la distanciación temporal y espacial entre una misma instancia enunciativa.

Todas estas reescrituras, modificaciones y transformaciones, nos indican que *L'Amant*, más que una autobiografía novelada, es un texto experimental cuyo objeto principal es la escritura, destinado a provocar la imaginación del lector. Los elementos vividos de la vida real son simplemente el punto de partida para la elaboración imaginaria de la que surge la escritura. Así, con respecto a *L'Amant*, Duras se expresa de la siguiente manera:

Dans cette histoire, déplacée bien sûr, mais qui a été vécue, c'est difficile de découvrir le mensonge, l'endroit où le livre ment, sur quel plan, dans quel adjectif. Il peut mentir que dans un seul mot. Je ne crois qu'il mente sur le désir. [...]. Et pourtant ce livre raconte l'histoire qui a été vécue. J'en ai fait un cas particulier et non un cas d'espèce. [...], alors ce que je veux raconter c'est une histoire d'amour qui est toujours possible même lorsqu'elle se présente comme impossible aux yeux des gens qui sont loin de l'écriture – l'écriture n'étant pas concernée par ce genre du possible ou non de l'histoire. (VM, p. 100-101)

Podríamos concluir, junto a Laure Adler, que con *L'Amant* e, igualmente, con las diferentes versiones de la novela familiar, “Duras est partie du désir non de retranscrire la réalité, la vérité ou le point de vue des personnages mais de montrer que la littérature peut être une manière de se raccommoier avec soi-même, de revisiter le passé en le rendant moins chaotique. Retrouver une unité.”¹⁷⁹ Reencontrar una unidad no solamente en su obra sino también en su biografía, construyendo su propio personaje público: Marguerite Duras escritora y cineasta, nacida en Indochina, con una historia familiar y personal que se confunde con su obra, puesto que fuera de la escritura no existe la historia de su vida.

[...] puisque je n'ai pas d'histoire. Puisque je suis un écrivain, je n'ai pas d'histoire, ou bien j'ai des histoires dans l'écriture, mais je n'ai pas d'histoire à proprement parler.¹⁸⁰

¹⁷⁹ ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 782.

¹⁸⁰ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 58.

Es más, se diría que Marguerite Duras intenta constituer en cada texto, mediante la idealización absoluta de una o varias escenas, su propia escena originaria “afin qu’elle fasse butée par rapport à sa mère et au risque d’engloutissement dans la folie de celle-ci”¹⁸¹. Para ello, la autora necesita recurrir a la fascinación del lector, que así demostraría su existencia: es la mirada de éste la que hace existir la escena, protegiéndola y devolviéndole a la autora una estructuración.

C- *El fantasma de la propia muerte*

Pero en todas estas reescrituras de la novela familiar a lo largo del tiempo, no solamente podemos asistir a la puesta en escena del autoengendramiento de la escritora, sino además al fantasma de su propia desaparición, pues la escena primitiva se compone en la misma medida de vida y de muerte, “comme si ma scène primitive à moi en passait par la mort.”¹⁸² La escritura funcionará como dadora de muerte, elemento suicidario, puesto que “Chaque livre est un meurtre de l’auteur par lui-même”¹⁸³, pero, al mismo tiempo y paradójicamente, substituta de la misma, fragmento arrancado a la desaparición. La escritura es entonces el equivalente de la vida, sujeta al desvanecimiento paulatino en la muerte.

L’écrit est enlevé à la mort. La mort est mutilée à chaque poème écrit, lu, à chaque livre. (ME, p. 17)

La obra, identificada con el propio autor, es promesa de inmortalidad, porque cuando “j’écris je ne meurs pas”¹⁸⁴. Como si el hecho de intentar representar de nuevo lo irrepresentable, detuviera lo inevitable, el vacío y la nada de la muerte. Como afirmara Freud, la escritura “est un

¹⁸¹ TALPIN, Jean-Marc, « La fonction psychique du lecteur dans la poétique durasienne », dans VIRCONDELET, Alain (éd.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 129.

¹⁸² DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 64.

¹⁸³ ARMEL, Aliette, « La force magique de l’ombre interne », dans VIRCONDELET, Alain, (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 20.

¹⁸⁴ DURAS, Marguerite, « La lettre » dans *Les yeux verts*, Paris, Éditions de l’Étoile / Cahiers du cinéma, 1996, p. 12.

travail (au sens où Sigmund Freud parle de travail du rêve), et une pensée de la mort”¹⁸⁵.

Parecería pues que la escritura lograra detener la muerte, fijarla para siempre, representándola de alguna forma, por muy insignificante que sea. Como en el episodio de la muerte de la mosca, símbolo de todas las muertes, de la muerte en general y de su propia muerte¹⁸⁶.

La mort d’une mouche, c’est la mort. C’est la mort en marche vers une certaine fin du monde, qui étend le champ du sommeil dernier. [...].

[...] Vingt ans après sa mort, la preuve en est faite ici, on parle d’elle encore.

[...]

La précision de l’heure de la mort renvoie à la coexistence avec l’homme, avec les peuples colonisés, avec la masse fabuleuse des inconnus du monde, les gens seuls, ceux de la solitude universelle. Elle est partout, la vie. (EC, p. 40-41)

En la escritura tiene lugar el combate entre la vida y la muerte. Aunque, Duras, lúcida, sabe que la escritura, simplemente, ofrece la ilusión de alejar la muerte, haciendo olvidar lo inevitable, ocupando la vida.

L’écrit ne m’aide pas à vivre une seconde. Ce qui aide à vivre c’est l’instant même abrupt, insaisissable. [...] C’est incroyable, les gens ils croient que ça peut aider à vivre de « faire des choses qui restent après soi ». C’est la naïveté sublime. Le besoin absolu, terrifiant, de perpétrer la vie. [...] Mais contre qui s’en prendre si la vie est génératrice de mort.

[...]

Le problème [...] c’est une occupation du temps de la vie. Il vaut mieux l’occuper que de ne pas l’occuper, puisque cela, parfois, est à ce point captivant qu’on oublie la mort, cette marge étroite, ce fleuve, ce filet d’eau. (ME, p. 185)

La escritura, como la vida, es también, al mismo tiempo, una aproximación a la muerte. Escribir se convierte en algo “sucidaire, [c’est] complètement terrifiant”¹⁸⁷ En consecuencia, la escritura y, en general, toda la obra durasiana está embebida de esa presencia constante¹⁸⁸, unida inexorablemente al deseo y al erotismo. Dice Maurice Blanchot que “el

¹⁸⁵ PATRICE, Stéphane, « Architexture d’un pseudonyme », dans HARVEY, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2001, p. 113.

¹⁸⁶ No obstante, este episodio finaliza con las palabras “C’est tout”, título del último texto de Duras, publicado de manera póstuma.

¹⁸⁷ LAMY, Suzanne et André ROY, *Marguerite Duras à Montréal*, « Conférence de presse du 8 avril a981 », Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 22.

¹⁸⁸ No debemos olvidar que sus dos primeras obras comienzan por una muerte, *Les Impudents* con la muerte o suicidio en un accidente de automóvil de la mujer de Jacques, el hermano de Maud; la segunda, *La Vie tranquille*, con la muerte del tío Jérôme. Igualmente, *Un Barrage contre le Pacifique* arranca con la muerte anunciada del caballo viejo de la familia, metáfora de la muerte de la madre que tendrá lugar al final del texto.

deseo es siempre deseo de morir”¹⁸⁹, y que “el deseo, puro deseo impuro, es llamada a atravesar la distancia, llamada a morir en común por la separación”¹⁹⁰. La muerte y la relación amorosa poseen los mismos atributos, pues en ambos casos, se anuncia la desposesión del sujeto, la interrupción de su discontinuidad.

[...] la muerte anuncia un acontecimiento en el que el sujeto ya no es sujeto¹⁹¹.

La posesión del placer [...] se reduce a la posesión desarmante de la muerte. Pero la muerte no puede ser poseída: ella desposee. Por ello, el lugar de la voluptuosidad es el lugar de la decepción. La decepción es el fondo, es la última verdad de la vida. Sin la decepción agotadora –en el mismo instante en que fallan las fuerzas- no podrías saber que la avidez de gozar es la desposesión de la muerte¹⁹².

Entendida así, la muerte posee un poder de atracción inmenso: la disolución en el otro, ya sea en el mundo o en la relación amorosa, indica la desaparición pero también el olvido y la ausencia de dolor. La muerte es “muerte a dos, un genuino “duo-cidio”, en el que cada uno pretende vivir su muerte y la del ser amado, alcanzándose entonces la fusión. De ahí que el amor-pasión trame una relación intrínseca, desde su desencadenamiento, con la muerte [...]”¹⁹³. La muerte como la escritura, permiten el olvido, el compartir con el lector el instante irrepresentable.

Representar pues la propia muerte en la obra de Marguerite Duras implicará, fundamentalmente, la aspiración a desaparecer en la unión con el otro, que tanto en los primeros textos como en *Un Barrage contre le Pacifique* o en su versión teatral, *L'Éden Cinéma*, se plasmará en un deseo de retorno al Edén prenatal, “fantasía del regreso al seno materno”, regresión a una fase anterior a la formación del ego que implica, igualmente, el incesto, la fusión con el hermano en el vientre de la madre.

Elle nous emmenait avec elle à l'Éden.
On dormait autour du piano sur des coussins.
Elle n'a jamais pu se séparer de ses enfants, la mère. Où qu'elle aille

¹⁸⁹ BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 72.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 50.

¹⁹¹ LÉVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p.57.

¹⁹² BATAILLE, George, « *El Aleluya* » y otros textos, Madrid, Alianza, 1988, p. 97.

¹⁹³ TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Madrid, Editorial Taurus, 1984, p. 26.

Elle nous traînait agrippés à son corps. (ECI, p. 15-16)

El deseo de fusión amorosa no será más que la búsqueda imposible de ese paraíso perdido de retorno a la madre.

M.D.- Enfin, la jouissance – ce qu'on appelle la jouissance -, la recherche de la jouissance ?

X.G.- Je crois que ce sont deux choses différentes.

M.D.- C'est la mère toujours, non ?

X.G.- Oui... mais, à ce moment-là, la mère, c'est quelque chose dont on sait que c'est perdu, et dont on sait que tout ce qui nous arrivera ne sera qu'une...

M.D.- Oui, tandis que là, il ne s'agit pas d'un paradis perdu. (LP, p. 66)

Unión imposible proyectada por Suzanne, el personaje principal de *Un Barrage*, en la visión de la escena amorosa de devoración y muerte en la pantalla cinematográfica a la que ya hemos aludido más arriba y que la propia autora explicita en *La Vie matérielle* en referencia a *L'Amant*, otorgándole el estatuto de autobiográfico.

Mais pour la plupart, ce couple de *L'Amant*, au contraire, les remplit d'un désir inattendu qui arrive du fond des siècles, du fond des hommes, celui de l'inceste, du viol. [...]

Je me souviens de la présence des mains sur le corps, de la fraîcheur de l'eau des jarres. Qu'il fait chaud, chaud que c'en est inimaginable maintenant complètement. Je suis celle qui se laisse laver, il n'essuie pas mon corps, il me porte, trempée, sur le lit de camp –le bois lisse comme de la soie, frais – il allume le ventilateur. Il me mange avec une force et une douceur qui me défont. (VM, p. 48)

La proyección de Suzanne en el cine deja entrever el deseo de representar su propia muerte en una violencia autodestructiva de tintes sadomasoquistas y suicidas que se extenderán a toda la obra durasiana, como en *Moderato Cantabile* (1958), *Hiroshima mon amour* (1960).

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

J'ai le temps.

Je t'en prie.

Dévore-moi.

Déforme-moi jusqu'à la laideur. (HM, p. 35)

O *L'Homme assis dans le couloir* (1980), textos todos ellos inspirados en su propia vida.

[...] et puis, une fois, j'ai eu une histoire d'amour et je pense que c'est là que ça a commencé. [...].

[...] Une expérience érotique très, très, très violente et –comment dire ça ?- j'ai traversé une crise qui était... suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans *Moderato Cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu... et à partir de là les livres ont changé... (LP, p. 59)

J'ai dû écrire ce texte, son premier état, dans l'année où j'ai écrit le scénario d'*Hiroshima mon amour*. La phrase : « Tu me tues, tu me fais du bien » est dans ce texte pour la première fois. [...] Finalement, *L'Homme assis dans le couloir* a été refait dans son entier à part dix mots peut-être qui sont restés inchangés.¹⁹⁴

Esta violencia tiene su origen, igualmente, en la relación devoradora de la pequeña Marguerite Donnadieu con su familia y, en concreto, con la madre y el hermano mayor. En *La Vie matérielle* la autora reunirá en un mismo espacio discursivo la separación de la familia y la muerte de la madre con la relación de amor y violencia entre ella misma y Gérard Jarlot, inspiradora de *Moderato Cantabile*. La escritora retoma así, en su obra, otro de los fantasmas freudianos, “un niño es golpeado”¹⁹⁵.

Dans le sang-froid, il frappait. Le visage. Et certains endroits du corps. On ne pouvait plus s'approcher l'un de l'autre sans avoir peur, sans trembler. Il m'a conduite jusqu'en haut du parc, à l'entrée du château. [...] Ma mère n'était pas encore mise en bière. Tout le monde m'attendait. Ma mère. J'ai embrassé le front glacé. [...]. Je pensais à cet homme qui m'attendait dans l'hôtel au bord du fleuve. Je n'avait pas de peine pour cette femme morte et cet homme qui pleurait, son fils. Je n'en ai plus jamais eu. Après il y a eu ce rendez-vous avec le notaire. J'ai consenti aux dispositions testamentaires de ma mère, je me suis déshéritée. [...] Après encore j'ai écrit *Moderato Cantabile*. (VM, p. 21-22)

El fantasma de la devoración, variante del “niño golpeado”, se hace patente en un pequeño texto incluido en la recopilación de *Des journées entières dans les arbres* (1954), “Le Boa”. En este pequeño relato autoficticio, la narradora y protagonista establece un paralelismo entre Mademoiselle Barbet, la dueña de la pensión para señoritas en la que vive,

¹⁹⁴ DURAS, Marguerite, « L'homme assis dans le couloir », dans *Les yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1996, p. 48.

¹⁹⁵ En este fantasma, descrito por el psicoanálisis, « le sujet se plaît à imaginer sois que c'est lui-même qui est fouetté sous l'apparence d'un€ autre, soit qu'il est vengé par la punition que l'autre reçoit et qu'il aimerait bien lui infliger lui-même ; la consonance sado-masochiste est à peu près explicite. », BELLEMIN-NOËL, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan Université, 1996, p. 27.

una anciana “devorada” por su virginidad y que se expone ante ella semidesnuda, y una serpiente boa del zoo que devora todos los domingos un pollo ante un nutrido grupo de espectadores.

Le boa dévorait et digérait le poulet, le regret dévorait et digérait de même la Barbet, et ces deux dévorations qui se succédaient régulièrement prenaient chacune à mes yeux une signification nouvelle, en raison même de leur succession constante.¹⁹⁶

Se establecen dos mundos completamente diferenciados y opuestos, representados por estas dos figuras. Por un lado, el mundo de Mademoiselle Barbet, virginal, estéril, pasivo, “monstruo de noche” oscuro, escondido y “domesticado” e imposible de ver, asociado a la muerte y al horror. Y por otro, el mundo de la serpiente boa, cruel y despiadado, pero vivo y activo, “monstruo de día”, cuyas figuras emblemáticas son las prostitutas expuestas a la vista de todos. Y en el término medio, el cuerpo maternal de la madre, usado y exprimido, “qui avait tellement servi, auquel avaient bu quatre enfants et qui sentait la vanille comme maman tout entière dans ses robes rapiécées”¹⁹⁷, víctima finalmente de esa “virginidad” en la ausencia del padre.

La imposibilidad de ser (y estar) con la madre, la imposibilidad igualmente de casarse según los deseos de ésta, hace inclinarse a la narradora-protagonista definitivamente hacia el lado de la boa, el mundo del burdel y de la “devoración” sexual anónima y brutal de la virginidad.

Es esa virginidad de sentimientos la que caracteriza a Lol V. Stein, uno de los personajes centrales de la obra durasiana, una de las figuras míticas de su escritura con las que Duras más se identificaba y que parece emanar o nacer directamente del personaje de la madre, o de sí misma, en todo caso, del territorio sombrío de la escritura:

Quand Lol V. Stein a crié, je me suis aperçue que c’était moi qui criait.¹⁹⁸

¹⁹⁶ DURAS, Marguerite, « Le Boa », dans *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Éditions Gallimard, 1954, p. 108.

¹⁹⁷ *Ibid*, p.107.

¹⁹⁸ *Art Press*, janvier 1979, citado en SAEMMER, Alexandra, « Pièges spéculaires et chambres d’échos », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 111.

Lol es, asimismo, “hija” de Anne-Marie Stretter, personaje inspirado directamente en la mujer del administrador de Vinh Long, que Marguerite Donnadiou conoció en la infancia:

Je ne sais pas d’où vient Lola Valérie Stein. Mais je sais qu’Anne-Marie Stretter, c’est Elisabeth Striedter. Elle devient Anne-Marie Stretter en 1965, dans *Le Vice-consul*. Et reste de ce nom-là dans le film *India Song*, en 1975.¹⁹⁹

Madre y “prostituta de Calcuta”, “donneuse de mort”, Anne-Marie Stretter, igual que la madre, se convierte en un personaje obsesivo alrededor del cual giran todas las obras, literarias y fílmicas, del llamado “ciclo indio”. Pero así como la muerte de la figura de la madre era puesta en discurso de manera directa, la muerte de Anne-Marie Stretter es sugerida por medio de un posible suicidio, “seul remède contre la mort”²⁰⁰, en las aguas maternas y mortíferas del Ganges, un regreso al seno materno.

Oui, mais c’est, je ne sais pas si c’est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. [...] Elle pourrait se tuer autrement, mais non, elle se tue dans l’eau, oui, dans la mer indienne. (LL, p. 78)

Símbolo de la propia escritura, figura identificada en el imaginario infantil de Marguerite Duras a la madre, la autora intentará hacerla desaparecer para siempre.

Le suicide d’Anne-Marie Stretter a été inventé. Sa mort a été inventée. Avant qu’elle ne vienne à Vinh Long, un jeune homme s’était tué pour elle dans ce poste du Laos d’où elle arrivait. Je l’ai su comme tout le monde dès qu’elle est arrivée à Vinh Long. Ça a été déterminant. [...]. Je la fais se tuer, dis-je à un moment donné, pour m’en débarrasser. (ME, p. 62)

Porque con el suicidio del personaje que representa “el lugar mismo de la escritura”, la autora parece intentar retener el instante absoluto en el que la palabra puede decir lo irrepresentable, alzar el misterio de la muerte.

Il y a dans le suicide une remarquable intention d’abolir l’avenir comme mystère de la mort : on veut en quelque sorte se tuer pour que l’avenir soit sans secret,

¹⁹⁹ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 61.

²⁰⁰ DURAS, Marguerite, *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L., 1996, p. 187.

pour le rendre clair et lisible, pour qu'il cesse d'être l'obscur réserve de la mort indéchiffrable.²⁰¹

Proyección figurada de la madre real, el personaje se convierte, como ya habíamos apuntado en el apartado anterior, en protagonista de la “escena primitiva”, origen de la escritura y de la escritora, sustituyendo al padre y a la madre ausentes por esta figura mítica y su joven amante.

C'est peut-être ma scène primitive le jour où j'ai appris la mort du jeune homme... l'accident : le suicide par amour de cette femme, le jeune homme qui se tue pour elle... Moi, je n'avais pas eu de père, et ma mère vivait comme une nonne, et c'était la mère des petites filles qui avaient mon âge qui possédait ce corps doué de pouvoir de mort.²⁰²

Protagonista de la escena de nacimiento del sujeto y, por tanto, igualmente, de muerte, Anne-Marie Stretter, “Ève marine”, posee todos los atributos de la muerte: “une obscure négation de la nature”, “grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort”, vestida de negro y con una mirada que es un “non-regard”.

Anne-Marie Stretter était aussi bien donneuse de mort que mère d'enfants, mère de petites filles de mon âge, huit ans, huit ans et demi.²⁰³

De hecho, *India Song* parte de la muerte del personaje, representada y fijada en una fotografía votiva, a la manera de aquella fotografía de la madre en *L'Amant*. El escenario de *India Song* se convierte en un escenario de representación de la muerte en el intento, por medio de la escritura y del cine, de hacer volver a una muerta, de retenerla.

Les trois personnes sont comme atteintes d'une immobilité mortelle.

India Song a cessé.

Les voix baissent, s'accordent avec la mort du lieu.

VOIX 2

APRÈS SA MORT, il est parti des Indes...

Silence.

La phrase a été dite d'une traite, comme lentement récitée.

La femme habillée en noir, qui est devant nous, est donc morte. (IS, p. 17)

²⁰¹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1955, p. 130.

²⁰² Citado en ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 41.

²⁰³ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretien avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 63-64.

La historia real del suicido del joven amante por una “madre” devoradora es elaborada en el imaginario de Marguerite Duras, proyectando la “escena primitiva” en la historia del *Ravissement de Lol V. Stein*, primera obra de un ciclo que se compondrá de tres libros y tres películas.

D.N. Est-ce qu’il n’y a pas une autre « scène primitive », celle qui est au cœur du *Ravissement de Lol V. Stein* : le rapt de l’amant de Lol par une femme plus âgée, une femme en noir –par elle, Anne-Marie Stretter ?

M.D. Oui, Anne-Marie Stretter est à plein dans son rôle de donneuse de mort, là.²⁰⁴

Le Ravissement de Lol V. Stein es un texto clave en la obra de la autora. Además del comienzo de la experimentación más radical de la escritura, este texto supone un punto de inflexión existencial para su autora, puesto que “il matérialise des hantises venues du fin fond de l’enfance, désormais assumées par l’écriture qui leur donne forme: silhouettes de femmes, cris de folie, lieux symboliques, malheur merveilleux d’aimer.”²⁰⁵ Las obsesiones instauradas en la infancia aparecen pues durante el proceso de escritura de este texto alrededor de una escena primitiva no apercebida, límite de la integridad del sujeto: Duras siente pánico ante lo que parece ser el peligro de la locura, su propia disolución en la nada.

[...] Tandis que je l’écrivais, j’ai eu un moment – je vous l’ai dit, je crois -, un moment de peur. J’ai crié. Je pense que quelque chose a été franchi, là, mais qui m’a échappé, parce qu’on peut franchir des seuils et que ça ne se traduise pas dans la conscience claire, peut-être un seuil d’opacité. Je suis devenue peut-être... je suis tombée dans l’opacité plus grande après ; c’est ça qui m’a fait crier, je me souviens de ça, ça ne m’était jamais arrivé avant. J’écrivais, et tout d’un coup j’ai entendu que je criais, parce que j’avais peur. Je ne sais pas très bien de quoi j’avais peur. C’était une peur... apprise aussi, une peur de perdre un peu la tête... (LL, p. 101-102)

Escrito justo después de una cura alcohólica, Duras identifica, en ciertas declaraciones, el miedo a la locura en el proceso de creación con el miedo al afrontar la vida sin alcohol.

Si, en fin, ça avait commencé avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Là, il y a une période, je sortais d’une désintoxication alcoolique, alors, je ne sais pas si cette peur – j’y ai pensé souvent, je n’ai jamais réussi à élucider ça -, cette peur

²⁰⁴ *Ibid*, p. 64.

²⁰⁵ PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2001, p. 41.

que j'ai connue en l'écrivant n'était pas aussi l'autre peur de se retrouver sans alcool. (LP, p. 14)

La presencia del alcohol como elemento de autodestrucción en el proceso de escritura es claramente proyectado por Duras en el guión *Nuit noire, Calcutta* (1964), escrito una vez terminado *Le Ravissement*, para un cortometraje dirigido por Martin Karmitz. En este guión cinematográfico, Duras, proyectada en el personaje principal, describe la autodestrucción por el alcohol de un escritor durante el proceso angustioso de creación de un texto sobre el vicecónsul de Calcuta y que, en la vida real de Duras dará lugar a *Le Vice-consul* (1965). En un paralelismo casi perfecto entre la escritura y la vida, la escritora, de forma paralela al personaje de *Nuit noire*, se sumerge progresivamente en un estado de alcoholismo, angustiada por la imposibilidad de encontrar las palabras justas que describirían el horror de la miseria de la ciudad hindú, imaginada como “mère des Indes et la mère des morts”²⁰⁶. Proyectar y plasmar el proceso de la autodestrucción por el alcohol asociado al proceso de la escritura, parece conjurar y detener el horror de la posibilidad de la propia muerte.

L'alcool fait résonner la solitude et il finit par faire qu'on la préfère à tout. Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main. Ce qui empêche de se tuer quand on est fou de l'ivresse alcoolique, c'est l'idée qu'une fois mort on ne boira plus. (VM, p. 23)

Dès que j'ai commencé à boire, je suis devenue une alcoolique. J'ai bu tout de suite comme une alcoolique. J'ai laissé tout le monde derrière moi. [...] J'ai toujours bu avec des hommes. L'alcool reste attaché au souvenir de la violence sexuelle, il la fait resplendir, il en est indissoluble. Mais en esprit. L'alcool remplace l'événement de la jouissance mais il ne prend pas sa place. (VM, p. 24)

On manque d'un dieu. Ce vide qu'on découvre un jour d'adolescence rien ne peut faire qu'il n'ai jamais eu lieu. L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. [...] L'alcool ne console en rien, il ne meuble pas les espaces psychologiques de l'individu, il ne remplace que le manque de Dieu. Il ne console pas l'homme. C'est le contraire, l'alcool conforte l'homme dans sa folie, il le transporte dans les régions souveraines où il est le maître de sa destinée. (VM, p. 25)

En estos párrafos extraídos de *La Vie matérielle*, Marguerite Duras nos ofrece un verdadero tratado de su perspectiva sobre el alcohol. De

²⁰⁶ ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 605.

ahí podemos deducir que el alcohol es para la autora un acercamiento a la muerte, incluso más fuerte que el deseo de morir, asociado íntimamente con el deseo del otro, de fundirse y disolverse en él. El alcohol es además un analgésico del dolor de la soledad, del vacío de sentirse para siempre separado del Otro.

Inevitablemente, el alcohol será un elemento de importancia en sus obras más autobiográficas, como en *Un Barrage contre le Pacifique*, donde produce en Joseph un estado próximo a la locura, dejando aflorar el deseo más extremo, el de aniquilar al otro disolviéndose en él.

Toute cette intelligence que je me sentais, je devais l'avoir en moi depuis longtemps. Et c'est ce mélange de désir et d'alcool qui l'a fait sortir [...]. Et c'est l'alcool qui m'a illuminé de cette évidence : j'étais un homme cruel. (BP, p. 274-275)

En su estado más extremo, el alcohol se convierte en este texto en el sustituto del deseo, en una ayuda a la autodestrucción, en el olvido de un deseo imposible de fijar en un solo objeto. Así, el marido de Lina, la amante de Joseph, se deja adormecer por el alcohol para “no ver” el objeto de su deseo en brazos de otro:

C'est quand je l'ai vu boire son whisky que j'ai commencé à comprendre. Pendant qu'on buvait les nôtres, il en a commandé deux autres pour lui tout seul. Il les a bus l'un après l'autre à la file. [...] Elle a vu que j'en étais épaté et elle m'a souri. Puis tout bas : « Il ne faut pas y faire attention, c'est son plaisir à lui. » (BP, p. 265-266)

Il était vraiment complètement ivre et quand il dormait on aurait dit qu'il se soulageait d'une douleur formidable, d'une douleur qui s'endormait en même temps que lui et qui recommençait dès qu'il ouvrait les yeux. (BP, 272)

En *L'Amant*, igualmente, el alcohol forma parte de la identidad de la autora-narradora, elemento suicidario y sustitutivo de Dios.

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer. (AM, 15)

El alcohol, como elemento calmante del deseo y, a la vez, provocador del imaginario, aparece igualmente en otros textos de

inspiración autobiográfica: en *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), *Dix heures et demie du soir en été* (1960), *Moderato Cantabile* (1958) y en *Hiroshima mon amour* (1960). Los dos últimos, escritos casi al mismo tiempo, y para los que Duras confesaba abiertamente haberse basado en sus propias vivencias, marcan una nueva escritura, un prelude de la “desintegración” que comenzará con *Le Ravissement*.

Il y a toute une période où j’ai écrit des livres, jusqu’à *Moderato Cantabile*, que je ne reconnais pas. (LP, p. 13)

Tomando como punto de partida la vivencia personal de la autora, *Moderato* representa una historia de amor suicida y alcohólico escrita con el objeto, parece ser, de conjurar la propia autodestrucción en la vida real.

M.D.- [...] Pendant très longtemps, j’étais dans la société, je dînais chez des gens. Tout ça était un tout. J’allais dans les cocktails, j’y voyais des gens... et je faisais ces livres-là. Voilà, et puis, une fois, j’ai eu une histoire d’amour et je pense que c’est là que ça a commencé. Je ne vous en ai pas parlé, je crois ?

X.G.- Non.

M.D.- Une expérience érotique très, très, très violente et –comment dire ça ?- j’ai traversé une crise qui était... suicidaire, c’est-à-dire... que ce que je raconte dans *Moderato cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l’ai vécu... et à partir de là les livres ont changé... J’ai pensé à ça depuis deux ans, deux, trois ans, je pense que le tournant, le virage vers..., vers la sincérité s’est produit là. (LP, p. 59)

La muerte planea igualmente en *L’Amant* y en *L’Amant de la Chine du Nord*. La muerte está en el origen de la escritura, puesto que Duras se siente liberada de las posibles censuras de su familia por la muerte de su madre y sus hermanos.

Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. [...] C’est pourquoi j’en écris si facile d’elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. (AM, p. 38)

De estas muertes podrá surgir la “histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille”²⁰⁷. En un “univers investi par la mort [...], par le

²⁰⁷ DURAS, Marguerite, *L’Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 34.

vouloir-mourir, par un désir de mort”²⁰⁸, la muerte se sitúa en el texto ya desde la apertura en el “visage dévasté”, en la imagen absoluta inexistente. Y es que, en el centro de esta historia se encuentra “la mort inscrite comme un destin dans la narratrice, accomplie plus tard par l’alcool”²⁰⁹. Un destino que converge en la imagen del encuentro con el amante chino en el trasbordador del Mékong.

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c’est la grande auto funèbre de mes livres. C’est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l’ambassade de France à Calcutta n’a pas encore fait son entrée dans la littérature. (AM, p. 25)

En este fragmento de *L’Amant*, la narradora-autora, haciéndose presente en el discurso, establece el origen de ciertos elementos de su obra en la limusina negra del amante chino, imagen que forma parte de esa otra, absoluta e inexistente, origen de la escritura, tiñendo de melancolía fúnebre el resto de su obra, evocando la figura de Anne-Marie Stretter como madre-amante mortífera. La limusina negra adquiere así connotaciones de ataúd, evocando, como bien recuerda Alain Goulet, el coche que conduce a Orfeo a los infiernos en la película de Cocteau, como puede observarse en el malestar de la protagonista cuando se introduce en ella:

Elle entre dans l’auto noire. La portière se renferme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard partout. (AM, p. 44)

Indisolublemente unida a la historia de amor, la muerte contagia para siempre la escritura y la vida de la narradora-autora:

Je crois que ma vie a commencé à se montrer à moi. Je crois que je sais déjà me le dire, j’ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. [...] Je vais écrire des livres. C’est ce que je vois au-delà de l’instant, dans le grand désert sous les traits duquel m’apparaît l’étendue de ma vie. (AM, p. 126)

²⁰⁸BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Éditions Universitaires / De Boeck-Wesmael, 1989, p. 129.

²⁰⁹GOULET, Alain, « La mort dans *L’Amant* » dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 1994, p. 28.

La muerte se erige pues en principio organizador de *L'Amant*. Su representación en el texto, sin embargo, igual que la imagen inexistente del trasbordador, se constata incapaz de fijar el instante absoluto de su ocurrencia, deteniéndola.

Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. (AM, p. 18)

Y esto se hace palpable en la muerte del *petit frère*. Repetida por la narradora al menos siete veces a lo largo del texto²¹⁰, se convierte en la figura de la inmortalidad inalcanzable e imposible pero factible, de alguna forma, por medio de la escritura.

On s'était trompé. L'erreur qu'on avait faite, en quelques secondes, a gagné tout l'univers. Le scandale était à l'échelle de Dieu. Mon petit frère était immortel et on le l'avait pas vu. L'immortalité avait été recelée par le corps de ce frère tandis qu'il vivait en nous, on n'avait pas vu que c'était dans ce corps-là que se trouvait être logée l'immortalité. Le corps de mon frère était mort. L'immortalité était morte avec lui. Et ainsi allait le monde maintenant, privé de ce corps visité, et de cette visite. On s'était trompé complètement. L'erreur a gagné tout l'univers, le scandale. (AM, p. 127)

La muerte del hermano desencadena la muerte de toda la familia, incluida la de la autora-narradora-protagonista que, de esta forma, deviene inmortal por medio de la escritura y, ella misma, "écriture courante".

Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte. (AM, p. 128)

Podríamos afirmar pues que la experiencia intransmisible de la muerte se encuentra en el origen de la escritura durasiana, escritura del *mot-trou*, escritura del desastre, "forme de nécromancie qui fait surgir la vérité du passé de la photographie et des failles de la mémoire."²¹¹Una escritura

²¹⁰ DURAS, Marguerite, *L'Amant*, op. cit., p. 37, 38, 71, 78, 99, 126-129, 139.

²¹¹ GOULET, Alain, « La mort dans *L'Amant* » dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras*, op. cit., p. 44.

que nace “pour dire la mort, pour la conjurer, pour tenter d’en triompher.”²¹²

La muerte es, asimismo, el origen y el final de *L’Amant de la Chine du Nord*. Escrito con el objeto de “reapropiarse” de *L’Amant*, después del estreno de la película de Annaud. *L’Amant de la Chine du Nord*, “libro, película, noche” es, para Duras, el texto híbrido de un film inexistente, muerto antes de nacer. El texto se abre, además, con la muerte del amante y, por extensión, con la muerte anunciada de la propia autora, en la urgencia de escribir su historia:

J’ai appris qu’il était mort depuis des années. C’était en mai 90, il y a donc un an maintenant. Je n’avais jamais pensé à sa mort. [...] J’ai écrit l’histoire de l’amant de la Chine du Nord et de l’enfant : elle n’était pas encore là dans *L’Amant*, le temps manquait autour d’eux. (ACN, p. 11)

L’Amant de la Chine du Nord se presenta pues como un canto fúnebre a la muerte, no sólo del amante que acaba de morir, sino también de una película ausente. En esta ocasión, la muerte lo impregna todo, la historia y el texto, y con él, a su autora-narradora. Como Duras nos recuerda, “on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même sur le corps mort de l’amour. Que c’était dans les états d’absence que l’écrit s’engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l’avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé.”²¹³

La representación de ese estado de ausencia de la propia muerte aparece, de forma velada pero significativa en el personaje asesinado y ausente de Marie-Thérèse Bousquet de *L’Amante anglaise* (1967), texto inspirado en la primera obra de teatro escrita por Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (1959), y que un año más tarde, la autora volverá a reescribirla para su representación teatral.

En la historia, basada en un hecho real ocurrido en Francia en 1949, Claire Lannes asesina a su prima sordomuda, Marie-Thérèse, que vive con ella y su marido, ocupándose de las tareas domésticas. Claire descuartiza el cuerpo de su prima, salvo la cabeza que nunca será

²¹² *Ibid*, p. 43.

²¹³ DURAS, Marguerite, *L’Été 80*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 67.

encontrada, y va arrojando los trozos a los trenes que pasan por el pueblo, esparciéndolos así por distintos puntos de Francia.

El texto consta de tres entrevistas “grabadas” y realizadas por un personaje anónimo, probablemente un escritor o escritora, que invita desde el primer momento al lector a escribir junto a él el libro en el momento de su escritura.

- Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime commence à se faire.

[...]

C'est donc vous qui devez mettre le livre en marche. (AA, p. 9)

Durante las entrevistas, lo único que parece quedar meridianamente claro es que no existe ninguna motivación para el crimen, salvo la locura de Claire, plasmada en un discurso ilógico e incoherente:

C'est pareil maintenant: je vous parle et je ne vous parle pas, en même temps. (AA, p. 171)

Je ne fais plus de différence entre les phrases.

[...]

Je dis des grossièretés et je passe d'un sujet à l'autre. N'allez pas croire que je ne sais pas quand ça m'arrive. (AA, p. 178)

Este lenguaje plagado de oxímoros y de indiferencias en el sentido sugiere, de acuerdo con la percepción de la escritura y del oficio de escritora, una cierta proyección de la autora implícita con el personaje, como nos indican otras afirmaciones de Claire:

Ça m'est arrivé d'écrire pour appeler tout en sachant que c'était inutile. (AA, p. 178)

On m'a donné du papier pour écrire et un porte-plume. On m'a dit d'écrire ce qui me passait par la tête. Ça ne vous intéresse pas ?

J'ai essayé d'écrire mais je n'ai pas trouvé le premier mot à mettre sur la page. (AA, p. 189)

Por otra parte, el crimen de la prima hermana puede interpretarse como un suicidio, sugerido por el policía que detiene a Claire.

A mon avis, il me semble qu'ici on a tué l'autre comme on se serait tué soi... (AA, p. 32)

Desde este punto de vista, Marie-Thérèse puede aparecer como la otra, la extranjera, una doble de Claire: son primas hermanas, se criaron juntas y ambas se presentan como impotentes en la utilización normativa del lenguaje: la primera por su condición de sordomuda, la segunda por su locura. Como dato curioso decir que en la obra de teatro que Duras publicará en 1991 basada en este texto, Claire se apellidará, como su prima, Bousquet. No olvidemos, además, que Thérèse es el único pseudónimo intradiegético que la propia Duras se da a sí misma en su obra, concretamente en los textos que forman parte de *La Douleur*, “Albert des Capitales” y “Ter le milicien” y que parece retomar el personaje de Thérèse Langlois, personaje del guión *Une aussi longue absence*, el cual cree reconocer en un vagabundo al marido desaparecido durante la guerra.

El crimen de Claire sobre Thérèse podría interpretarse como la representación de la propia muerte de la autora, asumiendo, desde este punto de vista, como sugiere Madeleine Borgomano, una doble función, “supprimer l’autre, dont la différence encombrante vous écrase [...], mais, dans le même acte, se détruire soi-même, réaliser effectivement la désintégration de son propre moi.”²¹⁴

Pero la representación de la propia muerte se nos muestra en toda su crudeza en el último libro publicado de Marguerite Duras, *C’est tout* (1999). En este texto de “propos recueillis par Yann Andréa” el lector asiste a la muerte, literaria y vital, de Marguerite Duras, a sus últimas palabras dichas y recogidas por su amante y lector más incondicional. Completamente identificada la autora y el personaje, y éstos a su vez con la escritura, la vida intenta fijarse en el libro y su final supone la muerte del personaje.

Il y a le livre qui demande ma mort.
Y.A. : Qui est l’auteur.
M.D.: Moi, Duras. (CT, p. 59)

C’est fini.
Tout est fini.
C’est l’horreur.
Je vous aime.
Au revoir. (CT, p. 60)

²¹⁴ BORGOMANO, Madeleine, *Duras. Une lecture des fantômes*, op. cit., p. 189.

Es el último intento desesperado por detener la vida y ralentizar el instante último. El texto se convierte en una prueba de amor macabra que representa, de manera un tanto obscena y a lo largo de toda su extensión, el proceso de la muerte hasta sus últimos estertores:

C'est tellement dur de mourir. (CT, p. 26)
Je suis morte.

C'est fini (CT, p. 44-46).

En el origen de la obra durasiana pues la reelaboración imaginaria de los fantasmas de la muerte y del nacimiento, formando parte de la historia de una familia colonial de la lejana y exótica Indochina, en cuyo núcleo se teje la locura y el incesto. La madre, los hermanos, la pequeña y el padre ausente se convierten, en la escritura, en personajes de leyenda que irradian su aura a toda una obra poblada de figuras mitológicas.

V.2. La novela familiar de Jorge Semprún.

A- *El origen, el Nombre del padre y el apellido de la madre*

La mayor parte de la obra de Jorge Semprún se inspira o toma como referencia principal las propias vivencias del autor o, más concretamente, la memoria ilimitada y devastada por el olvido y reconstruida una y otra vez de esas vivencias.

Mes livres sont presque tous des chapitres d'une autobiographie interminable. Cette réserve semble inépuisable, comme la mémoire.²¹⁵

La obra se constituye pues en la construcción de una identidad narrativa dispersa y fragmentada, asentándose en la base de la reelaboración literaria de una serie de temas recurrentes, entre los que destaca, en primer lugar, su experiencia concentracionaria en Buchenwald, la clandestinidad de la vida política, su pertenencia y expulsión del Partido Comunista Español y el

²¹⁵ CORTANZE, Gérard de, *Jorge Semprún, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2004, p.264.

exilio con la disolución familiar iniciada con la muerte de la madre. La memoria inagotable de estos hechos es la fuente de la inspiración de casi la práctica totalidad de su obra.

L'avantage d'une vie aventureuse, remplie par le bruit et la fureur du siècle, c'est qu'elle vous fait le don –grâce et disgrâce ; heur et malheur- d'une mémoire inépuisable. Il y a toujours effectivement quelque chose à raconter, au-delà de tout ce qui aura été raconté. Quelque chose à redécouvrir ou à inventer, au-delà de toute invention ou découverte d'une réalité vécue. (FV, p. 177)

La memoria y el olvido de lo vivido es el objeto de numerosas reelaboraciones, versiones y reescrituras de los mismos episodios, según el trabajo de rememoración, los nuevos detalles que aparecen o, simplemente, de los intereses del narrador en su ficcionalización. Cada hecho narrado debe ser puesto en discurso hasta alcanzar su máxima expresión, hasta que cualquier resquicio haya podido ser explorado o narrado, hasta llegar a la médula imposible ya de describir.

La memoria, ya se sabe, es como una babuschka, una de esas muñecas rusas de madera pintada que pueden abrirse y que contienen otra muñeca idéntica, más pequeña, y otra, y otra más, hasta llegar a una última de talla diminuta, que ya no puede abrirse. (AF, p. 200)

Todo ello produce una “hemorragia verbal” que trae a la luz las imágenes que permanecen en “la sombra interna” del narrador-autor.

[...] toutes les images qui foisonnaient dans ce qu'on appelle esprit, cerveau, mémoire, imagination, comme on voudra, lieu clos quoi qu'il en soit, sombre, où naissent, fulgurantes, les images s'associant sans cesse à d'autres éclaboussures, éclats, éclatements ensoleillés [...] (AG, p. 447)

Pero no se trata de relatar fehacientemente los hechos, ni en orden cronológico estricto, sino de explorar profundamente las capas de la memoria, una y otra vez, puesto que el lenguaje por medio del artificio es, para Semprún, capaz de decir y de representar casi cualquier acontecimiento. El problema es la infinitud de la tarea, la imposibilidad de explorar sin fin los recuerdos.

On peut tout dire, disait-il. Le problème est ailleurs : c'est qu'on n'aura jamais fini de tout dire, qu'il y aura toujours quelque chose, autre chose, à dire. On peut tout dire, mais c'est une tâche sans fin, un récit infini. (MB, 118-119)

La exploración ilimitada y la puesta en discurso de esa memoria sigue, aproximadamente, el mismo procedimiento: el narrador, evocando un recuerdo, se “dispersa” por los vericuetos a los que las asociaciones de ese recuerdo le conducen, para regresar después al punto de partida. En este sentido, existen vivencias centrales que aparecen continuamente junto con sus personajes, otorgando una profundidad y una coherencia al conjunto de una obra que va construyendo el proceso la identidad narrativa del autor Jorge Semprún.

Aunque, como dice el propio escritor, “il est souvent difficile, parfois même impossible de dater d'une façon précise le commencement réel d'une histoire, d'une série ou suite d'événements dont les rapports mutuels, les influences réciproques, les liens obscurs, s'ils apparaissent à première vue contingents, invraisemblables même s'avèrent par la suite fortement structurés”²¹⁶, este proceso comienza con *Le Grand voyage* (1963). Anteriormente, el joven Semprún había dado ya sus primeros pasos en la escritura con pequeños pastiches de Mallarmé, como recuerda Magny en su *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, o una obra de teatro en tres actos escrita a finales de los años cuarenta, *Soledad*. Pero la verdadera escritura comienza con este primer texto publicado. Su origen radica en el deseo de contar y de contarse, de testimoniar, en el lugar de otros supervivientes menos dotados para ello, la experiencia concentracionaria.

Mais un an auparavant, gare de Lyon, dans la bourrasque de neige légère, dont les flocons tourbillonnaient à la lumière des projecteurs, je m'étais souvenu de Fernand Barizon. En fin de compte, c'est à cause de lui que j'avais écrit le *Grand Voyage*. A cause de lui et de Manolo Azaustre, l'Espagnol de Mauthausen que j'avais connu à Madrid [...]. (QB, p. 432)

²¹⁶ SEMPRÚN Jorge, *Quel beau dimanche!* Paris, Grasset, Coll. Les Cahiers Rouges, 1980, p. 23.

En este sentido, Semprún, se percibe a sí mismo como el testigo a través del cual pasa la memoria colectiva y terrible de los campos de concentración.

Fue una extraña variación del espíritu. A los dos días, sin pensarlo demasiado, sin proponérmelo deliberadamente –o sea, sin haberme parado a decirme: voy a escribir un libro- me puse a escribir algo que terminó siendo *El largo viaje*. Y tal vez sería más exacto decir que aquel libro se fue escribiendo por su cuenta y riesgo, como si yo sólo hubiese sido el instrumento, el trujimán, de ese trabajo anónimo de la memoria, de la escritura. (AF, p. 216)

Sin embargo, el deseo “involuntario” de relatar unos hechos inenarrables tiene como destinatario único, en un primer momento, al propio Semprún, dada la imposibilidad de publicación del relato por razones políticas. La motivación del texto es pues “solidaria” pero, al mismo tiempo, en ella radica la aspiración íntima de poner orden a las experiencias vividas, de reintegrarlas en una identidad coherente.

J’allais écrire pour moi-même, bien sûr, pour moi seul. Il n’était pas question de publier quoi que ce fût, en effet. Il était impensable de publier un livre tant que je serais un dirigeant clandestin du P.C.E. (EV, p. 312)

La terminación y la posterior publicación del texto en 1963 coincidirán con la expulsión de Semprún, alias Federico Sánchez, del Partido Comunista Español. Un episodio que le devuelve a la escritura, a la reconstrucción de su identidad como escritor y, por tanto, a la vida “real” que supondrá, paradójicamente, la escritura.

Quelques semaines avant cette cérémonie du prix Formentor, en effet, dans un autre château, qui n’avait pas appartenu aux Hohenlohe, comme celui de Salzbourg, mais aux anciens rois de Bohême, s’était tenue une longue réunion de la direction du parti communiste espagnol, à la fin de laquelle j’avais été exclu du comité exécutif. [...]

Je ne raconterai pas cet épisode de ma vie qui a changé ma vie. Qui m’a, d’une certaine façon, rendu à la vie. (EV, 344-345)

En *Le Grand voyage*, Semprún establece, igualmente, su participación en la Resistencia antifascista y las raíces de su pertenencia al Partido Comunista, la familia “ficticia” sustituta de su familia ausente y exiliada, de cuyo nombre se hace merecedor en tanto militante.

La famille, c'est le parti, bien sûr. *La familia*. [...] *Es de la familia*, ou encore : *Es de casa*, disait-on, d'un air entendu, ou plutôt sous-entendu, pour parler d'un camarade. « Il est de la famille », ou encore plus succinctement, de façon encore plus révélatrice : « Il est de chez nous. ».

Mais ce goût du secret n'avait pas que des raisons et des racines historiquement déterminées, bien sûr. Il révélait quelque chose de plus profond. Il soulignait le rapport entre le secret et le sacré. Le Parti était, en fait, l'entité rayonnante, dont il ne fallait pas vainement évoquer le Nom [...]. (QB, p. 145-146)

Su exclusión del Comité ejecutivo del P.C.E. y su posterior expulsión del partido es recreada, como si de la escena primitiva de su nacimiento a la escritura se tratara, en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), primer texto escrito en español, cuya estructura comienza y termina con dos capítulos titulados “*Pasionaria* ha pedido la palabra”. En esta obra asistimos a la muerte de Federico Sánchez y al nacimiento titubeante y doloroso de Jorge Semprún en la escritura, en una escena originaria en la que *Pasionaria*, figura de madre severa de los comunistas españoles y por ende, poseedora de la palabra, hace nacer fuera del seno del partido a un nuevo individuo, Jorge Semprún que, desde entonces, se otorga a sí mismo ese don de la palabra. Por eso, precisamente, el siguiente capítulo tiene el título de la dirección de la casa de Madrid donde comenzó a escribir lo que sería su primera novela publicada, *Le Grand voyage*, “Concepción Bahamonde, número cinco”.

O sea Dolores es, a la vez, hija y madre del pueblo. Hija y madre de sí misma, en fin de cuentas. La novela familiar de los neuróticos poetas de la época del culto a la personalidad, entre los que tengo forzosamente que contarme, es, como se ve, asaz transparente en su trama folletinesca. Que venga Edipo y que lo vea. (AF, p. 21)

En este texto, terriblemente sarcástico y Premio Planeta en plena transición democrática, el autor-narrador, antiguo dirigente estalinista²¹⁷, carga las tintas contra la antigua “familia” comunista, llegando incluso a calificar a Santiago Carrillo, figura del padre al que hay que “matar”, de

²¹⁷ En varios textos, Semprún entorna un *mea culpa*, autodefiniéndose como bolchevique, hombre de acero, verdadero estalinista. Por ejemplo, en SEMPRÚN, Jorge, *Quel beau dimanche!*, Paris, Grasset, Coll. Les Cahiers Rouges, 1980, p. 89.

imbécil²¹⁸. Con todo, Semprún, rinde homenaje y se reconoce deudor de los camaradas “hermanos” militantes de base.

Te acordará de los comunistas de carne y hueso Siempre te acordarás
Te acordarás para siempre de la fraternidad comunista Te
acordarás de los desconocidos que te abrían la puerta y te miraban a ti
Desconocido Y decías la contraseña y te abrían la puerta y entrabas en su vida y
llevabas a su vida el riesgo de la lucha De la cárcel tal vez Te acordarás de los
desconocidos militantes que encarnaban la libertad comunista (AF, p. 159)

Para nacer a la escritura y comenzar la reconstrucción del sí mismo, Semprún deberá optar ya no por un olvido imposible, sino por la separación radical de la familia, de la fraternidad comunista, renunciando al “nombre” del Partido y retomando su nombre real.

Triste, donc, non seulement parce que ce passé politique n'était pas seulement révolu, ce qui est somme toute banal pour un passé, mais parce qu'il avait fallu plutôt que l'oublier – comment serait-ce possible, Seigneur ? il en tremble encore, à l'occasion, d'émotion nostalgique ! – le détruire, le réduire en poussière, en déraciner les herbes vénéneuses, l'anéantir littéralement pour continuer d'exister, pour recommencer à exister. (AG, p. 342)

El texto es el lugar donde la muerte de Federico Sánchez permitirá el renacimiento de Jorge Semprún: “l'acte d'écrire est acte politique et le récit autobiographique, plus qu'un fait de la *bios* devenu *graphein*, est une instante d'autoengendrement et de purification”²¹⁹. A partir de ese momento recreado en la *Autobiografía*, el autor emprende la composición de una obra literaria publicada enteramente bajo el nombre familiar que, no obstante, integra, por medio de textos de inspiración más o menos autobiográfica, la diversidad de nombres y pseudónimos, “entes de ficción” bajo los cuales el autor vivió su vida ficticia en la clandestinidad: Manuel Mora, Gérard Sorel, Camille Salagnac, Diego Morales, Federico Sánchez, Rafael Artigas, Rafael Bustamonte, Juan Larrea..., otorgando así una cierta unidad y coherencia a ese calidoscopio interminable de identidades múltiples y dispersas que se agrupan bajo el nombre de Jorge Semprún. Y es que la obra “Qu'elle revive

²¹⁸ Véase SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, Col. Biblioteca Premios Planeta, 2002, p. 135.

²¹⁹ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, p. 23.

ou qu'elle anticipe, qu'elle sois chronique, témoignage ou fiction, quête introspective ou roman politique, elle est à l'image du moi qui la produit [...]"²²⁰.

- [...] Mais toi, mon vieux, tu ne dois plus savoir qui tu es, avec tous ces changements d'identité !

J'ai envie de dire à Fernand qu'il m'arrive de ne pas savoir qui je suis, même quand je ne change pas d'identité. D'ailleurs, m'arrive-t-il de ne pas changer d'identité ? Quand je retrouve la mienne, n'est-ce pas celle d'un autre en réalité ? (QB, p. 123)

El caso de Ramón Mercader merece, no obstante, una mención aparte. Protagonista del tercer libro de Semprún, *La Deuxième mort de Ramón Mercader* (1969), el personaje toma el nombre del célebre asesino de Trotsky, aquel que fue capaz de entregarlo todo por la causa comunista. Mercader, el hombre sin nombre, ni en su vida ni en su muerte²²¹, se convierte así en un doble imaginario del autor implícito-narrador, personaje que en la vida real asumió diversas identidades falsas, suplantando a otros, como hizo el propio Semprún en su vida clandestina de "ficción".

Et lui, l'homme sans nom, sans visage, ni Jacson, ni Mornard, ni même Ramón Mercader del Río, le voilà qui revient de la mort avec le poids de ce crime inutile. (DM, p. 235)

El Ramón Mercader protagonista de la novela siente su identidad quebrantarse, perderse en el vértigo de una memoria fragmentada distinta a la propia.

[...] et il serait immobile, sur le perron du Mauritshuis, la cigarette à la bouche, tout à coup désarmé, touché au plus profond d'une angoisse viscérale par ce souvenir de neige, sur l'esplanade devant le Musée Pouchkine, autrefois, dans une vie antérieure, une autre vie, même, comme si c'était quelqu'un d'autre, dont il aurait connu et la vie et la mort, intimement, qui avait autrefois, au sortir de la moiteur du Musée Pouchkine, retourné l'éclat vif et velouté de toute cette neige ensoleillée de Moscou, un autre, vraiment, qui serait mort, [...]. (DM, p. 101-102)

²²⁰ *Ibid*, p. 52.

²²¹ Ramón Mercader del Río fue enterrado discreta y silenciosamente en el cementerio de Kúntsevo, sin que sobre su tumba figurara su auténtico nombre. Hasta hace pocos años era la tumba de Ramón Ivanovich López, héroe anónimo de la URSS.

Pues, en realidad, el personaje es igualmente un impostor, de nombre Ievgueni Davidovitch Guinsburg, un ruso miembro del K.G.B. que tomando la identidad de un niño republicano español muerto en un bombardeo, se hace pasar por el doble de Mercader, apropiándose de su pasado y de su familia.

La novela se propone pues como un espejo distorsionado y fragmentado de la propia vida e identidad de Semprún, convertido, entre otros, en Sallagnac, Gérard, Manuel, o Artigas. Así parece indicarlo en *L'Algarabie*, años más tarde.

[...] Carlos lui avait dit que ce roman était d'Artigas, mais il avait été publié sous un pseudonyme que Fabienne avait oublié. C'est du moins ce qu'elle avait cru comprendre. De toute façon, Artigas ne publiait plus rien et il avait, au cours de sa vie, utilisé toute sorte de pseudonymes, toujours d'après Carlos. Le fait de ne pas se souvenir sous lequel avait été écrit ce vieux roman n'avait donc aucune importance. L'essentiel, c'était le roman lui-même. [...] Quoi qu'il en soit, ça se passait à Amsterdam, c'était apparemment une histoire d'espions pris au miroir des mensonges leur renvoyant l'improbable vérité de leurs images évanescentes. (AG, p. 302-303)

La Deuxième mort de Ramon Mercader sería, en este sentido, la búsqueda desesperada por encontrar la verdad de la identidad a través del nombre, “un récit impossible à faire, dont la vérité s'était éparpillée, par trop morcelée, brisée en mille morceaux de verre ne reflétant plus, chacun, qu'une trop minuscule parcelle de cette vérité possible, vraiment insensée”²²² Y es que el protagonista, *revenant* él mismo de Buchenwald, toma el nombre de otro.

- Il ne s'appelle pas du tout comme ça, dit Floyd, calmement.
O'Leary en reste béat.
- Il a pris la place d'un mort, c'est tout. (DM, p. 258)

Este será uno de los temas recurrentes en la obra sempruniana, retomado mucho más tarde en uno de sus últimos textos, *Le mort qu'il faut* (2001), donde aparece uno de los personajes principales de *La Deuxième mort*, Kaminsky, antiguo compañero de Buchenwald y, como el autor confiesa en el texto, personaje en parte real, pero al que también le cambia

²²² SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième mort de Ramón Mercader*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1969, p. 283.

el nombre. Como si se tratase de otro *revenant* del primer texto, este personaje es el que encuentra al muerto que sustituirá al protagonista en el caso de complicaciones con los dirigentes del campo, “*le mort qu’il faut*”. Este “muerto”, del que el protagonista tomaría su nombre, simboliza en Semprún, como ya señalaba más arriba, el doble de sí mismo, su “*Doppelgänger*: un autre moi-même ou moi-même en tant qu’autre. C’était l’altérité reconnue, l’identité existentielle perçue comme possibilité d’être autre, précisément [...]”²²³.

Bajo todos estos nombres y pseudónimos Semprún recrea pues unos personajes, dobles imaginarios, que son el reflejo de la identidad fragmentada que el autor deberá recomponer por medio de la escritura.

Toute une vie avait passé et il ne s’appelait plus Gérard. Il ne s’appelait plus Salagnac, non plus, ni Artigas, ni Sanchez. Il ne s’appelait plus rien. Autant dire qu’il s’appelait seulement par son nom, mais parfois il ne répondait pas tout de suite à l’appel de son nom, comme si ce nom était celui d’un autre dont il aurait emprunté l’identité. Il n’était plus rien que lui-même, soi-même. (QB, p. 398)

La integración de toda esta galería infinita de pseudónimos cumple, como apunta Françoise Nicoladzé, una función restauradora, con el objeto de “redistribuer et métamorphoser des éléments subjectifs jusqu’au moment où « débarrassé » de ses vêtements d’emprunt et ayant fait mourir successivement Manuel, Mercader, Artigas et Larrea, l’écrivain resté face avec lui-même et son destin”.²²⁴ Uno de los motivos centrales de ese proceso de escritura será pues la búsqueda del origen del sí mismo y de la escritura en la integración de las experiencias vitales y, en consecuencia, en la construcción de una identidad narrativa bajo el apellido paterno y real de Semprún.

Y es que en ese apellido se condensa la herencia literaria del padre y su honestidad política, de la que el que el escritor se constituye en heredero y transmisor, en tanto que hombre poseedor del nombre. Es más, en el apellido paterno radica su “españolidad” y la nobleza de sus orígenes frente a la acusación de afrancesado de sus detractores.

²²³ SEMPRÚN, Jorge, *Le mort qu’il faut*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2001, p. 51.

²²⁴ NICOLADZÉ, Françoise, *La Deuxième vie de Jorge Semprún. Une écriture tressée aux spirales de l’Histoire*, Castelnau-Le-Pez, 1997, p. 68.

Je pouvais remonter la filiation de mes noms de famille jusqu'à l'aube des temps historiques et ils prétendaient m'exclure de l'Espagne. J'entendais Don Quichotte dire à Sancho Pança le nom des Gurrea d'Aragon parmi ceux des nobles familles de l'époque, je savais que le sang des Gurrea coulait dans mon sang et les Dupont-Durand qui me traitaient d'*afrancesado* avaient bonne mine. (FS, p. 119)

Semprún, y no Maura, el nombre de la madre, porque la mujer es lo innombrable, la que no perpetúa sino el apellido del padre. Curiosamente, Gurrea, es el apellido materno de su padre...

[...] tu es un être dont le destin est de saigner et de n'avoir pas de nom ! Tu es proprement l'innommable. Salement, de façon sanglante, l'Innommable. [...] Il n'y a pas moyen d'en sortir : tu es celle qui n'a pas de nom et lorsque les lois t'obligent à garder ton nom de jeune fille, que fais-tu d'autre que garder pour l'éternité le nom de ton père ? Tu ne perpétues rien de toi-même qui ne soit l'ombre portée de la masculinité. Tu seras toujours l'Anonyme et l'Innommable. (AG, p. 327)

El apellido de la madre evoca además, en la historia de España, una tradición política más bien conservadora: su abuelo paterno Antonio Maura, jefe del partido conservador durante la monarquía de Alfonso XIII, su tío Miguel Maura, jefe del Partido Republicano Conservador, y su tío Honorio Maura, falangista fusilado al comienzo de la Guerra Civil. Semprún dice no sentirse ligado a esta tradición y denuncia la utilización tendenciosa de su segundo apellido por algunos, como en el caso del escritor y periodista, Vázquez Montalbán, miembro del P.C.E., calificándole de perverso, agresivo e injusto.

Celui, cependant, qui en Espagne a manié avec le plus grand raffinement, la plus grande perversité aussi, la référence à mes origines est un écrivain. Ce qui ne saurait étonner, les écrivains véritables étant toujours les plus raffinés et les plus pervers dans le maniement littéraire du rapport aux origines. Et Manuel Vázquez Montalbán, puisqu'il s'agit de lui, est un écrivain véritable. [...] S'il me nommait tout simplement par mon nom –le pseudonyme qui figure à mon état civil : Jorge Semprún-, je savais d'avance qu'il s'efforcerait de paraître objectif, pesant le pour et le contre, gardant à la fois ses distances et sa proximité avec moi. Mais s'il rajoutait mon deuxième nom de famille, Maura, à son appellation, je savais qu'il allait être agressif, injuste, hargneux même : glacialement éloigné. (FV, p. 114)

Y es que la cuestión de los apellidos, y más concretamente, de los orígenes, es un tema que vuelve constantemente en la obra sempruniana,

sobre todo en los textos relacionados con su pertenencia al partido comunista. Semprún se sintió siempre cuestionado dentro del P.C.E. por su pertenencia a una familia de origen burgués y aristocrático, y eso desde sus comienzos en la política, en el mismo campo de Buchenwald.

Kumpel et Prometen, copains et prolos: c'étaient les mêmes mots, la même volonté idéologique de cohésion, le même orgueil de société secrète, un jour, bientôt, devenue universelle.

[...] ces mots-là semblaient m'interdire l'accès de cet univers fraternel et hiérarchique, ouvert et ritualisé, du communisme. Je n'étais plus qu'un étudiant en philosophie, mon origine sociale remontait brusquement à la surface, comme un cadavre gonflé d'eau, enmailloté d'algues et de vase, remonte parfois de quelque obscure noyade aux abords d'une plage océanique. (QB, p. 56)

De ahí una cierta culpabilidad en el joven militante, hasta entonces inocente e incluso orgulloso de sí mismo, precisamente viniendo de una clase social donde convertirse en antifascista, democrático y comunista era afirmar su propia identidad.

Jusqu'à ce jour de février 1944, ensoléillé, neigeux, j'avais vécu mon rapport avec mes origines sociales dans une totale innocence. Je ne pensais pas à me sentir coupable, pas du tout. Bien au contraire, ma conscience de moi-même n'était pas dépourvue de quelque satisfaction intime. Je trouvais ça plutôt bien, d'être qui j'étais, d'être où j'étais, venant d'où je venais. [...] La foi de mes aïeux, leurs valeurs morales, c'était l'histoire critique de ces années qui m'en avait débarrassé, dans l'innocence provisoire des orages et des cataclysmes. (QB, p. 56-57)

Esa circunstancia provoca un cierto malestar en los militantes de base, obreros sin cultura, que deben vivir en el campo sin ningún tipo de privilegio.

Il vient de penser que l'Espagnol passe l'appel bien au chaud, dans la baraque de l'*Arbeit*. (QB. P. 91)

Su origen familiar pues, siempre presente durante su militancia, según el narrador, se volvió en su contra cuando al partido le interesaba cuestionarlo. Así lo expresa el autor-narrador de manera sarcástica en la *Autobiografía de Federico Sánchez*.

Y es que son todos de origen obrero y ese origen los santifica y los apostoliza, les hace dignos de proclamar las virtudes del Espíritu-del-Partido, cantar sus las y de arrojarse al infierno de las tinieblas exteriores. [...]

Se trata de algo mucho más importante: se trata de los Orígenes. Y no le des más vueltas. Ellos son de origen obrero y tú no lo eres. Ellos hablan en nombre de los Orígenes, te condenan en nombre de los Orígenes, te expulsan al infierno de tus propios Orígenes nefandos. (AF, p. 298-299)

Llegando a equiparar los prejuicios de los oficiales de la GESTAPO con los de los compañeros de militancia, sospechoso, por tanto, de unos y de otros.

Voilà son problème, à Swartz. Il se demande comment je me suis débrouillé, malgré d'aussi bons antécédents sociaux, pour me retrouver ici avec tous ces voyous, ces terroristes, du mauvais côté de la barrière, en somme. Je dois dire, mes origines sociales commencent à m'émmerder. (QB, 209)

Semprún reivindica, por el contrario, el sí mismo, los actos y las acciones del individuo por encima de los orígenes sociales o el “ser social”, el hacerse a sí mismo. No por casualidad, el escritor llegará a calificar su nombre y primer apellido, tal y como hemos visto anteriormente, de “pseudonyme qui figure à mon état civil: Jorge Semprún [...]”.²²⁵

Fuera pues del grupo familiar biológico y de la familia comunista, el autor se afirma en la búsqueda de su propia identidad que comienza con el ejercicio de la escritura. La motivación y el origen de la escritura se encuentran claramente expresadas en la *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, de Claude-Edmonde Magny, texto dirigido a un joven Jorge Semprún que busca su propio camino en las letras. En esta “homilía”, como la llama la propia autora, la escritora y crítica literaria, ejerciendo de madrina iniciadora del escritor en ciernes, expresa ciertas ideas básicas sobre el oficio en el que el joven Semprún trata de iniciarse: Escribir es, según Magny, la mejor forma de integrar la experiencia interior, objetivándola y materializándola en un objeto, para lo que es necesario previamente un ejercicio de “ascetismo” y de profundización personal que da a luz, hace nacer al propio sujeto.

[...] l'écriture, si elle prétend être davantage qu'un jeu, ou un enjeu, n'est qu'un long, interminable travail d'ascèse, une façon de se dépendre de soi en prenant sur soi: en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on es toujours.” (EV, p. 377)

²²⁵ SEMPRÚN, Jorge, *Federico Sánchez vous salue bien*, op. cit., p. 114

Para ello hay que dirigirse a lo que hay de más profundo en el ser humano, a las impresiones de la infancia, a la memoria vital que conduce a las verdades sobre el amor y la muerte, construyendo de esta forma la identidad.

[...] la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile ses souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit une personnalité.²²⁶

B- *La escena originaria y el fantasma de la propia muerte*

En la escritura de Semprún, esas verdades sobre el amor y la muerte, la representación del fantasma del propio nacimiento y de la propia muerte en el discurso, se encuentran estrechamente unidas.

El nacimiento difícil a la escritura es puesto en discurso en *L'Écriture ou la vie* (1994), concretamente en el capítulo titulado "Le pouvoir d'écrire", en clara referencia a esta *Lettre sur le pouvoir d'écrire* de Magny: el Semprún que regresa de Buchenwald, el *revenant* de una experiencia de la muerte, sólo ansía el olvido, porque la escritura le conduce, inevitablemente, a la memoria del exilio doloroso, de una familia ausente y dispersa pero, sobre todo, a la memoria del horror y de la muerte.

Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur mémoire. Bien au contraire : il l'aiguissait le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable.

Seul l'oubli pourrait me sauver. (EV, p. 212)

El autor-narrador, en el momento que retoma su vida después de Buchenwald, se encuentra pues en un dilema difícil a resolver, puesto que para construir su identidad verdadera a partir de sus vivencias, debe afrontar su experiencia del exilio y de la muerte por medio de la escritura.

²²⁶ MAGNY, Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Pierre Seghers Éditeur, 1947, p. 18.

Mais il s'avérait qu'écrire, d'une certaine façon, c'était refuser de vivre.

À Ascona, donc, sous le soleil de l'hiver, j'ai décidé de choisir le silence bruisant de la vie contre le langage meurtrier de l'écriture. J'en ai fait le choix radical, c'était la seule façon de procéder. J'ai choisi l'oubli, j'ai mis en place, sans trop de complaisance pour ma propre identité, fondée essentiellement sur l'horreur – et sans doute le courage – de l'expérience du camp, tous les stratagèmes, la stratégie de l'amnésie volontaire, cruellement systématique.

Je suis devenu un autre, pour pouvoir rester moi-même. (EV, p. 292)

Ya en el propio título se expresa este dilema entre la escritura, el trabajo de memorización, con la consiguiente construcción del sí mismo, y la vida, la acción, el olvido de la memoria de las vivencias que configuran un ser humano. El joven Semprún elegirá la vida, el *évanouissement* en el olvido, la disolución de su memoria y con ello, de su verdadera identidad, para elegir el ensueño de la ficción de la clandestinidad de la política, diluido como individuo en la fratría familiar del Partido Comunista. Comienza así un período de latencia en el que, no obstante, los recuerdos se mantienen, acechan al autor, a pesar del olvido aparente.

Mais le souvenir existe, quelque part, au-delà de l'oubli apparent. Il me suffit de m'y appliquer, de faire en moi le vide des contingences du présent, de m'abstraire volontairement de l'entourage ou de l'environnement, de braquer sur ces lointaines journées le rayon d'une vision intérieure, patiente et concentrée. Des visages émergent alors, des épisodes et des rencontres reviennent à la surface de la vie. Des mots effacés par le tourbillon du temps passé se font entendre à nouveau. Comme si, en quelque sorte, la pellicule impressionnée autrefois par une caméra attentive n'avait jamais été développée : personne n'aura vu ces images, mais elles existent. (EV, p. 230)

Del olvido, el narrador *évanoui*, nace de nuevo a la memoria del sí mismo, dirigiéndose hacia el recuerdo, hacia la escena originaria que dará lugar a la escritura de su primer texto, *Le Grand voyage*, el inicio del largo viaje de su carrera de escritor que reconstruirá su verdadera identidad narrativa.

La mémoire m'est revenue d'un seul coup.

J'ai su brutalement qui j'étais, où j'étais, et pourquoi.

[...]

C'était ainsi, par le retour de ce souvenir, du malheur de vivre, que j'avais été chassé du bonheur fou de l'oubli. Que j'étais passé du délicieux néant à l'angoisse de la vie.

[...] L'essentiel, c'était que j'avais sauté dans un vacarme de chiens et de hurlements des S.S., sur le qui de la gare de Buchenwald.

C'est là que tout avait commencé. Que tout recommençait toujours. (EV, p. 284-285)

Con todo, serán necesarios varios años hasta que Semprún emprenda la escritura de *Le Grand voyage*, en cierta forma, en respuesta a la *Lettre* de Magny.

Des années plus tard, quand j'ai écrit *Le grand voyage*, [...]. Je me suis souvenu de cette conversation avec Claude-Edmonde Magny. D'une certaine façon mon livre était une réponse à sa *Lettre*. (E ou V, p. 226)

Pese a ello, en este primer texto, el autor-narrador no penetra en el interior de la memoria esencial de la muerte y el horror, salvo por pequeñas pinceladas de algunas escenas de la vida cotidiana: la historia se desarrolla en torno a la detención del protagonista, el regreso del internamiento y finaliza con el largo viaje en tren que acababa su trayecto a las puertas de Buchenwald.

De igual forma, *L'Évanouissement*, el texto publicado después, hablaba de la salida de los campos, escenificando la elección del olvido, pero sin internarse en el campo de concentración. Texto del desvanecimiento, del olvido, es también un libro olvidado por el propio autor. Es, en palabras de Semprún “un livre bizarre. [...] *L'Évanouissement* s'est évanoui. Je ne sais pas pourquoi j'ai oublié ce livre à ce point. Sans doute s'agit-il d'un livre de transition, d'un brouillon...”²²⁷ Pero el libro del olvido es el “brouillon approximatif de quelques livres postérieurs”²²⁸ y, en concreto, de una de sus obras de madurez más importantes, *L'Écriture ou la vie* (1994). Es el texto de un *revenant* que, por haber faltado a su propia muerte, está condenado a repetirla eternamente.

En *L'Évanouissement*, el personaje principal, Manuel, desdoblado en ciertas ocasiones en su propio narrador, sólo encuentra el olvido en el desmayo y en el instante inmediatamente después, todavía diluido en la nada y justo antes de que el lenguaje recobre su función de nombrar el mundo y le constituya en un sujeto, consciente del dolor de la existencia:

²²⁷ DE CORTANZE, Gérard, « Le Grand voyage de la mémoire ». Entretien avec Jorge Semprún, dans *Le Magazine littéraire*, n°438, Janvier 2005, p. 46.

²²⁸ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p.96.

Il y avait eu des objets sur des étagères, c'est tout ce qu'il aurait pu en dire. Mais il n'aurait même pas pu le dire, il ne savait même pas que la parole existe. [...] C'étaient des choses qui étaient là, devant son regard, et c'est ainsi que tout a commencé, [...]. (EV, p. 10)

Todo comienza pues con el lenguaje, el “nacimiento” del narrador y del personaje y con él, su memoria pulverizada por el blanco de la nieve del olvido que habrá que despejar con la escritura.

Il se demande pourquoi il y a tant de neige dans sa mémoire, plein de neige crissante dans son insomnie. (EV, p. 7)

Esta primera frase del texto, evocadora del blanco mortífero de la nieve nocturna de los campos de la muerte y, al mismo tiempo, de la página en blanco, es el origen del discurso. La escritura se convierte así en el ejercicio doloroso de la memoria alrededor de diferentes momentos en los que el yo del personaje parece desvanecerse: anestesia, tortura, asesinato...

El narrador escenifica igualmente en el texto la disolución de la identidad del personaje y la suya propia. Manuel, “viejo cadáver”, está situado en un espacio indeterminado, entre verdad y ficción, entre realidad y sueño, entre memoria y olvido, en el riesgo de “*partir en fumée*”, expresión con la que, irónicamente, designaban los prisioneros de Buchenwald la desaparición de sus compañeros en las cámaras de gas. Personaje exiliado y errante, fuera de lugar, atravesando diversas fronteras y lenguajes, Manuel, en el intento de convertirse en otro, se instalará en una identidad indeterminada y confusa que se desliza hacia la locura.

[...] le reste de son corps s'éparpillait en sensations diffuses, où la frontière avec le monde extérieur semblait avoir été presque entièrement effacée [...] Un échange subtil, analogue aux phénomènes de la capillarité, semblait s'être établi entre la périphérie confuse de son corps et les objets du monde extérieur, [...]. [...] il était entré dans l'évidence éblouissante de l'imbécillité. (EV, p. 105-106)

Fuera de sí mismo y de su lenguaje, se desvanece frente a la visión reflectante y mortal de un lago de la infancia del que es incapaz de recordar el nombre, para dejar paso, inmediatamente después, al narrador en primera persona. Así se pone en discurso su desaparición en las “aguas

prelingüísticas” anteriores al nacimiento, un regreso a la memoria de la infancia, al seno materno y mortífero.

Un lac ?

Il n'est pas impossible, d'après ce que je sais de la vie de Manuel, que le paysage de La Négresse ait été une vision de son enfance, même si elle s'est effacée.

[...] car La Négresse se trouvait toujours, par la force des choses, au début des voyages ou à leur terme, comme si cette étendue d'eau plate annonçait les départs et les retours, toutes les joies des voyages, comme si les routes du Sud commençaient et finissaient à La Négresse. (EV, p. 178-180)

Desvanecido el personaje de Manuel, en el olvido, el narrador, asumiendo la escritura, lo sustituye y se hace presente en la narración, en una transición paulatina del pronombre de tercera persona al de primera persona del singular.

Il descendait du train, à Bayonne, tôt le matin [...] (EV, p. 180)

Il a tendu l'assiette à Carlos M. et Carlos M. l'a regardée, et il a ri aussi, avant de me la montrer. (LE, p. 181)

Je venais de descendre du train de Paris. (EV, p. 184)

Un momento antes de terminar el relato, en el instante anterior a que la escritura se detenga, el narrador se funde con el personaje en el mismo recuerdo mortífero del lago que, como narrador, ahora sí, es capaz de nombrar. El narrador, poseedor del lenguaje, intenta así representar su propia desaparición con el texto.

Maintenant, je tournais la tête, je voyais le lac de La Négresse, à ma gauche. L'eau était immobile, plombée. Des choses bougeaient, confusément, dans ma mémoire. L'eau sombre était une paix mortelle, souhaitable.

Un lac ou un rêve de lac ?

C'est à cette image obsessionnelle d'une eau sombre, circulaire, parmi les grands sapins des montagnes, que s'est enchaînée, tout naturellement, une certaine vision de l'avenir de Manuel. (EV, p. 216)

El mismo lago simbólico de la muerte, y del nacimiento aparece en otras obras, entre ellas la *Autobiografía de Federico Sánchez*, relato de la expulsión de la familia comunista, autobiografía del personaje político, su desaparición y el difícil y titubeante nacimiento de Jorge Semprún escritor.

Es curiosa esa presencia impávida – ojos inmóviles de agua tersa, acaso brillante, acaso agrisada- de diversos lagos en diversos momentos importantes de mi vida. Esa presencia del agua maternal y primitiva. ¿Bautismal?

[...]

Acuérdate del lago de La Négresse, sobre todo.

[...]

El lago de La Négresse era el hito fronterizo de mi vida, el que separaba a ti mismo de mí. O a mí mismo de ti. (AF, p. 191)

En el exilio, una vez traspasada la frontera del lago de La Négresse, se produce la ruptura con el espacio y la lengua maternos y el renacimiento balbuceante en el exilio de otro espacio y de otra lengua.

J'étais au milieu de la Contrescarpe, en 1942, au printemps immobile. Immobile, toi ? Immobile, le printemps ? Immobiles, toi, le printemps. [...].

Tu, me disais-je, tu as su aussitôt que rien ne commençait aujourd'hui : que ça recommençait, plutôt. [...]

Je, te dis-tu, j'habite une chambre choisie [...] pour la proximité du lycée Henri-IV, et plus précisément pour la proximité du réverbère de la rue Thouin qui nous aidait, autrefois, à faire le mur du lycée Henri-IV [...] un lieu sacrificiel, naguère, celui de ma deuxième coupure ombilicale : [...]. H-IV, hache pour trancher l'ombilic des limbes, les racines du langage maternel, [...]

Tu, te disais-tu, tu es immobile au milieu de la place de la Contrescarpe, [...] ce lieu théâtral, vide, tu retrouvais la force de bouger, ô miracle ! [...], dans un mouvement comparable, te disais-tu, à celui d'une naissance, [...], et tu laissais ce mouvement naissant se propager, t'arracher à l'immobilité maternelle et moite d'il y a un instant, dans la certitude éblouissant pourtant [...] que cette espèce de fatigue de mort serait le sel de ta vie. (p. 271-276)

Si *Le Grand voyage* y *L'Évanouissement* no penetraban en el lugar de la muerte, *L'Écriture ou la vie* se adentrará en el campo de Buchenwald veintisiete años después, haciendo regresar al autor-narrador al origen de la escritura, al origen de sí mismo, reflejado en el otro.

Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante.

Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald.

[...]

Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté. (E ou V, p. 13-14)

El narrador, con el rostro devastado, se reconoce en los otros como un *revenant* que dice la muerte vivida, es decir, la nada de una ausencia. Un rostro devastado que, por otro lado, ya aparecía en la descripción del protagonista de *La Deuxième mort de Ramon Mercader*. Esto le convierte

en un ser inmortal, preparado para afrontar el período de clandestinidad política pleno de peligros.

Je n'étais pas seulement sûr d'être vivant, j'étais convaincu d'être immortel. [...] C'est avec cette assurance que j'ai traversé, plus tard, dix ans de clandestinité en Espagne. (E ou V, p. 28)

Alejados los fantasmas de la muerte por medio de la ficción, *L'Écriture ou la vie* comienza, como *L'Amant* de Duras, con ese rostro fragmentado del autor-narrador, metáfora de su memoria devastada y reconstruida durante el largo viaje de la escritura. Un rostro que, reagrupando y revisando su obra, irá adquiriendo la forma concreta y los rasgos del autor-narrador a lo largo del texto. Y es que el origen de su escritura se presenta como el reencuentro final del autor-narrador y personaje consigo mismo después del dilatado recorrido de la escritura, de sus idas y venidas por los episodios centrales de la obra.

Ainsi, le 11 avril 1987, jour anniversaire de la libération de Buchenwald, j'avais fini par me rencontrer à nouveau. Par retrouver une part essentielle de moi, de ma mémoire, que j'avais été, que j'étais toujours obligé de refouler, de tenir en lisière, pour pouvoir continuer à vivre. Subrepticement, au détour d'une page de fiction qui n'avait pas semblé tout d'abord exiger ma présence, j'apparaissais dans le récit romanesque, avec l'ombre dévastée de cette mémoire pour tout bagage. (E ou V, p.)

En el origen de *L'Écriture ou la vie* se encuentra otro *revenant* de los campos de concentración. El mismo día que Semprún emprende su escritura, el 11 de abril de 1987, aniversario de la liberación de Buchenwald, Primo Levi se suicidaba. Levi condensa, en cierta forma, las innumerables memorias y testimonios de los supervivientes de los campos. En la "sombra interna" de la memoria del autor se reúnen pues todos estos elementos para dar nacimiento al texto.

Il était né d'une hallucination de ma mémoire, le 11 avril 1987, le jour anniversaire de la libération de Buchenwald. Le jour de la mort de Primo Levi : celui où la mort l'avait rattrapé. (EV, p. 358)

Con el texto, y con gran parte de su obra, Semprún pretende dar vida a su memoria y a todas las memorias de los muertos y de los supervivientes. La

escritura cumple pues la función de otorgar una voz fraternal convirtiendo al narrador en un transcriptor que inscribe para siempre los nombres y los testimonios. Función opuesta a la desarrollada por el joven Semprún en Buchenwald, donde, convertido en un Caronte peculiar, borra para siempre la identidad y la memoria de los muertos.

Le surlendemain, donc, j'ai vu apparaître le nom de Halbwachs dans la liste de décès quotidiens. J'ai pris dans le fichier central de l'Arbeitsstatistik le casier correspondant à son matricule. J'ai sorti la fiche de Maurice Halbwachs, j'ai effacé son nom : un vivant pourrait désormais prendre la place de ce mort. Un vivant, je veux dire : un futur cadavre. J'ai fait tous les gestes nécessaires, j'ai gommé soigneusement son nom, Halbwachs, son prénom, Maurice : tous ses signes d'identité. J'avais la fiche rectangulaire dans le creux de ma main, elle était redevenue blanche et vierge : une autre vie pourrait s'y inscrire, une nouvelle mort. (EV, p. 62-63)

El suicidio real de Levi viene a ser sustituido en Semprún por los suicidios en la escritura de sus personajes de ficción, portadores de los variados pseudónimos que el autor utilizó durante su vida clandestina. Como si en esa repetición imaginaria de esas muertes otorgadas a sí mismo en la escritura, el autor-narrador intentase detener la angustia de una muerte “fallida” en los campos de concentración.

Es el caso del suicidio en las aguas del Sena del personaje principal y ficticio de su novela, *La Montagne blanche*, Juan Larrea, uno de los pseudónimos de la clandestinidad de Semprún y que es “mort à ma place”²²⁹. El suicidio del personaje exorcizaría la muerte del autor conjurándola en su representación.

Mais Juan Larrea avait échappé à la police franquiste. Il s'était suicidé, mort à ma place, quelques années plus tard, dans les pages de *La montagne blanche*. La boucle des vies et des morts, vraies ou supposées, semblait donc se boucler ainsi. (EV, p. 317)

Una muerte que, al contrario que en el caso de Manuel, el personaje de *L'Évanouissement*, se produce, no en las aguas maternas y sombrías de la infancia sino en su evocación, en el recuerdo del castellano, el lenguaje muerto de la madre muerta. El agua mortal es, en este caso, el agua de la lengua francesa que le otorga el don de la palabra al narrador.

²²⁹ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 125.

Au premier plan, sous sa main, l'eau était dense, sombre. [...] l'eau du fleuve bleussait.

[...]

Une dernière fois, dernier regard.

Des mots d'enfance explosèrent alors, stridents, imprévus, chevauchant les nuages.

Añil !

Bleu d'avril et d'anil, ciel indigo. Ciel intensément bleu sur les rues en pente, vers le parc, à Madrid. Fleuve indigo, aujourd'hui, à l'horizon, dans le vacarme assourdi, mais déchirant, des mots revenus comme des cris de rémouleur, antan.

Il se laissa tomber comme une pierre, en riant.

L'eau du fleuve français lui remplit la bouche. (MB, p. 308-309)

Porque la muerte, en Semprún, va unida estrechamente a la madre. Su imagen mortal aparece en *La Montagne blanche* asociada a "l'enfance, de lointaines racines dans la patrie perdue du langage; un visage de femme, juvénile encore, mais maternel : jeune morte"²³⁰. Pero es en su novela más personal, en palabras del propio Semprún, *L'Algarabie* (1981), escrita para poder hablar de la madre muerta²³¹, donde el discurso gira desde el primer momento, alrededor de la muerte del autor implícito-narrador-personaje, Artigas, que "avait-il déjà, plus d'un an auparavant, conçu la mort du personnage principal, sa propre mort en somme, comme le moteur de la péripétie narrative."²³². Muerte presentida desde la primera acción violenta contra él con la que se abre el texto y, más adelante, por uno de sus personajes.

Elle vient d'apercevoir, dans l'œil gauche de l'Espagnol, un signe qui ne trompe pas : il va mourir aujourd'hui même. (AF, p. 251)

El texto es pues una prosopopeya que ejemplifica en forma y contenido la teoría deconstruccionista de Paul de Man sobre la autobiografía. En todo caso, tanto la muerte de Larrea como la de Artigas son la representación simbólica de la propia muerte del autor, en un intento de fijarla para siempre, deteniéndola.

²³⁰ SEMPRÚN, Jorge, *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1986, p. 83-84.

²³¹ En *Federico Sanchez vous salue bien* Semprún afirma haber escrito toda una novela, *L'Algarabie*, "pour pouvoir parler de ce couloir, de cette chambre, de ce souvenir mortel" que representa la madre muerta. (FS, p. 245)

²³² SEMPRÚN, Jorge, *L'Algarabie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1981, p. 548-549.

Ainsi, Juan Larrea, personnage de *La montagne blanche*, se jetait-il dans la Seine, du côté de Freneuse, à l'aube, n'ayant pu résister au retour brutal des souvenirs du crématoire de Buchenwald. Et Artigas était assassiné par une bande de jeunes voyous, dans les dernières pages de *L'Algarabie*.

Je savais très bien quel rôle jouaient ces trépas fictifs dans ma vie réelle : c'étaient des leurres que j'agitais devant le muflle du noir toureau de ma propre mort, celle à laquelle je suis de tout temps destiné. (AV, p.53-54)

Así, al final de esta algarabía identitaria que abre las puertas del “Soi, les corridors mêmes de soi-même”²³³, Artigas muere, regresando al seno maternal y perdiendo la palabra, es decir, el falo, el sexo del lenguaje simbólico.

Il est mort, pas de doute, l'Espingouin. [...]

Il entaille d'un grand coup l'entrejambe du pantalon, il arrache les lambeaux de vêtement. Il tranche ensuite le sexe d'Artigas et il se relève en brandissant devant ses copains, qui hurlent de joie, le morceau de chair sanguinolente, comme une trophée. (AL, p. 582)

Después de contar su muerte por medio de una transcriptora, Elizabeth, y en esa novela interminable que es la vida, Artigas parece “reencarnarse” en uno de sus personajes : “l'âme d'Artigas, pressentant l'approche de sa mort corporelle mais ne se résignant sans doute pas à disparaître [...] essayait de transmigrer chez un être plus jeune”²³⁴, Carlos Bustamante Andreu, cuyo nombre otro de sus pseudónimos de la clandestinidad política. Un personaje que nace simbólicamente en 1936, el día que Artigás comenzaba el exilio.

En este texto de estructura compleja, atiborrado de episodios y de personajes que se entrecruzan, de lenguajes y de lenguas diversas, Semprún, irónicamente, parece querer “montrer scientifiquement *l'identité de l'identité de la différence*”²³⁵, aunar en un mismo texto todos los fragmentos dispersos y diferentes que componen una misma identidad, entendiendo, en un pastiche de un fragmento de la *Lettre* de Claude-Edmonde Magny, que “l'écriture est un jeu, et, bien entendu, un jeu ou un enjeu du Je, ou même, un en-je du jeu!”²³⁶

La puesta en discurso de la muerte violenta de personajes-dobles del autor narrador, por suicidio o por homicidio, como el personaje de

²³³ Ibid, p. 225.

²³⁴ Ibid, p. 518.

²³⁵ Ibid, p. 276.

²³⁶ Ibid., p. 384.

Ramón Mercader en *La Deuxième mort de Ramón Mercader*, Juan Larrea en *La Montagne blanche*, Artigas en *L'Algarabie*, o incluso la muerte evocada de Manuel en *L'Évanouissement*, constituyen pues artimañas o artificios del autor para conjurar la muerte inevitable. Matarse a sí mismo en la escritura es “prendre une mort pour l'autre, c'est une sorte de bizarre jeu de mots. Je vais à cette mort qui est dans le monde à ma disposition, et je crois par là atteindre l'autre mort, sur laquelle je suis sans pouvoir”²³⁷. Arrancadas todas las máscaras, el escritor encara directamente su futuro, su sí mismo, con la muerte inevitable al final del camino.

Je savais très bien quel rôle jouaient ces trépas fictifs dans ma vie réelle : c'étaient des leurres que j'agitais devant le muflon noir taureau de ma propre mort, celle à laquelle je suis de tout temps destiné.

[...]

Désormais, j'ai épuisé mes réserves. Je n'ai plus de personnages fictifs à faire mourir à ma place. Tous mes pseudonymes, tous mes noms de guerre ont été utilisés, éparpillés dans le vent désertique de la mort. (AV, p. 54)

En *L'Écriture ou la vie*, Semprún se enfrenta pues al sí mismo, a la identidad reconstruida. En este texto, el autor-narrador agrupa y ordena, en cierta forma, todos los fragmentos dispersos a lo largo de su obra, refrendando “el autobiografismo de otros relatos novelescos, [se añade la de ser] indicador de la posición que cada vivencia ocupa en la memoria ya resuelta del escritor.”²³⁸ En este texto pues, además de reescribir pequeñas partes de sus dos primeras obras, el escritor hace referencia a otros textos de su larga carrera, como *La guerre est finie*, *Netchaïev est de retour*, *Quel beau dimanche!*, *Federico Sánchez vous salue bien*, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *La montagne blanche*, o *L'Algarabie*. De esta forma, Semprún da nacimiento a su propio “autor-personaje”, permitiendo al lector releer el resto de su obra como un largo ejercicio de reencuentro consigo mismo.

²³⁷ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1955, p. 130.

²³⁸ MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, *La Autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Peter Lang, Col. Perspectivas hispánicas, p. 354. Los corchetes son míos.

Depuis *Le grand voyage*, écrit d'une traite, en quelques semaines, dans les circonstances que je dirai le moment venu, les autres livres concernant l'expérience des camps vaguent et divaguent longuement dans mon imaginaire. Dans mon travail concret d'écriture, je m'obstine à les abandonner, à les réécrire. Ils s'obstinent à revenir à moi, pour être écrits jusqu'au bout de la souffrance qu'ils imposent. (E ou V, p. 299)

El autor-narrador regresa a sus obras anteriores para retomar episodios narrados y darles, en ciertas ocasiones, carta de veracidad, como por ejemplo, el episodio de la muerte del soldado alemán que cantaba *La Paloma* y que aparece en *L'Évanouissement*.

J'ai raconté cette histoire du soldat allemand dans un bref roman qui se nomme *L'évanouissement*. C'est un livre qui n'a presque pas eu de lecteurs. C'est sans doute pour cette raison que je me suis permis de raconter une nouvelle fois l'histoire du jeune Allemand qui chantait *La Paloma*. Mais pas seulement pour cela. Aussi pour rectifier la première version de cette histoire, qui n'était pas tout à fait véridique. [...]

Voilà la vérité rétablie : la vérité totale de ce récit qui était déjà véridique. (E ou V, p. 53-55)

Incluso el motivo principal del relato, el *évanouissement* de Manuel, es reescrito en *L'Écriture ou la vie*, apuntando claramente a la posibilidad del suicidio, de la voluntad de disolverse en la nada.

Mais étais-je tombé de ce train banlieusard, bondé, banal, ou bien m'étais-je volontairement jeté sur la voie ? Les avis divergeaient, moi-même je n'en avais pas de définitif. [...] Plus tard, au sortir de quelques minutes délicieuses de néant, j'avais choisi l'hypothèse de l'évanouissement. Il n'y a rien de plus bête qu'un suicide raté. (E ou V, p. 272-273)

En este fragmento reescrito de *L'Évanouissement*, asistimos al “renacimiento” de Manuel por medio de la memoria recobrada de Gérard, el protagonista de *Le Grand voyage*.

La mémoire m'est revenue d'un seul coup.

J'ai su brutalement qui j'étais, où j'étais, et pourquoi.

J'étais dans un train qui venait de s'arrêter. Il y avait eu une secousse, dans un bruit grinçant des freins bloqués. Il y avait eu des cris, certains d'épouvante, d'autres de colère. J'étais pris dans une gangue de corps entassés, qui basculaient, serrés les uns contre les autres. (E ou V, p. 284)

Y unas cuantas páginas más adelante, al origen de ese su primer texto como el primer paso de recuperación de la memoria adormecida por la blancura de la nieve del olvido.

Mais la neige avait disparu de mon sommeil.

[...]

J'étais étrangement calme, serein. Tout me semblait clair, désormais. Je savais comment écrire le livre que j'avais dû abandonner quinze ans auparavant. Plutôt : je savais que je pouvais l'écrire, désormais. Car j'avais toujours su comment l'écrire : c'est le courage qui m'avait manqué. Le courage d'affronter la mort à travers l'écriture. Mais je n'avait plus besoin de ce courage. (E ou V, p. 312)

La “confesión” de la ficción de un personaje aparece de nuevo en *L'Écriture ou la vie* pero, esta vez, con respecto a *Le Grand voyage*. Semprún confiesa, aunque ya lo había apuntado en *Quel beau dimanche!*²³⁹, haber inventado otro personaje, el muchacho de Semur, simplemente para atenuar la soledad del narrador-personaje principal. La ficción parece invadir así la realidad pero, sin embargo, de nuevo, en lugar de contagiar sospechosamente al resto del relato de ficción, el autor-narrador justifica el artificio sin restar veracidad a la historia contada.

J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations : la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur. (E ou V, p. 336-337)

L'Écriture ou la vie, el libro de los orígenes de la escritura, del nacimiento del escritor a partir de la muerte de Buchenwald, reúne y aglutina los distintos fragmentos de la obra sempruniana, organizándolos y dándoles una estructura compacta y coherente, justificando el artificio como instrumento de transmisión de la verdad de sí mismo. La siguiente etapa, una vez establecida la verdadera esencia de la identidad a partir de la

²³⁹ En efecto, en *Quel beau dimanche !*, en la página 109 el autor-narrador escribe « Si le gars de Semur avait vraiment existé, il m'aurait appelé lui aussi Gérard, dans le wagon du *Grand Voyage*. »

experiencia concentracionaria, será la dedicada a los orígenes anteriores a ésta: el regreso a la inocencia de la infancia y de la adolescencia.

C- El regreso a la infancia: la habitación materna y la biblioteca paterna

En el rompecabezas que es la identidad narrativa de Jorge Semprún faltaba el prefacio, la exploración profunda del período anterior al campo de la muerte.

La infancia y la adolescencia aparecen regularmente en sus libros, desde *L'Évanouissement* (1967), pero como evocaciones asociadas a otros recuerdos centrales. En *La Dixième mort de Ramon Mercader* (1969) el narrador hacía alusión a las figuras de José María Semprún y de Susana Maura. En *L'Algarabie* (1981), comenzado en 1974, Semprún ponía en discurso los recuerdos de la figura materna. Sin embargo, no será hasta *Adieu, vive clarté...* (1998), “le récit de l'adolescence et de l'exil, des mystères de Paris, du monde, de la féminité. Aussi, surtout, sans doute, de l'appropriation de la langue française”²⁴⁰, título tomado de un verso de Beaudelaire, en el que el escritor abordará directamente el período anterior al exilio del lenguaje y al compromiso político que le conduciría a Buchenwald. De esta forma, Semprún regresa al paraíso perdido para siempre, a la “prehistoria” de antes del desastre, a la “vie antérieure à l'expérience de Buchenwald”. Si *La Deuxième mort de Ramon Mercader*, *Quel beau dimanche!* y, sobre todo, *Autobiografía de Federico Sanchez*, son las novelas de la familia comunista, *Adieu, vive clarté...* es la novela de la familia Semprún-Maura, de los orígenes.

En una vida y obra estrechamente entrelazadas con la historia política del siglo XX, el autor busca sus orígenes en una familia de linaje aristocrático aunque comprometida con la II República y, a la vez, de tradición artística y literaria. En *Adieu, vive clarté...* el autor-narrador hace inscribir tanto la vocación de hombre político como la de escritor en la tradición familiar y, sobre todo, en el destino deseado por la madre.

²⁴⁰ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 101.

Il était établi, en effet, que je serais écrivain, que je poursuivrais la tradition paternelle. C'était une évidence familiale, depuis que j'avais atteint l'âge de raison, puisque c'est ainsi que l'on nomme celui où le cœur et les sens enfantins s'enflamment à la découverte émerveillée et inquiète des émois du monde et du Moi : celui où l'on découvre les mots de cet éveil. Ou plutôt : que le langage est cet éveil même.

La seule alternative à cette vocation d'écrivain qui m'était attribuée, inscrite dans mon hérédité familiale, c'était ma mère qui la formulait parfois, avec une tendresse ironique. Ou amusée, du moins. « Écrivain ou président de la République ! » (AV, p. 21)

La figura de la madre es central, casi obsesiva, no sólo en el origen del compromiso político y de la escritura, sino como ausencia. La inexistencia de imágenes de la familia y, en particular, de la madre es, igual que en Duras, un tema primordial en la obra de Semprún y, concretamente, en *Adieu, vive clarté...* (1998), texto donde el autor se remonta a sus orígenes, biográficos y bibliográficos.

Pero, como ya he dicho, la evocación de la figura materna aparece ya desde el tercer libro publicado de Semprún, *La Deuxième mort de Ramón Mercader* (1969). En este texto asistimos a la descripción de los padres de Semprún, amigos y, en cierta forma, “dobles” de los padres del protagonista, Ramón Mercader Avendaño. Así, Susana Maura se convierte en un personaje novelesco, descrito en todo su esplendor, fascinante y sensual, recreando una imagen idealizada.

José María Mercader s'approchait pour ouvrir la portière et aider Susana Maura à descendre, très belle dans la dentelle noire d'une robe légère, souriante, sous la masse de ses cheveux retenus sur la nuque en épaisses torsades. Adela Mercader avait été une nouvelle fois frappée par la beauté de cette femme, la gravité du geste, la chaleur de la bouche éclatante et sensuelle, dans un visage aux traits réguliers, à la peau très fine et très blanche (une veine bleue battait sur la tempe gauche), au regard tout entier livré, sans réticences. (DM, p. 129)

Susana Maura es, además una mujer libre en la expresión de sus opiniones políticas, partidaria de la República, siendo capaz de un gesto “casi heroico”, el de colgar una bandera republicana el 14 de abril de 1931 en los balcones de su casa, en un barrio conservador. Es más, la madre se convierte en el símbolo de la República, de la patria y de la lengua perdidas, fallecida, como no podía ser de otra forma, el día del golpe de estado

fascista, mientras que el nacimiento del narrador se produce al día siguiente de la proclamación del nuevo régimen democrático.

« c'était écrit, ta naissance s'est produite au lendemain de la proclamation de la République, [...], et ta mère est morte le jour même où sont arrivées les premières nouvelles de ce soulèvement militaire, au Maroc, et voilà, tu es parti, tu es devenu homme dans un pays étranger » (DM, p. 108)

La búsqueda de la imagen de esta madre admirada se asocia, en el recuerdo más antiguo de un niño de tres años, a una “escena primitiva” reelaborada imaginariamente, en la que, curiosamente, la figura paterna es substituida por la del abuelo materno, Antonio Maura, célebre político monárquico y líder del partido conservador.

Dans cette scène primitive –qu'elle constitue un souvenir réel ou inventé, reconstruit, plutôt- l'important n'est pas la présence de mon grand-père. [...] L'important, c'est l'image de ma mère, on l'aura deviné. [...]. (AV, p. 45)

Pero es la habitación materna la que se convierte en el lugar central, el santuario prohibido y deseado del piso familiar de la calle Alfonso XI descrito, fundamentalmente, con un pasillo casi laberíntico que podría condensar metafóricamente el proceso de búsqueda de sí mismo en que consiste fundamentalmente la obra sempruniana: el de un autor “perdido” en las constantes rememoraciones y digresiones del texto pero en las que existe un orden, aunque oculto y complejo.

Parfois ma mère s'avavançait toute seule dans le couloir pénombreux qui traversait l'appartement de part en part Qui commençait au vestibule et aboutissait avant de virer à angle droit à la porte de la chambre à coucher de mes parents (AG, p. 49)

Semprún se autogenera de esta forma en la escritura, como si se tratara del narrador borgiano de *Ficciones* en “El jardín de senderos que se bifurcan”, para el que “el libro y laberinto eran un solo objeto”²⁴¹, un laberinto que como la escritura, es infinito.

²⁴¹ BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, “El jardín de senderos que se bifurcan”, Madrid, Alianza Editorial, Col. Biblioteca Borges, p. 111.

Gran parte de los fragmentos que se refieren a la figura materna y a la espera de su aparición en el pasillo descritos en *L'Algarabie* (1981), son retomados y revisados en *Adieu, vive clarté...* La descripción obsesiva de la espera nocturna y ansiosa por ver a la madre recorrer ese pasillo laberíntico es el motivo principal de ese texto, “pour pouvoir parler, sous ce masque, de mes vérités les plus intimes”.²⁴² No podía ser de otra forma en un texto enmarañado con todos los elementos dispersos que constituyen al narrador, y que gira en torno a la muerte del autor implícito-personaje, descrita como el regreso al seno materno y mortal.

J'avais écrit des années auparavant tout un roman, *L'Algarabie*, pour pouvoir parler de ce couloir, de cette chambre, de ce souvenir mortel. (FV, p. 245)

Recuerdo mortal porque Susana Maura morirá cuando Jorge Semprún tenía apenas ocho años, y la habitación matrimonial, clausurada, se convertiría en el lugar donde se condensará la ausencia y la muerte.

Quand ma mère y est morte cette pièce a été condamnée pendant deux longues années Vidée de ses meubles Volets clos sur la rue La porte du couloir fermée à double tour et de surcroît obturée par des bandes de papier adhésif collées sur toutes les rainures. [...] Mais je passais devant la porte de la chambre de ma mère Sa chambre conjugale et mortuaire En tremblant je passais plusieurs fois par jour devant cette porte close sur les secrets de la mort Sur l'intolérable secret de la mort La porte close perpétuait le secret mémorable de cette mort Le souvenir de la longue agonie de ma mère (AL, p. 49-50)

El deseo angustioso de la imagen de la madre produce ensoñaciones inquietantes relacionadas con el despertar sexual y el deseo incestuoso que permanecen veladas. No es gratuito que la expresión de este deseo “inconfesable” corra a cargo de Artigas, uno de los dobles ficticios de Jorge Semprún, dando cuenta de la dificultad de la conciencia en expresarlo: “C'est la mémoire d'Artigas qui prend en charge l'articulation des pulsions qui poussent l'enfant à la transgression, ainsi que le plaisir qu'il trouve dans le rapport fétichiste avec les objets appartenant à la mère, dans cette

²⁴² SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 52.

possession fantasmatique du corps – de la femme – par l’intermédiaire des vêtements qui le couvrent”²⁴³.

Car c’est la nuit que je parcours encore une fois ce couloir comme un somnambule C’est la nuit sur mon enfance [...]

Je guettais les bruits de l’ascenseur annonçant son retour Non Il ne s’arrêtait pas encore à notre étage Montait plus haut Rien n’était plus douloureux que ce bruit léger Ferrailleur Ce dé clic dans la nuit [...]

L’insomnie de cette attente sans cesse renouvelée Nuit après nuit L’insomnie était fiévreuse Remplie de rêveries dont j’aurais encore aujourd’hui du mal à parler Étranges et brutales Que je repousse au plus profond du silence sur moi-même. (AL, p. 557-560)

El doble ficticio e imaginario del autor asume los pensamientos y los actos que éste no puede asumir, como era el caso igualmente del suicidio de Juan Larrea. Los personajes imaginarios ofrecen, mediante la verbalización, una vía de liberación frente a los miedos existenciales, inasumibles por el propio autor: el deseo de la madre y la tentación de suicidio. Como el autor-narrador afirma en *Adieu, vive clarté...*, “les romans ne sont pas la vraie vie: ils sont bien plus que cela”²⁴⁴.

La imagen ausente de la madre es reconstruida de nuevo en el discurso en otra “escena primaria” relacionada directamente con las primeras pulsiones sexuales. Esta escena retomada de *L’Algarabie* tiene lugar en la habitación materna, espacio prohibido y, por tanto, lugar central en las fantasías del pequeño Semprún, que se verá culpablemente sorprendido por la madre.

Un jour, en effet, alors que j’avais sept ans, ma mère me surprit dans sa chambre, en train de humer l’odeur de sa garde-robe. J’avais le visage enfoui dans la soie de sa lingerie lorsque la porte s’ouvrit derrière moi. Je me redressai, rouge de confusion, bras ballants. Figé dans un silence d’horreur coupable. Mais le regard de ma mère exprimait l’étonnement plutôt que la colère. [...]

Certes, je ne pense pas qu’elle ait clairement vu l’âme de son enfant livrée aux répugnances. Investie, du moins, comme l’était la mienne, par des images insensées, d’une brutalité inouïe – purement spirituelles, d’ailleurs, métaphysiques si l’on veut, puisque prepubères, l’émoi du corps proprement dit n’y jouant encore aucun rôle – qui hantaient mes rêves, insomnies plutôt. Mais elle a dû sentir le désarroi, la quête, le questionnement, la febrilité qui m’accablaient alors – ont-ils vraiment cessé de le faire, malgré les apparences ? – à l’orée du continent inconnu de la féminité. (AV, p. 114-115)

²⁴³ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 194.

²⁴⁴ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 53.

En *Adieu, vive clarté...*, sin embargo, sin la mediación de un personaje y sin las marcas sintácticas y tipográficas que pudieran relacionarlo con el universo onírico, el autor-narrador deja el territorio del fantasma y se adecua a un contexto realista en el que la madre deja de ser una aparición inalcanzable para convertirse en una presencia cálida y próxima que trata con afecto y comprensión al niño sorprendido en una conducta transgresora. Aunque la transgresión pierde su condición de tabú para convertirse en un juego consentido por la madre que calma la inquietud del niño, no por ello la representación se vacía de erotismo: la descripción del corsé de puntillas negro lo prueba. Como recalca Semilla Durán, “la mise à l’écart du corps sous prétexte d’âge prépubère s’apparente davantage à une épuration exercée a posteriori par l’adulte qu’à une sublimation précoce attribuable à un enfant désincarné. Il se peut que les mots les plus authentiques à ce sujet ne soient pas ceux de l’autobiographe et sa version nunancée des troubles infantiles, mais, une fois encore, ceux de Rafael Artigas, le personnage de *L’Algarabie*”²⁴⁵:

L’insomnie de cette attente sans cesse reouvelée
Nuit après nuit L’insomnie était
fiévreuse Remplie de rêveries dont j’aurais encore aujourd’hui du mal à parler
Etranges et brutales Que je repousse au plus profond du silence sur moi-même.
(AL, p. 560)

Es en ese lugar originario donde el escritor deviene sujeto, y así lo interpreta el propio narrador más adelante, un sujeto culpabilizado por una moral judeo-cristiana de interpretación psicoanalítica. El diablo simbolizaría el otro radical, el pecado culpable del deseo incestuoso.

La seule chose vraiment significative, susceptible d’interprétation [...] c’est que le diable me soit apparu, ou plutôt, que j’aie cru le voir apparaître, ou encore mieux, que j’aie obscurément choisi de croire cela ; qu’il se soit fait visible, donc, dans la glace lunaire de cette armoire-là, où sans doute ne cherchais-je que l’image troublante de moi-même. [...] Entrer dans cette chambre, ouvrir cette armoire, en cachette bien sûr, toucher le linge, enfouir mon visage dans la soie ou la fourrure, l’amidon crissant ou la gaze vaporeuse, c’était transgresser l’interdit. (AL, p. 165)

²⁴⁵ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 201.

El piso familiar adquiere así las características del espacio de la escena primitiva del escritor, el lugar del origen laberíntico, en el centro del cual se sitúa la habitación conyugal, prohibida y ausente, núcleo del misterio de la sexualidad y de la feminidad, de la vida y de la muerte.

Je pense À te parler ainsi Élizabeth Sur ton injonction d'avoir à te donner une description détaillée de cet appartement de Madrid Je pense qu'il constitue un lieu originare Une scène primaire ou primordiale Peut-être même primitive (AL, p. 183)

Je me souviens qu'on a fini par rouvrir la vaste pièce conjugale et mortuaire où c'étaient accomplis les mystères essentiels de la vie (AL, p. 50-51)

Este espacio de concepción del sujeto es evocado ya en una de sus primeras obras, *La Deuxième mort de Ramón Mercader*, por medio de los recuerdos del protagonista. Dominando el dormitorio de la madre una cama conyugal inmensa y, sobre todo, en el espejo del tocador, una foto de Ramón Mercader niño, el otro del narrador.

(« voici la chambre de tes parents », disait tante Adela, et tu entrais dans une grande pièce claire, où le soleil miroitait dans une grande pièce, où le soleil miroitait sur les boules de cuivre aux quatre coins d'un immense lit carré, [...] et dans la rainure du cadre en bois de la glace quelques photographies jaunies avaient été glissées, tu voyais un petit garçon de cinq ans, en costume marin, c'était toi, Ramón Mercader, « ta mère se tenait ici, dans la matinée » [...], mais tu étais fasciné par l'image de ce petit garçon de cinq ans, en costume marin, qui avait joué dans le parc sous la surveillance passionnée d'une mère à la santé fragile, lointaine image d'un autre toi-même, indéchiffrable [...] (DM, p. 107)

La puerta cerrada de esa habitación, como la puerta cerrada de *L'Amant*²⁴⁶, es el punto de partida y de llegada del escritor. La habitación cerrada es la representación mimética de una ausencia, del deseo y del dolor. Así, el narrador de *L'Algarabie* abre imaginariamente para Artigas esa puerta en el momento de su muerte, para regresar al seno materno, esta vez, legitimando el deso incestuoso mediante un nuevo desplazamiento. El retorno al cuerpo materno reestablece la unidad original.

²⁴⁶ DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 35.

Il vient de relever encore une fois la tête, il vient de faire un effort époussant pour s'appuyer sur ses coudes afin de gagner quelques centimètres, de se rapprocher ne fût-ce que de quelques centimètres de cette porte close et voilà qu'elle s'ouvre, précisément. Ouverte la porte close sur le mystère troublant de la mort. Ouverte la porte de la chambre funéraire où je vais enfin pourvoir m'allonger sur le grand lit conjugal. Et dans la glace lunaire de l'armoire il n'y aura plus l'ombre fugace du diable.

[...]

C'est ma mère qui apparaît en robe du soir dans l'encadrement de cette porte enfin ouverte. (AL, p. 579-580)

Pero el narrador sabe que la puerta de ese espacio donde se esconde el secreto último de su vida y de su muerte, de su identidad, seguirá cerrada, inaccesible.

Où suis-je Dans ce couloir sans doute

J'arrive une fois encore devant cette porte fermée Au bout du couloir L'endroit où celui-ci tourne à angle droit pour former la plus petite branche d'un L renversé Porte fermée sur la mort Chambre close Condamnée pendant des années J'en finirai toujours là Tous ces parcours immobiles et vertigineux Nocturnes De cauchemar Tous ils finiront sur cette porte fermée Butant contre le battant derrière lequel s'expose et se dérobe le secret de la mort De la chambre mortuaire de ma mère

[...]

Mais jamais

Jamais je n'ai l'impression d'avoir vraiment été jusqu'au bout de ce parcours nocturne Chaque fois que je traverse en rêve En imagination Ce long couloir J'ai l'impression que quelque chose m'échappe Qu'il y a là Tout près mais inaccessible Derrière une épaisseur transparente mais infranchissable du rêve lui-même Du cheminement lui-même Qu'il y a là une ultime image Une dernière vérité Qui m'échapperont toujours (AL, p. 575-576)

El deseo y la fascinación por la escena originaria o primitiva es puesta en discurso en el mismo texto, convirtiendo al narrador en un Gran Voyeur equiparado con el demonio Asmodée, espíritu maligno de los pecados de la lujuria, imagen fálica de la serpiente que sedujo a Eva. Este narrador-dios todopoderoso se sustituye al punto de vista del personaje de Paula Negri niña.

Pendant un bref instant, le Narrateur – c'est un piège dans lequel ils tombent presque tous et qu'ils transforment en truc ou artifice, pour ne pas dire artefact, faisant semblant de se prendre pour Dieu, ou plus modestement pour le démon Asmodée – a adopté le point de vue totalement irréel, et non dépourvu de narcissisme, du Grand Voyeur doué du don d'ubiquité, qui n'aurait pas eu besoin de payer son écot à la voisine d'Otelo et de Luisa-Fernanda pour coller son œil à quelque ignoble trou de la cloison, puisqu'il, le Voyeur en question, pourrait par définition tout voir et tout savoir sans même bouger de sa place au ciel de la vision eidétique. (AL, p. 490)

La percepción, probablemente imaginaria, de Paula, una mulata lesbiana, se centra en el acoplamiento erótico de sus padres. Una visión de la escena originaria velada e incierta en un primer momento, percibida en toda su crudeza después.

Revenons donc à Paula Negri, [...]. Un rideau de toile blanche s'était mis à bouger dans sa mémoire. Mais ce n'était pas un rideau s'ouvrant sur une scène primitive, ce serait trop simple, trop mécanique aussi. [...] D'abord, elle contemplait distraitemment la scène à travers le mince rideau du drap de lit usé, les silhouettes de son père et de sa mère se détachant en ombres chinoises dans le contre-jour – [...] mais ensuite, [...] Paula écartait le rideau et contemplait no plus à contre-jour, mais sous le jour le plus cru, l'accouplement de ses géniteurs. (AL, p.497)

Pero lo más curioso es que, en un arranque de crítica irónica al psicoanálisis, la apreciación repetida de esta escena engendra en el personaje la envidia de pene y, en consecuencia, su lesbianismo, como si Paula, en realidad, fuera el doble femenino del narrador.

[...] il faut vous dire que ces scènes se sont prolongées sous mes yeux pendant des années [...] l'essentiel c'était précisément cet attribut massif de l'étalon que je voyais aller et venir, pénétrant dans le corps de ma mère et en ressortant sur un rythme majestueux [...] l'essentiel était, depuis le premier jour, ce membre dressé dont l'absence marquait mon corps d'une blessure béante, dont j'ai soujaité douloureusement la possession depuis ma plus tendre enfance, n'aimant les femmes que d'un amour irréalisable qui les ferait chanter, crier, hurler, pleurer de joie sous la caresse violente d'un sexe qui m'était refusé ! » (AL, p. 498)

Paula Negri se convierte en el símbolo femenino de la muerte. Incapaz de engendrar, es el personaje que percibe la escena imposible, “Ève vapoureuse qui serait venue se lover à nouveau dans la matrice charnelle et masculine dont elle est issue, s'y fondre de nouveau”²⁴⁷. Ella es, de hecho, la primera que percibe la sombra de la muerte en Artigas.

Elle vient d'apercevoir, dans l'œil gauche de l'Espagnol, un signe qui ne trompe pas : il va mourir aujourd'hui même. Paula en reste figée. Un vent glacial souffle sur son cœur, subitement. (AL, p. 251)

Paula Negri es, en definitiva, el personaje doble de la madre muerta, cuyo nombre es una castellanización evidente de Pola Negri, ídolo

²⁴⁷ SEMPRÚN, Jorge, *L'Algarabie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1981, p. 353.

cinematográfico del primer despertar erótico del niño Semprún, e imagen idealizada y sustitutiva de la imagen ausente de la madre. “Ma vie avec elle commence en 1935 juste avant la guerre civile”²⁴⁸, declara Jorge Semprún a Gérard de Cortanze.

Une silhouette de femme, le corps cambré, sans doute devant la glace lunaire de la grande armoire, vient d’y apparaître. La robe du soir scintille de mille paillettes. Pola Negri. Qui parle dans le silence de ma mort? Pola Negri dans *The Shadows of Paris*. [...] Mais qui parle de Pola Negri dans ce silence ultime ? Je sais bien que ça ne peut pas être Pola Negri. C’est ma mère qui apparaît en robe du soir dans l’encadrement de cette porte enfin ouvert. (AL, p. 581)

La imagen cinematográfica de Pola Negri es evocada en *L’Écriture ou la vie* como actriz de *Mazurka*, película que pasaban en el campo de Buchenwald, el lugar por excelencia de la muerte, conectándolo con el período de la infancia.

J’avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans *Mazurka*, pour introduire le jeune officier aux mystères des dimanches à Buchenwald.
[...]

Je n’avais pas de mérite particulier à me souvenir de ces films. D’abord, par le côté exceptionnel de leur projection dans la grande salle du Petit Camp, aux abords de l’enceninte de l’infirmerie. Mais surtout parce c’étaient des films que j’avais déjà vu dans mon enfance. (E ou V, p. 99-100)

Si la sexualidad afloraba por primera vez en la evocación de las sensaciones despertadas en el tacto con la ropa interior en contacto con el cuerpo de la madre, su desaparición acrecentará el misterio. La iniciación sexual se convertirá casi en una autoiniciación, realizada igualmente a partir de la lectura y la escritura. Si el primer objeto erótico se sublima a través de la escritura, la siguiente etapa en la iniciación sexual tendrá lugar por medio de lenguaje. En primer lugar, en los encuentros violentos en el parque del Retiro con los hijos de los proletarios de Vallecas, introducen al joven de la alta burguesía en el conocimiento del cuerpo femenino y del acto sexual, presentados ambos como verdaderos enigmas.

²⁴⁸ CORTANZE, Gérard de, *Jorge Semprún, l’écriture de la vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2004, p. 49.

Par où une femme s'ouvrirait-elle ? Dans le nouveau vocabulaire que j'apprenais de la bouche des garnements de Vallecás, une autre expression revenait souvent, qui concernait précisément l'ouverture du corps féminin : *abrirse de piernas*, c'est-à-dire, « s'ouvrir des jambes », les écarter, en somme. Mais à quoi bon, pensais-je, affolé, saisi de vertige, puisqu'il n'y avait justement rien entre les jambes de la femme ? (AV, p. 118)

En *Adieu, vive clarté...* aparece otra imagen sustituta de “escena primitiva” imposible de ver e imaginar, donde se muestra a un adolescente Semprún convertido en espectador voyeur de una pareja anónima en el metro de París, y de nuevo sorprendido por la mirada de la mujer. Esta escena es el punto de partida de la creación de unos personajes y de una historia en la que el entonces escritor en ciernes Jorge Semprún reconoce la influencia de la novela erótica de Joseph Kessel, *Belle de jour*, donde el escritor realiza “la suffocante découverte des désordres de l'amour, des mystérieux ravages de la féminité”²⁴⁹.

La femme me faisait face, s'appuyant contre le dossier d'une banquette [...]. Malgré l'étroitesse de mon angle de vision, le manque de recul, il m'était possible de deviner l'avancée d'un genou de l'homme entre ses jambes à elle. La lente rotation du bassin masculin, se frottant à celui de la femme, était également perceptible. [...] (AV, p. 188-189)

Ça y est, elle va crier.

Son visage se rejette en arrière, se fige dans une transparence énigmatique, ses lèvres s'entrouvrent et tremblent. Elle reste ainsi, dans le cristal d'un fragment de temps infime, d'une sorte d'éternité douloureuse. Au faite d'un bonheur visible, sur la crête d'une vague qui l'a emportée et la ramène désormais : elle ouvre les yeux, regarde alentour. Elle me voit. (AV, p. 194)

La lectura de Kessel marcará su percepción de la sexualidad femenina: la realización de la fantasía de dominación frustrada en el encuentro con la mujer del metro tendrá lugar, no obstante, poco más tarde, ante la sospecha de homosexualidad formulada por Hélène, la mujer deseada.

C'est cette idée que je ne supportais pas qu'elle ait pu penser que j'étais extérieur à l'univers des femmes, à l'univers rutilant et assoiffé de leur amour. [...]

« Belle de jour », lui dis-je aussitôt.

Elle fut désarçonnée, visiblement. « Le roman de Kessel ? » Bien sûr, Kessel, justement. « Je me suis souvent demandé, ai-je dit, à quoi pouvait ressembler l'héroïne de Kessel. Je sais, désormais : vous êtes une belle de jour idéale. Si on faisait un film avec ce roman, c'est vous qui devriez jouer le rôle. Je vous vois très bien dans les scènes de la maison de rendez-vous, vous livrant aux caprices

²⁴⁹ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 193.

brutaux des charretiers et autres fors des halles. Vous y seriez tout à fait crédible! »²⁵⁰

Pero quizá sólo fueran fantasías. Como había sucedido con la supuesta cita con la mujer del metro, la figura de Hélène habría sido el producto del imaginario del escritor.

L'essentiel, Hélène, lui aurais-je dit, l'essentiel ne s'apprend pas : ça s'invente. J'ai dû l'inventer par moi-même, guidé par le souvenir du visage révolté de bonheur d'une jeune femme inconnue, dans la cohue d'un wagon de étro de la ligne Orléans-Clignancourt. (AV, p. 262)

Y es que, excepto en *L'Algarabie*, el libro más íntimo del autor, cualquier alusión a la sexualidad, como la relación con Hélène o la iniciación sexual con una prostituta, es objeto de una puesta en escena rigurosa donde los cuerpos y las sensaciones apenas son descritas, alejándose de cualquier erotismo. A la sensualidad descrita en la exploración de la biblioteca paterna y, especialmente, en la habitación materna, se sustituye una casi ausencia de representación, un *trou* en el discurso. Desaparecido el objeto de deseo primordial, la madre, ningún otro objeto puede sustituirlo, sino es el libro, la escritura.

Encontramos también en otras obras de Semprún escenas originarias o primitivas donde tiene lugar la aparición del personaje, el narrador o el autor implícito, como la descrita en *La Deuxième mort de Ramón Mercader*: después de haber evocado las imágenes fantasmagóricas de Susana Maura muerta de septicemia, asistimos a una escena “cinematográfica” en la que el personaje *alter ego* del narrador aparece en un paisaje de comienzo, o de fin, del mundo que recuerda a los paisajes dursianos, evocando la llegada, a mediodía, tiempo de la muerte o del nacimiento, de un telegrama de “anunciación”.

On se croyait au cinéma, le film d'aventures venait de commencer : les premières images, justement, étaient celles de cette plage immense et déserte, sur laquelle le vent de la mer soufflait en rafales ; [...] plage anonyme au fond de laquelle un homme solitaire, et minuscule – ramené aux justes proportions dérisoires de l'humain face à l'immensité de la nature [...] ces images, d'une grande beauté désolante, qu'on serait déjà, en deux temps trois mouvements (zoom, zoom, zoom) sur le visage de cet homme solitaire : visage ravagé, buriné, vrai masque d'homme, tout dans le masque.

²⁵⁰ *Ibid*, p. 236.

C'était midi.

Alors, comme si ce bruissement profond –prévisible, mais chaque fois surprenant- avait eu aujourd'hui le sens d'une annonce ; (DM, p. 139-141)

La habitación materna, convertida en habitación matrimonial más adelante, lugar del despertar sexual, es asociada a la habitación paterna por excelencia, la biblioteca. Lugares equiparados, la biblioteca sirve igualmente de dormitorio a Semprún niño y a sus hermanos mientras la madre está todavía en vida, según describe el narrador de *L'Algarabie*. De esta forma, este espacio se convierte, simbólicamente, en la "cuna" de la vocación de escritor.

El descubrimiento "borgiano" de la biblioteca produce en Semprún la misma fascinación que la habitación matrimonial, un deseo de ver y, sobre todo, de oler, que tiene su origen en uno y otro caso en un fetichismo que focaliza su objeto de deseo, por un lado, en la ropa interior de la madre y, por el otro, en los libros.

Dans la chambre à coucher des parents, c'était l'armoire où se rangeaient le linge et les vêtements de ma mère qui me fascinait. Déjouant les surveillances et les interdits, je venais en ouvrir les portes pour y enfouir mon visage, pour respirer l'odeur intime et troublante qui s'en échappait.

Dans la bibliothèque, la fascination était tout autre mais tout aussi physique. Mes mains tremblaient tout autant, j'étais transi des mêmes vapeurs charnelles de l'émoi. L'odeur du cuir, du papier, du tabac blond – mon père fumait des Camel – provoquait la même langueur émoustillée. Je humais les pages des livres comme la soie des lingerie maternelles, avec le même désir enfantin, douloureux, de savoir et de possession. (AV, p. 48)

En efecto, la biblioteca paterna nos es presentada como una especie de *boudoir*, un espacio cerrado de olores masculinos, donde el Semprún niño mantiene una relación teñida de cierto erotismo con los libros que le marcarían en su vida de escritor.

Je me souviens de ce lieu clos éclairé par les deux fenêtres au midi sur la rue Alfonso XI J'allais souvent humer l'odeur caractéristique de ce lieu calme Eau de cologne tabac blond et papier imprimé Je regardais les titres des livres J'épelais les noms des auteurs étrangers Plus tard Des années plus tard En découvrant pour mon propre compte des écrivains des philosophes dont j'avais appris les noms Parfois aussi lu quelques lignes étincelantes de mystère au cours de ces excursions extasiées dans la bibliothèque paternelle [...] (AL, p. 182)

Uniendo los dos espacios, el dormitorio materno y la biblioteca paterna en el mismo erotismo, Semprún evoca su origen en la escritura en una “escena primitiva” indirectamente imaginada y dolorosa, evocando el fantasma de su autoengendramiento en el lenguaje, en una escritura que es capaz de expresar toda la realidad. Así, en *La Montagne blanche*, uno de los personajes, Karel, doble del autor-narrador, evoca el recuerdo de esos dos lugares “genéricos”, la biblioteca como dador de vida, de crecimiento, y el dormitorio como el lugar del sexo de los padres, imposible de penetrar.

C’était en 1938, Karel avait huit ans. [...] Il était entré, convoqué par son père, dans la vaste pièce remplie de livres : des milliers de volumes. Il en respira l’odeur d’encaustique, de cuir, de papier imprimé – odeur d’encre, de colle, dense et fruitée, presque forestière – comme on respire l’oxygène de la vraie vie.

Il y avait dans l’appartement une autre pièce où Karel n’avait pas non plus le droit de pénétrer sans y être convoqué. C’était l’ancienne chambre à coucher de sa mère, morte alors qu’il avait trois ans. [...] Il y régnait aussi une odeur particulière, tout aussi troublante, mais plus trouble : odeur des parfums madérés dans leurs flacons de lourd cristal taillé ; odeur des soies et des fourrures, des vêtements imprégnés d’un arôme évanescent, pourtant indélébile : odeur de femme. (MB, p. 213-214)

Curiosamente, de la rica biblioteca paterna, el único libro superviviente es una edición alemana de *El Capital*, de Karl Marx, el libro fundador del comunismo. De esta forma, parece que casual, pero en todo caso misteriosa, el autor-narrador entronca su identidad comunista con la herencia paterna.

Le livre réchappé du naufrage de cette bibliothèque est un volume relié de toile grise, délibérément austère, où le nom de l’auteur et le titre se détachent en lettres rouges : Karl Marx, *Das Kapital*.

[...]

Mais pourquoi avoir emporté ce volume, et celui-là seulement, trois ans après, lors d’un départ en vacances estivales ? Voilà qui est en revanche mystérieux. Qui restera à jamais inexplicé, du moins. (AV, p. 49-50)

El amor por los libros junto con la honestidad política, constituyen la herencia del padre. Su figura, como la de la madre, aparece por primera vez, ficcionalizada, en *La Deuxième mort de Ramón Mercader*, situándolo en la Delegación de la República española en los Países Bajos, último cargo público que desempeñó antes de la derrota. Y, no por casualidad, la evocación del personaje paterno aparece inmediatamente antes de una cuestión sobre el nombre.

- Vous savez quel nom vous portez? dit Moedenhuik.
- Le visage de Mercader se fige.
- Le mien, je suppose, dit Mercader. (DM, p. 79)

José María de Semprún es descrito como una figura quijotesca cuyo nombre evoca el linaje caballeresco de una España derrotada.

Le Chargé d’Affaires s’était appelé José María de Semprún y Gurrea, et il avait semblé à Moedenhuik que la sonorité à la fois gutturale et compassée de ce nom s’accordait parfaitement avec l’image qu’i en conservait dans sa mémoire : cette sèche et longue silhouette, ce profil aigu et osseux, ce regard tantôt désesparé, tantôt précis et chaleureux. Ce désespoir, sensible, cette sombre angoisse, sous l’apparence et le geste parfaitement courtois. (DM, p. 263)

Así representado, el narrador lo convierte en el símbolo de una República aislada, desesperanzada y derrotada, prácticamente muerta.

[...] cet homme, précisément, grand, maigre, chaleureux, dont le visage aux traits aigus était comme dévoré par une tension interne, ou une inquiétude inexprimable, d’autant plus perceptible que sa voix était calme, polie, intéressée. (DM, p. 77)

La figura ficticia del padre se proyecta, como el propio autor implícito y narrador, en otros personajes. Su mirada, “totalement démuni, désarmé, dépourvu d’espérance, désesparé”²⁵¹, se ve borrada, ceguada por la reverberación del sol en sus gafas de concha, complemento que se puede apreciar en las fotografías que existen del auténtico Ramón Mercader del Río y que el narrador, curiosamente, adjudica a otro personaje de la novela, Floyd, uno de los espías de la CIA encargado de vigilar a “*L’Espagnol*”, el protagonista-doble del narrador, que usa el nombre de Ramón Mercader, el asesino de Trotsky. Floyd, el “vigilante” de Ramón Mercader, es el poseedor de una biblioteca donde ocupa un lugar privilegiado la *Enciclopedia Británica*, compendio del saber universal.

Estas gafas forman parte, evidentemente, de la descripción del personaje del “verdadero” Ramón Mercader, el hombre que lo dió todo por la Revolución, como si en un artificio de identidades confundidas y

²⁵¹ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième mort de Ramon Mercader*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1969, p. 78.

fragmentadas, este personaje histórico fuese también el padre “ideológico” del protagonista.

Un homme massif, avec un regard mort, derrière des lunettes d'écaille. Il était immobile. Une femme lui parlait. Il n'avait pas l'air d'entendre.

- Celui que je connais, disait Walter, en fin, c'est une façon de parler, je l'ai aperçu une seule fois, c'est un autre Ramón Mercader : celui qui a assassiné Trotsky. (DM, p. 159)

Y es que en esta novela donde el narrador mata a su personaje *alter ego*, un comunista clandestino, representando su propia muerte, aparecen seis figuras paternas. Tres por un lado: el padre del “falso” Ramón Mercader, el protagonista, de nombre José María Mercader y Bulnes, fusilado durante la Guerra Civil española, el 17 de julio de 1936, el mismo día de la muerte de Susana Maura, fecha, igualmente, del levantamiento contra la República; David Semionovitch, padre “real” del protagonista, de nombre Ievgueni Davidovitch Guinsburg, bolchevique judío, fusilado igualmente y cuyo rostro confunde su hijo con el de José María Mercader; y José María de Semprún Gurrea, el padre real del narrador. Todos ellos padres “reales” o personajes que muestran distintas facetas del padre real, y figuras de referencia de una política republicana, honesta y comprometida. Y por otro lado, las figuras del verdadero Ramón Mercader del Río, el asesino de Trotsky, y Stalin, imagen de padre ideológico de mirada siniestra “sévère mais paternel”²⁵², figuras de la revolución fallida del comunismo. Y además Georgui Nicolaïevitch Oujakov, personaje que representa el devenir histórico de la revolución, símbolo de los verdaderos comunistas comprometidos con la historia política europea y crítico con el estalinismo. Para el protagonista-narrador, “de tous les hommes que je connaissais, c'était celui-ci que je respectais le plus, que j'aimais davantage. Comme si c'était lui le seul qui fût digne de remplacer, sans se l'être proposé, ce père que je n'avais pas connu, qui était mort fusillé”²⁵³.

Del padre pues queda sobre todo la herencia literaria y de honestidad política, y aunque Jorge Semprún, en un intento de destacar una ausencia que era la habitual en las familias de la burguesía, declare que

²⁵² *Ibid*, p. 166.

²⁵³ *Ibid*, p. 323.

“n’étant pas toujours là, nous n’avons pas eu à le tuer”²⁵⁴, tanto el padre ficticio del personaje de Ramón Mercader, como el padre real, David Semionovitch, reencarnaciones novelescas del verdadero padre, mueren de forma violenta en la ficción por sus ideas, para dejar paso a la identidad del narrador que se esconde bajo el nombre de un muerto.

De esta forma, el narrador, en esta novela autoficticia, no solamente pone en discurso su propia muerte, sino también la muerte del padre, “vision imaginaire, plus riche et plus fertile en détails inépuisables que n’importe quel récit, laconique et vague d’un témoin oculaire”²⁵⁵, quedando huérfano de patria y de lengua, condenado al exilio y al deambular clandestino en una ideología ficticia.

La autoridad paterna va a ser pues progresivamente erosionada. El padre es descrito en ocasiones como un burgués acostumbrado a una vida fácil, con dificultad para adaptarse a las situaciones cotidianas más prácticas derivadas del cambio drástico de su estilo de vida, consecuencia del exilio, ofreciendo una imagen paterna infantilizada, patética, al límite casi de la caricatura.

D’autres fois, au tours de mon adolescente, j’ai été sensible aux aungoisses que réveillaient chez lui son manque de sens pratique, son incompréhension grand-seigneuriale du principe de réalité, son inadaptation à la vie : à la dureté, la vulgarité, l’implacable rigueur de la vie quotidienne quand on n’appartient pas aux couches privilégiées de la société. (AV, p. 108)

Estos rasgos provocan en el joven Semprún una cierta irritación comprensiva, aunque también admiración, defendiendo su figura, como la de “un itellectuel bourgeois qui avait tout risqué –tout perdu- pour defender ses idées libérales, de justice sociale”²⁵⁶. De esta inocencia quijotesca da cuenta el episodio narrado en *Autobiografía de Federico Sánchez* y retomado en *Adieu, vive clarté...*, en el que relata el enfrentamiento dialéctico entre el padre de Semprún, católico practicante, y el párroco de la iglesia de Ámsterdam donde habitualmente acude a escuchar misa. En esta versión, que comienza con una conversación sobre la literatura, es el joven

²⁵⁴ CORTANZE, Gérard de, *Jorge Semprún, l’écriture de la vie*, op. cit., 2004, p. 32.

²⁵⁵ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième mort de Ramon Mercader*, Paris, Gallimard, 1969, p. 324.

²⁵⁶ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 109.

Semprún el que sirve de intérprete de una realidad descubierta en toda su crudeza, y adoptando una actitud proteccionista, nos muestra la percepción ingenua de José María Semprún acerca de la situación política de su país. Como si se tratase de un signo premonitorio, la literatura debe apartarse para dejar paso al compromiso político.

Le dimanche en question, en marchant vers l'église, d'abord le long de l'Alexanderstraat, de la Parkstraat ensuite, mon père me parla de mes poèmes. De la littérature, du métier d'écrivain. [...]

Il advint, en effet, que le curé de la Parkstraat, montant en chaire pour le prêche de la grand-messe, se lança dans une diatribe d'une rare violence contre les rouges espagnols, appelant à la guerre sainte contre eux, à la croisade de la foi contre les ennemis de l'Église. [...]

J'eus alors à traduire la réponse de mon père au sermon que nous venions d'entendre. [...] Comment un homme d'Église pouvait-il, avec autant de brutale légèreté, autant d'irrespect de l'Évangile, se prononcer avec tellement de haine sur le conflit espagnol ? La doctrine de l'Église n'était-elle pas avant tout inspirée par l'amour du prochain, la défense des humbles, humiliés et offensés ? (AV, p. 22-23)

En estos episodios el autor-narrador y su padre intercambian los roles, reafirmando la construcción de su propia identidad, distanciándose de la herencia, en una palabra, autoengendrándose. Es en este punto donde Semprún, reconociendo a su padre como producto de su clase, donde quiere diferenciarse radicalmente de él, reivindicando, como había apuntado anteriormente, su propia identidad, su propio sí mismo.

Si je n'étais pas suspect, je ne serais pas un intellectuel communiste *issu* de la bourgeoisie, mais un intellectuel communiste *de* la bourgeoisie. Si je n'étais pas suspect, je ne serais qu'un intellectuel-chien-de-garde, ours savant, contribuant par mon travail idéologique à reproduire l'ensemble des rapports de production bourgeois. Si je suis suspect, c'est parce que j'ai trahi ma classe. Mais cette trahison ne m'est pas épisodique, elle m'est essentielle. Je suis un traître à ma classe parce que j'ai eu la vocation, la volonté, la capacité – la chance, aussi - de trahir avec la mienne toutes les classes dans son ensemble [...]. (QB, p. 211-212)

De esta forma, aunque Semprún diga no haber necesitado “matar al padre”, asumiendo no obstante la herencia literaria y política paterna, afirma su propia identidad. El escritor se autogenera en sus propios actos, en su obra, otorgando un nuevo contenido a su ser individual, reclamando para sí la construcción de su ser social. Si el padre se presenta como una figura derrotada, un superviviente y un escritor en ciernes, el hijo superará con excelencia al padre, colmando sus aspiraciones, redimiéndolo en cierta

forma. Negándose a ser considerado un superviviente, Semprún hijo se convertirá en un luchador, en un combatiente y resistente político incansable, llegando a ser ministro, de acuerdo con la tradición familiar materna, además de un escritor reconocido y respetado.

La obra escrita de Semprún se cierra, hasta el momento, con otra novela familiar que entronca directamente con *La Deuxième mort de Ramón Mercader* y con *Autobiografía de Federico Sánchez, Veinte años y un día* (2003), plena de datos autobiográficos e intertextuales que permiten al lector, constantemente apelado por la figura del autor implícito, la identificación entre éste, el narrador y el personaje de Lorenzo Avendaño.

Por medio de la historia ficticia de la familia Avendaño, basada en supuestos hechos reales, apellido igualmente de la mujer del falso Ramón Mercader en *La Deuxième mort*, y de la investigación del comisario de la Brigada Político-Social Roberto Sabuesa sobre el personaje clandestino y con nombre ficticio, Federico Sánchez, Semprún pone en discurso sus orígenes, su autoengendramiento, a través de la proyección de la historia de su propia familia Semprún-Maura y la de la historia de la “Sagrada Familia” comunista.

El argumento gira en torno a la representación anual de un acontecimiento trágico que sucedió al comienzo de la Guerra civil española, el 18 de julio de 1936. Si en *La Deuxième mort* eran los fascistas los que fusilaban al padre, aquí son los campesinos los que dan muerte a José María Avendaño, hombre sin embargo republicano, reflejo del padre de Semprún, evocado en el texto en numerosas ocasiones como amigo del asesinado. Como si se tratase de la puesta en escena catártica e imaginaria de la reconciliación deseada de los dos bandos de la Guerra Civil, esta última representación, veinte años y un día después de los terribles acontecimientos, finalizará con el entierro tanto de José María Avendaño como de Chema El Refilón, uno de los cabecillas de la revolución campesina.

La familia Avendaño está constituída en primer lugar por la fratría, José Manuel, el hombre de negocios, José Ignacio, jesuita, y José

María, el muerto, republicano y liberal; la esposa del muerto, Mercedes Pombo, madre de Isabel y Lorenzo, gemelos.

El grupo de invitados lo constituye, además de Leidson, Roberto Sabuesa, comisario y Benigno Perales, bibliotecario y antiguo detenido del anterior.

La familia y los invitados son una metáfora de las fuerzas vivas del país y su realidad social, y una proyección de la familia Semprún. Además de situar el piso familiar en Madrid, calle Alfonso XII esquina con Juan de Mena, donde vivió Honorio Maura²⁵⁷, tío de Semprún, no es difícil reconocer en José María Avendaño, como lo fue José María Mercader en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, la figura de José María Semprún Gurrea, el padre del autor, aunque, simbólica e irónicamente, mientras el único libro heredado por el hijo Semprún era una edición alemana del *El Capital* de Marx, el primer libro que encontrará Leidson en la biblioteca de José María Avendaño es un libro de John Maynard Keynes²⁵⁸, el teórico del capitalismo, dedicado al difunto. En la biblioteca encontraremos igualmente un ejemplar del informe secreto de Jruschov, aquel que suponía una renovación del estalinismo y punto de partida de la autocrítica comunista de Federico Sánchez-Jorge Semprún. La herencia paterna cambia pues de signo político.

José María Semprún, amigo en la ficción de José María Avendaño, es evocado al menos en tres ocasiones a lo largo del texto, en su presencia en una velada en la casa de Roma de María Zambrano, la gran filósofa, y otras tres como fundador y colaborador del grupo de *Cruz y Raya*²⁵⁹ en torno a José Bergamín. Afirmando tres veces a su padre, el autor lo reivindica como figura digna de ser el heredero. Aunque, al mismo

²⁵⁷ Tío de Jorge Semprún. De tendencia falangista, murió fusilado al comienzo de la guerra civil.

²⁵⁸ John Maynard Keynes (Cambridge, 1883 – Fittle, 1946), economista británico considerado uno de los principales fundadores de la macroeconomía moderna. Es particularmente recordado por su soporte a las políticas de intervencionismo estatal en la economía, con el objeto de mitigar los efectos adversos de recesiones, depresiones y períodos de auge económico.

²⁵⁹ Revista fundada en 1933 por José Bergamín, definida por él mismo como “revista del más y del menos” o “de la afirmación y la negación”, una de las publicaciones más original, abierta e independiente de la época, y donde participaron numerosos autores de la generación del 27. Su último número, el 39, apareció en junio de 1936, días antes del levantamiento militar contra la República.

tiempo, al matarlo en la novela, en la figura de José María Avendaño, se autoengendra por mediación del personaje del hijo, Lorenzo. El final de la ceremonia de la muerte del padre a manos de los braceros simboliza, igualmente, la superación de la antigua herida de la guerra civil, como lo deseara el narrador de *Autobiografía de Federico Sánchez*.

Esta representación macabra en la que el papel del muerto es adjudicado al hijo póstumo, Lorenzo Avendaño, proyección del autor, supone el autoegendramiento del mismo, preludio de una escena “primitiva en todos los sentidos” pero al mismo tiempo indicadora del intento de reconciliación nacional, donde la madre, Mercedes Avendaño, copula con su cuñado, José Manuel, representante del bando “nacional-fascista”, aunque también de los nuevos tecnócratas del último período del franquismo que permitieron la transición hacia la democracia.

Desnudo de cintura para abajo, pero todavía con la camisa inmaculada y la corbata negra de la ceremonia fúnebre, espatarrado en el sofá, y diciendo a media voz palabras deliberadamente soeces, su tío José Manuel era cabalgado por Mercedes, medio desnuda, que movía las nalgas al frenético compás de las brutales instrucciones que pronunciaba él, y a las que ella correspondía con gemidos cada vez más agudos, embelesados, y entrecortadas exclamaciones de placer. (VA,p. 176)

El espanto y la consternación producidos en Lorenzo por la visión de la escena son modificados y distanciados progresivamente en el imaginario por la excitación erótica de Raquel, la dama de compañía de la madre y sobrina de Saturnina, la criada de los Avendaño en la ficción, y de los Semprún en la vida real, doble de la madre, en cierta forma, y compañera de juegos eróticos de José María Avendaño y Mercedes Pombo, los padres. La escena primitiva original es así sublimada, situada de nuevo en el imaginario y enlazada con la iniciación sexual del personaje por la mediación de un tercero participante en la misma. No obstante, en el texto se insinúa el incesto entre Mercedes Pombo y su hijo Lorenzo en la escritura de una postal con la reproducción del cuadro de Artemisia Gentileschi, aquel que contempló la madre antes de realizar el acto sexual por primera vez con el padre, y en la que se dirige a su madre como “Mercedes del alma mía”. La misma que comprara Mercedes en 1936, y que atesora como recuerdo erótico de su viaje de novios, además de ser el origen del texto.

Sin embargo, el incesto se verá consumado imaginariamente, en una transposición metonímica, entre Lorenzo y su hermana gemela Isabel, ya que el narrador “se pregunta si la figura de Isabel Avendaño no se habrá forjado, o amasado como arcilla adánica, en su memorioso subconsciente”²⁶⁰. La unión o el deseo de unión con Isabel -nombre igualmente de una de las hermanas de Semprún-, dado que el propio texto finaliza con la no consumación, cambiando los acontecimientos ya narrados, consistiría en la fusión en una sola imagen con la otredad radical, con lo igual y lo diferente, en una escena primitiva que sería la realización de aquel “oscuro y culpable deseo” que conduce inevitablemente al suicidio de los dos hermanos en la habitación de la madre. Se trataría, como lo fuera en *La Montagne blanche* o en *L’Algarabie*, de poner en escena los horizontes culturales y normativos de la vida y de la literatura: el incesto y el suicidio, en el regreso mortal al seno materno. No obstante, el texto finalizará con la imagen de la madre desnuda, contemplada por los hermanos gemelos.

Así que quizá, a través, de nuevo, de la ficción, el autor-narrador plasma esta vez aquellas “rêveries étranges et brutales” que se escondían detrás de la puerta cerrada de la habitación matrimonial y mortuoria de la madre.

En todo caso, ya serenado, Lorenzo escuchó aquel relato con los ojos cerrados. Oía la voz de Raquel y volvían a su mente las imágenes crudas que acababa de contemplar y que, al desplegarse de nuevo en su memoria, como en una especie de pantalla cinematográfica, encuadradas por su curiosa imaginación retrospectiva, adquirirían extrañamente, más allá de la repulsiva sorpresa que habían suscitado en su flagrancia, un poder irreprimible de excitación erótica.

Y es que Raquel, mientras le contaba la historia de Mercedes, su madre, le estuvo acariciando con la sabia y precisa dulzura de sus dedos y sus labios expertos, iniciándole en el descubrimiento deslumbrante de los placeres de la carne. (VA, p. 179)

En la última obra, el autor, a través de una nueva máscara, se dirige al centro de sí mismo, allí donde se unen la escritura y la vida. Un centro irrepresentable que impide fijar, de una vez por todas, el origen y el final del escritor y de la escritura.

²⁶⁰ SEMPRÚN, Jorge, *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets editores, Col. Fábula, 2003, p. 196.

V.3. El origen y el final de los escritores en la escritura

En el origen de la obra de nuestros dos autores se sitúa, como hemos visto, la reelaboración imaginaria de una serie de temas centrales y recurrentes que en el caso de Duras encuentran su fuente de inspiración, fundamentalmente, en las vivencias de la infancia, en las que la figura de la madre ocupa un lugar prominente, y que se manifiestan ya en sus primeras obras, sobre todo en lo que puede considerarse como la novela familiar del origen, *Un Barrage contre le Pacifique*. El deseo y la muerte, la fragmentación del cuerpo y la violencia unidos al amor, la triangulación amorosa y el adulterio, la pérdida y la disolución del sujeto en el amor y en la muerte, todos ellos son los argumentos que regresan una y otra vez en una escritura que se revela incapaz de “hacer ver”, de representar el amor y la muerte, la vida.

Jorge Semprún, expone los temas obsesivos de su escritura, inspirados igualmente en sus vivencias, en *Autobiografía de Federico Sanchez*, refiriéndose a una obra de teatro de juventud jamás publicada, *Soledad*, en la que éstos ya se encontraban en germen, como búsqueda y construcción de la identidad narrativa.

Figuran ya en él todos los temas obsesivos que me son personales y que lo son de forma tan auténtica y profunda que rebasan constantemente los límites de la conciencia clara de mí mismo. La clandestinidad, no sólo como aventura, o sea como placer o goce de situarse fuera de toda norma, sino como camino hacia la conquista de una verdadera identidad. La política como destino individual, o sea como horizonte que no tiene por qué ser esencialmente el de la victoria y de la conquista del poder, perspectivas siempre secundarias o derivadas, sino como arriesgarse y realizarse, tal vez a través de la muerte libremente contemplada. La libertad, precisamente, como factor decisivo de todo compromiso político y existencial. (AF, p. 89)

La clandestinidad, la política y la libertad son, desde luego, temas centrales de la obra sempruniana pero deberíamos añadir, además, la memoria y el olvido, la fragmentación y la construcción de la identidad, el exilio, la fraternidad, el lenguaje y la representación de la muerte. Y planeando sobre todos ellos, la búsqueda de la imagen de la madre, como referente del deseo y de la muerte.

La escritura de Semprún vuelve constantemente a estos temas pero no, como en Duras, en su intento infructuoso por representar, sino por lo inagotable de las referencias. En la obra sempruniana siempre hay algo que decir que no se ha dicho, otro punto de vista, otro recuerdo que aparece, otra manera de escribir algo que ya se ha escrito. En todo caso, en ambos autores, la función más destacada de la escritura es la de ser reveladora de lo oculto, de la memoria o rememoración de las vivencias y su reelaboración imaginaria, iluminadora pues de esa “sombra interna” inagotable.

Partiendo pues de las propias vivencias alrededor de ciertos temas centrales, la escritura irá construyendo la identidad narrativa, otorgando contenido y sentido al significante, al nombre de autor, a través de la obra, especie de mitografía especular donde tiene lugar el fantasma del autoegendramiento y de la propia muerte, el nacimiento y la desaparición de un sí mismo fantasmático en el lenguaje.

La construcción de la identidad narrativa sigue, sin embargo, caminos divergentes en uno y otro autor. Marguerite Donnadiou, para convertirse en Marguerite Duras, “mata” al padre en una tanatografía en la que se autogenera para la escritura. La ausencia del padre e incluso la sospecha de bastardía, la locura y la oposición de la madre al ejercicio de la escritura, serán elementos que contribuirán a la elaboración imaginaria y mítica de unos orígenes casi legendarios. La separación de la familia y del nombre del padre, aunque conservando los orígenes a través del topónimo del apellido de la autora, se convierten así en la imagen absoluta y necesaria del nacimiento a la escritura, el instante de la ruptura fundamental, de la trasgresión definitiva, eje central de *L'Amant* (1984), el texto que otorga una cierta coherencia y unidad a los fragmentos dispersos del sí mismo en el resto de su obra y que, a partir de entonces, se percibirán como de inspiración autobiográfica.

L'Amant consagra definitivamente a Marguerite Duras con el Premio Goncourt, reelaboración definitiva de la novela familiar iniciada más de treinta años antes con *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), piedra angular de la obra durasiana. En ambas obras la narradora pone en discurso su propia escena primitiva por medio de metáforas visuales en las que el

sujeto del lenguaje accede al uso activo del significante a través de la ruptura preedípica con la madre y la prohibición del incesto.

En el origen de la obra de Jorge Semprún existe igualmente la separación familiar, pero en una tonalidad diferente que en la de Duras: por una parte, la disgregación como consecuencia del exilio, iniciada con la muerte de la madre, eje central del grupo familiar y, por otra, la exclusión del Partido Comunista Español, la “familia política”.

El oficio de escritor y el compromiso político, al contrario que en Duras, se encuentran inscritos en el linaje familiar y, concretamente, en el deseo de la madre. Así que para convertirse en escritor, Semprún deberá regresar, en cierta forma, a sus orígenes, rompiendo con su vida pública y política.

Dispersa la familia Semprún-Maura como consecuencia de los convulsos acontecimientos políticos de la primera parte del siglo XX, la escritura deberá esperar a la finalización del compromiso comunista y, sobre todo, a la aceptación de una memoria que conduce inevitablemente a la experiencia de la muerte del campo de Buchenwald. Aquí tendremos los tres ejes principales de la escritura sempruniana: Buchenwald, la pertenencia y exclusión del Partido Comunista, y la recuperación del nombre y la reivindicación final los orígenes familiares.

La escritura nace después de años de latencia en el seno del Partido Comunista Español, en la que vivió numerosas vidas ficticias bajo pseudónimos diversos que constituyeron una identidad dispersa. La escritura deviene pues el instrumento bajo el que aunar y agrupar los distintos fragmentos del yo, otorgándoles una cierta coherencia bajo un mismo nombre “auténtico”. Un apellido que, no obstante, el autor reclama para sí mismo, desvinculándose de la tradición y del linaje familiar, lo que no es óbice para reivindicar la cultura literaria, la honestidad y el compromiso político evocados por medio de sus apellidos y de los que se siente heredero.

La exclusión y consiguiente separación de la familia comunista es pues el acto necesario para que surja la escritura. Así nace *Le Grand voyage* (1963) el primer libro alrededor de la memoria de la experiencia de la muerte y de “renacimiento” en el campo de Buchenwald, y también el primer texto sobre la génesis del compromiso político que le conduce a su

ingreso en el comunismo. Semprún se erige así, por una parte, en médium de la memoria colectiva y, por otra, de la suya propia, en el afán por poner orden a las experiencias vividas.

Le Grand voyage no es, sin embargo, una novela familiar al uso, sino un texto testimonial, un homenaje fraternal a los compañeros de la lucha política, pero sin penetrar en el escenario de la muerte y origen de la escritura. No será hasta después de haber tratado en otros textos el tema de la “familia comunista” que, regresando a Buchenwald, en el papel y en persona, aborde directamente en *L'Écriture ou la vie* el porqué de la ausencia y de la presencia de la escritura, agrupando en un todo coherente su identidad narrativa.

La experiencia en el campo de concentración nazi, siempre en relación con la exploración y el cuestionamiento del grupo comunista, en paralelo con el fascismo, será el objeto de numerosos textos, como *L'Évanouissement* (1967), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'Écriture ou la vie* (1994) o *Le mort qu'il faut* (2001). Pero la novela de la familia comunista es, sin duda alguna, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), autobiografía y memoria política de Federico Sánchez, donde el autor-narrador pone en discurso su escena primaria de nacimiento a la escritura en el proceso de expulsión y ruptura con el partido-familia, con la figura de La Pasionaria en el papel de madre simbólica.

Sin embargo, el retorno a la familia real no se produce hasta mucho más tarde con *Adieu vive clarté...* (1998), la novela de los orígenes, de la infancia y de la adolescencia, escrita después de *L'Écriture ou la vie*, el texto de la integración identitaria, donde aparecerán incluso primeras redacciones de un escritor en ciernes.

En este texto, como no podía ser de otro modo, la ausencia de la madre y el deseo de ver su imagen, ocupa un lugar central en el laberinto del autor perdido y fragmentado en diferentes identidades. En este sentido, el autor-narrador retoma o reescribe fragmentos de dos textos anteriores: *La Deuxième mort de Ramon Mercader* (1969) y *L'Algarabie* (1981), textos por excelencia laberínticos. En el primero, tercera novela del autor, se aúnan las referencias a la familia real y al grupo comunista, en una novela de espionaje y de dobles agentes en los que la identidad del personaje y del

narrador se encuentran completamente fragmentadas. Una fragmentación que se encuentra incrementada, si cabe, en *L'Algarabie*, donde las evocaciones de la madre ausente vertebran un texto de ciencia ficción de un futuro imaginado donde grupúsculos de izquierdas gobiernan parte de Francia y de la capital, París, ciudad en la que se sitúa la obra.

Pero el texto donde tiene lugar la integración de todos esos fragmentos identitarios es, como ya he apuntado, *L'Écriture ou la vie* (1994) que, como sucedió con *L'Amant* de Duras, consagra definitivamente al autor con el Premio Femina y el Premio literario de los derechos del hombre. En este texto, que se interna dentro del campo de Buchenwald, el tema central es el nacimiento a la escritura después del período necesario del olvido en la actividad política clandestina y ficticia, retomando “tous les morceaux éparés et distraits de soi-même”²⁶¹, convergiendo en la imagen de la ficha de identidad reencontrada de Jorge Semprún en el campo de Buchenwald. Una ficha hasta entonces desconocida por el autor y que, gracias al falseamiento de su profesión por parte de un camarada comunista, le salvó la vida.

En este sentido, el proceso de construcción de la identidad narrativa bajo el nombre sigue procesos distintos en ambos autores. Duras crea su propio personaje en la escritura a partir del rechazo del apellido paterno, atribuyéndose el suyo propio, mientras que Semprún utiliza en sus obras ficticias los pseudónimos de los personajes de su vida clandestina, dándoles una muerte ficticia para reconstruir su identidad personal, su ser profundo, bajo el apellido paterno, pero un apellido en el que el autor reivindica, no obstante, su propio ser social.

Tanto *L'Écriture ou la vie* como *L'Amant* comienzan con los rostros devastados de los narradores. Ambos textos emprenderán la búsqueda de la escena primaria, la imagen ausente del nacimiento en el que el autor-narrador y la autora-narradora nacieron a la escritura.

En *L'Amant*, el nacimiento a la escritura se condensa en el instante absoluto de la escena del encuentro con el amante chino en el transbordador de las aguas del Mékong, travesía simbólica, lugar del nacimiento del deseo y del deseo de escribir.

²⁶¹ SEMPRÚN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1994, p. 376.

En *L'Écriture ou la vie*, sin embargo, el autor-narrador nos describe el largo proceso del olvido y las diversas “escenas originarias” esparcidas a lo largo de su obra, entre las que destacan la decisión tomada a favor del olvido y de la vida en Ascona, la expulsión del Partido Comunista y el regreso a la escritura con *Le Grand voyage* como testimonio colectivo del horror, y que conducen al reencuentro consigo mismo. No obstante, la imagen repetitiva que condensa el resurgimiento de la memoria será el sueño de la blancura de la nieve del olvido evocadora de la nieve de Buchenwald, sueño que se repite tanto en el momento de la escritura del primer libro en 1961, como en la de *L'Écriture ou la vie*, como signos ambos del regreso de la memoria.

En Duras pues el elemento revelador de la escritura es el instante del surgimiento del deseo que la separa para siempre de la familia, del nombre del padre, mientras que en Semprún es el olvido y la recuperación de la memoria, que le acercan, por el contrario, al nombre y a la tradición familiar.

La búsqueda del origen de la escritura en la creación de la “novela familiar” presenta pues numerosas similitudes y también diferencias entre un autor y otro, pero la más destacada, a simple vista, es el hecho de que, a pesar de que los dos autores parten de sus vivencias para la elaboración literaria, en el caso particular de Duras, la autora comienza su carrera, y con ella la construcción de su propio personaje público, en primer lugar, con la supresión del apellido familiar y la adopción del suyo propio. Sin embargo, en su “novela familiar del origen”, *Un Barrage contre le Pacifique*, la narradora toma distancias utilizando la tercera persona, sin atreverse todavía a servirse de la primera persona en la expresión literaria de unas vivencias que se dirigen al terreno más íntimo y privado.

M.D.- [...] Il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato cantabile*, que je ne reconnais pas.

X.G.- Est-ce que ce n'étaient pas des livres plus pleins, justement ? [...]

X.G.- Vous savez, Freud dit que la femme, pour devenir une femme, doit changer de sexe, c'est-à-dire qu'elle est d'abord un garçon et puis, le moment où elle devient une femme, elle change de sexe. Je ne sais pas s'il n'y a pas quelque chose comme ça chez toutes les femmes – peut-être qu'elles n'y arrivent jamais, d'ailleurs. Quand on y arrive, il faut déjà un certain temps où on est simplement un homme, c'est-à-dire où on est...

M.D.- ... dans l'aliénation totale, dictée, quoi. (LP, p. 13-14)

Aunque en el momento de la publicación de la novela se pudiese intuir la fuente autobiográfica, Duras no se reconoce en la escritura del *Barrage*. Es como si el fantasma de autoegendramiento en la escritura fuese ocultado, ausentándose la autora de su texto, confundiendo al lector que no sabe con certeza con quién identificarse, si con el personaje principal, con la narradora o con la autora.

Deberán pasar treinta y cuatro años y toda una obra que fragmentará y cuestionará cada vez más el lenguaje simbólico, creando vacíos y silencios, elaborando un nuevo discurso que cuestiona la unidad del sujeto, para que la autora-narradora diga “yo” en la reescritura del *Barrage*, *L’Amant*, asumiendo su enunciado, recreando e inventando su propia novela familiar. Un texto que, aunque autoriza la interpretación autobiográfica, deja sin embargo una cierta ambigüedad respecto a la identidad y su construcción imaginaria.

X.G.- Donc, ça passe au travers du sujet. Je crois qu’il y a la question du sujet, aussi, dans vos livres. Je veux dire qu’il est complètement mis en question, le sujet de Descartes, le sujet traditionnel, complètement plein, opaque et rond ; il est complètement criblé... (LP, p. 7)

Semprún emprende, igualmente, un proceso de integración del sí mismo pero, a diferencia de Duras es en la escritura donde construye su identidad narrativa bajo la unidad del apellido paterno y asumiendo su discurso desde el primer libro con la utilización del pronombre de primera persona. *Le Grand voyage* es presentado, además, desde el primer momento, como de clara inspiración autobiográfica, hasta el punto de que sólo treinta y un años después, en *L’Écriture ou la vie*, Semprún reconocerá abiertamente el haber inventado el personaje del muchacho de Semur que acompaña durante todo el viaje al protagonista y narrador y cuya recepción por parte de sus lectores era completamente real. La novela se presenta como “le certificat d’authenticité/de naissance fourni par les éléments paratextuels du pacte autobiographique et surtout par l’effort exhibé de

l'accouchement.”²⁶² De esta forma, el autor se hace presente en el texto por medio de su doble narrador y personaje, y el lector se ve obligado a ocupar el punto de vista del propio autor desdoblándose en su *alter ego* textual.

La novela familiar de Semprún es pues, sobre todo, la novela del intento infructuoso de representación de su nacimiento y muerte en Buchenwald, de la herencia comunista, y de la necesaria separación de ella para volver a sus orígenes. Es pues la construcción de la identidad narrativa sobre todo pública y participativa en la política, en la que reagrupa todas las influencias culturales y filosóficas. No por casualidad, la novela siguiente a *L'Écriture ou la vie sera Adieu, vive clarté...*, el texto de la familia Semprún-Maura en el que, por primera vez, después de sus presencias ficticias en *La Deuxième mort de Ramon Mercader* y *L'Algarabie*, el autor-narrador asume la primera persona en un texto claramente autobiográfico para escribir directamente y sin tapujos sobre sus orígenes familiares, aunque manteniendo todavía un cierto pudor, pues como dice Semprún “personne, je l'espère, n'est naïf ou pervers au point de croire que toute vérité intime soit bonne à dire”.²⁶³ En este texto sobre los orígenes, Semprún, recrea y reinterpreta pues la escena primitiva, a través de la memoria vivida, leída e imaginada, poniendo en discurso la construcción de la propia identidad narrativa como escritor y como hombre comprometido políticamente.

La representación de la propia muerte, como la del fantasma del autoengendramiento, ocupa igualmente un lugar prominente, asociada a la ausencia de sí mismo, por tanto, de la memoria, del dolor y del deseo, en el *évanouissement* y el *ravissement*: “un processus d'anticipation de la mort, d'une mort paradoxalement déjà vécue dans l'expérience de la mort de l'autre; déjà vécue et donc déjà surmontée.”²⁶⁴, por tanto, promesa de inmortalidad. Dada la imposibilidad de figuración de la propia muerte, Duras y Semprún ponen en discurso representaciones “negativas” de la misma que nos hablan de la singularidad de cada texto y de cada autor.

²⁶² CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. La psychanalyse et l'écriture autobiographique*, Seyssel, 1995, Éd. Champ Vallon, Coll. L'or d'Atalante, p. 266.

²⁶³ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu.vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 178.

²⁶⁴ CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. La psychanalyse et l'écriture autobiographique*, op., cit., p. 273.

Duras sugiere su propia muerte en el rostro devastado de la narradora y en la escritura naciente de la *petite* de *L'Amant*. Y en *C'est tout*, el lector asiste a la muerte literaria y vital de la autora, un texto que podríamos denominar como “autotanatográfico”, escena repetida de amor en la que Yan Andréa, el compañero de Duras, realiza la transcripción de las palabras durasianas.

En Semprún la muerte es el regreso a la habitación conyugal y mortuaria de Susana Maura, representada en *L'Algarabie* por Paula Negri, “Eva vaporosa”, reina de los baños turcos construidos en la catedral de Saint “Suplice”, y personaje “casi” cinematográfico por un nombre que evoca uno de los ídolos cinematográficos de la infancia de su autor, Pola Negri.

Gran parte de la obra sempruniana gira en torno a la imposibilidad de representar la “vivencia” de la propia muerte acaecida simbólicamente en Buchenwald. Por esta razón el narrador representará la muerte de varios de sus personajes *alter ego* en cuatro de sus obras de autoficción: Manuel en *L'Évanouissement*, y Larrea en *La Montagne blanche* sumergidos en las aguas mortales y simbólicas del líquido amniótico del seno materno; Guinsburg en *La Deuxième mort de Ramon Mercader*, y Artigas en *L'Algarabie*, asesinados, el primero por agentes del KGB, el segundo, por delincuentes que le mutilan después de muerto, cortándole el pene, falo simbólico del lenguaje.

Con todo, y después de asumir en *L'Écriture ou la vie* esta argucia por detener la propia muerte, Semprún escribe *Le mort qu'il faut*, texto de género indeterminado, autoficción, novela autobiográfica, ficción..., en el que tiene lugar la representación de la muerte de un personaje doble en el campo de Buchenwald.

Existe pues en la obra de los dos autores el intento infructuoso de representación de la propia muerte que, en el final de su obra, se convierte en la creación de una escritura ambigua en dos textos de género indeterminado.

Entendida la obra como la escritura de un texto potencial, la novela familiar, ésta deviene el cuerpo separado del objeto maternal primordial y confluencia de representaciones conscientes, inconscientes e

imaginarias que configuran el significante de la firma del autor, su identidad narrativa.

La construcción de esa identidad a lo largo de la creación artística seguirá procesos, convergentes en algunos puntos, divergentes en muchos otros, partiendo de vivencias y trayectorias diferentes, y de maneras distintas de entender y de llegar a la escritura, que se concretizarán, entre otros elementos, en una enunciación y una narración dispersa y fragmentada que discurre por vías y procedimientos variados.

VI. La enunciación de la identidad en el texto.

Ya habíamos apuntado más arriba la doble función de la obra como espejo e imagen en el que se refleja el momento de la aparición y de la desaparición del autor en la escritura, el origen y la extinción del sujeto, y por ende, la creación y el desvanecimiento del lenguaje.

En la construcción lingüística y textual de la identidad del sujeto, el autor, cual Narciso, se reflejará en su obra, en una imagen que, lejos de ser unitaria, se fragmenta en un calidoscopio múltiple que reenvía a la difracción del sí mismo mediada por el lenguaje y que se plasmará en una enunciación dispersa e inestable que pone en discurso, en numerosas ocasiones, el mismo acto de nacimiento y de defunción de la escritura.

El yo, como afirman del Prado, Bravo y Picazo, se revelará en el texto “a través de intromisiones estructurales y de las emergencias temáticas del yo narrador”²⁶⁵. Entre las primeras se destacan las intromisiones formales, metadiscursivas, digresiones, por un lado y, por otro, el monólogo interior, la puesta en abismo, la intertextualidad y el diálogo. Mientras que entre las segundas subrayaría las constantes temáticas y estilísticas, y la construcción mítica del héroe o heroína.

Además de estas huellas del yo en el texto, se tratará igualmente de identificar y describir la impronta del acto de enunciación en el enunciado, es decir, los deícticos, que constituyen “los lugares privilegiados de la inscripción del sujeto-locutor en el enunciado, en la medida que actualizan la estructura *ego-hic-nunc*, estructura-base de la subjetividad”²⁶⁶. Entre ellos podemos distinguir los demostrativos, los indicadores temporales y los indicadores espaciales y, fundamentalmente, y a ello vamos a dedicar este apartado, los pronombres personales, categoría de la que derivan las otras en la situación de comunicación.

Concebida pues la obra como el espacio donde se construye la identidad narrativa, el autor se proyectará discursivamente en la instancia de un narrador que, en numerosas ocasiones, puede considerarse como *alter*

²⁶⁵ PRADO BIEZMA, Javier del, BRAVO CASTILLO, Juan y María Dolores PICAZO, *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha, Col. Monografías, 1994, p. 266.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 315.

ego de éste, dividido en distintas figuras del otro, como el otro género, la otra raza o nacionalidad, e incluso el lector. Todas ellas constituirán, en su interacción, una identidad narrativa compleja que se agrupa bajo el nombre del autor.

Esta afirmación supone, en las escrituras del sí mismo, a pesar de la utilización de diversas personas gramaticales, una cierta identificación, por parte del lector, entre el autor implícito y el enunciador o narrador, y el personaje principal del texto. Y, sobre todo, que el enunciador o narrador pueda identificarse, en cierta forma, con el enunciado o lo narrado.

Para proceder al análisis de la enunciación narrativa y sus posibles identificaciones deberemos establecer la definición de una serie de conceptos utilizados con frecuencia en narratología y lingüística que dan cuenta de una cierta confusión entre las nociones de focalizador, narrador-enunciador, autor implícito y autor real.

Partiendo de las nociones de diégesis y de mimesis, podemos establecer una diferencia entre el universo diegético o mundo narrado, y la instancia que narra profiriendo el discurso, y que es la organizadora de la historia, que darán cuenta, respectivamente, de la “mostración” o *showing*, y de la narración, *telling* o *talking*. En el primer caso, estaríamos frente a hechos presentados sin la mediación de una fuente narrativa, mientras que en el segundo, se trataría de tomar en consideración los textos en los que el relato puede partir de puntos de vista diferentes, y a veces contradictorios, del narrador. De ahí la confusión, en numerosas ocasiones, entre el focalizador y el narrador, instancias solidarias e incluso a veces indiscernibles.

Son numerosos los estudios realizados sobre el concepto de focalización, de ahí una cierta confusión en la terminología. Por focalización entiendo la representación lingüística en el texto de la perspectiva cognitiva a partir de la cual se enuncia el discurso.

En la teoría narratológica de Genette, la diferencia entre mostrar y relatar, entre la focalización y la narración, se ve plasmada en el concepto de *distancia* como la expresión de los diferentes grados de intervención del narrador en los discursos de los personajes. En función de esta categoría se

establece pues la distinción clásica entre focalización cero, focalización interna y focalización externa, según el mayor o menor dominio del saber que posea el narrador respecto a los acontecimientos del relato.

Sin embargo, en la teoría de Genette no se establecen diferencias entre el objeto focalizado y el sujeto focalizador. De esta forma, Vitoux²⁶⁷, establece una clasificación de las distintas focalizaciones que podemos encontrar en un texto dependiendo de las preguntas ¿a quién focaliza? y ¿de qué naturaleza es la focalización?:

Focalización a partir del sujeto	Focalización sobre el objeto
Focalización no delegada	Focalización interna
Focalización delegada	Focalización externa

Si partimos del sujeto focalizador, la focalización podrá ser no delegada en tanto adscrita a un narrador implícito, responsable último de la narración, y focalización explícita o delegada que corresponderá a un narrador explícito e identificado dentro del relato. Si nos centramos en el objeto focalizado podemos distinguir entre focalización interna, cuando el narrador posee una percepción interna del personaje adentrándose en su conciencia, y focalización externa cuando el narrador permanece en el exterior del personaje como un observador sin llegar a penetrar en su interior.

Por otro lado, la focalización no delegada puede ser interna o externa, mientras que la delegada sólo puede ser, en principio, externa, puesto que el personaje no puede acceder a los pensamientos de los demás personajes.

La delegación o no de la focalización viene a indicar, según este autor, que, en último término, la perspectiva cognitiva se atribuye siempre al narrador, aunque éste delege la focalización en un personaje cuando lo crea conveniente. Y es que estamos confundiendo perspectiva cognitiva con perspectiva visual.

El recurso a la metáfora visual del “punto de vista” para definir los diferentes tipos de focalización ha conducido a la crítica a una confusión

²⁶⁷ VITOUX, Pierre, “Le jeu de la focalisation”, dans *Poétique*, XIII-51, p. 360.

entre fenómenos de naturaleza diferente, pues “localiser un point de vue dans le récit n’est pas de l’ordre d’une régulation *modale*, mais est avant tout une question de *référence*.”²⁶⁸ Se trataría de responder, más que a la pregunta de ¿quién percibe?, puesto que el punto de vista no está siempre encarnado en una identidad conocida en el texto como así lo demuestra la utilización del pronombre impersonal *on*, a la pregunta ¿desde dónde se percibe?. En este punto podemos aludir el concepto de “ocularización” introducido por Jost²⁶⁹ a partir de las teorías narratológicas cinematográficas y que parte de un paralelismo con la categoría genetiana de focalización, otorgando al punto de vista una dimensión perceptiva estrechamente ligada a las instancias discursivas del narrador y del personaje.

En primer lugar, Jost habla de ocularización cero o externa “quand l’image n’est vue par aucune instance intradiégétique, aucun personnage [...]. Le plan renvoie alors à un grand imagier”²⁷⁰. Es decir, cuando el espacio que crean ciertos enunciados no puede atribuirse a ninguna localización ocular significativa. En segundo lugar, la ocularización interna se establece “quand la caméra semble être à la place de l’œil du personnage” o de un narrador que orienta el espacio representado. Por último, en la ocularización espectral “le spectateur ne partage son point de vue avec aucun personnage et en tire un avantage cognitif”²⁷¹. Es decir, el lector-espectador “ve” más que el personaje.

Por lo que respecta a la narración, para Mieke Bal, el narrador es “el sujeto lingüístico que se expresa en el lenguaje que constituye el texto”²⁷². Desde esta perspectiva podemos establecer un paralelismo entre el concepto de narrador y el de enunciadador.

En ocasiones, la narración se concibe como una especialización de la enunciación: toda narración sería una enunciación pero no al revés. Esto significa reconocer que, independientemente del hecho de que, como

²⁶⁸ CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. Objet, 2005, p. 123.

²⁶⁹ JOST, François, *L’œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 130.

²⁷⁰ *Ibid*, p. 133.

²⁷¹ *Ibid*, p. 27.

²⁷² BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 56. Traducción de Javier Franco.

afirmaba Benveniste, la enunciación pueda ser “discursiva” o “histórica”, ésta procede de un sujeto cuya intervención e implicación en el enunciado es variable.

Sin embargo, según otros autores, entre los que se encuentra el de Durcrot²⁷³, sólo deberíamos hablar de enunciación en la narración, en la medida en la que en el enunciado se encuentren huellas de un sujeto que habla o que escribe. El narrador-locutor puede expresar con sus propias palabras los pensamientos de un focalizador-enunciador llamado también *sujeto de conciencia*. Desde este punto de vista, deberíamos diferenciar en el texto entre enunciados del discurso, donde existirán marcas de la presencia del enunciador o instancia narrativa, y enunciados de la historia, caracterizados por la ausencia de estas marcas. Sin embargo, como ya hacía notar Genette, es casi imposible encontrar enunciados de la historia y del discurso en estado puro.

Esta última cuestión nos conduce directamente a una de las dificultades de análisis en la narración fílmica, ámbito en el que nuestros dos autores experimentaron y desarrollaron parte de su obra artística, y que influirá su obra literaria. La cuestión planteada es si podemos hablar de enunciación cuando ésta no es verbal o si la enunciación verbal, por ejemplo, aquella de la que se hacen cargo las voces en *off* durasianas, tiene una función narrativa. En cualquier caso e independientemente de la función desempeñada, la enunciación siempre parte de un enunciador que la produce y que podrá ser una instancia narrativa o discursiva unificada o fragmentada.

Por otra parte, podemos caracterizar al narrador desde un punto de vista pasivo como un producto textual, una instancia construida a partir de y por el texto. A su vez, el narrador es la instancia activa que habla, que conoce la historia y la cuenta, es decir, “le responsable de la réalisation matérielle de l'énoncé”²⁷⁴. Esta última acepción nos inclina a considerar al narrador desde un punto de vista antropomórfico, pero no debemos olvidar que “El narrador del relato es un diseño del autor de la novela en el que éste

²⁷³ DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

²⁷⁴ FONTANILLE, Jacques, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette Supérieur, Coll. Langue-Linguistique-Communication, 1989, p. 47.

delega los modos de presentar la historia (discurso, distancia, visiones, tiempos y espacios); es el emisor del monólogo narrativo que envuelve todas las voces; es la voz principal, aun cuando su figura no pase al texto y permanezca latente.”²⁷⁵ El “yo” del narrador-enunciador, aunque éste sea invisible, inscribirá su subjetividad en el texto por medio de los deícticos, las modalizaciones y la retórica. Concebida pues como una “projection fictive de l’auteur réel dans le texte”²⁷⁶, esta instancia reenvía al lector a una fuente lingüística subjetiva que se encuentra no solamente en el origen, sino también dentro del relato.

Producto y productor del texto como proyección del autor, el narrador, sin embargo, no debe confundirse con el personaje, aunque el relato sea homodiegético, pues si bien el yo de la enunciación puede coincidir con el yo del enunciado, el uno y el otro son dos instancias diferentes.²⁷⁷ Es decir, que si bien el narrador es la voz primera y principal, (toda vez que el autor implícito no se haga presente en el texto) ésta puede desdoblarse o multiplicarse, según los casos, en diversos personajes o instancias textuales. En el texto pues no sólo se manifestará la subjetividad del narrador sino que también puede aparecer la del personaje, cuando aquél le cede directamente su voz a través de los diálogos o, indirectamente, por medio del estilo indirecto o indirecto libre. Interesante es a este respecto la propuesta de Van den Heuvel que considera el diálogo como un silencio del narrador:

[...] l’élément cité deviene signe au même titre que l’événement ou l’objet introduit, signe révélateur ou indice d’un sens caché, chargé d’ambiguïté. C’est que la parole du discours rapporté est le silence du narrateur premier. Citation tronquée, « bout de paroles », le dialogue dit que quelque chose est tu. Narrateur et lecteur tentent de reconstituer cette part manquante. C’est souvent dans ce rapport creux entre le dit et le non-dit, lieu plein d’insinuation, de simulation et d’imagination, labyrinthe péniblement constitué, que réside le sens du texte.²⁷⁸

²⁷⁵ BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1992, p. 187.

²⁷⁶ RICOEUR, Paul, *Temps et récit : la configuration dans le récit de fiction*, t.2, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.86.

²⁷⁷ Seguimos aquí la opinión de Todorov cuando afirma que “dès que le sujet de l’énonciation deviene sujet de l’énoncé, ce n’est plus le même sujet qui énonce. Parler de soi-même signifie ne plus être le même soi-même.” TODOROV, Tzvetan, « Poétique », dans DUCROT, O. et al., *Qu’est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 121.

²⁷⁸ VAN den HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l’énonciation*, Paris, Librairie Jose Corti, 1985, p. 141.

A través de las palabras del personaje se expresa su punto de vista, entrando en una relación dialógica con el del narrador, de tal forma que “el texto resulta constituido por la concurrencia de la voz narrativa y un conjunto de voces que proceden de los personajes y que conservan su tono, su visión del mundo y su historicidad, originando así una polifonía”²⁷⁹, una proyección polifónica del yo-autor. Estaríamos pues ante una polifonía personal, existencial o privada, frente a la polifonía étnica y colectiva que Bajtín hacía emerger en el texto.

La voz del personaje puede también aparecer en forma de discurso indirecto. Genette distingue dos formas de presentar el discurso indirecto del personaje, el discurso transpuesto y el discurso narrativizado.²⁸⁰ Este último es el más próximo a la narración, mientras que el primero es el estilo indirecto o indirecto libre, donde la fuerte presencia del narrador no garantiza la reintegración exacta de las palabras pronunciadas por el personaje (aunque esto supondría la existencia de un mundo referencial donde las palabras fueron pronunciadas realmente), lo que puede ser considerado como un metarrelato.

Por otro lado, debemos diferenciar el discurso pronunciado por los personajes, independientemente de si es reportado directa o indirectamente por el narrador, y los pensamientos de éstos. Según Dorrit Cohn²⁸¹, el narrador puede reproducir los pensamientos del personaje mediante tres procedimientos distintos: el psicorrelato, el monólogo narrativizado y el monólogo reportado o citado.

El psicorrelato consiste en narrar los movimientos de la vida interior de los personajes. En este sentido, sólo se distingue del relato ordinario por el léxico particular que utiliza, como verbos de pensamiento, de sensación y de sentimientos. Sin embargo, en un sentido más estricto, sí que existen diferencias notables, si hacemos referencia a dos tipos de psicorrelato como son la corriente de conciencia y la subconversación. El

²⁷⁹ GUIJARRO GARCÍA, Rafael, *Marguerite Duras (1958-1971). En busca de nuevas regiones narrativas*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003, p. 63.

²⁸⁰ Ver GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972, p. 191-192.

²⁸¹ COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1981. Traducción de *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

primero de ellos expresa en primera persona los pensamientos de un personaje ya organizados de forma literaria. El segundo, procedimiento literario cuyo nombre se debe a Nathalie Sarraute, traduce los tropismos conversacionales mediante un lenguaje repleto de imágenes.

El monólogo narrativizado es el estilo indirecto libre del pensamiento, donde la voz del narrador y la del personaje se superponen, produciéndose una identificación con el personaje, aunque existen opiniones divergentes, como la de Banfield, que habla de la ausencia del narrador por no existir indicios gramaticales que justifiquen su presencia, o la de Garrido Domínguez, que considera la presencia única del narrador como creador y manipulador de las palabras y pensamientos del personaje.

Otras teorías, como la de Cohn, insisten en la propuesta de la mezcla de distintas voces o pensamientos. Según este autor, el narrador no desaparece en la reproducción de los pensamientos del personaje, sino que existe una consonancia de voces, es decir, una identificación con el personaje.

Por lo que respecta al monólogo restituido o citado, éste consiste en “la transcripción del discurso mental y consciente del personaje en primera persona”²⁸². Su origen es de naturaleza verbal, y se remonta a ciertas técnicas empleadas tradicionalmente en el teatro como el aparte. Es lo que Rousset llama “soliloquio”.

Una vez establecidas las características que pueden definir al narrador, intentaremos ver en qué medida podemos distinguir esta instancia de lo que se ha venido a denominar “autor implícito”²⁸³. Este concepto, creado por Booth, equivalente al “autor modelo”²⁸⁴ de Eco, hace referencia

²⁸² GUIJARRO GARCÍA, Rafael, *Marguerite Duras (1958-1971). En busca de nuevas regiones narrativas*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003, p. 70.

²⁸³ BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue. Essai de classification », traduit de l'anglais par Martine Désormonts, *Poétique*, I-4, p. 519.

²⁸⁴ Para Eco, el autor modelo es « une voix sans corps, sans sexe » que se limita a crear las estrategias textuales de su obra (ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzahier, Paris, Grasset, 1996, p. 32). La configuración de este autor modelo dependerá de la utilización de diferentes estrategias textuales y peritextuales: “La configuración del Autor Modelo depende de determinadas huellas textuales, pero también involucra al universo que está detrás del texto, [...]” (ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Numen, 1993, p. 95. Traducción de Ricardo Pochtar).

a una instancia ideal peritextual que nunca se manifiesta en el texto directamente²⁸⁵, diferente del narrador y del autor real, y que tiene que ver con las correlaciones semánticas y con los códigos estilísticos y temáticos. El autor implícito es pues la instancia que diseña o produce al narrador “ocultándose” detrás del mismo, si bien él mismo es también una máscara del autor real.

El autor implícito es el punto de partida de la ideología del texto plasmada en la red de relaciones establecida entre el discurso explicativo y moralizante del narrador y la estructura de dicho discurso, de la isotopía temática y del código estilístico, productos ambos de la mitología personal y del lenguaje propio del autor, con un léxico, una sintaxis y una serie de figuras retóricas propias.

En la misma línea argumentativa, del Prado, Bravo y Picazo hablan de tres niveles de autoría en el proceso de creación: un yo-autor pretextual, cuyas aporías son causa sustancial de la creación; un autor transtextual, cuya presencia se vislumbra en las marcas del yo-autor en el proceso enunciativo; y un autor intratextual. Desde esta perspectiva, en cualquier texto se podrán descubrir los trazos del autor: en el campo estructural, en la organización dialéctica y estructural de la obra; en el campo temático, constante en todos los textos de un autor; en el campo intertextual, en las influencias de sus lecturas; y en el campo enunciativo, en su estilo propio. Todo texto “se presenta así como una red de presencias minúsculas organizadas por una causa instrumental, con el fin de conseguir un efecto de sentido y un efecto de imaginario en el lector, pero que nos remiten a una causa sustancial que, gracias a dichos efectos y en esos efectos, accede a su epifanía.”²⁸⁶

²⁸⁵ Como veremos en el análisis de algunas obras de Duras y de Semprún, este autor implícito sí que se manifiesta en el texto. Por ello me pregunto si en el momento en que lo hace deja de ser autor implícito para convertirse en narrador primero. Me inclino a pensar que sigue siendo el autor, pues, en ocasiones, además de la nítida identificación con el autor real, esta instancia hace gala de su papel creador y organizador del texto, incluso refiriéndose a otras obras de los autores reales.

²⁸⁶ DEL PRADO, Javier, BRAVO, Juan y María Dolores PICAZO, *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Col. Monografías, 1994, p. 209.

A pesar del intento de delimitación de los conceptos de focalización, narrador y autor implícito, en algunas ocasiones, las fronteras entre las distintas instancias pueden desplazarse, sobre todo cuando el autor decide entablar un juego de equívocos, de identificaciones y diferenciaciones.

Las instancias del lenguaje están marcadas por los pronombres personales, *shifters*, de acuerdo con la terminología de Jakobson, donde se localiza la subjetividad y donde mantienen relaciones definidas con el otro. En un uso normativo del lenguaje, el ego transcendental se opone radicalmente al tú, situando fuera del proceso comunicativo a la tercera persona. Sin embargo, en el lenguaje literario observamos a menudo una “fluctuation du sujet de l’énonciation: d’abord posé comme appel de l’autre ou en lutte avec lui, il tend à prendre sa place ou à intégrer cette opposition en énonçant des troisièmes personnes, les « personnages », qui prennent en charge l’énonciation.”²⁸⁷ Esa fluctuación de los pronombres personales en la enunciación pondría en entredicho el fantasma de una identidad unitaria y trascendente propuesto por la distribución en la enunciación del *yo*, el *tú* y el *él* o *ella*. La unidad del sujeto se revela como una ilusión, una construcción del lenguaje, de tal forma que un mismo enunciador puede ocupar todas las instancias del discurso. El *yo* sería simplemente “une unité fictive qui transiterait de forme en forme à travers une série de dépouillements”²⁸⁸. El *yo* enunciador deja de ser un punto fijo para convertirse en una multiplicidad de pronombres personales que varía según las necesidades del discurso, en un proceso donde reflejo narcisista construye una identidad inestable y ficticia, es decir, que “le procès signifiant est exploré selon toutes ses possibilités de se structurer en tant qu’acte d’énonciation (allocation), et qu’en conséquence le « je » qui normalement transcende cet acte, à force de *shiftérisation* et de permutation, cesse d’être un point fixe localisable mais devient multipliable selon les situations du discours. « Je » n’est plus « un », il y a plusieurs « je » -s et donc plusieurs « un » -s qui ne sont pas des répétitions du même « je » mais de diverses positions (en

²⁸⁷ KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Essais, 1974, p. 316.

²⁸⁸ MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l’ipséité. Essai sur l’invention narrative de soi*, Genève, Librairie Droz, S.A., 2002, p. 95.

« tu », en « il ») de l'unité.”²⁸⁹ Como Benvéniste afirmaba, “En dehors du discours, le pronom n'est plus qu'une forme vide qui ne peut être en rapport avec aucun objet ou concept.”²⁹⁰.

Con todo, la expresión “*forme vide*” ha sido criticada, pues parece confundir las nociones de sentido y de referente: si el referente cambia en cada instancia de discurso, no ocurre lo mismo con el sentido, que permanece constante en cualquier empleo. El pronombre “yo” proporcionaría pues siempre la misma información: es la persona que enuncia, es decir, el sujeto de la enunciación. Así pues, como precisa Ricoeur, los pronombres personales no son formas vacías o asémicas, aunque su naturaleza sólo se determine en el interior de la instancia particular de discurso que los contiene. Forma múltiple sí, pero no vacía.

Si revisamos pues las diferentes teorías acerca de la conceptualización de las distintas instancias narrativas, percibimos ciertas contradicciones relacionadas fundamentalmente con la cuestión de la subjetividad de las voces presentes en el texto. Si el narrador es el organizador y enunciadore del discurso y de la narración, y si, como afirma Bobes Noves, es el emisor del monólogo narrativo que envuelve al resto de instancias del discurso, el narrador no puede permanecer ausente o en silencio: su presencia será, en principio, constante en el texto. Esta afirmación implica igualmente el que las voces de los personajes no serán más que la creación o emanación de dicho narrador, por lo que más que asistir a una polifonía “social”, nos encontramos frente a una misma voz desdoblada o multiplicada en otras voces, en una alteridad que construye la identidad narrativa. El creer que el personaje tiene voz propia es pretender su referencialidad en el mundo real, independiente del narrador, instancia ella misma creada por el autor implícito. Es la estrategia de la narración “clásica” que, según Kristeva, camufla el fantasma de la multiplicidad enunciativa, de una instancia fija y definida. Mientras que el texto

²⁸⁹ KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 317-318.

²⁹⁰ BENVÉNISTE, Émile, *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966, p. 4.

“moderno” “présente le fantasme à nu, en tant que production d’un conflit dans l’instance du sujet de l’énonciation”²⁹¹

La subjetividad del personaje y su intervención en el texto sería pues una ilusión, pues siempre pasa por el filtro del narrador. Y esto incluso para los diálogos, que son un aspecto más de la narración, pues no se trata de reproducir fielmente palabras realmente pronunciadas sino de insertar un discurso ficticio dentro de otro que también lo es. Lo que nos conduce directamente a afirmar que si el narrador es igualmente una instancia de papel creada por el autor implícito, será éste el que cree al narrador principal en el texto, invente los otros narradores delegados o secundarios e igualmente a los personajes.

En todo caso, me inclino a concebir las instancias participantes en el texto como elaboraciones de la instancia a la que se refiere la firma del autor, y que constituye, en definitiva, una representación del autor real. Y es que no debemos olvidar la experiencia fundamental de desdoblamiento y fragmentación que constituye la escritura, sobre todo, la escritura del sí mismo, donde la alteridad es la condición necesaria en la construcción de la identidad narrativa: el sujeto únicamente puede constituirse en el discurso subjetivo con el otro, la alteridad, el “tú” con el que se construye el “yo” y a quien va dirigido el mensaje. La obra es, además de la imagen de sí mismo, plasmada de forma lingüística en la enunciación, un espejo donde se constituye la identidad del sujeto en la alteridad reflejada.

Veamos pues cómo, en la obra de los dos autores, se materializa la enunciación de la identidad, en la utilización de los pronombres personales por parte del narrador, por un lado, y en la percepción de ese Otro donde se refleja la propia construcción del sí mismo.

VI.1. La enunciación de la identidad durasiana.

De acuerdo con la afirmación de Pascal Durand, la obra de Marguerite Duras “témoigne du retour du sujet en littérature, de la *question*

²⁹¹ *Ibid*, p. 318.

du sujet.»²⁹², expresada, a primera vista, en gran parte de títulos de sus obras donde aparece la denominación de un personaje: *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, *Le Vice-consul*, *Suzanne Andler*, *Abahn Sabana David*, *Nathalie Granger*, *Aurélia Steiner*, *Emily L.*, *Yann Andréa Steiner*, etc.

En el itinerario de su obra, los personajes, sin embargo, finalizarán designándose simplemente por su género (*homme, femme, il, elle*), y por un “vous” que parece interpelar al mismo tiempo al lector e instaurar una relación inmediata del autor con su personaje. El sujeto se convierte en el Sujeto, y su disolución en la generalidad se extiende a la voz auctorial.

En una entrevista del 12 de abril de 1981, Marguerite Duras declaraba sumergirse, en el acto de la escritura, en un estado de despersonalización o de pérdida de identidad.

Je sais bien que j'écris. Je ne sais pas très bien qui écrit.²⁹³

Un año más tarde, la escritora volvía a expresarse en los mismos términos:

Depuis le commencement de ma vie le problème, pour moi, a toujours été de savoir qui parlait quand je parlais dans mes livres.²⁹⁴

Este estado de “anéantissement de soi-même qui se produit dans l'œuvre”²⁹⁵ convierte a la autora, en el momento de la escritura, en *chambre d'écho* de otras voces, lo que le produce un efecto de *tête trouée comme une passoire*²⁹⁶, un estado de desintegración y de disolución de la personalidad

²⁹² DURAND, Pascal, « Le lieu de Marguerite Duras », dans BAJOMÉE, Danielle & Ralph HEYNDELS (éds.), *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 242.

²⁹³ LAMY, Suzanne, « Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin à Paris », dans LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 58.

²⁹⁴ Interviews inédites avec COHEN, Susan D., “La scène, le jeu et l'enjeu”, dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 125.

²⁹⁵ BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1955, p. 109.

²⁹⁶ Ver DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 98.

en el cual se dejaría invadir por el Otro, por otras voces, y que se plasmaría en una instancia narrativa fragmentada y trabajada por un proceso de vaciado que la diluye en el texto, cuestionando el concepto de sujeto unitario.

X.G.- Oui, la voix aussi. C'est extrêmement important, la voix, dans vos livres.
M.D.- C'est des voix publiques, des voix qui ne s'adressent pas. De même qu'ils ne vont pas, ils ne s'adressent pas.
X.G.- Et même, est-ce qu'elles partent de la personne, les voix ?
M.D.- Peut-être pas.
X.G.- Est-ce qu'elles ne font pas que la traverser ?
M.D.- Oui. De même que le livre traverse, d'ailleurs ; c'est le même mouvement. Oui, ça, c'est vrai.
X.G.- Donc, ça se passe au travers du sujet. Je crois qu'il y a la question du sujet, aussi, dans vos livres. Je veux dire qu'il est complètement mis en question, le sujet de Descartes, le sujet traditionnel, complètement plein, opaque et rond ; il est complètement criblé... (LP, p. 17)

La desintegración del sujeto unitario en la escritura conduciendo a una fragmentación cada vez mayor de las instancias narrativas en distintas voces y discursos, produce una locura textual reflejo de la locura de un sujeto discursivo que no posee límites definidos. Y es que para Duras sólo “les fous écrivent complètement”, puesto que ““Un fou est un être dont le préjugé essentiel est détruit: les limites du moi”²⁹⁷.

El interés de la autora por esta vía de experimentación en la escritura, y más adelante, en el cine, da cuenta de un proceso de deconstrucción o pérdida de la identidad que, evidentemente, asume el riesgo de la locura. Este será el miedo del que habla Duras, sobre todo a partir de *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité. C'est pour cela que la question de la folie me tente tellement dans mes livres.²⁹⁸

Las diferentes voces o instancias en las que se fragmenta la autora en su obra, interiorizadas, forman parte de la multiplicidad del sí mismo, integrando la multiplicidad constitutiva del yo.

²⁹⁷ RIVETTE, Jacques, NARBONI, Jean et Marguerite DURAS, « La Destruction de la parole », *Cahiers du cinéma*, n° 217, Paris, novembre 1969, p. 51.

²⁹⁸ KNAPP, Bettina L., « Entretiens avec Marguerite Duras et G. Coussin », *The French Review*, XLIN, 4, mars 1971, vol. 44, p. 655.

Oui, mais c'est moi partout, [...]. Je ne peux pas être partout à la fois, voyez, quand j'écris mais pourtant j'ai envie de tout investir, je ne suis pas plurielle, et les voix, ça me parle partout, et j'essaye de... de quand même, de rendre compte un petit peu de ce débordement, [...], c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous, toutes, mais elle est éborgnée ; en général, on n'a guère qu'une voix maigre, on pare avec ça. Alors qu'il faut être débordée... (LL, p. 102-103)

Este proceso de apertura al otro es el único posible en la construcción de una cierta, aunque plural, continuidad identitaria y narrativa del sí mismo. Bajtin ya señaló en *Esthétique de la création verbale* la importancia del otro y de su mirada en la construcción de la identidad:

Moi, celui-là je ne le vois pas, je vis mon moi par le dedans, et même quand je rêve de mes charmes extérieurs, je n'ai pas besoin de représentation de moi-même, je n'enregistre que le résultat de l'impression produite sur les autres.²⁹⁹

La obra de Marguerite Duras se caracteriza por esta especularidad en la que los textos, los personajes y las instancias narrativas se reflejan unos en otros, en una búsqueda identitaria que “se traduit par un retour constant au passé mais aussi par la présence de personnages fonctionnant comme les doubles de l'auteur et engagés dans une quête d'eux-mêmes [...]”.³⁰⁰ Como afirma Saemmer, “Entre Narcisse-Duras et son écran-écho, la parole circule. Et ce qui se perd sur le chemin devient sédimentation et pierre, écriture et livre.”³⁰¹ Esa fascinación narcisista de la autora delante de su obra conducirá al propio *ravissement*, reflejado, entre otros elementos, en las continuas vacilaciones entre la primera y la tercera persona, que “réalise un état à la fois plus littéraire et plus absent”³⁰².

Veamos pues cómo se ponen en discurso a lo largo de la obra esas instancias narrativas que reflejan la búsqueda y construcción de una identidad abierta y dinámica en la escritura porque, como afirma Blanchot,

²⁹⁹ BAKHTINE, Michail, *Esthétique de la création verbale*, Moscou, Iskoustvo, 1979, Traduction française. Gallimard, 1984, p. 49.

³⁰⁰ TNANI, Najet, « L'intertexte comme lecture de l'autre et de soi », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 168.

³⁰¹ SAEMMER, Alexandra, « Pièges spéculaires et chambres d'échos », dans BURGELIN, Claude et Pierre de GAULMYN, (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 108.

³⁰² BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 31.

“Écrire nous change. Nous n’écrivons pas selon ce que nous sommes; nous sommes selon ce que nous écrivons.”³⁰³

A- La enunciación de una primera identidad narrativa

En las primeras obras de Marguerite Duras nos encontramos ya con una cierta oscilación entre la narración en tercera y en primera persona gramatical. En el primer texto, *Les Impudents* (1943), el narrador es en tercera persona del singular, más o menos omnisciente, pero fundamentalmente con una focalización delegada interna centrada en Maud, personaje femenino alrededor del cual tiene lugar la historia de una familia. Este narrador parece anunciar el de *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) que, no obstante, intenta ser más objetivo, introduciendo más diálogos y un punto de vista más neutral. *Un Barrage* comienza con una tercera persona impersonal: “Il leur avait semblé à tous les trois que c’était une bonne idée d’acheter ce cheval”, sin embargo, a lo largo del texto se identificará cada vez más con el personaje central, Suzanne, percibiendo el relato principalmente desde su punto de vista, en una identificación ambigua del narrador con el personaje. Así, en uno de los manuscritos de la autora donde se recogen diversos fragmentos de *Un Barrage*, editados y publicados recientemente bajo el nombre de *Cahiers de la guerre*³⁰⁴, se destaca la desaparición progresiva de la primera persona para dejar paso a los personajes, Suzanne y Joseph.

Elle s’ennuya tout à coup davantage. Elle aurait voulu que M. Jo s’en aille et que Joseph revienne pour se baigner avec lui dans le lac. Depuis que M. Jo venait, elle ne voyait presque plus son frère, d’abord parce qu’il disait ne pas « pouvoir respirer » auprès de M. Jo, ensuite parce qu’il était dans le plan de la mère de les laisser seule, elle et M. Jo, le plus longtemps possible chaque jour. (BP, p. 125)

Quizá porque en su primer texto primaba un punto de vista subjetivo, *La Vie tranquille* (1944) está narrado en primera persona por medio del personaje

³⁰³ BLANCHOT, Maurice, *L’Espace littéraire*, op. cit., p. 108-109.

³⁰⁴ DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./Imec, 2006, p. 30.

de Francine, personaje-narrador que, sin embargo, apenas se conoce y que parte, en el texto, en busca de su propia identidad:

Je n'étais personne, je n'avais ni nom ni visage. En traversant l'août, j'étais : rien. (VT, p. 71)

En este sentido, es emblemática la escena en la que la protagonista se mira en el espejo de su habitación, inaugurando de esta forma, en la obra durasiana, la aparición de uno de los objetos emblemáticos de numerosos textos escritos y cinematográficos. En ella, el personaje parece diluirse en su propio reflejo sin llegar a constituirse en una identidad definida, sino todo lo contrario, desdoblándose sin reconocerse y disgregándose posteriormente en una serie de personajes desconocidos que parecen poner en discurso, ya en una de los primeros textos, la propia deconstrucción de Marguerite Donnadiou, para construir la multiplicidad del sí mismo reunida en la autora, entidad bajo la que se aúnan diferentes identidades a veces contradictorias.

J'étais couchée lorsque je me suis aperçue couchée dans l'armoire à glace ; je me suis regardée. [...] Je ne me suis pas reconnue. Je me suis levée et j'ai été rabattre la porte de l'armoire à glace. Ensuite, bien que fermée, j'ai eu l'impression que la glace contenait toujours dans son épaisseur je ne sais quel personnage, à la fois fraternel et haineux, qui contestait en silence mon identité. Je n'ai plus su ce qui se rapportait le plus à moi, ce personnage ou bien mon corps couché, là, bien connu. Qui étais-je, qui avais-je pris pour moi jusque-là ? Mon nom même ne me rassurait pas. Je n'arrivais pas à me loger dans l'image que je venais de surprendre. Je flottais autour d'elle, très près, mais il existait entre nous comme une impossibilité de nous rassembler. Je me trouvais rattachée à elle par un souvenir ténu, un fil qui pouvait se briser d'une seconde à l'autre et alors j'allais me précipiter dans la folie.

Bien plus, celle du miroir une fois disparue à mes yeux, toute la chambre m'a semblé peuplée d'un cercle sans nombre de compagnes semblables à elle. Je les devinais qui me sollicitaient de tous côtés. Autour de moi c'était une fantasmagorie silencieuse qui s'était déchaînée. Avec une rapidité folle, - je n'osais pas regarder, mais je les devinais - une foule de formes devaient apparaître, s'essayer à moi, disparaître aussitôt, comme anéanties de ne pas m'aller. Il fallait que j'arrive à me saisir d'une, pas n'importe laquelle, une seule, de celle dont j'avais l'habitude à ce point que c'était ses bras qui m'avaient jusque-là servi à manger, ses jambes, à marcher, le bas de sa face, à sourire. Mais celle-ci était mêlée aux autres. (VT, 122-123)

Este desconocimiento de la propia identidad del personaje-narrador conduce a la transformación de la primera persona, *je*, en una tercera persona *elle*, e incluso en el pronombre personal indefinido *on* que

“correspond à une structure vide”³⁰⁵. Como Duras afirmará más tarde, Francine es “une certaine forme dans laquelle on a coulé une certaine histoire qui n’est pas à moi”³⁰⁶. Este personaje en busca de una identidad imposible de reconstruir, anunciará las heroínas de otros textos durasianos, en los que la autora proyecta ciertos rasgos autobiográficos, como Anne Desbaredes, Maria o Lol V. Stein.

B- *El desdoblamiento de la instancia narrativa masculina*

La primera persona será de nuevo retomada en *Le Marin de Gibraltar* (1952), pero en este texto el narrador es un hombre anónimo, personaje que, no obstante, posee algunos rasgos biográficos de la autora, como la de haber nacido y vivido la infancia y la adolescencia en una colonia francesa, y haber ejercido de secretario en el Ministerio de las Colonias, puesto de trabajo en el que su única función consiste en recopiar actas de nacimiento y de defunción, como si el acto de invención en la escritura estuviera imposibilitado. En esta primera parte de la novela el narrador forma pareja con Jacqueline, una colega de trabajo en el Ministerio con la que rompe al mismo tiempo que decide no regresar a su antiguo empleo.

Con todo, desde aproximadamente el segundo tercio de la novela, cuando encuentra a la mujer que ama, el narrador le delega la narración, en las ocasiones en las que ésta relata su búsqueda del marino. Es, en este momento, cuando empieza realmente la historia de *Le Marin de Gibraltar*, una de las tantas posibles, que se irá tejiendo a medida que el texto avanza.

Quelqu’un qu’on raconte comme on peut, mais qui n’a rien à dire à personne. Certains jours, je me demande si je ne l’ai pas complètement inventé, inventé quelqu’un à partir de lui. (MG, p. 167)

³⁰⁵ TADIÉ, Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1994, p. 51.

³⁰⁶ DURAS, Marguerite, *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1944, renouvelé en 1972, p. 136.

En este texto, como lo ha subrayado Doina Popa-Lisseanu³⁰⁷, se entrelazan tres historias, la de una pareja que se rompe (narrador y Jacqueline), la de otra que se constituyó en el pasado (Anna y el marino) y finalmente, la que construye y se va construyendo a lo largo del texto (Anna y el narrador). Se podría pensar que la primera historia es una especie de introducción, de *arrière-plan* o puesta en discurso del personaje-narrador, de su nacimiento en la escritura, mientras que las dos siguientes, que se tejen en la segunda parte, son la historia de la propia creación del texto. Es más, estas parejas podrían reflejar, en un espejo identitario, la figura de la autora, desdoblada en un personaje-narrador masculino, por tanto, dueño del lenguaje, que tomaría o “transcribiría” la palabra pronunciada por Anna, el foco de invención, doble del narrador.

Ese tipo de narrador “masculino” correspondería, según Duras, a esta primera etapa de su obra, etapa de “novelas” más sencillas y lineales, en la que, para llegar a la escritura, la autora “se déguise en ..., en homme”³⁰⁸

M.D.- [...] Il y a toute une période où j’ai écrit des livres, jusqu’à *Moderato Cantabile*, que je ne reconnais pas.

X.G.- Est-ce que ce n’étaient pas des livres plus pleins, justement ? Où il manquait cet endroit où il peut y avoir un trou ou un blanc. Je ne sais pas, je pense au Marin de Gibraltar, c’est cela que vous voulez dire, les premiers livres ?

M.D.- *Le Marin de Gibraltar*, oui, le *Barrage*.

X.G.- Je verrais ça comme des livres plus masculins.

M.D.- Peut-être, oui, c’est ça. (LP, p. 13)

Mientras que más adelante, sobre todo a partir de lo que se vino a denominar “el ciclo hindú”, la enunciación partiría de un narrador “feminizado”. A este respecto son relevantes las siguientes declaraciones de Marguerite Duras a Xavière Gauthier en *Les Parleuses* en las que la autora, desde una concepción “asexuada” de la narración, como podría ser el símbolo del ángel de la “Anunciación-Enunciación” de *Le Marin*, pasa a una asunción genérica en la utilización del lenguaje, influida, no obstante, por el discurso feminista clásico del momento.

³⁰⁷ POPA-LISSEANU, Doina, « Le Marin de Gibraltar: Une mise en abîme du récit d’aventures », dans REAL, Elena (ed.), *Marguerite Duras. Actes du Colloque International*, Universitat de València, 1987, p. 116.

³⁰⁸ DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 38.

M.D.- Vous, vous croyez que *Détruire, L'Amour*, un homme ne peut écrire ça ?
 X.G.- J'en suis persuadée, je suis persuadée que ça ne peut être qu'une femme et vraiment une femme.
 [...] Je pense que ça ne peut être que d'une femme, mais c'est difficile à montrer. Parce qu'il n'y n'a pas d'érotisme commun, non plus. Enfin, je veux dire que... le corps est différent, donc..., donc ce qui s'en ressent est différent, au départ.
 M.D.- Sans doute.
 X.G.- Est-ce qu'un homme, dans sa sexualité, montrerait comme ça le blanc ? Parce que c'est sexuel, aussi, ce blanc, ce vide.
 M.D.- Non, je ne crois pas ; il interviendrait. Moi, je n'interviens pas. (LP, p. 18-19)

La figura del narrador del *Marin de Gibraltar*, habitada o desdoblada por una voz “femenina”, la de Anna, se presenta entonces como una instancia que, como en *Un Barrage*, “hace su cine”, crea su propia ficción, inventado una historia de aventuras, libertad, amor, pasión y muerte. Un narrador, imagen de la propia autora, que se desliza por los “insondables mystères de l'identité humaine”³⁰⁹, del que es ejemplo Nelson Nelson, el misterioso personaje cuyo nombre se mira a sí mismo, asesinado por el no menos misterioso marino de Gibraltar, objeto principal de la escritura.

C- Una voz pseudo-anónima y pseudo-objetiva

En *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) el narrador volverá a adoptar la tercera persona pero con una especie de voz impersonal que observa los acontecimientos desde fuera, sin intervenir, aumentando la parte ocupada por los diálogos y reduciendo los monólogos, lo que permite mostrar la falta de comunicación entre los personajes³¹⁰. La objetividad se plasma igualmente en la mirada de los personajes, lo que aproxima al texto, en cierta manera, a la forma de un guión cinematográfico.

No obstante, esa voz y mirada neutras pasan, fundamentalmente, a través de la subjetividad de Sara, el personaje en el que se centra la focalización y que parece ser el *alter ego* de la narradora, desdoblada igualmente, en la diégesis, por otro personaje, Diana, mirada privilegiada y penetrante de los sentimientos del resto de los personajes.

³⁰⁹ DURAS, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1952, p. 301.

Et que Diana –on le voyait tout de suite comme elle comprenait toujours tout, et qu'elle souffrait comme elle souffrait toujours, pour chacun, de son impuissance à régir les problèmes de la souffrance et de l'amour. (PC, p. 177)

Estos dos personajes sobre los que recae la mayor parte de la focalización del relato, parecen construirse a partir de las propias vivencias de la autora. De nuevo los datos autobiográficos tienen aquí un peso importante: la historia de vacaciones estivales en una región italiana y sus personajes están directamente inspirados en el verano que Marguerite Duras, junto con Robert Antelme y Dionys Mascolo, pasó en Italia, invitados por Elio y Gina Vittorini³¹¹; se hace referencia además, por parte de Sara, a los paisajes vietnamitas de la infancia y a la muerte del hermano.

Marguerite Duras perfeccionará en los textos siguientes esta voz “pseudo-objetiva” o “pseudo-anónima”, como la denomina Yvonne Guers-Villate, “qui donne une impression d'objectivité mais correspond de plus en plus à une vision presque unique”³¹² centrada en la focalización interna de uno de los personajes. Así, un año después de *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, publica *Des journées entières dans les arbres* (1954), texto de inspiración autobiográfica y cuyo título haría referencia a la infancia de la autora en Indochina compartida con el hermano pequeño, cuando la madre, desesperada, envió al hermano mayor y favorito a Francia, “abandonando” a los otros hijos.

³¹¹ En efecto, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* es, además de un homenaje a ese verano especialmente feliz transcurrido en Italia junto a Robert Antelme y Dionys Mascolo, un texto en el que se recogen diversas influencias, entre ellas las de Elio Vittorini tanto con respecto al lugar del narrador como al concepto mismo de la escritura. Así lo afirma Laura Adler: «De Vittorini, elle s'est beaucoup inspiré. Lentement et inconsciemment. Cette influence deviendra lumineuse dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, publié bien plus tard, en 1953. Elle ne se manifeste pas tant par le jeu de cache-cache des personnages, où il est aisé de reconnaître Elio lui-même et sa femme Ginetta, que par la manière même de redéfinir la littérature, qu'elle adopte alors : les personnages, dans ses livres précédents, exprimaient, en leur nom, des sentiments ; l'auteur se mettait à leur place et décrivait du dedans ce qui leur arrivait. À partir des *Petits chevaux de Tarquinia*, Duras choisit de n'évoquer que les sentiments des personnages qu'à travers leurs manifestations extérieures. Hommage à Faulkner certes qu'elle admirait, empreinte peut-être des théories de Sartre sur la fonction des personnages, même si elle ne l'avoue pas. Mais surtout forte influence de Vittorini qui lui fait abandonner une esthétique classique au profit d'une conception nouvelle de l'écriture : elle fera désormais avec les mots du roman ce que fait le musicien avec les mots du livret. Elle double la signification mécanique et extérieure du langage d'une signification poétique. (ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 372.)

³¹² GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité-discontinuité de l'œuvre durasienne*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 45.

Et c'est quand même l'enfance, enfin, pour moi c'est ça, ce sont ces années passées là avec mon jeune frère, celui qui s'appelle Joseph dans le livre. [...] Elle n'avait pas le temps de d'occuper de nous, elle ne pensait plus à ses enfants, je crois, alors on se sauvait, on restait partis des journées entières, pas dans les arbres (*rire*) mais dans la forêt et sur les rivières, sur les racs, ce qu'on appelle les racs, ces petits torrents qui descendent vers la mer. (LL, p. 60)

La madre de *Des journées* es la misma que la de *Un Barrage*, inspiradas ambas en la madre de Marguerite.

La mère des *Journées entières dans les arbres* et celle du *Barrage contre le Pacifique* sont les mêmes. La nôtre. La vôtre. La mienne, aussi bien. (ME, p. 194)

El narrador de *Des journées*, texto que la autora convetirá en obra teatral en 1968, es de nuevo anónimo, básicamente observador, cuya focalización se internaliza en ciertas ocasiones en los personajes de la madre y de Jacques, el hijo. El tercer personaje, Marcelle, la amante del hijo, parece quedar excluido de la estrecha relación materno-filial. De esta forma, el narrador observador y retraído igualmente por la presencia significativa de los diálogos entre los dos personajes de la madre y el hijo, parece acercarse al punto de vista de Marcelle, espectadora que imagina la relación entre ambos desde la exclusión, estableciéndose una cierta identificación entre el personaje, el narrador y la autora. En este sentido son relevantes las declaraciones de Duras en *Le Monde extérieur*, cuarenta y dos años más tarde, en las que en primer lugar destaca la “complicidad” entre Marcelle, “*la petite putain*”, en clara referencia al personaje de “*la petite*” que aparecerá más tarde en *L'Amant*, y la madre, como si quisiera acercar a ambos personajes, para después hacer referencia a la exclusión vivida por ella misma en la relación paterno-filial.

Quand j'ai écrit le texte des *Journées entières dans les arbres*, il me semblait que cet écrit, oui, je le croyais, avait seulement trait à l'amour de la mère pour son fils – [...]. Je pense maintenant que si cet aspect est resté majeur dans la pièce, un autre aspect a pris place à côté de lui, à savoir la relation entre les deux femmes, la mère et la petite putain, amie du fils, Marcelle. Et que la connaissance qu'elles ont en commun de Jacques, le fils aimé, les rapproche davantage que toutes les différences sociales – différences apparemment impossibles à franchir- qui existent entre elles. (ME, p. 195)

En *Moderato Cantabile* (1958), inspirada en las vivencias de la autora³¹³, tenemos un narrador-focalizador cuyo punto de vista se asemeja a una cámara objetiva con una focalización no delegada y externa, del que el *incipit* es un ejemplo paradigmático. Pero esta focalización externa de un narrador implícito deviene ambigua, sobre todo cuando el pronombre *on* es sujeto de verbos de percepción. Es lo que Mieke Bal denomina “focalización libre indirecta”: El FE externo [el narrador-focalizador] puede también observar junto a una persona, sin dejar la focalización a un FP [personaje-focalizador] por completo.³¹⁴

Il se tourna vers la foule, la regarde, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, invérée du monde, de son désir. (MN, p. 17-18)

En otros casos, la mención de los personajes junto al objeto focalizado permite inferir un punto de vista común de éstos junto al narrador.

Au moment où ils se quittèrent, d’autres hommes débouchaient sur le quai. Ceux-là devaient venir des Fonderies de la Côte, qui étaient plus éloignées de la ville que l’arsenal Il faisait plus clair que trois jours avant. Il y avait des mouettes dans le ciel redevenu bleu. (MC, p. 50-51)

No obstante, y a pesar de esta impresión de ambigüedad producida por los continuos cambios, el punto de vista objetivo del narrador parece privilegiar a un personaje, Anne Desbaredes, centro de coordenadas a partir del cual se construye la historia y que puede considerarse como una proyección de la propia Duras³¹⁵.

³¹³ Numerosas declaraciones de Duras lo confirman, como las que identifican al niño de Anne Desbaredes con su propio hijo (véase LAMY, Suzanne, ROY, André, *Marguerite Duras à Montreal*, Québec, Éditions Spirale, 1981, p. 59), o las que hablan de la inspiración de los personajes, Anne y Chauvin, en la pareja que formaron la propia Duras y Gérard Jarlot (DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1987, p. 21-22).

³¹⁴ BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, traducción de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985, p. 118.

³¹⁵ Además de las declaraciones de Duras en *Les Parleuses* donde afirmaba la inspiración autobiográfica de la relación entre Anne Desbaredes et Chauvin, la autora manifestaba, en *Marguerite Duras à Montreal*, p. 59, que el hijo de la protagonista de *Moderato* era su propio hijo.

Pour résumer, nous pouvons dire que le point de vue le plus généralement adopté par le texte est une sorte de traduction verbale du point de vue d'une caméra qui accompagnerait Anne, resterait proche d'elle, mais varierait les angles de prise de vue, en se dirigeant tantôt vers elle –alors, elle pourrait se confondre avec les yeux de Chauvin (mais sans aucune subjectivité, aucun indice de ce que pourrait penser, ou sentir Chauvin), de la patronne du café ou des ouvriers qui prennent un verre au comptoir-, tantôt vers Chauvin, vers l'enfant ou vers quelque élément du décor. On serait tenter d'appeler cinématographique cette technique romanesque.³¹⁶

Es lo que Rabatel define como empatía narrativa: “L'émpathie concerne l'attitude du locuteur à l'égard des protagonistas de l'événement: ce phénomène consiste plus précisément à présenter des informations à partir d'un des acteurs de l'énoncé.”³¹⁷.

En otras ocasiones, existen una serie de focalizaciones internas, que no constituyen análisis psicológicos, sino más bien observaciones justificadas, la mayoría de las veces, por un comportamiento exterior, en las que, a menudo, el narrador expresa incertidumbre.

Tenemos pues en *Moderato Cantabile*, por un lado, un narrador objetivo y neutro que se limita en numerosas ocasiones a acompañar los diálogos describiendo las conductas o las actitudes de los personajes pero, por otro lado, el narrador muestra una cierta subjetividad, sobre todo al manifestar su ignorancia en la utilización de modalizadores como *sans doute*, *peut-être*, etc. En esta subjetividad podemos detectar igualmente la voz del autor implícito, en lo que Skutta ha denominado “les lieux de fissure du texte”³¹⁸, asociaciones que conducen las marcas más características de un pensamiento y de una visión del mundo particulares, y que se plasman en ciertas figuras estilísticas recurrentes, como las antítesis y los oxímoros, o los temas más característicos del imaginario durasiano, como el amor, el sueño, la música, etc.

Los dos personajes principales, Anne Desbaredes y Chauvin, se imponen, en ciertas ocasiones, al propio narrador, constituyéndose en narradores intradieгéticos que, a partir del episodio del asesinato de la mujer

³¹⁶ BORGOMANO, Madeleine, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, Paris, 1990, Les Éditions Bertrand Lacaste, Coll. « Parcours de Lecture », p. 69.

³¹⁷ RABATEL, Alain, « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif », *La lecture littéraire*, 4, 2000, p. 209.

³¹⁸ SKUTTA, Francisca, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Súdria Romanica, Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae, Series Littéraria Fasc. VIII, Debrecen (Hungary), Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1981, p. 28.

por su amante, imaginan e inventan la historia de manera paralela al desarrollo de su propia historia de amor. Es un procedimiento similar al que pudimos observar en *Le Marin de Gibraltar* y en el guión cinematográfico de *Hiroshima mon amour* (1960) escrito en la misma época³¹⁹, acompañado asimismo por el alcohol que desata la imaginación, y por la referencia a un asesinato, en aquel texto por dinero, en estos últimos por amor y a causa de la guerra. En los tres textos se observan un sistema de relaciones reflexivas intratextuales que alcanza a la historia, a los personajes, y al narrador fragmentado en diferentes voces. Un narrador a la vez objetivo y subjetivo, que acompaña fundamentalmente a los personajes femeninos y que deja asomar el imaginario de la propia autora, convirtiendo a los textos en un espejo identitario fragmentado.

Hiroshima mon amour (1960), por su condición de primer guión cinematográfico de Marguerite Duras, es un texto muy interesante desde el punto de vista de las instancias discursivas y de los niveles narrativos. En él aparece la voz de la autora³²⁰ en la sinopsis, donde propone su propia lectura del film, y en el *avant-propos*, en primera persona y firmado por la propia Marguerite Duras. A estos paratextos hay que añadir una serie de apéndices que se sitúan al final, y que dan cuenta de un trabajo separado que completa la historia, el imaginario o la “*continuité souterraine*” de la película, como los denominaba Alain Resnais, y de cuya narración se hacen cargo, alternativamente, las dos voces narradoras del texto, la autora-narradora y el personaje de la francesa, en primera persona, en una correspondencia casi perfecta.

Estos apéndices están divididos en cuatro partes. La primera parte, “Les évidences nocturnes” se subtitula “Notes sur Nevers”, y se trata, como su título indica, de escenas, imágenes y datos sobre la historia de la francesa en Nevers, “evidencias” clarificadoras, y nocturnas porque ocultas

³¹⁹ Así lo afirmaba Duras a Xavière Gauthier en *Les Parleuses*: « C’est dans la même année que j’ai écrit *Moderato Cantabile*. J’ai écrit les deux choses dans la même année. » . De ahí, y por los propios paralelismos entre las dos historias, podemos deducir igualmente la fuerte inspiración autobiográfica del guión de *Hiroshima mon amour*.

³²⁰ Como iré analizando en este apartado, veremos como, progresivamente, el sujeto de la escritura, la instancia narradora, se convierte, en la obra durasiana, fundamentalmente, en voz enunciativa.

a los ciudadanos de Nevers, como la relación del personaje con el soldado alemán³²¹, y escondidas después de la liberación de Francia.

En estos apéndices encontramos otro texto titulado “Nevers (Pour mémoire)”, enteramente en primera persona y narrado según el punto de vista de “Riva”, que repite, una vez más, la historia de Nevers, aquí en un orden cronológico lineal. Finalmente, tenemos los retratos del japonés y de la francesa donde, de nuevo, como en la sinopsis, la voz de la narradora-guionista se hace presente, describiendo unos personajes según sus propios objetivos perseguidos en la película.

La instancia narrativa no es pues unitaria, siendo, en las escenas anteriores a la tragedia de la muerte del soldado alemán, y después de la sanación de la locura, el propio personaje de la francesa quien narra o describe en primera persona, mientras que en las escenas que transcurren durante la locura del personaje, es la autora implícita y narradora³²² la que asume el discurso en tercera persona, como si el personaje fuese incapaz de hacerse cargo de su propio relato, en un presente que la caracteriza como “vidente” de su propio imaginario, del que intenta hacer partícipe al lector-espectador. Esta circunstancia es más que evidente en varias escenas, dos de las cuales podríamos considerar de transición, en el sentido de que se sitúan entre las escenas descritas en tercera y en primera persona. En la primera, “Un soldat allemand traverse une place de province pendant la guerre”, llama la atención la utilización del déictico espacial “*ici*”; en la segunda, “Sur la phrase: « et puis, il es mort »”, situada inmediatamente después de la serie relatada en primera persona, comienzo de la locura del personaje y de

³²¹ Jean Vallier ha apuntado que la historia de la francesa con el soldado alemán podría estar inspirada en la ambigua relación que la propia Marguerite mantuvo con un colaborador de las fuerzas ocupantes alemanas, Charles Delval, inspirador, a su vez, de Pierre Rabier, protagonista del relato incluido en *La Douleur*, “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”: « J’ai trouvé dans ses archives [IMEC], des pages rédigées à Saint-Tropez pendant l’été 1958, dans lesquelles elle tente de retrouver dans sa mémoire, le climat de sa relation avec l’agent français de la Gestapo en 1944. Elle est alors en train d’écrire pour Alain Resnais les dialogues d’Hiroshima mon amour, le film qui la rendra célèbre. Comme l’héroïne incarnée par Emmanuelle Riva dans le film, Marguerite lutte contre l’oubli. » (VALLIER, Jean, *C’était Marguerite Duras*, Tome I, 1914-1945, Librairie Arthème Fayard, 2006, p. 647.

³²² La instancia discursiva es identificada como narradora y como autora, porque además de aparecer el nombre de Marguerite Duras en el *avant-propos*, estos apéndices tienen en su primera página una nota al pie que dice así: “Sans ordre chronologique. « Faites comme si vous commentiez les images d’un film fait », m’a dit Resnais.” (DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 125), en una evidente referencia a sí misma.

su “mutismo”, la narradora utiliza el pronombre de primera persona plural, apelando, evidentemente, al imaginario del lector-espectador en el que se autoincluye:

Riva ne parle plus elle-même quand cette image apparaît.

[...]

Elle vient seulement de le découvrir, mourant, sur le quai, dans le soleil. C’est pour nous autres que l’image est insupportable. Pas pour Riva. Riva a cessé de nous parler. (HM, p. 133)

Esta pluralidad en la que se sitúa la narradora junto al espectador es de un signo completamente diferente de la utilización del pronombre *on* en “La tonte de Riva à Nevers”. En esta escena que comienza con un narrador observador en tercera persona, la narradora se incluye en la multitud impersonal del pueblo que castiga al personaje de la francesa, formando parte de esa “justice hâtive et imbécile” de la que se distancia para internarse, en ciertos momentos, en la conciencia devastada y también “impersonal” del personaje.

Ils la tondent.

Ils le font dans la distraction presque. Il fallait la tondre. Faisons-le. Mais on a bien autre chose à faire, ailleurs. Cependant on fait notre devoir.

L’endroit est parcouru par le vent chaud qui arrive de la place. Pourtant, on y a plus frais qu’ailleurs.

La fille qui est toundue, c’est la fille du pharmacien. Elle tend presque sa tête aux ciseaux. Elle aide presque à l’opération comme à un automatisme acquis, *déjà*. Ça fait du bien à la tête d’être tondue, ça la rend plus légère. (Elle est pleine de cheveux tombés sur elle.) (HM, 139)

Hay, sin embargo, dos imágenes confusas desde el punto de vista de la narración. En ellas parece mezclarse tanto el punto de vista del personaje en su locura, y así lo indica el título, “La place de Nevers vue par Riva”, pero al final es la voz de la narradora la que asume el discurso con una focalización interna, como si las dos instancias se confundieran en un mismo pensamiento.

La place continue. Où vont ces gens? Ils ont leur raison. Les roues de bicyclettes ressemblent à des soleils. Ce qui remue se regarde mieux que ce qui ne remue pas. Roues de bicyclettes. Les pieds. Tout remue sur place.

Parfois, c’est la mer. C’est même assez régulièrement la mer. Plus tard elle saura qu c’est l’aurore, ce qu’elle prend pour la mer. Ça lui donne sommeil, l’aurore, la mer. (HM, p. 138)

Esta circunstancia continúa en la siguiente escena, en un proceso inverso, de la tercera a la primera persona, pudiendo indicar no solamente una focalización interna de la parte de la narradora, sino también el desorden identitario en el que está inmerso en ese momento el personaje.

Du moment qu'elle n'est pas morte ses cheveux repoussent. Entêtement de la vie. De nuit, de jour, ses cheveux poussent. Sous le foulard, en douce. Je caresse ma tête doucement. C'est meilleur à toucher. Ça ne pique plus les doigts. (HM, p. 138)

En estos apéndices hay, como podemos observar, tanto una capacidad de la voz de la narradora-autora de identificarse con diferentes pluralidades, como una cierta con-fusión o deslizamiento hacia la narración en primera persona asumida por el personaje de la francesa, centro de percepción y saber, junto con la narradora, a partir del cual se construye la historia.

Estos paratextos explicativos, redundantes en la información que aportan, entran en plena contradicción con lo que, a partir de entonces, caracterizará al estilo durasiano: una escritura elíptica, llena de vacíos y que tiende al silencio, y que se percibe ya en su estado naciente, no solamente en las didascalias, como afirma Dominique Noguez³²³, sino, sobre todo, en los diálogos del guión y, más concretamente, en la narración que hace de su propio pasado el personaje de la francesa. Se diría que éste, ascendente de Lol V. Stein, se convierte en la narradora de transición, imagen especular de una autora-narradora que, a partir de entonces, “renacerá” en su obra, en otro tipo de escritura.

Este proceso de deslizamientos entre los niveles narrativos o de una voz narradora hacia la otra, puede constatarse a lo largo del propio texto, publicado después del estreno de la película. En paralelo a los diálogos de los personajes, se inserta un discurso, visible a los ojos del

³²³ Dominique Noguez declara que « *Hiroshima mon amour* est très important, parce que c'est à partir de là que naît le véritable style de Duras dans sa concision, et le style de Duras s'explique peut-être par l'importance des didascalies dans ce texte. ». (« Le siècle dans l'œuvre », dans CLÉDER, Jean (dir.), Marguerite Duras. Entre littérature et cinéma, trajectoires d'une écriture, Ennoia, Table ronde 6 janvier 2002, Université de Rennes 2, p. 37).

lector-espectador, que evoca las imágenes ausentes de la película. Así tenemos una especie de novela “où s’opposent et alternent de la même manière, récit (incluant les descriptions) et discours.”³²⁴. Sin embargo, en alguna ocasión la autora-narradora se introduce directamente en las imágenes de la película, proponiéndose ella misma como espectadora ignorante, haciendo evidente su subjetividad:

Passe entre eux un extraordinaire objet, de nature imprécise. Je vois un cadre de bois (atomium ?) d’une forme très précise mais dont l’utilisation échappe complètement. (HM, p. 68)

O como formando parte de la diégesis, atrapada por la ficción, por la fascinación de las imágenes que se desarrollan delante de sus ojos, identificándose con el personaje de la francesa:

On erre sur la place vide (à 13 heures ?). (HM, p. 27)

Un café est en face de ce fleuve. C’est un café moderne, américanisé avec une grande baie. Lorsqu’on est assis dans le fond du café, on ne voit plus les rives du fleuve. (HM, p. 85)

Est-ce qu’on voit qu’il ment ? On s’en doute. Elle, elle devient presque violente, et, cherchant elle-même ce qu’elle pourrait dire (moment un peu fou).

ELLE

Non. Ce n’est pas un hasard. (Un temps.)
C’est toi qui dois me dire pourquoi. (HM, p. 80)

Esta narradora “semi-implícita” y dubitativa, que presenta, en ciertos momentos, un discurso “*un peu fou*”, es pues relevada, en el relato de Nevers, por el personaje de la francesa, eje central del relato, como lo era Anne Desbaredes en *Moderato Cantabile*, asumiendo su propia narración-evocación, desorganizada y dislocada, avanzando en función de la rememoración de unos hechos que la sumieron en la locura. El personaje sin nombre, identificado por su nacionalidad, posee un estatus ambiguo que deriva de su condición de actriz: realizando una profesión que consiste en representar personajes, la propia narradora la denomina, en numerosas ocasiones, por el apellido de la actriz que la interpretó en la película, Riva,

³²⁴ BORGOMANO, Madeleine, *op. cit.*, p. 42.

lo que contribuye al efecto de difuminación entre el texto de ficción y la realidad, y a su indefinición identitaria.

La identificación entre la voz narradora, instancia extradiegética mostradora, y el personaje central es, si cabe, todavía más evidente en el siguiente guión *Une aussi longue absence* (1961). Y ello, debido tanto a elementos intradieгéticos y textuales como a elementos extratextuales. Por una parte, la cámara no abandona casi nunca a Thérèse, el personaje principal, y cuando lo hace es, la mayor parte de las veces, para mostrar su punto de vista. Es decir, nos encontramos ante una ocularización interna que obliga al lector-espectador a identificarse con el personaje. Por otra, debemos señalar la coincidencia de los nombres de Thérèse y Robert Langlois, con los personajes de Thérèse y Robert L. de *La Douleur*, texto de inspiración claramente autobiográfico. La larga ausencia vendría inspirada por la larga espera del regreso de Robert Antelme de los campos de concentración, reflejada en el texto publicado en 1985, pero redactado a mitad de los años cuarenta.

D- *La fragmentación y la pérdida de las instancias discursivas masculinas*

En el apartado sobre la escena originaria en la novela familiar de Duras ya habíamos hablado del nacimiento de la escritura en las primeras imágenes de *Hiroshima mon amour*, de donde brotaba la voz narradora que imaginaba el mundo dieгético. La puesta en discurso fantasmagórica del surgimiento de la escritura y de la narración a partir de una escena imaginaria donde aparecen, fundamentalmente, una voz masculina y otra femenina, aparecerá de nuevo en *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), texto fundador del denominado “ciclo indio”. Este texto “est un livre à part.”³²⁵ que significa una ruptura con la obra anterior. Es a partir de entonces, sobre todo, cuando Marguerite Duras encuentra su verdadero

³²⁵ DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., Coll. Folio, 1987, p. 35.

estilo, su verdadera “identidad” como escritora, manifestada en un cierto rechazo a la obra anterior a *Moderato Cantabile*.

Le Ravissement de Lol V. Stein es el texto del *mot-trou*, de la ausencia, del blanco en la cadena significativa. Supone pues un punto de inflexión en la obra durasiana con el comienzo de una escritura donde existe “la place d’un manque”. Esa falta que produce miedo en la autora, como un cierto malestar en los lectores atentos, y que implica el cuestionamiento de la identidad del sujeto, Duras lo relaciona con la desintoxicación alcohólica de la que acababa de salir en el momento de su redacción.

Si, en fin, ça avait commencé avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Là, il y a une période, je sortais d’une désintoxication alcoolique, alors, je ne sais pas si cette peur – j’y ai pensé souvent, je n’ai jamais réussi à élucider ça -, cette peur de se retrouver sans alcool ; si ce n’était pas une séquelle de la désintoxication, je ne sais pas. (LP, p. 14)

Podemos percibir entonces, no solamente este texto, sino “toute une série de romans durassiens, de *Moderato Cantabile* à *L’Amour*, [...] [comme] le récit d’un délire”³²⁶.

Esta circunstancia se plasma en el tratamiento de las instancias de la narración. En el *Ravissement*, un narrador, anónimo en un primer momento, identificado más adelante cuando es presentado al personaje protagonista, cuenta la historia de Lol. Pero su relato se convierte en una especie de rompecabezas al que se van añadiendo elementos derivados de su propia inventiva e imaginación, diferentes hipótesis, testimonios y recuerdos de otros personajes, sobre todo los de una antigua compañera del colegio de la protagonista y amante del narrador, Tatiana Karl. Y así va construyendo su propio relato del “arrebato” de Lol V. Stein. Y es que para Duras, como para Borges, un relato no es más que una proposición entre otras posibles.

Asistimos en el texto además a una yuxtaposición entre una focalización externa, delegada y no delegada, y una focalización interna que permite acceder a las palabras no pronunciadas de los personajes femeninos, que coexisten con las palabras no pronunciadas de Jacques Hold.

En un marco discursivo como éste, la figura del narrador se resiente, instalándose en una inestabilidad enunciativa. El propio estatus del

³²⁶ BORGOMANO, Madeleine, « Romans : la fascination du vide », dans *L’Arc*, p. 43

narrador es ambivalente: en el primer párrafo del texto, verdadera ficha de identidad de Lol, éste se incluye en la diégesis, por medio tanto de la utilización de la primera persona del singular como por el deíctico espacial *ici*. Ese localizador espacial se puede entender igualmente como el marco en el que el narrador comienza su relato, el momento de la enunciación. Un narrador, proyección de la autora en la escritura, en proceso de narrar, de inventar y de elaborar su imaginario centrado en un personaje enigmático, imposible de fijar, de decir, un personaje indecidible.

Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie e sa jeunesse. Son père était professeur à L'Université. Elle a une frère plus âgé qu'elle de neuf ans –je ne l'ai jamais vu – on dit qu'il vit à Paris. Ses parents sont morts. (RV, p. 11)

La historia de Lol inventada por el narrador comienza en la escena del baile, donde surge la elaboración imaginaria de la escritura.

Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre [...]. (RV, p. 14)

Esta escena, de la que el narrador estaba ausente, se produce bajo la atenta mirada del personaje. Se establece pues una diferencia entre la ocularización interna de Lol y el saber incierto del narrador en una focalización externa que tiene mucho de revelación. Progresivamente, este narrador, de profesión médico, que pretende, como su apellido indica, “asir” a su personaje construyendo una especie de historia clínica objetiva, es invadido por la indeterminación del mismo, reflejada, entre otros elementos, en la utilización ambivalente tanto de la primera como de la tercera persona del singular (la no-persona) para referirse a sí mismo, lo que conduce “en quelque sorte basculer le narrateur dans l'absence ou, plus exactement, en abandonnant la position de narrateur, il acquiert celle de protagoniste comme sujet du désir, seule voie de la connaissance possible aux yeux de l'auteur.”³²⁷:

³²⁷ PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song, Atlante*, Coll. Clefs concours – Lettres XXe siècle, 2005, p. 54.

Lol se lève à son tour. En face d'elle, derrière Tatiana, Jacques Hold, moi. Il s'est trompé croit-il. Ce n'est pas lui que cherche Lol V. Stein. (RV, p. 108)

Accroché à elle Jacques Hold ne pouvait se séparer de Tatiana Karl. Il lui parla. Tatiana Karl était incertaine de la destination des mots que lui dit Jacques Hold. (RV, p.123)

El desdoblamiento de la figura del narrador produce un fenómeno especular complejo en el que el personaje parece haber inventado a su narrador: Inmediatamente después de una primera parte donde el narrador, todavía anónimo, relata la historia del pasado reciente de Lol, se diría que ésta crea a Jacques Hold eligiéndole al azar entre otros muchos posibles, de la misma forma que en el pasado eligió a Jean Bedford, el marido, en lo que podría ser un reflejo del proceso de elaboración imaginaria del narrador por parte de la autora.

- Je vous ai chosi. (RV, p. 112)

De un narrador-Hold que intenta, en un primer momento, “engancharse” al texto, pasamos pues a un narrador “desenganchado” de la narración textual y *accroché* irremediamente a la incertidumbre de su personaje.

Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh ! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. (RV, p. 48-49)

Y en ese “encuentro cinematográfico” entre el personaje y su narrador, es la propia imagen de la autora implícita la que, utilizando de nuevo la metáfora del cine como origen del imaginario, hace surgir en el discurso a las dos instancias. Y así “un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu”³²⁸, en el seno de una diosa-autora que da a luz a su creación.

³²⁸ DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1964, p. 51.

Dès que Lol le vit, elle le reconnut. C'était celui qui était passé devant chez elle il y avait quelques semaines.
Il était seul ce jour-là.
Il sortait d'un cinéma du centre. (RV, p.52)

Lol-Duras, fijada para siempre en la imposibilidad de ver el encuentro amoroso entre Michael Richardson y Anne-Marie Stretter, la escena originaria que le permitiría encontrar el *mot-trou*, lo indecible, se ve condenada a su repetición. Por ello, se convierte en “metteuse en scène” de la escena originaria, recreando una escena sustitutiva entre el narrador y Tatiana Karl (suplente, a su vez, de Anne-Marie Stretter), entre éste y la escritura, con la ventana del hotel a modo de pantalla cinematográfica, momentos en los que Jacques Hold deja de ser sujeto de discurso, perdiendo el control de la narración.

Este desdoblamiento funcional entre narrador y personaje es el reflejo de la propia puesta en discurso. Como si se tratase de una escritura cinematográfica, Duras nos obliga “à distinguer focalisation et point de focalisation, identité de l'instance qui voit et lieu physique d'où elle regarde”³²⁹:

Elle a ouvert la porte de la chambre sans frapper, doucement. Je lui ai demandé de venir avec moi à la fenêtre, un moment. Tatiana est venue. Je lui ai montré la colline et le champ de seigle. Je me tenais derrière elle. Ainsi, Tatiana, je la lui ai montré.

[...]

Sans lui faire grâce d'aucune approche, Jacques Hold rejoignit Tatiana Karl. (RV, p. 122-123)

Lol inventa igualmente el encuentro entre el narrador y su amante, convertida en su propio doble y personaje-metáfora de la escritura. Asistimos así al encuentro amoroso entre el narrador y la escritura, orquestado por la autora-personaje.

Il se décida : ce fut vers le haut du boulevard qu'il se dirigea. Hésita-t-il? Oui. Il regarda sa montre et se décida pour cette direction. Lol savait-elle déjà nommer celle qu'il allait rencontrer ? Pas tout à fait encore. Elle ignore que c'est elle qu'elle a suivie à travers cet homme de S. Tahla. (RV, p. 52-53)

³²⁹ PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, op. cit., p. 218.

La escena es el instante imposible del autoegendramiento, la imagen invisible en la que surge la escritura representada por la unión entre el lenguaje simbólico masculino del narrador y la amante doble del personaje inasible, metáfora de la propia escritura durasiana, “desnuda bajo sus cabellos negros”, onda de tinta negra sobre papel blanco expandida por Lol en una repetición obsesiva, en una “sobrexposición” que hace transparente la frase y que la convierte en una cadena de significantes sin significado.

- Vous sortiez d'un cinéma.

[...]

- Votre chambre s'est éclairée et j'ai vu Tatiana qui passait dans la lumière. Elle était nue sous ses cheveux noirs. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : « nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs ». Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : « nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs ». Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité. Il est vrai que Tatiana était ainsi que Lol vient de la décrire, nue sous ses cheveux noirs. Elle était ainsi dans la chambre fermée, pour son amant. L'intensité de la phrase augmente tout à coup, l'air a claqué autour d'elle, la phrase éclate, elle crève le sens. Je l'entends avec une force assourdissante et je ne la comprends pas, je ne comprends même plus qu'elle ne veut rien dire.

[...]

La nudité de Tatiana déjà nue grandit dans une surexposition qui la prive toujours davantage du moindre sens possible. Le vide est statue. Le socle est là ; la phrase. Le vide est Tatiana nue sous ses cheveux noirs, le fait. Il se transforme, se prodigue, le fait ne contient plus le fait, Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité. La voici, Tatiana Karl, nue sous ses cheveux, soudain, entre Lol V. Stein et moi. La phrase vient de mourir, je n'entend plus rien, c'est le silence, elle est morte aux pieds de Lol, Tatiana est à sa place. (RV, p. 115-116)

El nombre, significante sin significado, es alcanzado también por la ambivalencia: el horror que Marguerite Duras confesaba sentir por su apellido se encuentra igualmente en Lol. El personaje, como la propia Duras, parece deslizarse “dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents”³³⁰. Porque asumir la determinación de un apellido es “ennuyeux et long”³³¹, Lol V. Stein se designa a sí misma así, un nombre reducido a una abreviación, al comienzo de su “enfermedad”, hasta lograr una indeterminación que le permite nombrarse indiferentemente con el nombre de Tatiana Karl. El nombre deja de nombrar y se convierte simplemente en una convención del lenguaje, en

³³⁰ DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1964, p. 41.

³³¹ *Ibid*, p. 24.

un signo de la escritura. Así, tanto Lol como su narrador, como lo hicieran en *Hiroshima mon amour* los personajes de la francesa y el japonés, se nombran en uno al otro, otorgándose un signo, “gestuelle de l’échange, mention de la scène déictique mais aussi glose méta-énonciative”³³², como si solamente la presencia de Lol hubiese podido otorgarle el nombre.

Elle fait signe: non, dit mon nom.

- Jacques Hold.

Virginité de Lol prononçant ce nom! Qui avait remarqué l’inconsistance de la croyance en cette personne ainsi nommée sinon elle, Lol V. Stein, la soi-cisant Lol V. Stein ?

[...] Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas.

- Lola Valérie Stein. (RV, p. 112-113)

En este texto, la figura de un narrador de género masculino, Jacques Hold, que surge en el propio discurso pretendiendo hacerse cargo de la historia de Lol, se verá arrastrado paulatinamente en su indeterminación. La figura del *ravissement* obedece pues “à l’urgence de penser l’impensable pour arrêter dans la folie le devenir de l’Autre en soi”³³³ : de convertirse en otro en la escritura y correr el riesgo de perderse en esa distorsión identitaria. Lol representa pues la trasgresión, la locura y la falta. Su *ravissement* “devient ainsi l’expression défensive d’une identification affective de l’auteur au personnage de Lol dévoilée par le cri de Lol entendu et reconnu par l’écrivain comme son propre cri.”

Quand Lol a crié, je me suis aperçue que c’était moi qui criait.³³⁴

La consecuencia de un narrador “huidizo” como el del *Ravissement*, es la de que “loin d’ancrer le récit, le fait glisser dans le doute et l’absence.”³³⁵ La instancia narradora en la instauración de esa incertidumbre, como consecuencia de su capacidad de fabulación, “peut se

³³² PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, op. cit., p. 221.

³³³ FERRIÈRES-PASTUREAU, Suzanne, *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l’œuvre de Marguerite Duras*, Paris, L’Harmattan, 1997, p. 13.

³³⁴ *Art Press*, janvier 1979, citado en SAEMMER, Alexandra, « Pièges spéculaires et chambres d’échos », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 111.

³³⁵ DIDIER, Béatrice, « Thèmes et structures de l’absence dans le Ravissement de Lol V. Stein », dans BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS, *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1985, p. 79.

confondre parfois avec la créativité de la romancière”³³⁶, convirtiéndose en “le support d’une virtualité qu’il rappelle et souligne”³³⁷.

La narración es pues autoescópica, en el sentido de que trata de sustraerse de “sa subjectivité (*ego hic et nunc*) afin d’appréhender une vérité hors temps [...]”³³⁸. La focalización autoescópica se extiende por todas las instancias del relato. La duplicación del personaje protagonista (Lol y Tatiana Karl) y del narrador (*je-il*) parece indicar el desdoblamiento o, más bien, la multiplicación y dispersión fundamental de la escritora en su escritura. La consecuencia es la yuxtaposición de las fuentes narrativas que convergen en el centro que es Jacques Hold, un narrador caracterizado por su no saber e invadido por el silencio. Esta ignorancia se refleja en la abundancia de espacios en blanco que pueden ser interpretados, según Guijarro García, como “discursos silentes del narrador que, en última instancia, remiten a un silencio del autor implícito, el cual contamina a la instancia primera”³³⁹.

A partir de esta identificación entre la autora y el personaje, entre autora y narrador, por la mediación de una instancia discursiva vacilante y con-fundida, la historia del *Ravissement* puede leerse, como afirma Blot-Labarrère, como “celle de l’écrivain quand l’oeuvre l’envahit et le ravit à lui-même et devenir de l’histoire du premier geste d’écriture. Ce qui ne signifie pas que l’histoire de Lol n’est pas aussi l’histoire d’un ravissement amoureux. Tout au contraire. Parce qu’elle est l’histoire d’un ravissement amoureux, elle se fait l’histoire du premier instant de l’écriture.”³⁴⁰

Ese primer instante de después de la escena del baile de Lol es el equivalente de la imagen ausente de la propia Duras en *L’Amant*, donde, a través de la elaboración imaginaria de lo real, la autora-narradora intentará “asir” la imagen absoluta del sí mismo.

La experiencia de la escritura y de la configuración de una identidad bajo la autodenominación de Duras “se trouve ainsi liée à une

³³⁶ *Ibid*, p. 80.

³³⁷ *Ibid*, p. 80.

³³⁸ PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, op. cit., p. 218.

³³⁹ GUIJARRO GARCÍA, Rafael, *Marguerite Duras (1958-1971). En busca de nuevas regiones narrativas*, op. cit., p. 617.

³⁴⁰ BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 142.

expérience passionnelle face à un objet innommable qui toujours se dérobe et qui ne peut de ce fait être utilisé comme miroir identifiant”³⁴¹, dada la desintegración y dispersión de la autora en la ignorancia del referente textual y de la instancia narradora.

Depuis le commencement de ma vie le problème, pour moi, a été toujours été de savoir qui parlait quand je parlais dans mes livres. Et s’il y a invention, elle est là... Par exemple [en parlant de *Le Vice-consul*], je suis restée des mois à savoir qui parlait, pour raconter l’histoire de la mendicante, et comment quelqu’un savait.³⁴²

La escritura pues se convierte en un espejo borroso donde la escritora asiste a su propia (re)creación dentro del relato, mediante la “puesta en texto” de un narrador masculino, atrapado en su propio discurso incierto, reflejo de una imagen imposible de captar y, por tanto, condenada a la repetición.

Es así como, en el texto siguiente, *Le Vice-consul* (1965)³⁴³, Duras pone en marcha el dispositivo de un metarelato “reflexivo” o especular donde, de nuevo, un narrador masculino y de nombre británico, heterodiegético en un primer momento, homodiegético después, Peter Morgan, intenta captar infructuosamente la historia de la mendiga, personaje heredero de Lol. En este caso, sin embargo, este narrador-personaje es designado explícitamente como escritor cuyo relato se caracterizaría por “sa quadruple propriété de réfléchir le récit, de le couper, d’interrompre la diégèse et, comme l’a bien montré J. Rousset, d’introduire dans le discours un facteur de diversification”³⁴⁴. Se trata pues de un metarelato.

³⁴¹ *Ibid*, p. 15.

³⁴² Interviews inédites avec COHEN, Susan D., “La scène, le jeu et l’enjeu”, dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 125.

³⁴³ El texto del *Vice-consul* fue comenzado antes que *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Sin embargo, las dificultades del proceso de escritura, de las que da cuenta la propia autora en *Écrire*, p. 32, « Ce livre a été le premier livre de ma vie. C’était à Lahore, et aussi là, au Cambodge, dans les plantations, c’était partout. *Le Vice-consul* débute par l’enfant de quinze ans qui est enceinte, [...]. C’était un livre très difficile à faire. », así como sus problemas de alcoholismo, hicieron que *Le Ravissement* fuese publicado en primer lugar. Todos esos obstáculos se plasman en el guión realizado para el cortometraje de Marin Karmitz, *Nuit noire Calcutta* (1964) en el que un escritor alcohólico se encuentra en dificultades para escribir sobre un vicecónsul en Lahore, proyección evidente de la autora.

³⁴⁴ DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1977, p. 71.

Este metarelato reflexivo está enmarcado en un “relato-madre”,³⁴⁵ que lo precede y de donde surge. No por casualidad, la historia de la mendiga imaginada por Peter Morgan es la historia de una adolescente expulsada de su casa por su madre por quedarse embarazada.

El mutuo reflejo entre los dos niveles narrativos puede observarse desde la primera frase del texto, que pone en escena, al mismo tiempo, tanto al narrador anónimo y extradiegético del relato-madre, imagen de la propia autora implícita, como al segundo narrador, intradiegético, Peter Morgan, y los dos definidos por el acto de escribir. La frase se convierte así en una superficie reflectante de las instancias discursivas, imagen originaria donde surge la escritura en el recorrido sin pausa y disperso que personifica la mendiga, *elle*.

Elle marche, écrit Peter Morgan. (VC, p. 9)

El primer narrador nos introduce pues, desde el segundo párrafo, en un relato encajado, “hijo” del primero e invención del recorrido del personaje de la mendiga loca, por un personaje-narrador incluido en la diégesis. Peter Morgan, desde su “habitación oscura” de escritor, a la manera en la que la primera voz elabora imaginariamente el universo diegético donde él mismo aparece, inventa el recorrido de su personaje, convirtiendo en episodio de la vida de la mendiga, el relato realizado por Anne-Marie Stretter de la venta de su hijo.

Peter Morgan. Il s’arrête d’écrire.

[...]

Elle est là, devant la résidence de l’ex-vice-consul de France à Lahore. A l’ombre d’un buisson creux, sur le sable, dans son sac encore trempé, sa tête chauve à l’ombre du buisson, elle dort. Peter Morgan sait qu’elle a chassé et nagé une partie de la nuit dans le Gange, qu’elle abordé les promeneurs et qu’elle

³⁴⁵ Srámek, en su tipología de relatos, define el *récit-mère* como aquel que “désigne une disposition de la ligne narrative dans laquelle le récit premier est solidement explicité dès le début, et la plupart de la matière épique se voit présentée au niveau de celui-ci. Or, le récit second, en général de caractère singulatif et donné par un seul narrateur second, ne représente dans ce cas qu’un épisode, plutôt court. [...] Dans une variante du « récit-mère » il peut s’agir d’une sorte d’histoire parallèle, mise en arrière-plan de l’histoire principale et racontée par un personnage du récit [...]”. SRAMEK, Jiri, « Les limites du métarécit », *Études romanes de Brno*, XXIV, p. 14-15.

a chanté, c'est ainsi qu'elle passe ses nuits. Peter Morgan l'ai suivie dans Calcutta. C'est ce qu'il sait. (VC, p. 29)

La mendiga es el personaje que accede a los dos niveles narrativos, recorriéndolos indistintamente, imagen de la escritura durasiana del continuo perderse. Es más, este personaje y el episodio de la venta del hijo forman parte conocida tanto de la obra durasiana, puesto que aparece ya en *Un Barrage contre le Pacifique*, como de su autobiografía, lo que lo convierten en un elemento de difuminación de los niveles y de las instancias discursivas, y en un indicio implícito de la presencia de la autora. No obstante, la tercera persona del narrador Peter Morgan, deja paso, en determinadas ocasiones, a la primera persona de la mendiga que, a punto de dar a luz, encuentra como única narrataria a su madre. Progresivamente, esa primera persona se perderá en el lenguaje materno incomprensible.

Elle trouve : Je suis une jeune fille maigre, la peau de ce ventre se tend, elle commence à craquer, le ventre tombe sur mes cuisses maigres, je suis une jeune fille très maigre chassée qui va avoir un enfant.

Elle dort : Je suis quelqu'un qui dort. (VC, p. 18)

La mère a dit : Ne va pas nous raconter que vous avez quatorze, dix-sept ans, nous les avons eus ces âges-là, mieux que vous ; taisez-vous, nous savons tout. [...] A qui d'autre que toi raconter, qui m'écouterá et qui ça intéressera que la nourriture absente je la préfère à toi maintenant ?

[...]

A la sortie du Pursat un homme s'arrête et la regarde, lui demande d'où elle vient, elle dit : De Battambang... (VC, p. 20-21)

La autora implícita se hace presente igualmente por la aparición de Anne-Marie Stretter y Michael Richard(son), personajes de su texto anterior, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, y también por la presencia otros elementos donde se constata el estilo propio de la autora³⁴⁶.

Como sucedía con Jacques Hold en *Le Ravissement*, al que por un *regard près* le era “impossible de savoir quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V. Stein: [...]”³⁴⁷, la mendiga ignora igualmente ser

³⁴⁶ Este estilo durasiano es reconocido, por ejemplo, en la imagen de “l'eau verte” que aparece a lo largo del texto con diferentes variaciones. Otro elemento típico durasiano es el sintagma “*la reine de Calcutta*”, figura estilística recurrente de la escritura de Duras, la antonomasia.

³⁴⁷ DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1964, p. 16.

vista por Peter Morgan, el hombre que intenta infructuosamente alcanzarla, escribirla, fijarla en la cadena simbólica del lenguaje.

La cadena “semiótica”³⁴⁸ formada por la mujer-origen, proyección de la propia autora implícita, la madre y la mendiga, es imposible de “sujetar”. En su locura, procrea y crea un lenguaje incomprensible, un canto que tiene su expresión más radical en la palabra de *Battambang*, el lugar-lenguaje de la madre, principio y fin de la escritura, designación topografía indochina estrechamente relacionada con la biografía de Duras. Por ello, al final del texto, ante la mirada horrorizada de uno de los amantes de Anne-Marie Stretter y amigo de Peter Morgan, Charles Rosset, “son meilleur interlocuteur”, la mendiga arranca la cabeza de un pescado vivo, lo que podría ser el signo fálico del lenguaje simbólico.

Elle cherche dans sa robe, entre ses seins, elle sort vuelque chose qu'elle lui tend : un poisson et, lui montrant, elle croque la tête en riant davantage encore. Le poisson guillotiné remue dans sa main. Elle doit s'amuser de faire peur, de donner la nausée.

De nuevo pues un narrador masculino que “ne peut qu'être un homme, la femme –qu'elle s'appelle Lol ou la mendicante – ayant perdu tout perception d'elle comme sujet de son histoire”³⁴⁹, “contagiado” por su personaje, se pierde en su discurso, en una confusión de pronombres personales que va desde la impersonalidad del infinitivo o de un verbo de obligación, a la primera o la segunda persona del singular.

Comment ne pas revenir? Il faut se 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. (VC, p. 9)

Peter Morgan, el otro narrador, está inmerso al mismo tiempo en un libro cuyo título hace referencia a un personaje, reflejo de la mendiga en

³⁴⁸ Con cadena semiótica nos referimos a la distinción que hace Julia Kristeva entre lenguaje simbólico, patriarcal, convencional y denotativo, y lenguaje semiótico, el lenguaje poético, de significados ilimitados.

³⁴⁹ PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, op. cit., p. 55.

el mundo de los blancos colonos, que si se caracteriza por algo es por su indefinición: por su profesión, vicecónsul, por su nombre, Jean-Marc de H., de apellido desconocido e impronunciado de un padre inexistente, de sexualidad indefinida, imagen imposible del “allá afuera” (Lahore / Là-hors), del más allá del lenguaje. Los gritos del vicecónsul no son distintos del grito de Lol con el que se identificaba el grito de Duras en el acto de escritura.

La “impersonalización”, trabajo de difuminación de la individualidad, alcanza pues a todas las instancias del discurso, personajes y narradores, movimiento de desposesión equivalente al resentido por Duras en el proceso de su escritura. La “desorientación” del primer narrador, extradiegético, la podemos observar en la introducción de éste en la propia diégesis:

Ils traversent un orage, et puis voici les palmeraies du delta qui luisent dans une éclaircie, il vient de pleuvoir *ici* aussi. A travers les palmeraies le même horizon plat.

La mer est mauvaise. Ils laissent les autos dans un grand garage près du débarcadère. La chaloupe tape de l’avant, *on* embarque. (VC, p. 177)

On reste là. La nuit est étouffante de nouveau. Elle leur donne à boire, elle tourne elle aussi dans la chambre. Le bruit de la mer est plus fort depuis un instant, elle est inquiète pour George Crown et Peter Morgan. Ils allaient sortir pour voir, quand *on* entend le bateau –il corne trois coups. (VC, p. 195) (Las cursivas son mías)

Como indica Mainguenu, “on est alors amené à supposer la présence d’une sorte de personnage implicite, qui à la fois serait partie prenante dans l’histoire mais resterait à la périphérie, un narrateur-témoin fantômatique”³⁵⁰, por tanto, difuso, difícil de determinar. Y esto, en parte, por la utilización del presente que, por una parte, revela la presencia del locutor pero que, al mismo tiempo, se difumina. Así “se construit une figure de l’auteur dont la qualité de témoin est affichée par le temps, tandis que, par la personne, sa présence effective est oblitérée”³⁵¹.

La indeterminación y la ambigüedad alcanzan igualmente a la focalización, sobre todo en el episodio de la relación de la embajada, donde

³⁵⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 102-103.

³⁵¹ CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 183.

la presencia del *on* impersonal es constante. Se diría que existe una voluntad de dejar indeterminada la identidad de la conciencia focalizada. Estaríamos ante un caso de lo que Maingueneau denomina “angelismo narrativo”, donde “tout se passe comme s’il se produisait ici une sorte de trou interprétatif par un brouillage entre les plans énonciatifs.”³⁵² No se trataría, sin embargo, de una polifonía textual, sino de un acoplamiento de instancias y de un único discurso: “Ici il faut plutôt concevoir un mouvement dont l’excès interdit de le rapporter à un support délimitable. [...] l’angélisme narratif implique un plan énonciatif d’un type très singulier, qui ne serait rapportable à aucune instance, mais qui serait plutôt une zone mouvante où diverses instances, passant l’une dans l’autre, perdent leurs contours”³⁵³. No podemos pues hablar de una enunciación impersonal sino, más bien, de una voz subjetiva diluida y diluyente, manifestación textual de este observador anónimo y fantasmagórico que siempre acompaña a los personajes, y que produce un efecto de encantamiento, de “pérdida” de identificación o de identidad de las instancias enunciativas.

Esta forma de presentar la historia tiene como consecuencia que, de la misma forma que en el segundo nivel narrativo Peter Morgan es incapaz de fijar la historia de la mendiga, el primer nivel narrativo esté repleto de vacíos, de incertidumbres, lo que tiene como efecto principal el que el propio lector “se pierda”, debiendo completar la información de la historia recurriendo a su propio imaginario. Así, Duras se pone en discurso en el propio acto de creación en la escritura, haciendo participar al lector en él, compeliéndole a identificarse con una instancia creadora dispersa y diluida.

Certes, Duras promène son lecteur à travers les différentes conversations, mais c’est pour montrer que les histoires se créent, changent en même temps que leur fabrication. De cette manière elle rend sensible l’acte d’écrire, de fabriquer la fiction. Ce n’est pas qu’elle constate que la fabrication d’un texte se fait arbitrairement –bien au contraire, c’est le constat, à l’intérieur du matériau fictif, que le récit s’écrit et se réécrit continuellement et que chaque conversation contient la possibilité de versions différentes. Aucune d’elles n’est toute savante ni ne préexiste à sa réalisation textuelle. En montrant, au microscope, le montage/démontage de l’histoire et ses processus narratifs, Duras suggère

³⁵² MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 85.

³⁵³ *Ibid*, p. 86.

qu'une histoire est le produit du processus narratif, plutôt qu'une entité préexistente attendant sa découverte et sa transcription textuelle. Cette *mise en scène* de l'écriture porte au premier plan de la lecture le travail qu'implique l'acte de narrer et détruit ainsi un certain effet de réel selon lequel le texte serait la représentation scripturale d'un phénomène extra-textuel.³⁵⁴

E- *La dispersión de la identidad narrativa: la mostración de la escritura y las múltiples voces del relato.*

Esta puesta en discurso de la dispersión de la instancia narradora, en la que se diluye la distinción entre el discurso narrativo y el discurso de los personajes coincide, no por casualidad, con una dedicación cada vez más intensa primero al teatro y después al cine. Y esto por varias razones. La primera, por el hecho de que Duras concibe la escritura teatral no como un texto cerrado sino como un espacio abierto a la reescritura continua de los actores que, en cada representación, deberán trabajarlo, reconstruyéndolo en cierta forma, substituyéndose a la instancia auctorial. En este sentido, el paso de la escritura al teatro y al cine plantea la cuestión de la voz narradora, pues ésta desaparece en el teatro, apareciendo más tarde en el cine durasiano por medio de las múltiples voces enunciativas en *off* “qui parlent endecha ou au-delà de la parole, de sujets qui ne sont plus traversés par le langage mais qui le traversent”³⁵⁵.

El recurso a las artes representativas permitiría, en segundo término, la distanciación de la autora respecto a su escritura. En una progresión continua hacia una escritura cada vez más desencarnada, Duras conduce su obra hacia el “dénouement absolu, celui même de la mendicante indienne, son guide et son icône, qui dépourvue de nom, et d'une pauvreté sans limites, quittait famille et pays, perdait ses cheveux et sa féminité, abandonnait son enfant, et, toute mémoire abolie, sans possibilité de

³⁵⁴ CALLE-GRUBER, Mireille, *L'Effet-fiction. Théorie de l'illusion romanesque*, Paris, Éditions A.G. Nizet, 1989, p. 33.

³⁵⁵ TALPIN, Jean-Marc, « Dispositifs pluriels d'une écriture singulière », dans BURGELIN, Claude et Pierre, DE GAULMAYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 265.

communiquer faute de connaître la langue étrangère, se trouvait dépouillée même de la parole.”³⁵⁶

La “locura” de la creación, evidenciada en el proceso de escritura de las obras del “ciclo hindú” que culminará con *L’Amour*, (1971) supone pues la “expérience de vacillement identitaire, à l’origine de la création artistique [...], [qui] devenait par trop menaçante et qu’il lui fallait la projection tout en offrant une structure de résistance et de symbolisation suffisamment solide pour ne pas être détruite.”³⁵⁷ Así lo confirmaba Duras a Xavière Gauthier, después del rodaje de *India Song*:

J’ai été dépossédée, non seulement du périmètre donné, d’un lieu, de mon habitat si tu veux, mais même de mon identité.³⁵⁸

La autora cede el paso entonces a otras voces enunciatoras de la historia creadoras del relato, mientras que la voz de la autora-narradora realiza sus funciones organizativas y descriptivas. Tiene lugar entonces el descubrimiento de “otras regiones narrativas”.

Le fait qu’*India Song* pénètre et dévoile une région non explorée du *Vice-consul* n’aurait pas été une raison suffisante de l’écrire.

Ce qui l’a été c’est la découverte du moyen de dévoilement, d’exploration, faite dans *La Femme du Gange* : les voix extérieures au récit. 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 qui *se souviendraient* pareillement de n’importe quelle autre histoire d’amour. Mémoires déformantes, créatives. (IS, p. 10)

De esta forma, la representación de la escritura en el cine y en el teatro permitiría pues la “abolición” en el silencio de esa escritura-límite, la destrucción de su imaginario por medio de la imagen, y la disolución de la instancia auctorial en un equipo creador.

Un primer paso hacia esos dispositivos de representación grupales, en los que la instancia narrativa parece diluirse e incluso desaparecer, paralelo a la pérdida de las prerrogativas o funciones del

³⁵⁶ BORGOMANO, Madeleine, *L’écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, Coll. Cinéma, 1985, p. 11.

³⁵⁷ TALPIN, Jean-Marc, « Dispositifs pluriels d’une écriture singulière », op. cit., p. 260.

³⁵⁸ Jaquette du livre *La femme du Gange*, Gallimard, extrait d’une interview par Benoît Jacquot, Art Press, octobre 1973. Citado en BORGOMANO, Madeleine, *L’écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, Coll. Cinéma, 1985, p. 12.

narrador, es la puesta en discurso de una voz nueva, sin origen, “une instance plénière de rassembler les bribes, d’unifier le discours. Une voix magistrale que, [...] le lecteur rêve voix de l’auteur.”³⁵⁹. Los textos mostrarán pues la voz enunciativa en el momento de la creación de las palabras, un acto de identificación con el lector en el que se confunden escritura y lectura.

Así, después de *Le Vice-consul*, Marguerite Duras hará su, en la práctica, primera incursión en el teatro en 1968 con la adaptación de un texto publicado el año anterior, *L’Amante anglaise* (1967), a su vez reescritura de *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (1959). En este texto, la primera instancia deviene una voz objetiva, diferenciada de las otras a nivel tipográfico, que transcribe, mediante un magnetófono, las diferentes voces que van construyendo el relato según su punto de vista, dejando al lector, finalmente, en los intersticios o “*la différence*” entre lo que cada personaje sabe y lo que dice, y entre las diferentes versiones imaginarias de los hechos narrados, la tarea de organizar y reconstruir su propia historia.

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.

- La différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu’en faite-vous ?

- Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours.
(AA, p. 9-10)

El lector, como Jacques Hold en *Le Ravissement* y Peter Morgan en *Le Vice-consul*, deberá elegir, entre las palabras “grabadas”, y en numerosas ocasiones indiferenciadas, de los personajes, las que le parezcan más adecuadas para el esclarecimiento de los hechos, reconstruyendo así su propia versión, configurando el sentido propio. Se produce así una difuminación de la discriminación entre las diferentes instancias del texto, entre el autor del libro en construcción, entre la voz enunciativa-transcriptora, entre los personajes, y entre estas y el lector, convertido en investigador-inventor del relato. Pretendiendo pues a una objetividad absoluta, la estrategia narrativa por medio de la “espontaneidad” de la

³⁵⁹ WHAL, Philippe, “Duras: la parole oraculaire”, dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 189.

grabación muestra, por el contrario, la falacia de la representación de lo real, su invención por medio del lenguaje.

Pero no sólo se produce una indistinción o convergencia de voces enunciativas, sino también un desdoblamiento. En efecto, el transcriptor, desdoblado en el autor del libro, otorga un lugar predominante a Claire Lannes, protagonista del crimen cometido en el personaje de su prima Marie-Thérèse Bousquet. Claire se caracteriza, como la propia Duras, por una utilización peculiar del lenguaje, por el intento de una escritura que trata de alcanzar la representación imposible, el *mot-trou*:

- [...] Elle avait une façon de raconter qui faisait rire Alfonso, elle le savait bien, alors, souvent, elle lui racontait les films qu'elle avait vus à la télévision. Moi, j'avoue que je ne pouvais pas l'écouter. Pour moi, c'était ennuyeux ce qu'elle disait. Pour Pierre aussi. Mais pas pour Alfonso. Voyez, ça dépendait des gens.

- C'était... comment ? ce qu'elle disait ?

- C'était dix choses à la fois. C'était des flots de paroles. Puis tout à coup, le silence. (AA, p. 55)

- Vous ne connaissiez rien de cette imagination ?

- Presque rien... Ce que je crois pouvoir dire c'est que les histoires qu'elle inventait auraient pu exister. Au départ, elles partaient d'une base juste – elle n'inventait pas tout – c'est ensuite qu'elles allaient dans n'importe quelle direction. (AA, p. 89)

Je ne fais plus différence entre les phrases. (AA, p. 178)

Ça m'est arrivé d'écrire pour appeler tout en sachant que c'était inutile. (AA, p. 178)

J'ai essayé d'écrire mais je n'ai pas trouvé le premier mot à mettre sur la page. (AA, p. 189)

La proyección de la autora implícita en este personaje se refleja igualmente en la existencia de un libro que Pierre Lannes le obliga a leer, un libro que trataría, entre otros temas, de “la famine aux Indes”³⁶⁰, en una clara alusión a *Le Vice-consul*.

Claire es una hermana de Lol, de la mendiga, de Anne Desbaredes, de Anne-Marie Stretter, personajes en los que Duras proyecta mucho de sí misma: mujeres detenidas en la infancia, en la locura, en la inteligencia de la ignorancia. Igual que todas ellas, Claire se desdobra en

³⁶⁰ DURAS, Marguerite, *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, Coll. L'imaginaire, 1967, p. 188.

otra, en Marie-Thérèse Bousquet, sorda y muda, sin lenguaje, personaje-madre proveniente de ese bosque evocado por su apellido, cuya función principal es alimentar, función concentrada simbólicamente en esa carne en salsa que desagrada tanto a Claire y que se opone a la menta inglesa del jardín.

Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise, c'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans des îles où il y a des moutons. J'ai pensé à ça : l'amante anglaise c'est le contraire de la viande en sauce. (AA, p. 150)

Asesinando a Thérèse, Claire se deshace de la madre nodriza, del Otro, fundiéndose con ella en la imposibilidad del lenguaje. La cabeza de Thérèse, en cierta forma, símbolo de la instancia primera, forma parte de la intimidad del personaje, único misterio sin resolver y origen del texto, voz incompleta de un narrador mudo y decapitado.

La dispersión de la instancia narradora se ve aumentada en la utilización de distintas voces en *off* enunciadoras en el texto híbrido de *India Song*, (texte, théâtre, film) (1973), libro que recoge el universo diegético recreado en *Le Vice-consul*.

El texto comienza con dos prefacios donde se inscriben una serie de observaciones generales. En el primero, la voz auctorial, desdoblada o presentada desde una primera persona del plural mayestática, *nous*, describe la significación poética de los espacios nombrados y de la intertextualidad de los personajes “projetés dans de nouvelles régions narratives”³⁶¹. En este mismo prefacio la autora explica la introducción de las voces extradiegéticas en el texto: “faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur”³⁶², es decir, abrir el texto a la creación del lector. En el segundo prefacio, la autora caracteriza a las voces 1 y 2 como voces jóvenes, femeninas y locas, viviendo una historia de pasión paralela a la de *India Song* que les hace correr el riesgo de

³⁶¹ DURAS, Marguerite, *India Song*, Paris, Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1973, p. 9.

³⁶² *Ibid*, p. 10.

“perderse”, mientras que las voces 3 y 4 son masculinas, no interviniendo más que al final del relato³⁶³.

En el texto tenemos pues, por un lado, una voz auctorial que a lo largo del guión-texto-teatro explica, en las didascalias, la representación o mostración, asumiendo una función organizadora y metanarrativa y, por otro, varias voces, masculinas y femeninas, voces sin cuerpo y sin identidad que, apelando a su propia memoria, se hacen cargo de la narración de la historia ausente de Anne-Marie Stretter y del vice-cónsul, evocando el imaginario del lector-espectador, su “*chambre noire*” de la lectura.

Todas las voces parten de la misma instancia creadora, proyección de la autora, convertida en la escritura en “une chambre d’écho”³⁶⁴, constituyendo el “déalage [...] nécessaire à la naissance de l’écriture.”³⁶⁵, entendiendo este distanciamiento como el necesario para modificar o deformar la propia vida “jusqu’à la faire se plier aux exigences essentielles de l’histoire du moi.”³⁶⁶.

Lo que tiene lugar en el texto, a nivel de la identidad narrativa, es una especie de desdoblamiento entre la instancia enunciativa y las instancias narradoras, duplicadas ellas mismas en diferentes voces, masculinas y femeninas. Esto tiene como consecuencia la dispersión, la “pérdida” de la voz auctorial entre diferentes versiones de varias historias, contadas por distintas voces, en un recorrido geográfico imaginario y complejo. En consecuencia, el sujeto de la escritura se difumina, desaparece.

³⁶³ Debemos recordar, sin embargo, que en la película la voz 4 es la voz de la propia Duras, voz auctorial que “par sa capacité à répondre, sans hésitation ni défaillance, d’un ton maîtrisé, cette dernière voix fait véritablement autorité.” CHALONGE, Florence de, « La région des voix. Énonciation verbale et narration chez Duras », dans ALAZET, Bernard (éd.), « Écrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 143.

³⁶⁴ DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 218.

³⁶⁵ PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Atlante, Coll. Clefs concours – Lettres XXe siècle, 2005, p. 55.

³⁶⁶ “Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster”, *L’Archibras*, n°2, p. 173, citado en PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, op. cit., p. 55.

M.P.: [...] comme dans *India Song*, les voix du début qui sont aussi deux voix des femmes qui se désirent...

M.D. : Oui, mais c'est moi partout, je crois, c'est... les deux femmes. (LL, p. 102-103)

F- *De la dispersion de la identité narrative a la autoreprésentación en el texto.*

En 1973 Duras publica *India Song* como « Texte théâtre film », situando a este texto en el centro de tres modos de expresión diferentes, postulando de esta forma la abolición de fronteras genéricas. La huella de un film ausente marcará los textos de un largo período hasta *La Maladie de la mort*, determinando el dispositivo enunciativo de los textos: la emergencia del narratario al lado del narrador (figura ficcionalizada del autor, la mayor parte de las veces), transforma estos textos en puestas en escena de la palabra donde la imagen está disminuida por la escritura, lo real por la ficción, lo narrativo por lo discursivo, mientras que la voz primera se despersonaliza hasta el punto de enunciarse en cualquier instancia.

Deconstruida pues la identidad narrativa en una dispersión de las voces enunciativas y narrativas, asistimos en la obra a la introducción progresiva de la propia Duras como personaje. El primer paso consistirá en utilizar la propia casa como metáfora y lugar de ficción en *Nathalie Granger* (1972), guión y película que un año más tarde se convertiría en texto escrito. La casa de Neauphle-le-Château, adquirida con el dinero proporcionado *Un Barrage contre le Pacifique*, era considerada por la autora lugar de origen de la escritura y de la escritora, especie de útero materno anterior a su propia existencia.

Il faut vous dire que j'étais fille de fonctionnaire et que pendant toute mon enfance je n'ai fait que changer de lieu. Quand mes parents changeaient de poste, je changeais de maison. Et ensuite j'ai eu des appartements loués à Paris, et c'est la première fois que j'ai une maison à moi. Et... c'est un petit peu comme si j'y étais née, quand même, ici, je l'ai tellement faite à moi que j'ai le sentiment qu'elle m'appartient depuis... depuis avant moi, depuis avant ma naissance. (LL, p. 16-17)

Por medio de un procedimiento metonímico, la escritora, identificada plenamente con ese espacio suyo, “univers intérieur où elle fait vivre des personnages de femmes qui accomplissent, à sa place, les gestes quotidiens de sa vie”³⁶⁷, se representa a sí misma dando el primer paso para convertir a Marguerite Duras en un personaje en el que la vida y la obra se confunden plenamente.

Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. IL n’y a que les femmes qui habitent les lieux, pas les hommes. Cette maison a été habitée par Lol V. Stein, par Anne-Marie Stretter, par Isabelle Granger, par Nathalie Granger, mais aussi par toutes sortes de femmes ; quelque-fois quand j’y entre j’ai le sentiment, comme ça... d’un foisonnement de femmes. Elle a été habitée par moi, aussi, complètement. Je pense que c’est le lieu du monde que j’ai le plus habité. Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi ; c’est comme si elles et moi, on était douées de pororisté. (LL, p. 12)

Nathalie Granger significará pues la primera etapa de esa “reconstrucción” identitaria por medio de la imagen : una serie de lo que podíamos denominar autorretratos a través de la puesta en discurso “des gens d’une façon interchangeable, en lieu et place de moi, dans une maison que j’habite moi, et faire un film de ça, de ce prétexte en apparence très simple, fragile.”³⁶⁸.

En *Le Camion* (1977) Duras no sólo situará una parte texto, cinematográfico y escrito, en la casa de Neauphle-le-Château, sino que ella misma aparecerá como personaje-narrador que, junto al actor que debería encarnar al camionero, evoca y relata la historia entre aquel y una mujer, la dama del camión, de una cierta edad y loca, heredera de las heroínas más representativas de la escritura durasiana.

Je la vois comme moi. C’est la seule fois où ça me soit arrivé, dans la littérature et dans le cinéma. Je me suis vue.³⁶⁹

³⁶⁷ ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l’autobiographie*, op. cit., p. 72.

³⁶⁸ *OEuvres cinématographiques*, Édition vidéographique critique. Entretiens avec Dominique Noguez, filmés par Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, Ministère de Relations Extérieures, 1983, p. 20.

³⁶⁹ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Benoît Jacob, Éditions critique, 2001, p. 145.

Será el primer y único texto ficticio donde Duras refleja directamente su propia imagen en una pantalla, representación especular de su propio cuerpo.

La habitación de la casa de Duras, apenas iluminada con una lámpara, se convierte en la “*chambre noire*”, habitación de lectura y de escritura, de donde surge la historia entre el camionero y la *vieille dame*, complementada tan sólo con algunas imágenes, rodadas o transcritas, en las que aparece un camión en *travelling* y que sirve de punto de arranque para el imaginario evocado por los dos intérpretes.

En *Le Camion*, al contrario que en los textos en los que la voz auctorial se desvanecía en otras voces, nos encontramos a una Marguerite Duras que desea erigirse en única intermediaria entre su texto y sus lectores o espectadores, reuniendo la tradición del cuento, convirtiéndose en una “escritora oral”. De esta forma, el texto “renouvelait simplement la place de l’auteur”³⁷⁰, un lugar que se refleja, en realidad, en un no-lugar de la enunciación. Ya no es solamente la firma de Marguerite Duras al final del texto, sino que todo él está impregnado por su presencia y lo que ella ha escrito.

El texto propiamente dicho comienza con la voz en *over* de Marguerite Duras, una voz emitida por una locutora todavía invisible “situé(e) dans un espace et un temps autres que ceux qui sont présentés simultanément par les images vues à l’écran”³⁷¹ y que, utilizando el condicional³⁷², “conteste la valeur indicative des images, et déréalise le procès de monstration qui s’accomplit à l’écran.”³⁷³ Inmediatamente después, en un cambio de plano, tiene lugar la encarnación de dicha voz en la imagen de Duras, y de la voz del actor en Gérard Dépardieu, que encarnaría al camionero en la “*chambre noire*”, origen de la escritura. Desde

³⁷⁰ *Ibid*, p. 137.

³⁷¹ KOZLOFF, Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1988, p. 42.

³⁷² Siguiendo el epígrafe de Greivisse sobre el condicional con el que se abre *Le Camion*, duras lo definirá como un tiempo verbal prelúdico, un tiempo pues utilizado para jugar con la imaginación, « transportant en quelque sorte les événements dans le champ de la fiction ».

³⁷³ CLÉDER, Jean, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires : *Le Camion, Césarée* », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 509.

ese momento tiene lugar una puesta en escena teatral de la escritura en el momento de su creación literaria, en un intercambio en el que participan la voz enunciativa y su interlocutor.

Se establecen pues dos espacios diegéticos y dos regímenes narrativos en montaje alternante: por un lado, la historia que acompaña a las imágenes en *travelling* del camión, evocada por las voces, ya en *off*, de la enunciativa-narradora y del actor-personaje-narratario, y por otro, el relato de la preparación de la película. La voz de la enunciativa-personaje “*assure seule la narration verbale, qui est dialoguée (sur un timbre différent) dans la chambre noire.*”³⁷⁴ Las dos enunciaciones constituyen un relato global dirigido por un meganarrador o *grand imagier*, según la terminología de Gaudreault, que desarrolla una función organizadora, unificadora y metanarrativa, y que es la proyección de la autora. Nos encontramos pues ante una difracción de la autora en diferentes voces enunciativas.

El narratario, actor de un personaje imaginario e irrepresentable, y espejo del lector-espectador, queda fascinado y por ello mismo, disgregado y desplazado igualmente en su identidad.

Et c'est vrai: pour l'acteur qui accepte, c'est une histoire d'amour, c'est une fascination. Moi, c'est ce que je demande: qu'on me fascine. A partir du moment où on me fascine, il n'y a plus d'acteur, il n'a plus de Depardieu, on s'en fout.³⁷⁵

La complejidad estructural de los niveles narrativos autoriza cualquier combinación. Duras y Depardieu serán, respectivamente, la dama del camión y el camionero, sin llegar a serlo, de la misma forma que la película no llegará nunca a ser la película. Este desplazamiento que hace presente la ausencia, “*s'articule autour d'une figure centrale, celle de la réalisatrice mise en scène dans la chambre noire, lieu de fabrication du film quel qu'il soit.*”³⁷⁶

³⁷⁴ *Ibid*, p. 510.

³⁷⁵ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 156.

³⁷⁶ GRANGE, Marie-Françoise, « La Représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de *India Song* (1974) à *L'Homme atlantique* (1981) », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 461.

Este texto, fascinante y fascinador, está repleto de elementos autobiográficos, donde se mezclan obra y biografía, como la ciudad tropical de la infancia, el relato de Hiroshima, el miedo a la locura, la evocación de un personaje próximo a Lol V. Stein, la política y el P.C.F., una citación de las primeras líneas de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, el bebé muerto como ese primer hijo muerto al nacer de Marguerite Duras... Aún así, la autora se resiste, en un primer momento, a identificarse plenamente con el personaje, aunque todos los indicios nos conduzcan a ello. Y es que, como ella, la dama del camión vive “un processus de disparition d'identité”³⁷⁷ en el que rechaza completamente la delimitación. Como Duras, en cada texto, la dama del camión, “Chaque jour, elle invente son histoire. Elle pourrait écrire.”³⁷⁸. No obstante, años más tarde, en 1983, en una serie de entrevistas realizadas por Dominique Noguez, Duras admitiría, ante la sorpresa del entrevistador, la identificación con el personaje.

M.D. [...] Elle est sans nationalité. Elle a celle de la folie. Du non-sens. Dans son acception la plus archaïque, la plus simple. [...] Elle avance. Comme moi. Vous vous demandez aussi si c'est moi, cette femme?

D.N. Je n'allais pas vous le demander tout de suite ! J'allais prendre quelques précautions...

M.D. La description correspond à moi. ³⁷⁹

En cierta forma, desde el punto de vista de la representación, *Le Camion* funcionaría de una manera inversa a la que lo había hecho, hasta entonces, la escritura durasiana: la escritura ficticia surgía, la mayoría de las veces, a partir de las vivencias reales de la autora, mientras que en este texto, la ficcionalización del personaje real de Marguerite Duras es el origen de una “realidad” filmada o transcrita que es el camión.

M.D. Je me suis dit: « Du moment que j'ai fait de la Mendiante une fiction dans *Le Vice-consul*, que j'ai proposé une fiction (la vie de la Mendiante est un roman de Peter Morgan) à la place d'une réalité, cela parce que la réalité était intenable et que la fiction jouait infiniment mieux dans le livre, pourquoi est-ce que je ne présenterais pas le réel comme étant *Le Camion* véritable, et la fiction étant moi, moi réelle, en réalité ? Pourquoi je ne proposerais pas l'envers des choses? » ³⁸⁰

³⁷⁷ DURAS, Marguerite, *Le Camion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 80.

³⁷⁸ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 144.

³⁷⁹ *Ibid*, p. 143-144.

³⁸⁰ *Ibid*, p. 138-139.

A lo que estaríamos asistiendo es pues, a la elaboración imaginaria o ficcionalización de un personaje complejo reagrupado bajo el nombre de Marguerite Duras, una vez deconstruida y dispersa su identidad narrativa en las obras anteriores.

M.D. Oui. Regardez son parcours. Comme une trace. Une écriture: Indéchiffrable. Et claire. (LC, p. 34)

Le Camion, y su personaje principal, la dama, símbolo mismo de la escritura en su marcha continua, imagen sobre la ausencia de imagen, se convierte en el reflejo de una identidad narrativa indescifrable que se reinventa en cada texto, como Marguerite Duras, dama-mendiga irrepresentable e inexistente de la escritura. En este proceso, “personne et personnage, corps réel et corps figuré s’entremêlent dans un complexe schizoïde.”³⁸¹

M.D. – Quand le chauffeur lui demande qui elle est, elle dit qu’elle ne sait pas répondre à sa question. Elle dit : « Si on me demande qui je suis, je me trouble, je ne sais pas vous répondre. » Donc elle est posée comme quelque chose qui se refuse à être cerné. [...]. J’ai moi-même ce sentiment, de ne pas exister. (LC, p. 123).

Esta confusión de instancias y de referencias, donde la intrusión del autor deconstruye aquella noción de “extradieético” que permitía a Genette el situar en el mundo exterior al relato al sujeto del discurso, conduce a la inaprensibilidad de la instancia enunciativa pero, al mismo tiempo, a un “retour du sujet, crise des distinctions méthodologiques sûres, donc rassurantes. [...] Désormais, et pas seulement chez Duras, mais chez Beckett aussi, ou Des Forêts (et bien d’autres) se fait entendre ? lire? Une « voix » ? (mais écrite) qui brouille distinctions et frontières, en ne se propose que comme fracture.”³⁸²

En *Le Camion*, las voces de la escritora y de su narratario, ficcionalizadas y “realizadas” a la vez, como las voces de *India Song* o de *La Femme du Gange*, crean el imaginario que acompaña a la escritura y a

³⁸¹ BORGOMANO, Madeleine, *L’écriture filmique de Marguerite Duras*, op. cit., p. 139.

³⁸² BORGOMANO, Madeleine, « Les lectures « sémiotiques » du texte durassien. Un barrage contre la fascination », dans ALAZET, Bernard (éd.), « Écrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 122.

las imágenes en *travelling* del camión. Continúa pues la tendencia durasiana a “deconstruir” un narrador o un enunciador, desdoblado o multiplicado, “qui cautionne la présence du biographique, tout en investissant ce champ par le fictionnel”³⁸³ y que se lanza a “une laborieuse réécriture de faits déjà maintes fois écrits et réécrits, sous toutes les formes, par Duras elle-même et ne distinguent pas plus qu’elle (mais avec moins d’excuses) entre fiction et vérité”³⁸⁴.

La intrusión de la autora mediante la aparición en la pantalla supondrá pues, a pesar de las primeras reticencias, un punto de partida importante, tanto por la actitud de Marguerite Duras frente a la cámara como por la libertad de invención y de palabra autobiográfica y mediática que se afirma en ella. A partir de entonces, la persona real de la autora se confunde con el personaje que, desde entonces, afianzará su presencia pública.

L’autoportrait de Duras dans *Le Camion*, figure du savoir, forme de signature, opérant sous un régime documentaire, assumerait cette fonction de validation. La présence affirmée et affichée de la réalisatrice et la personnalisation du texte qui en découle en authentifiant le propos (la construction) garantit cette absence sur laquelle repose toute l’économie filmique.³⁸⁵

Este momento de autorepresentación coincide, no por casualidad, con la publicación de dos textos, a los que hemos hecho abundante referencia, escritos en colaboración, respectivamente, con Xavière Gauthier y Michelle Porte, *Les Parleuses* (1974) y *Les lieux de Marguerite Duras* (1977), éste último escrito a partir de una serie de entrevistas realizadas en dos emisiones de televisión, en los que Duras construye una autorepresentación autoficticia de su obra y de su vida estrechamente fusionadas.

Les Parleuses es un libro de entrevistas grabadas y transcritas por medio de un magnetófono, siguiendo el principio anunciado en *L’Amante*

³⁸³ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, L’Harmattan, 2003, p. 28.

³⁸⁴ BORGOMANO, Madeleine, « Les lectures « sémiotiques » du texte durassien. Un barrage contre la fascination », dans ALAZET, Bernard (éd.), « Écrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras », op. cit., p. 124.

³⁸⁵ GRANGE, Marie-Françoise, « La représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de *India Song* (1974) à *L’Homme atlantique* (1981) », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, op. cit., p. 460.

anglaise, en el que, por primera vez, Duras establece con claridad las fuentes autobiográficas de textos como *Un Barrage contre le Pacifique*, *Des journées entières dans les arbres* o *Moderato Cantabile*.

Siguiendo con esta autorepresentación pública, la autora publica en 1977 la reescritura teatral de *Un Barrage contre le Pacifique*, el libro de los orígenes, y que llevará por título *L'Eden Cinéma* (1977), el lugar simbólico del imaginario. En esta obra de teatro en la que asistimos a una estilización de la novela anterior y en la que la madre se erige en figura central elevada a mito, la autora no intenta esconder la inspiración autobiográfica de la historia, confirmada en un postfacio.

La perspectiva hacia un pasado lejano y mitificado, tanto en lo autobiográfico como en la escritura del texto de los orígenes, conduce al desdoblamiento del personaje de Suzanne, *alter ego* de la autora, en una voz narradora y distanciada que formula otro punto de vista desde el presente de la enunciación, el punto de vista de una voz que percibe con una cierta nostalgia su adolescencia, después de la muerte del hermano y el regreso obsesivo de la figura de la madre, expresados mediante los recurrentes “*Je me souviens*” o “*je vois tout*”.

VOIX DE SUZANNE

Cet air, c'était celui de sa mort. Né du vertige des
villes fabuleuses.

Celui de notre impatience.

De notre ingratitude.

De l'amour de ce frère.

Ils dansent.

De mon amour pour lui, ce petit frère, ce petit
frère mort.

Que d'amour. (EC, p. 68)

El mismo cambio de título indica este cambio de lugar y de tiempo de la enunciación, desde donde la autora escribe uno y otro texto. Mientras que el dique contra el Pacífico tiene una connotación heroica en la evocación de una empresa grandiosa pero a la vez desmesurada, el cine Edén hace hincapié sobre todo en el imaginario de la madre que creyó, “haciendo su

cine” el poder vencer al sistema colonial corrupto, y por ende, al imaginario de la autora, de donde surge la escritura.

Esta reescritura del *Barrage* supone pues, además de la adecuación a la evolución de la escritura durasiana por su estilización, condensación y densidad del relato, la puesta en discurso de una voz auctorial que regresa, treinta años después, a la infancia de Marguerite Donnadiou y a los orígenes de la escritura. Un regreso que tan sólo se produjo en otra ocasión anterior con otra reescritura para el teatro, en 1968, de *Des journées entières dans les arbres*, de nuevo otra obra de clara inspiración autobiográfica en la infancia.

Este paso del texto al teatro supone la representación en cuerpo y en espacio de la escritura, su lectura pública, la proyección exterior del sí mismo y de los fantasmas que acechan continuamente al imaginario durasiano para, de esta forma, reapropiárselos en un proceso de reinternalización. Este proceso, como apunta Talpin, se inscribe “dans une logique qu’elle qualifie de banalisation et qui me semble du registre de la familiarisation, de la réappropriation par elle de ce qui émerge dans ces oeuvres, en particulier écrites, et qui lui paraît à elle-même étrange, inquiétant, [...]. C’est sans doute ainsi qu’après le long silence autobiographique (du moins direct) qui a suivi *Un barrage contre le Pacifique* (1950), Duras put y revenir [une première fois] avec *L’Éden Cinéma* (1977) puis avec *L’Amant* (1984) et les livres qui suivirent jusqu’à sa mort, livres qui semblaient serrer sa vie, jouant de l’écart représentationnel, dans le seul registre des mots, avec le lecteur.”³⁸⁶

Continuando con esta vía “impúdica” de autorepresentación autoficticia de la autora, el mismo año de *Le Camion* y de *L’Éden Cinéma*, la autora publica *Les lieux de Marguerite Duras*. Este texto es un álbum de fotografías en las que se mezclan imágenes neutras de paisajes “durasianos”, fotogramas de películas de la escritora-cineasta, fotografías de la casa de Neuphle-le-Château, retratos contemporáneos de la autora, y fotografías

³⁸⁶ TALPIN, Jean-Marc, « Dispositifs pluriels d’une écriture singulière », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, op. cit., p. 272.

antiguas tanto de su familia como de sí misma en la juventud y en la infancia. A estas imágenes acompañan dos clases de textos diferenciados igualmente en la tipografía. En primer lugar la entrevista con Michelle Porte, en el que predomina la voz en primera persona de Duras y que, a partir de una imagen, desarrolla toda una serie de reflexiones autobiográficas sobre su vida y su obra. Sólo la serie central de fotografías antiguas de la familia es objeto de pequeños comentarios acerca de la imagen presentada. Los otros textos consisten en fragmentos de *India Song*, *L'Amour* et *La Femme du Gange*, diálogos de las voces anónimas en las que se dispersaba el narrador.

Pese a la poca difusión que tuvo en su momento, este texto tendrá una importancia no desdeñable en la obra posterior de Duras, sobre todo en lo concerniente a la reelaboración autobiográfica. No obstante, *L'Amant* fue concebido, en un primer momento, como la prolongación de este pequeño álbum de fotografías autobiográficas.

A partir de entonces la voz de Marguerite Duras se expondrá cada vez más en los espacios públicos y mediáticos. Como veremos más adelante, a partir de una identidad narrativa y autorial dispersa y deconstruida, encontraremos en los textos durasianos un “double mouvement d’objectivation et de subjectivation, à savoir (une) conjugaison de modalités d’annonciation objectivantes et (d’)un marquage fort du sujet discursif, qui permet à la parole de Duras de s’imposer comme discours de vérité.”³⁸⁷

Y es que el período que va desde *L'Amour* (1971) hasta la publicación de *L'Été 80* (1980), su primer diario, constituye un momento de ruptura en el que la escritura se libera, configurándose en el momento, día a día, escritura “*courante*” que recurre, en numerosas ocasiones, al soporte periodístico. Como bien afirma Aliette Armel, Marguerite Duras se hace así eco, de alguna forma, “d’autres formes d’écriture contemporaines, dans certains cas également autobiographiques, exprimant par une sorte de logorrhée un silence profond de l’écrivain et de son personnage”³⁸⁸. Y en

³⁸⁷ COUSSEAU, Anne, “Discours de vérité”, dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, op. cit., p. 550.

³⁸⁸ ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l’autobiographie*, Le Castor Astral, 1990, p. 89.

este sentido, Armel evoca el texto de *Le Bavard*, de Louis-René des Forêts³⁸⁹, en cuyo postfacio Maurice Blanchot se expresaba así:

Le Bavard est un homme seul, plus seul que s'il était enfermé dans la solitude d'un silence. C'est un muet qui donne expression à son mutisme en l'usant en paroles et en usant la parole en faux-semblants. Mais son « Je » est si poreux qu'il ne peut se retenir en soi ; il fait silence de toutes parts, silence qui bavarde pour mieux se dissimuler ou mieux se tourner en dérision.³⁹⁰

Un yo poroso que recuerda el yo agujereado de Marguerite Duras en el acto de la escritura, acogiendo otras voces para así constituirse en una identidad narrativa poliédrica y dispersa.

Las apariciones públicas en radio y televisión se multiplican hasta llegar al éxito mediático que supondría *L'Amant*, completándose esta “puesta en escena” en la que las confesiones autobiográficas se hacen inseparables de la obra con la edición de diferentes antologías de pequeños textos, la mayor parte de ellos publicados en periódicos y revistas, donde se mezclan los artículos de opinión sobre cuestiones diversas de actualidad con relatos cortos, comentarios sobre su obra, o evocaciones autobiográficas. Son las recopilaciones de *Les Yeux verts* (1980), *Outside* (1981), *La Vie matérielle* (1987), *La Vie matérielle (Outside 2)* (1993) y finalmente, *Écrire* (1993). Duras construye así la identidad de un personaje mediático, una especie de “gurú” de opinión, admirado por unos y detestado por otros.

Entretanto, la producción literaria y cinematográfica durasiana sigue su curso. Continuando con la tendencia manifestada en *Le Camion*, en *Le Navire Night* (1979) Duras propone una voz narradora y recitante en primera persona, identificada claramente con la autora tanto en el texto cinematográfico como en el texto escrito por medio de un prefacio donde describe el proceso de creación.

³⁸⁹ Solo recordar que Louis-René des Forêts era uno de los habituales a las tertulias de la casa de Marguerite Duras y Robert Antelme en la calle Saint Benoît, y objeto de la dedicatoria de una de las obras de teatro recogidas en el primer recopilatorio teatral de la autora, *Théâtre I* (1965). El título, *Les Eaux et forêts*, jugaba con el apellido de este autor.

³⁹⁰ BLANCHOT, Maurice, *La Parole vaine*, postface de Louis-René Des Forêts, *Le Bavard*, Coll. 10/18, n° 148, 1963, p. 170. Citado en ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, 1990, p. 89.

L'histoire que relate *Le Navire Night* m'a été racontée en décembre 77 par celui qui l'avait vécue, J.M. l'homme jeune des Gobelins. Je connaissais J.M. et je connaissais l'histoire. Nous étions une dizaine de personnes à en connaître l'existence. Mais on n'en avait jamais parlé ensemble J.M. et moi. C'est au bout de trois ans qu'un jour – j'en avais parlé avec une amie de J. M. qui disait avoir oublié déjà certaines choses – j'ai eu peur que l'histoire se perde. J'ai fait demander à J. M. de la consigner au magnétophone. Il a accepté. (NN, p.7)

Este prefacio y el hecho de que en el texto se inserte una conversación-relato entre Benoît Jacquot y Duras que sirve como marco de referencia de la historia de amor “ciego”, otorgan al texto un gran efecto de realidad.

Les récits différés du Navire Night sur la Grèce ont trait à des épisodes de l'amitié qui nous lie, Benoît Jacquot et moi. C'est vrai, j'étais allée au Parthénon et au Musée de la Ville de cette façon-là. (NN, p. 14)

Sin embargo, existe igualmente el efecto contrario: una cierta “ficcionalización” derivada de la conversión de la autora-enunciadora en simple transcriptor que inventa los vacíos dejados por el olvido en la historia contada por uno de sus protagonistas, a la manera de la voz transcriptor de *L'Amante anglaise*. Se produce así una difuminación de las fronteras entre la ficción y la realidad, de la misma forma que sucedía en *Le Camion*.

La historia de amor se desarrollará a medida que la narración se realiza ante la observación y la escucha del “lector-oyente”, a modo, igualmente, de diálogo. Sin embargo, lo que en el texto fílmico se escucha como un intercambio entre diferentes voces, entre las que se incluye la propia voz de la autora, en el texto escrito se muestra tipográficamente como una serie de indicaciones dialógicas anónimas que diluyen la identidad del narrador-enunciador, mostrando de esta forma, como Duras afirma en el prefacio, que “Écrire c'est n'être personne”, es diluirse y dejarse penetrar el “yo poroso” por otras voces. La voz de la autora, encarnaría así “l'inconnu que chacun porte en soi”³⁹¹.

Con todo, la voz que utiliza la primera persona en el diálogo de referencia toma la precaución de recordarnos en todo momento que está ahí

³⁹¹ COLLOT, Michel, « D'une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night* », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 58-59.

y que está narrando la historia que leemos, sobre todo mediante la utilización del discurso indirecto presentado mediante verbos declarativos que ponen en evidencia la enunciación. Aunque la focalización de la historia de amor se centra en el personaje de J.M., lo que se demuestra es que la historia es un efecto del relato, mostrando el proceso de enunciación “donné à voir”, a falta de ver las imágenes de la historia del *Navire Night*. Este es un procedimiento que aleja la ficción para hacer más presente la dicción. De esta forma, “Le dire s’y organise à partir d’une instante unique d’énonciation qui est un Je-ici-maintenant, comme en témoigne, dans *Le Navire Night*, l’insistance des marques de locution et d’allocution, ou la prédominance des temps du discours, à commencer par le présent qui tend à confondre le moment de l’énoncé et celui de l’énonciation”³⁹². Así, “Tout en le restituant au narrataire, tout en racontant, le narrateur rappelle qu’il raconte.”³⁹³ La polifonía del relato de amor no es más que una ficción y, de esta forma, la autora nos recuerda “que les histories sont issues d’une parole, d’un regard, et qu’ainsi elles s’insèrent dans une logique narrative.”³⁹⁴. Lo que se viene a elucidar en el texto es que cualquier instancia narrativa, cualquier voz, es producto de la instancia que la crea y la produce, y que la historia protagonizada por los personajes es narrada según el punto de vista del narrador.

G- Una mujer como sujeto de escritura

Después de un largo período en el que los textos escritos publicados eran transposiciones de la obra cinematográfica, Marguerite Duras retoma la escritura, aunque sin liberarse completamente del cine, con *Aurélia Steiner* (1979), tres textos en forma epistolar, en los que la narradora se dirige directamente a un interlocutor desconocido:

Avec cette lettre, tout à coup, j’ai recommencé à écrire. (YV, p. 9)

³⁹² *Ibid*, p. 58.

³⁹³ ALAZET, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l’effacement*, Presses Universitaires de Lille, Coll. Textes et perspectives, 1992, p. 40.

³⁹⁴ *Ibid*, p. 41.

Y por vez primera en su obra, una mujer es el sujeto de la escritura de cada uno de los tres textos que llevan el título de *Aurélia*, diferenciados, entre otros elementos, por el lugar de enunciación, Melbourne, Vancouver y, finalmente, París. Un tríptico de textos distintos pero “in-diferentes”, que pueden leerse separadamente pero que, en su conjunto, encuentran una contigüidad temática y formal.

Hasta entonces, como hemos podido comprobar, cuando en un texto Duras ponía en discurso la figura del narrador, éste era masculino: así sucedía con el narrador sin nombre de *Le Marin de Gibraltar*, con Jacques Hold en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, o con Peter Morgan en *Le Vice-consul*. Habrá que esperar hasta *Aurélia Steiner* para que una voz femenina diga “je vous écris”, “J’écris”. Y, como recalca Borgomano, no es casualidad el hecho de que esto sea así en un texto en el que “la voix féminine qui dit « j’écris » reprend aussi à son propre compte le nom que son père lui avait donné en hurlant dans le camp de la mort: à son tour, elle se donne ce nom.”³⁹⁵

Aurélia. Enfant. Mon enfant. Le bal de S Thala est de nouveau béant. C’est Aurélia qui le regarde, Aurélia est sortie du corps massacré de L.V.S. Aurélia má remplacée. Remplacée. C’est fait. (YV, p. 109)

Así, bajo el apellido Steiner, apellido judío que recuerda a los personajes de Lol V. Stein, de Anne-Marie Stretter, de Stein de *Détruire dit-elle*, y el mismo que Steiner de *Un homme est venu me voir* o de *Yann Andréa Steiner*, el sujeto femenino de escritura se nombra a sí mismo mediante un nombre que no nombra³⁹⁶, un “nom sans sujet”, en una identidad dispersa y vacía, en un reflejo imposible de fijar pero que recoge en sí a los in-distintos amantes marineros, al otro, al extranjero, al judío.

En las tres Aurélias, la autora nos muestra pues el “yo poroso”, la “cabeza agujereada” del proceso de escritura, acogiendo al otro y diluyéndose en él. No obstante, además de prestar su voz a la narradora-

³⁹⁵ BORGOMANO, Madeleine, *L’écriture filmique de Marguerite Duras*, op. cit., p. 162.

³⁹⁶ Me refiero, evidentemente, a cuando en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Lol y su narrador-amante, Jacques Hold, se designan mutuamente, perdiendo el significante del nombre propio su significado: “Virginité de Lol prononçant ce nom! [...]. Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas.”

enunciadora en las dos películas basadas en los dos primeros textos, su presencia se deja entrever en ciertos elementos intertextuales como la referencia al océano Pacífico; a los peces muertos, episodio que recuerda el comienzo de *Hiroshima mon amour*; a la reina de los judíos de *Césarée*; la aparición de la figura del gato, elemento típicamente durasiano; o el episodio de la agonía de la mosca que será descrito años más tarde en *Écrire* (1993); además de la presencia constante del mar y sus movimientos.

La ambivalencia que supone el otorgar un mismo título a tres textos diferentes pone en evidencia la multiplicación de la voz narradora-enunciadora en diferentes “personajes”, reflejada en la inestabilidad de la instancia de la enunciación y en la utilización indistinta de los pronombres personales *je* et *vous*. Esta confusión e indiferenciación de las instancias del discurso nos conduce, una vez más, al cuestionamiento del “sujet comme individualité, comme personne grammaticale, comme personnage.”³⁹⁷

La primera persona designará, en cada uno de los textos, a Aurélia, la misma pero diferente, una joven de dieciocho años cuyos padres son profesores y que, en cada uno de los textos vive en una ciudad distinta, y a una niña judía, escondida por una señora, que se diría otra proyección de la autora³⁹⁸. Pero esta primera persona se refiere igualmente a una voz narradora que, en los dos primeros textos, se identifica, en distintos momentos, con Aurélia Steiner.

El primer *Aurélia* desempeña la función de una especie de introducción que otorga la clave de interpretación de los otros dos, comenzando con una primera persona narradora que se define única y exclusivamente por el acto de escribir.

Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez.
Rien d'autre que ça. Rien. (AS M, p. 105)

³⁹⁷ BARDÈCHE, Marie-Laure, « C'est la faute des pronoms : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner* », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 115.

³⁹⁸ Esta proyección de la autora en el personaje de la dama que cuida de la pequeña judía es más evidente en la versión de “Aurélia Steiner (Paris)” que encontraremos al final del recopilatorio *La Douleur*.

Solamente a través de este acto de escritura en la página blanca, la instancia narradora alcanzará, fundiéndose con ella, al personaje de Aurélia Steiner.

Par cette blancheur blanche, ce brouillard
infini, que j'atteins votre corps.
Je m'appelle Aurélia Steiner.
Je vis à Melbourne où mes parents sont
professeurs.
J'ai dix-huit ans.
J'écris. (AS M, p. 120-121)

En el segundo *Aurélia*, la primera persona de la narradora sufre un proceso de transformación en la habitación cerrada y oscura de la escritura. A través de un espejo frío y muerto, se produce la propia desaparición del sujeto enunciador hasta la aparición, en la misma imagen del *vous*, del otro, del extranjero, del judío, del sujeto de la lectura. De esta primera persona inestable surge una segunda persona igualmente inestable, que viene a confirmar que “ce *Vous* problématique et la parole vers lui s'avèrent alors absolument nécessaires pour que le *Je* existe, c'est-à-dire parler / écrire.”³⁹⁹, buscando “hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi”⁴⁰⁰.

Contre mon corps, ce froid de la vitre, cette glace morte. Je ne vois plus rien de moi, je ne vois plus rien.
[...]
Je suis revenue dans ma chambre très vite pour vous écrire. J'ai fermé les portes et les fenêtres. Je me tiens là avec vous dans la découverte de la plage. Je me suis éloignée de la glace. Je me regarde. Les yeux sont bleus, dit-on, les cheveux noirs. Vous voyez ? bleus, les yeux, sous les cheveux noirs. Que je vous aime à me voir. Je suis belle tellement, à m'en être étrangère. Je vous souris et je vous dis mon nom. (AS V, p. 126-127)

El destinatario tomará primero la figura del padre que, a su vez, se confundirá con la serie de marinos amantes. El interlocutor desconocido del primer texto se convierte así en el segundo en un hombre joven de dieciocho años con los ojos azules y los cabellos negros, respecto al que Aurélia se declara hija.

³⁹⁹ PLANTÉ, Christine, « Je vous écris, j'écris. Sur quelques lettres dans les récits », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 200, p. 147.

⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 147.

Je m'appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant. (AS V, p.127)

La figura de un padre joven⁴⁰¹ se reencarna en los diferentes amantes marinos que penetran el cuerpo de Aurélia. El padre-amante, mediante el acto sexual, intenta “sujetar”, convertir en sujeto de contornos e identidad definida a Aurélia, otorgándole un nombre. El acto sexual es “une sorte de métaphore de ce qui devrait se passer quand on appelle, quand on nomme quelqu'un. La pénétration du corps d'Aurélia par le marin aux cheveux noirs, c'est le nom d'Aurélia Steiner qui s'inscrit dans le corps d'Aurélia [...]”⁴⁰². El cuerpo, como el texto, se convierte en el “autel sur lequel a lieu cette transsubstantiation bizarrement mystique où le verbe se fait chair. Aurélia et le marin s'effacent pour faire place à des projections imaginaires avec lesquelles ils se confondent.”⁴⁰³. Acto sexual y acto de escritura son equivalentes : la voz narradora, Aurélia, “ne peut pas attraper cet imaginaire qu'elle se crée, elle ne peut l'appréhender que par la pénétration de son corps, comme si le nom s'écrivait là, dans ce corps”⁴⁰⁴.

Aurélia Steiner es igualmente el nombre de la madre de Aurélia, la amante del padre, muerta igualmente en el campo de exterminio.

Ma mère morte en couches sous les bat-flanc du camp. Brûlée morte avec les contingents des chambres à gaz. Aurélia Steiner ma mère regarde devant elle le grand rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp. (AS V, p. 131-132)

Se pone así en discurso una escena original o primitiva donde se mezclan el amor y la muerte, pues el nacimiento de Aurelia viene acompañado por la muerte violenta del padre y de la madre, precedida en el texto por el desconocimiento del personaje de su propia imagen en el espejo, en una escena que nos recuerda especialmente a aquella en la que la

⁴⁰¹ A este respecto, es significativo como, años después, en *La Vie matérielle*, Duras relatará un delirio sufrido a causa del alcohol, donde la autora ve surgir a un hombre que bien podría ser “ou un Juif ou mon père. Ou autre chose encore. Quelqu'un d'autre indéfiniment.”. Y que, además, tiene “des petits yeux très bleus et des cheveux très frissés qui viennent d'un autre monde, par endroits noirs, par endroits blancs, qui viennent d'un autre âge.”.

⁴⁰² DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, p. 90.

⁴⁰³ GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durasienne*, op. cit., p. 231.

⁴⁰⁴ DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, op. cit., p. 90-91.

protagonista de *La Vie tranquille*, Francine, en busca de su propia identidad, se multiplicaba en diferentes imágenes especulares, sin reconocerse.

Dans la glace de ma chambre, droite, voilée par la lumière sombre il y a mon image. Je regarde vers le dehors. [...].

Je me regarde, je me vois mal dans la vitre froide de la glace. La lumière est si sombre, on dirait le soir. Je vous aime au-delà de mes forces. Je ne vous connais pas. (AS V, p. 125-126)

En el tercer texto, sin embargo, la instancia narradora en tercera persona pone en discurso dos personajes, la *petite fille* que va a irse invistiendo progresivamente de algunos rasgos de la Aurélia del texto precedente, y la dama que se ocupa de ella, proyección de la autora-narradora. A su vez, Aurélia Steiner es de nuevo también el nombre de la madre de la pequeña. Bajo el mismo nombre judío se agrupan los personajes, fundiéndose en la ficha de identidad final de la instancia narrativa-escritora.

Esta movilidad y deslizamientos en la utilización de los pronombres personales “permet au sujet de se dire soi-même *comme un autre*. Elle lui fait quitter l’identité invariante de l’énonciation solitaire pour l’ipséité mobile dont il fait l’épreuve dans la communication”⁴⁰⁵. El tiempo y el lugar de la escritura son pues indiferentes. El lugar y el tiempo de la enunciación es el aquí y el ahora de la escritura, donde el sujeto que escribe acoge en su ipseidad al otro.

Ici, c’est l’endroit du monde où se trouve Aurélia Steiner. Elle se trouve ici et nulle part ailleurs dans les terres d’elle, la mer.

Elle entend que le monde entier se débat contre la même peur, elle voit ce qui se passe ici se répand sur le monde. (AS V, p. 136)

Así pues, el nombre de Aurélia Steiner, un nombre que no nombra a ningún sujeto y multiplicado por tres en tres textos enunciados desde lugares diferentes, fluye y se desliza continuamente, como en los *travellings* de las películas inspiradas en los dos primeros textos, de una persona a otra,

⁴⁰⁵ BARDÈCHE, Marie-Laure, « C’est la faute des pronoms : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner* », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 121.

en la presencia constante de imágenes maternas y líquidas del río, del mar, del “océan de la forêt”, reflejadas en el azul líquido y transparente de los ojos de los personajes, evocando la con-fusión de una identidad diluida que propone y deja sin respuesta la cuestión fundamental de la escritura:

Mais qui êtes-vous?
Qui? (AS M, P. 113)

La fusión con el nombre de Aurélia Steiner, símbolo del sufrimiento de todos los judíos (“Je les ressemble à travers vous et de leur nombre je vous fais”), sirve de vehículo para la puesta en discurso de la escena primitiva de muerte y de nacimiento de la escritura, del surgimiento tanto del enunciador como del lector, diluidos en una no-identidad indefinida.

C’était des tours d’été. La mort vous gagnait.
[...]
Vous baigniez dans le sang de ma naissance. Je
reposais à vos côtés dans la poussière du sol.
Autour de vous, dure et craquée de soleil, cette
terre étrangère, cette lumière, cet été parfait, ce ciel de chaleur.
Devant vous, le rectangle blanc dans lequel il meurt. (AS V, p. 133)

Así, en la habitación oscura, espacio vacío de la escritura, ya sea Vancouver, Melbourne o París, tiene lugar el nacimiento del sujeto que escribe en la página en blanco, rectángulo blanco del campo de la muerte donde muere el joven judío, el mismo rectángulo blanco cosido en la chaqueta de la pequeña Aurélia Steiner, A.S. o M.D., lo mismo da, donde se inscribe la escritura de ojos claros y cabellos negros⁴⁰⁶. En ese no-espacio nace además, el lector-espectador, aquel otro indefinido con el que el sujeto de la escritura se funde.

⁴⁰⁶ La imagen de la escritura como una figura de ojos claros y cabellos negros que se dispersa sobre una imagen en blanco es una metáfora recurrente que ya aparecía en *Le Ravissement de Lol V. Stein* en la frase repetida de Lol sobre Tatiana, “nue sous ses cheveux noirs” en la habitación del hotel de Bois. Este cliché de los ojos azules y los cabellos negros se repetirá en numerosas ocasiones en la obra durasiana, hasta llegar a ser el título de uno de sus textos, *Les yeux bleus, cheveux noirs* (1986).

J'ai encore pleuré. Parfois je crois voir votre main à travers ma main, celle qui ne m'a jamais touchée. Je la vois passer sur mon corps, si libre si seule, folle de connaissance et séparée de votre vouloir, de vous, de moi. Elle va. Touche. Et connaît de moi, de la sorte, ce que moi j'en ignore.

Il fait nuit. Maintenant je ne vois plus les mots través. Je ne vois plus rien que ma main immobile qui a cessé de vous écrire. (AS P, p. 175-176)

La escritura de *Aurélia Steiner* llena el vacío del espacio indefinido dejado por el otro en la escritura y, de esta forma, recrea en el sujeto escribiente una presencia imaginaria que se plasma en el pasaje continuo en la enunciación desde la primera a la tercera persona, confundidas en la voz narrativa, proyección de la autora y de su manera de entender la escritura. Pues ya sabemos que para Duras, escribir es “*rejoindre un indifférencié où l'individu s'abolit*”.⁴⁰⁷ En la indiferenciación de los tres textos se pone en discurso entonces el mismo acto de la escritura. El sujeto disperso y femenino de la escritura se reafirma sin embargo en esa acción mediante un nombre que se da a sí misma la voz fragmentada de la narradora, proyección de Marguerite Duras, y cuyo destinatario “real” se convertirá en el protagonista de la mayor parte de las obras de su último período, Yann Andréa.

À l'origine d'Aurélia Steiner, il y a une lettre adressée à quelqu'un que je ne connais pas. Nous parlons au téléphone. Je connais son nom. (YV, p. 9)

IL y a un an, je vous envoyais les lettres d'Aurélia Steiner. Je vous ai écrit ici de Melbourne, de Vancouver, de Paris. D'ici, au-dessus de la mer, de cette chambre qui maintenant vous ressemble. (L'Été 80, p. 63)

La identidad de Aurelia, afirmada en cada uno de los tres textos por medio de la primera persona es pues la identidad de la autora: “La répétition du même procédé pour chacun des trois textes renforce cette importante accordée à l'identité de l'écrivain, alors même que l'identité tout court pose problème pour chacun d'entre eux à travers ce qui apparaît comme une filiation impossible.”⁴⁰⁸ Esta autoafirmación en la escritura

⁴⁰⁷ DE CHALONGE, Florence, « Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durasienne dans les années 70 », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane, et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, op. cit., p. 182.

⁴⁰⁸ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 26.

permitirá a Marguerite Duras la redacción de una serie de textos “impúdicos” donde la primera persona de la voz enunciativa se desvela, convirtiéndose a la vez en sujeto de escritura y de lectura.

H- *La voz narradora, sujeto y objeto de la escritura*

Inmediatamente después de las tres *Aurélia Steiner*, y antes de emprender una nueva etapa de escritura a partir de *L'Été 80*, Marguerite Duras retomará y reescribirá completamente *Un homme assis dans le couloir* (1980), escrito por primera vez en 1962 para la revista *L'Arc*, modificando el sistema enunciativo que introduce la primera persona, *je*. Este será su primer texto escrito sin relación con una obra cinematográfica después de *Détruire dit-elle* (1969), pero la experiencia fílmica conferirá al sujeto de la escritura un estatus ciertamente original.

1962 será igualmente el año de la redacción del guión de *Hiroshima mon amour* y de *Moderato Cantabile*. Los tres textos, al parecer, tienen como origen la misma fuente autobiográfica, la relación tormentosa que unió a la autora con Gérard Jarlot, y todos ellos tienen en común una relación erótica en la que la muerte y la violencia juega un papel destacado.

J'ai dû écrire ce texte, son premier état, dans l'année où j'ai écrit le scénario d'*Hiroshima mon amour*. La phrase : « Tu me tues, tu me fais du bien » est dans ce texte pour la première fois. (YV, p. 48)

Sin embargo, a diferencia de éstos, *L'Homme assis dans le couloir* es sorprendentemente erótico, algo completamente extraño en la obra durasiana, caracterizada hasta entonces por una reserva en la descripción del acto amoroso. En este texto, por el contrario, el foco de atención se centra en una sexualidad explícita donde “l'indicible y est dit jusqu'à l'indisible”⁴⁰⁹. Se diría que, solamente después de haber encontrado esa forma de afirmarse como sujeto de escritura descentrado y acogedor del otro, del *vous* indefinido, Duras podría escribir un texto como éste,

⁴⁰⁹ GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durasienne*, op. cit., p. 203.

proyectándose en un primer momento en la voz narradora convertida en *voyeuse* del éxtasis de la pareja.

Et puis ces temps-ci, après Aurélia, j'ai trouvé naturellement comment faire. J'ai d'abord trouvé l'immensité du paysage. Puis l'amour. L'amour était absent du premier texte. Puis j'ai trouvé que les amants n'étaient pas isolés mais vus, sans doute par moi, et que cette vue était, devait être mentionnée, intégrée aux faits. Et puis que l'orgasme avait lieu alors qu'il n'avait pas lieu dans le premier état. (YV, p. 48)

El texto es narrado en primer lugar en tercera persona, para pasar después a utilizar un *on* indefinido que da lugar rápidamente a la primera persona, *je*. Un poco más adelante el *on* podría designar al hombre que se acerca a la mujer, en un desplazamiento hacia el *nous* que reúne a la primera y a la tercera persona, la voz narradora y la mujer, no se sabe muy bien si en una identificación o en un desdoblamiento, o todo a la vez. Sin embargo, la primera persona narradora se reafirmará a partir de las primeras páginas.

Elle appelle un nom. Et que l'on vienne.

Nous entendons que l'on marche elle et moi. Qu'il a bougé. Qu'il est sorti du couloir. Je le vois et je le lui dis, je lui dis qu'il vient. (HA, p. 14)

Al mismo tiempo tiene lugar una despersonalización de los personajes, reducidos al deseo y convertidos en cuerpos, formas, piernas, senos, labios, mano que golpea o, simplemente, pene, "cette autre féminité".

La voz narradora es principalmente sujeto del verbo "*voir*", en una ocularización externa, aunque limitada, dependiendo de su posición en el espacio, y que podría considerarse en ocasiones como una ocularización internalizada desde el personaje de la mujer.

Je ne vois rien que son ovale détourné, le méplat très pur, tendu. Je crois que les yeux fermés devraient être verts. Mais je n'arrête aux yeux. Et même si j'arrive à les retenir longtemps dans les miens ils ne me donnent pas le tout du visage. Le visage reste inconnu. Je vois le corps. (HA, p.13)

O incluso negando cualquier ocularización, en un paralelismo con la pantalla negra durasiana.

La mer est ce que je ne vois pas. Je sais qu'elle est là au-delà du visible de l'homme et de la femme. (HA, p. 22)

Esta voz es igualmente, junto a la mujer “deseante”, pero desde una posición más objetiva fuera de la animalidad del deseo, una especie de voz interna que reemplaza la visión de la mujer, imposibilitada por el éxtasis erótico. Como ya sucediera en *L'Éden Cinéma* entre Suzanne y su voz, podríamos hablar de un desdoblamiento en el que la segunda alcanza una mayor objetividad gracias al alejamiento en el tiempo.

Je lui parle et je lui dis ce que l'homme fait. Je lui dis aussi ce qu'il advient d'elle. Qu'elle voie, c'est ce que je désire. (HA, p. 16-17)

La primera persona es asimismo un sujeto de conocimiento subjetivo y, por tanto, en ocasiones dudoso.

Elle le sait les yeux fermés comme je le sais moi, moi qui regarde. Il s'agit d'une certitude. (HA, p. 9)

Je crois que les yeux fermés devraient être verts. (HA, p. 13)
A travers ses paupières, elle doit percevoir l'assombrissement de la lumière, la forme haute de son corps dressé au-dessus d'elle dans l'ombre duquel elle est prise. (HA, p. 15)

Je vois que l'homme pleure couché sur la femme. Je ne vois rien d'elle que l'immobilité. Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort. (HA, p. 36)

Ella es, no obstante, la voz de donde surge el imaginario que construye el texto, en condicional anterior, creando una atmósfera de ensueño, o de recuerdo evocado, en el que tanto el tiempo como el espacio son indefinidos.

L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors. (HA, p. 7)

La voz narrativa es pues una presencia fantasmagórica, anónima, sin identidad, ni tan siquiera corpórea: simplemente una voz situada en el mismo mundo diegético que los personajes pero invisible e ignorada por ellos, y que recuerda a aquella primera voz narradora de *Moderato Cantabile* o de *Hiroshima mon amour*. Esa primera persona es el sujeto de

la escritura “dominé par le *voir*, mais séparé du *faire* orchestré sur la scène.”⁴¹⁰ El narrador-voyeur ve realizado por fin el deseo de tantos personajes durasianos, como Lol que deseaba “les voir”. Es, en definitiva, la figura del autor que comunica con el lector y que, además de ciertos rasgos estilísticos típicamente durasianos, evoca el paisaje vietnamita de la infancia.

De l’immensité indéfinie arrive un brouillard, une couleur violette déjà rencontrée sur le chemin d’autres endroits, d’autres fleuves, dans les moussons très lointaines de la pluie. (HA, p. 33)

Pero, simultáneamente, en una posición de comentador de lo percibido, la voz es igualmente figura del lector-espectador, de la misma forma que las voces en *off* del cine durasiano. La primera persona deviene así, al mismo tiempo, sujeto de escritura y voz de lectura, dando lugar a un “décentrement du sujet, scindé entre écriture et lecture, origine et retentissement, maîtrise et abandon”⁴¹¹.

I- *La voz enunciativa performativa: la escritura “courante”.*

Ya desde finales de los años 70 con la aparición de la voz durasiana en *India Song*, en *Le Camion* y en las *Aurélia Steiner*, pero sobre todo, como veremos a partir de ahora, en los años 80, existe la tendencia en la obra durasiana a convertir al narrador o narradora en una voz enunciativa que conduce el relato, invistiéndolo de datos biográficos mezclados con lo ficticio, difuminando sus fronteras, “puisque l’énonciation relève d’une sorte de performatif qui fait advenir les événements au moment où ils sont dits par cette voix.”⁴¹². En este sentido, la puesta en discurso del *vous* interlocutor ya en las *Aurélia*, es determinante, ya que en los textos en los que tiene lugar, la voz enunciativa, en el lugar de la instancia narradora,

⁴¹⁰ DE CHALONGE, Florence, « Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l’écriture durassienne dans les années 70 », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, op. cit., p.187.

⁴¹¹ *Ibid*, p. 187.

⁴¹² LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 28.

conduce a una identificación entre el personaje que habla en primera persona y la voz. En este último período de la producción durasiana asistiremos pues a “une situation d’*énonciation* qui modalise la fiction tout autant que l’écriture de soi.”⁴¹³

En 1980, el mismo año de la publicación de *L’Homme assis dans le couloir* y de *Les Yeux verts*, y dentro de lo que podríamos denominar una escritura del día a día, Duras escribirá una serie de diez artículos encargados por Serge July del periódico *Libération* durante el verano de 1980. La autora practicará, a partir de entonces, en la mayor parte de sus textos, una escritura “en directo” que intenta reflejar los acontecimientos vitales en el momento en el que suceden. Esta ficcionalización de la vida (o “realización” de la ficción) supone, no obstante, la dificultad de acompañar la vida y la escritura. La escritura, “Avec devant moi le temps arrêté”⁴¹⁴, se releva incapaz de alcanzar los acontecimientos vitales, pero lo que importa no es la veracidad de los hechos sino su relato reinventado por la autora, la historia “virtual”.

L’Été 80, su primer “diario”⁴¹⁵, como ella misma lo denominaba, comienza, como lo hiciera *Aurélia Steiner*, con la autoafirmación de la autora en el acto de la escritura, aunque en una escritura “sin sujeto”.

Donc, voici, j’écris pour *Libération*. Je suis sans sujet d’article. Mais peut-être n’est-ce pas nécessaire. (*Été*, p. 9)

En *L’Été 80* Duras, voz narradora en primera persona, habla de todo y de nada, en una escritura continúa, casi verborreica, sin distinguir realidad y ficción. Desde la habitación negra de la escritura, lugar de la enunciación, situada esta vez en Trouville, donde el mar, el viento, el sol y las tempestades están siempre presentes, el imaginario se extiende hasta alcanzar incluso a los temas políticos de actualidad.

⁴¹³ *Ibid*, p. 28.

⁴¹⁴ DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1987, p. 13.

⁴¹⁵ Más adelante veremos que, si damos crédito a la propia Duras, su primer diario habría sido *La Douleur*, escrito, en teoría, durante la guerra o inmediatamente después. Aunque podremos comprobar que la forma de diario sería añadida mucho tiempo después, en el momento de su publicación. Por otro lado, *C’est tout*, el último texto de Duras puede considerarse igualmente como un diario.

Essayons d'approcher cette armée désarmée, calme et seule, celle de l'Histoire. Essayons de nous en approcher de la seule façon possible, en évitant l'insanité de la théorie, je parle de l'imaginaire. (Été, p. 74)

Y sin transición, el imaginario durasiano inventa la historia del niño de ojos grises y la monitora, a su vez, narradora del cuento del niño David y el tiburón, historia redoblada por la de la narradora-enunciadora y su destinatario privilegiado, recreación imaginaria de la propia Duras y de Yann Andréa⁴¹⁶.

Je suis dans la chambre noire. Vous êtes là. Nous regardons dehors. La mer et ce pasaje des deux formes lointaines de la jeune fille et de l'enfant, elles marchent le long de la blancheur, sur la nudité, sur la plage. (Été, p. 91)

Je les regarde. Vous me regardez les voir. Comme eux nous sommes séparés. (Été, p. 93)

Je vous regarde. Vous ne savez pas. Dans la chambre noire je vous ai à votre tour enfermé. Dans l'espace illimité de la mer je vous ai enfermé avec l'enfant. C'est fait. Cette couleur noire de mes yeux fermés, ces coups au cœur, votre similitude définitive. (Été, p. 95)

Je ne distingue plus votre corps de celui de l'enfant, je ne sais plus rien des différences qui vous unissent et vous séparent. (Été, p. 96)

Efectivamente, como ya habíamos hecho notar en el apartado sobre las escrituras del sí mismo, ese verano de 1980 fue el del reencuentro con Yann Andréa, el último compañero de la escritora, narratario convertido en personaje, interlocutor de la voz enunciadora alrededor del cual girarán la mayor parte de sus textos de la última etapa de su obra artística.

Alors je suis revenue dans la nuit de cette chambre au-dessus de la mer et dans son silence. Oui, je crois que nous nous sommes vus, quand j'ai ouvert la porte je vous ai reconnu, je crois que c'est ce qui a eu lieu. (Été, p. 86-87)

A partir de entonces "c'est la naissance d'une fascination nouvelle permettant à l'écriture de renaître sept ans après la mort d'Anne-Marie Stretter dans *India Song*."⁴¹⁷ Si el personaje de Anne-Marie Stretter, inspirado por Elisabeth Striedter, personaje real de la infancia de Marguerite

⁴¹⁶ Esta historia será de nuevo reescrita en el texto que lleva por título el nombre de ficción de Yann, *Yann Andréa Steiner* (1992), desplazando al destinatario al centro del texto como lo atestigua el título, adquiriendo un lugar central la historia de amor entre la monitora, que se llamará Johanna, y el niño de ojos grises.

⁴¹⁷ ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 98.

Donnadieu se había convertido en obsesión, Yann Andréa, compañero de Marguerite Duras se transformará en su interlocutor principal como Yann Andréa Steiner.

La propia aparición en la escritura de Yann Andréa, personaje desde entonces ficcionalizado, es provocada y recreada imaginariamente por la voz durasiana desde la habitación de la escritura, atrapando al personaje real en la ficción. La voz de la autora se ficcionaliza, quedando cautiva en el lugar de la enunciación. La autora logra “promener l’écriture dans la vie et à faire entrer dans la chambre noire le jeune homme”⁴¹⁸.

Oui, l’enfant aux yeux gris était là, et la jeune fille aussi, ils regardaient la mer. Et je les ai ramenés à moi eux aussi comme je le fais de vous, de la mer et du vent et je vous ai enfermés dans cette chambre égarée au-dessus du temps. (Été, p. 72)

De esta forma “le sujet autobiographique et le sujet de l’écriture semblent à la fois se contredire et se compléter [...]”: “le sujet invente autant qu’il s’invente, par l’énonciation.”⁴¹⁹, inventado al mismo tiempo la figura de su interlocutor.

En *L’Été 80* encontramos pues la voz propia de Duras que, desde su identidad como escritora, muestra el proceso de escritura en la “habitación oscura del imaginario”, su elaboración al mismo tiempo que la experiencia de lo vivido. De *Aurélia Steiner*, donde por primera vez una voz femenina que se nombraba a sí misma hablaba en una primera persona “porosa” y dispersa, pasamos a un “diario” en el que la voz de la autora se muestra sin ambages en la escritura, pero atrapada en el lugar del imaginario.

L’Été 80 es pues un texto clave en la obra durasiana, no solamente por que en él se muestra por primera vez la voz de la autora en primera persona, sino porque, como ya he avanzado, se encuentra el germen de gran parte de su obra posterior, la que tiene como centro a Yann y también la que tiene como tema principal la infancia y la adolescencia.

⁴¹⁸ *Ibid*, p. 109.

⁴¹⁹ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 29.

La historia de la joven monitora y del niño de los ojos grises puede leerse asimismo como una evocación de la figura del *petit frère* querido de Marguerite Duras. No obstante, en la reescritura de este texto, en *Yann Andréa Steiner*, la autora-narradora se identifica a la joven indirectamente, por medio de la autocitación.

Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé. (Été, p. 67)

La jeune fille dit qu'on écrivait toujours sur la fin du monde et sur la mort de l'amour. (YA, p. 95)

Esta escritura “al día” se complementa con *Les Yeux verts*, *La Vie matérielle* o *Outside*. Lo interesante de estos textos y de las apariciones mediáticas de Duras, además de suponer una importante fuente de información de las reflexiones de la autora sobre su propia obra, es que nos muestran un discurso oracular, un discurso que Anne Cousseau denomina, acertadamente, “discours de vérité”, en el que la autora presentaba “des jugements éminemment personnels, parfois forts contestables, sous la forme de vérité générales et indiscutables”⁴²⁰ Ese discurso se compone de una palabra que, aunque no deja espacio al interlocutor, está plagada de silencios sabiamente agenciados con el objetivo de dejar huella, de imponerse como una palabra esencial. No es de extrañar pues la frecuente utilización del pronombre de primera persona, de la presencia del sujeto enunciador acompañado la mayor parte de las veces con verbos como “*croire*”, “*penser*”, “*savoir*”. Así, el “*je*” durasiano se reafirma como sujeto de un discurso de saber que “dénote donc l'expression d'une pensée qui revendique sa subjectivité et sa singularité”⁴²¹.

Esta subjetividad marcada, conjugada con ciertas modalidades de enunciación objetivas, es expresión, paradójicamente, de la universalidad, de la generalidad: “Le discours de la *doxa*, formellement objectivant, parce

⁴²⁰ COUSSEAU, Anne, « Le Discours de vérité », dans BURGELIN, Claude et Pierre de GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, op.cit., p. 545.

⁴²¹ *Ibid*, p. 549.

que fondamentalement subjectif⁴²², lo que conduce a un sujeto discursivo identificado con la autora pero, al mismo tiempo, expresión de una palabra mítica sin sujeto.

J- *La puesta en escena de una identidad narrativa* ravie.

De los planos inutilizados en *Agatha ou les lectures illimitées*, un texto que regresaba al universo de la infancia y la adolescencia, Duras realiza *L'Homme Atlantique* (1982), texto cinematográfico de la ausencia y de la muerte que, igual que con el texto anterior, publicará en texto escrito.

L'Homme Atlantique será el primero de una serie en la que se manifiesta la fascinación de la autora por Yann Andréa, por el amor imposible que la une a un homosexual, la fascinación “pour une manière nouvelle d'exister auprès d'un homme: [...]”⁴²³

En este texto, en el que la pantalla permanece en negro la mayor parte del tiempo, se oye únicamente la voz de Marguerite Duras que se dirige a un interlocutor que, en principio, es desconocido. La situación de enunciación es la misma pues que en *Aurélia Steiner*, salvo por el hecho de que la voz enunciativa y femenina permanece en la primera persona del singular, y porque, en un momento dado, se ve en el plano el rostro de Yann Andréa, el *vous* destinatario.

La voz enunciativa y narradora, hablando del y al interlocutor, se erige en soberana del mundo diegético, e incluso de los pensamientos del hombre, convertido en un personaje atrapado en el tejido de su creación, recreándolo en su ausencia.

Vous penserez que c'est moi qui vous ai choisi. Moi. Vous. Vous qui êtes à chaque instant le tout de vous-même auprès de moi, cela, quoi que vous fassiez, si loin ou si près que vous soyez de mon espérance. (HA, p. 10)

La voz habla de separación y de muerte asociadas a la ausencia del personaje y al negro de la pantalla, a una cámara que manifiesta la

⁴²² *Ibid*, p. 550.

⁴²³ ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 110.

muerte definitiva del cine⁴²⁴. Todos estos elementos, además de las alusiones a los funerales y a Dios, acentúan el carácter de misa mortuoria del texto, la desaparición del mundo creado por la voz, el propio desvanecimiento de la voz de la autora, cuyo interlocutor, *vous*, bien podría designar igualmente al lector-espectador ausente, invitado a “hacer su propio cine”.

Después de este texto que gira en torno a la ausencia, la desaparición y la muerte, Marguerite Duras corrige el borrador de *La Maladie de la mort* (1982). Este, junto a *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), da cuenta de lo que en *L'Homme atlantique* la voz enunciadora denominaba un “amour entre vivre et mourir”⁴²⁵. En *La Maladie de la mort* la homosexualidad es “aride, solitaire [...]. C'est peut-être la mort.”⁴²⁶.

Como en *L'Homme assis dans le couloir*, con el que comparte además de “l'orchestration abstraite, minimale, d'une exemplaire rigueur”⁴²⁷, un erotismo crudo, en *La Maladie* encontramos de nuevo una voz narradora y enunciadora en primera persona, *je*, dividida y descentrada en una segunda persona, *vous*, y en una tercera persona, *elle*, “un texte à trois voix, à sa forme arete et unitaire. J'étais creusée en mon centre, [...]”⁴²⁸. Se diría que el narrador se impone como maestro de la palabra y dueño de las acciones de sus personajes. Una primera persona, presente en la palabra pero ausente de los hechos, presencia pues fantasmagórica que cuando aparece lo hace desde la negación de un saber o de una percepción:

Peut-être prenez-vous à elle un plaisir jusque-là inconnu de vous, je ne sais pas. Je ne sais pas non plus si vous percevez le grondement sourd et lointain de sa jouissance à travers sa respiration, à travers ce râle très doux qui va et vient depuis sa bouche jusqu'à l'air du dehors. Je ne le crois pas. (MM, p. 15)

Et puis vous le faites. Je ne saurais pas dire pourquoi vous le faites. Je vous vois le faire sans savoir. (MM, p. 42)

⁴²⁴ *L'Homme Atlantique* será, en la práctica, la última película de Marguerite Duras. *Dialogue de Rome*, *Les Enfants* y *La mort du jeune aviateur anglais* son, la primera, un documental por encargo, las segundas, corealizaciones.

⁴²⁵ DURAS, Marguerite, *L'Homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 31.

⁴²⁶ *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, citado en BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, Coll. Les Contemporains, 1992, p. 193.

⁴²⁷ BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *op. cit.*, p. 192.

⁴²⁸ DURAS, Marguerite, *La Pute de la côte normande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 8.

Esta primera persona es la instancia creadora del imaginario del texto, con un discurso que comienza en condicional. Es ella la “*metteuse en scène*” de este encuentro “ilisible” entre el *vous* masculino y el *elle* femenino, haciendo notar su presencia en todo momento como portadora de las palabras y de las acciones de los personajes, reportando sus discursos de forma directa o indirecta.

Vous devriez ne pas la connaître, [...].
Vous pourriez l’avoir payée.
Vous auriez dit : Il faudrait venir chaque nuit pendant plusieurs jours. (MM, p. 7-8)

La primera persona *je* es utilizada, igualmente, en solo una ocasión, por el discurso directo de la mujer, para afirmar su presencia delante del *vous*, único indicio de identificación entre la voz narradora y el personaje femenino.

Elle dit: Je suis là, regardez, je suis devant vous. (MM, p. 21)

Elle, capaz de imponer la muerte porque dadora de vida, es el cuerpo diferente, el otro sexo, la extranjera delante de la cual el *vous* homosexual que busca “el mismo”, no ve nada. *Vous* está infectado pues por la enfermedad de la muerte, de la in-diferencia.

Une autre fois vous lui dites de prononcer un mot, un seul, celui qui dit votre nom, vous lui dites ce mot, ce nom. Elle ne répond pas, alors vous criez encore. Et c’est alors qu’elle sourit. Et c’est alors que vous savez qu’elle est vivante. (MM, p. 26)

« [...] *La Maladie de la mort* est un premier état de *Les Yeux bleus cheveux noirs* »⁴²⁹. Existe un gran contraste entre la frialdad y una cierta moralidad en contra de la homosexualidad del primero, y la emoción profunda del segundo: “c’était un procès, (et) ici, il n’y a rien de pareil, en aucun sens.”⁴³⁰ De una condena dolorosa de la homosexualidad em *La Maladie*, en *Les Yeux* ese amor imposible es percibido como “plus seul, plus

⁴²⁹ DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1987, p. 42.

⁴³⁰ *Ibid*, p. 42.

pur, plus à l'abri des autres désirs, des erreurs de rencontre."⁴³¹ Y es que, entre tanto, Marguerite Duras "ha aprendido a escribir sobre Yann"⁴³², aunque la escritura de este amor imposible se plasmará en un texto de lectura difícil donde a veces no se encuentra la palabra apropiada⁴³³.

La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. (YB, p. 14)

Sans mots, sans encre pour l'écrire, sans livre pour le lire, datée. Ils en sont enchantés de même. (YB, p. 123)

Les Yeux bleus cheveux noirs (1986) es la consecuencia del intento de hacer una transposición teatral de *La Maladie de la mort*. En el primer texto Duras retoma pues el mismo tema pero otorgándole una dimensión teatral, aunque sin perder su primera forma literaria. La voz enunciativa es la de un actor indeterminado, introducida por la voz narradora anónima, en una puesta en discurso de las instancias discursivas que recuerda a la de *Le Vice-consul* con la aparición de la figura de Peter Morgan como escritor de un metarelato sobre la mendiga.

Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire. (YB, p. 9)

De nuevo, el texto se convierte en un espejo donde la escritora y la escritura se reflejan, donde existen numerosos destellos biográficos e intertextuales de la obra⁴³⁴, sólo que esta vez, los personajes principales son claramente la imagen distorsionada de la propia Marguerite Duras y de Yann Andréa.

⁴³¹ DURAS, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 122.

⁴³² Al final de *La Pute de la côte normande*, el texto sobre el proceso de reescritura de *La Maladie de la mort*, convertido en *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras declaraba: "Quand j'ai écrit *La maladie de la mort*, je ne savais pas écrire sur Yann."

⁴³³ En *La Vie matérielle*, Marguerite Duras, refiriéndose a *Les Yeux bleus cheveux noirs*, habla de esta imposibilidad de alcanzar la vida mediante la escritura: « Le livre, c'est l'histoire de deux personnes qui s'aiment. C'est ça : qui aiment sans en être prévenues. Ça se passe en dehors du livre. Je dis là quelque chose que je n'ai pas voulu dire dans le livre, mais que je ne devais pas oublier de dire maintenant, même si c'est un peu difficile de trouver les mots pour le faire. Cet amour se tient dans l'impossibilité d'être écrit. C'est un amour qui n'est pas encore atteint par l'écriture. » p. 97.

⁴³⁴ A lo largo del texto aparecen referencias indirectas a textos y personajes de la obra durasiana anterior, como Lol V. Stein, el vicecónsul, Anne-Marie Stretter o Aurélia Steiner.

Vous étiez dans les parcs et les bars des grands hôtels du Mont-Canisy à la recherche des beaux barmen de Buenos Aires et de Santiago engagés pour l'été. Tandis que moi j'étais perdue dans le labyrinthe sexuel des Yeux bleus cheveux noirs. (YA, p. 12)

El libro es el único espacio donde los personajes y su historia de amor imposible pueden reunirse, atrapados en su laberinto, confinados en la habitación cerrada de la escritura, la que se encuentra en el hotel des Roches⁴³⁵ de Trouville.

Elle dit qu'ils sont de même que s'ils étaient retenus ensemble dans un livre et qu'avec la fin du livre ils seront rendus à la dilution de la ville, de nouveau séparés. (YB, p. 85)

La voz narradora del texto se desdobra en la voz enunciativa, de la que apenas se diferencia a lo largo del texto, excepto en las frases en las que la primera introduce a un actor en el momento de pronunciar la frase. Esa misma voz, proyección de Marguerite Duras⁴³⁶, es el personaje femenino⁴³⁷, distorsionado y encerrado con el amante de "lo mismo" en la habitación oscura de la escritura.

Il demande : En dehors des passages, de cet amour, qui est-elle ? En dehors des passages, en dehors de sa présence dans la chambre, qui ?

Elle met la soie noire sur le visage. Elle dit : Je suis un écrivain. (YB, p. 39)

Elle dit qu'un jour elle fera un livre sur la chambre, elle trouve que c'est un endroit comme par inadvertence, en principe inhabitable, infernal, une scène de théâtre fermée. (YB, p. 40)

La habitación de la escritura produce, no obstante, efectos desconcertantes, hasta el punto de que el personaje femenino, desdoblado en personaje y voz creadora, introducido por la voz del actor como una

⁴³⁵ Marguerite Duras poseía un apartamento en el Hotel des Roches Noires de Trouville. Fue aquí donde acudió Yann Andréa en el verano de 1980, y donde comenzaron la relación que duró hasta la muerte de la escritora.

⁴³⁶ Además de otros datos autobiográficos, el personaje femenino es descrito como aquel que "connaît bien les bords de mer pour les avoir vus toute sa vie". (YB, p. 139)

⁴³⁷ En *La Pute de la côte normande*, Duras además de identificar a Yann Andréa con el personaje masculino, hace lo propio con el personaje femenino: "Dans le livre, j'ai dix-huit ans, j'aime un homme qui hait mon désir, mon corps." (p. 11).

instancia posible, presenta a su vez al actor como producto de su imaginario, identificado al mismo tiempo con el personaje masculino.

Si elle parlait, dit l'acteur, elle dirait: Si notre histoire se jouait au théâtre, tout à coup un acteur viendrait au bord de la rivière, de la lumière, très près de vous et de moi qui suis à côté de vous. Mais il ne regarderait que vous seul. Et ne parlerait que pour vous seul. Il parlerait comme vous auriez parlé si vous aviez eu à le faire, lentement et sans éclat, comme s'il lisait de la littérature en quelque sorte. Mais une littérature dont il serait continuellement distrait du fait de l'attention qu'il devrait mettre à ignorer la présence de la femme sur la scène. (YB, p. 110-11)

Lo que se “refleja” más adelante en el propio texto:

Si elle parlait, dit l'acteur, elle dirait: Si notre histoire se jouait au théâtre, un acteur irait au bord de la scène, au bord de la rivière de lumière, très près de vous et de moi, il serait habillé de blanc, il serait dans une concentration très grande de son attention, intéressé par lui-même au plus haut degré, tendu vers la salle comme vers lui-même. Il se présenterait comme l'homme de l'histoire, l'homme, dirait-on, dans son absence centrale, son irréversible extériorité. Il regarderait, comme vous avez tendance à le faire, vers l'extérieur des murs, comme si c'était possible, dans la direction de la trahison. (YB, p. 116-117)

Estas respeticiones reflectantes crean un efecto de irrealidad o de difuminación entre la ficción y la realidad, en el que los niveles narrativos y las instancias discursivas ya no se diferencian sino que se reflejan las unas en las otras. El propio libro pues se refleja dentro del texto, “en el corazón de la historia”, asumiendo la narración el personaje masculino en una imagen casi idéntica, aunque con ciertas variaciones, de la narración comenzada por el actor, a su vez introducido por la voz narradora anónima, lo que viene a poner de relieve la ligereza y la vacuidad de las distintas voces adoptadas por la autora.

Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au coeur de l'histoire.

Pas un soufflé de vent. Et déjà, étalé devant la ville, baies et vitres ouvertes, entre la nuit rouge du couchant et la pénombre du parc, le hall de l'hôtel des Roches.

À l'intérieur, des femmes avec des enfants, elles parlent de la soirée d'été, c'est si rare, trois ou quatre fois dans la saison peut-être, et encore, pas chaque année, qu'il faut en profiter avant de mourir, parce qu'on ne sait pas si Dieu fera qu'on en ait encore à vivre d'aussi belles.

À l'extérieur, sur la terrasse de l'hôtel, les hommes. On les entend aussi clairement qu'elles, ces femmes du hall. Eux aussi parlent des étés passés sur les plages du Nord. Les voix sont partout pareillement légères et vides qui disent l'exceptionnelle beauté du soir d'été.

Parmi les gens qui regardent le spectacle du hall depuis la route derrière l'hôtel, un homme fait le pas. Il traverse le parc et s'approche d'une fenêtre ouverte.

[...]

Peu après le cri, par cette porte que la femme regarde, celle des étages de l'hôtel, un jeune étranger vient d'entrer dans le hall. Un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. (YB, p. 9-11)

Elle dort.

Il dit: C'était un soir d'une exceptionnelle douceur, pas un souffle de vent, toute la ville était dehors, on ne parlait que de la tiédeur de l'air, une température coloniale, l'Égypte au printemps, les îles de l'Atlantique sud.

Des gens regardaient le couchant, le hall ressemblait à une cage en verre posée sur la mer. A l'intérieur, il y avait des femmes avec des enfants, elles parlaient de la soirée d'été, elles disaient que c'était très rare, trois ou quatre fois dans la saison peut-être, et encore, qu'il fallait en profiter avant de mourir parce qu'on ne savait pas si Dieu ferait qu'on ait encore à vivre des étés aussi beaux.

Les hommes étaient dehors sur la terrasse de l'hôtel, on les entendait aussi clairement que les femmes du hall, eux aussi parlaient des étés passés. Les propos étaient les mêmes, les voix aussi, elles étaient pareillement légères et vides.

Elle dort.

- J'ai traversé le parc de l'hôtel, je suis allé près d'une fenêtre ouverte, je voulais aller sur la terrasse avec les hommes, mais je n'ai pas osé, je suis resté là à regarder les femmes. C'était beau, ce hall posé sur la mer devant le centre du soleil.

Elle se réveille.

- C'est peu après que je suis arrivé près de la fenêtre que je l'ai vu. Il avait dû entrer par la porte du parc. Je l'ai vu alors qu'il était au milieu de sa traversée du hall. Il s'est arrêté à quelques mètres de moi.

Il sourit, il essaye de se moquer, mais ses mains tremblent.

- C'est là que c'est arrivé. Cet amour dont je ne vous ai pas parlé, c'était là. C'est là que j'ai vu pour toujours un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs, celui pour qui je voulais mourir ce soir-là en votre présence, au café du bord de la mer – il sourit, il se moque mais il tremble encore.

Elle le regarde, elle répète les mots pour les dire : Un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. (YB, p. 87-89)⁴³⁸

Si comparamos los dos fragmentos, reflejo “distorsionado” el uno respecto al otro, la diferencia más relevante se relaciona con la “visión” o, como lo denomina Jost, la ocularización. En el primero, en el que la voz narradora y la enunciativa parecen objetivas, la ocularización es aparentemente externa, como si se tratase de una cámara que fuera aproximándose cada vez más a la entrada del hotel hasta centrarse, en un primer plano, en el hombre. Esta ocularización objetiva cambia solamente al final, cuando el punto de vista que nos ofrece parece ser el de la mujer centrado en el joven extranjero. El

⁴³⁸ Esta escena evoca otra de *Le Ravissement de Lol V. Stein* en la que Lol describe a Tatiana a Jacques Hold, su narrador, el encuentro de éste con Tatiana en la habitación del Hotel des Bois: “Elle était nue sous ses cheveux noirs”, una frase que se repite hasta hacerle perder el sentido.

foco de visión cambiaría desde la voz narradora hacia la mujer, ambas instancias proyección de la autora.

En el segundo, por el contrario, la ocularización es siempre interna, partiendo del punto de vista del personaje masculino identificado al hombre, que se percibe igualmente en las apreciaciones subjetivas acerca del momento, una descripción que tiene lugar mientras la mujer, foco de visión en el primer fragmento, está dormida, es decir, no ve. Solo se despierta cuando el objeto de visión, el joven extranjero de ojos azules, es percibido de manera diferente por el hombre.

Sustituyéndose así en la narración, la mujer y el hombre se confunden, se fusionan. Al fin y al cabo, en la escritura, todo es posible.

Il trouve qu'ils se ressemblent. Il le lui dit. Elle trouve aussi, comme lui, qu'ils ont la même taille, des yeux de la même couleur bleue, et les cheveux noirs. (YB, p. 44-45)

Aparece pues otro personaje, un joven extranjero, el otro, similar o sustituto en el deseo de la mujer, y cuya aparición junto a ella es precedida del grito de un nombre oriental, que evocaría la infancia de la autora, y en ella al amante chino o al hermano querido⁴³⁹.

On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faire d'une voyelle pleurée et prolonguée 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*. [...]

Peu après le cri, par cette porte que la femme regarde, celle des étages de l'hôtel, un jeune étranger vient d'entrer dans le hall. Un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. (YB, p. 11)

Es “el mismo” nombre deformado por la mujer-escritora, y por el que el hombre la denomina en su unión, en una confusión de géneros e instancias. Es el otro en el deseo para el hombre. Como en *Le Ravissement de Lol V. Stein* o en *Aurélia Steiner*, el nombre no nombra o está ausente de sujeto.

⁴³⁹ Ya me referí más arriba a cómo, después de la publicación de *L'Amant*, Marguerite Duras declaró lo siguiente: “Le petit frère était le Chinois finalement. C'est ça mon secret”. De esta forma, el niño, el hermano y el amante constituyen entre todos un arquetipo: “Toute ma vie personnelle, amoureuse, sexuelle a dépendu de ça, ce cet amour qu'il y avait entre le petit frère et moi, cette histoire dort ou apparaît dans les livres.”, en BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 181.

Elle lui parle de ce mot. Ce mot était un nom dont elle l'avait appelé lui et dont lui l'avait appelée en retour, ce dernier jour. C'était en fait son nom à lui, mais déformé par elle. Elle l'avait écrit le matin même de son départ face à la plage vidée par la chaleur.

[...] C'était elle qui l'avait pris, elle s'était fait pénétrer elle-même par lui, tandis que sous elle il était mort de douleur d'avoir à la quitter. Et c'était là qu'il l'avait appelée de son propre nom, celui de l'Orient par elle déformé. (YB, p. 93-94)

Descrito físicamente como otros personajes durasianos⁴⁴⁰, la figura del joven es el arquetipo de las figuras míticas y más representativas de la obra durasiana, desde Lol hasta Aurélia Steiner.

Contrairement à ce que l'on pouvait penser, il venait du Nord. De Vancouver. Juif, je crois. Il était ouvert à l'idée de Dieu. (YB, p. 93)

El joven de ojos azules y cabellos negros, y que da nombre al texto, es pues, además del otro deseado, la imagen de la escritura que el personaje masculino, como si fuese Lol V. Stein, (se) mira fascinado a través de la ventana, en su reunión con la escritora.

Dans le parc, dès l'apparition du jeune étranger, l'homme s'est rapproché de la fenêtre du hall sans s'en rendre compte. Ses mains sont accrochées au bord de cette fenêtre, elles sont comme privées de vie, descomposées par l'effort de regarder, l'émotion de voir. (YB, p. 12)

El joven es pues, a la vez, "el mismo", la imagen fija o absoluta del amante y de la escritura deseados por el personaje masculino.

Il était habillé de blanc comme le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. (YB, p. 26)

- Je suis allé le chercher sur la plage, je ne savais plus ce que je faisais. Puis je suis revenu dans le parc. J'ai attendu jusqu'à l'arrivée de la nuit. Je suis parti quand on a éteint le hall. Je suis allé à ce café au bord de la mer. D'habitude nos histoires sont courtes, je n'ai jamais connu ça. L'image est là – il montre sa tête, son cœur-, fixe. Je me suis enfermé avec vous dans cette maison pour ne pas l'oublier. (YB, p. 36)

En la visión, el personaje masculino, reflejo de Yann Andréa, se convierte en voz narradora que cuenta la historia del joven de ojos azules y cabellos negros, evocando, en un cierto momento al vicedónsul, al hombre virgen de

⁴⁴⁰ Pensemos, por ejemplo, a Tatiana Karl en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, "el otro" de Lol V. Stein; o en los ojos casi transparentes de Anne-Marie Stretter, etc.

Lahore con su grito desesperado ante el amor imposible de Anne-Marie Stretter.

Il était occupé à regarder les gens dans l'assemblée du hall. Et tout à coup il y avait eu ce cri. Non, à y repenser, ce cri ne venait pas du hall mais de beaucoup plus loin, il était chargé d'échos de toutes sortes, de passém, de désir. (YB, p. 37)

En *Les Yeux bleus cheveux noirs*, el libro de la habitación oscura de la escritura, las instancias discursivas y los niveles narrativos se reflejan unos en otros confundándose: no existe diferencia entre la representación, la ficción y la biografía, hasta el punto de convertirse, según palabras de la propia Duras, en un "labyrinthe sexuel" donde "moi, j'étais perdue."⁴⁴¹ En el imaginario del texto tienen cabida igualmente los lectores-espectadores, fascinados y confundidos delante de ese espectáculo indescriptible, arrastrados igualmente hacia la indiferenciación, fatalmente designados por la mirada vacía de los actores.

C'est la dernière nuit, dit l'acteur.

Les spectateurs s'immobilisent et regardent dans la direction du silence, celle des héros. L'acteur les désigne du regard. Les héros sont encore exposés dans la lumière intense du bord de la rivière. Ils sont allongés face à la salle. On les dirait anéantis par le silence.

Ils regardent vers la salle, le dehors, la lecture, la mer. (YB, p. 149-150)

En el texto, la escritura se "teatraliza", pone en escena, en una transposición de la teatralización de la vida, el intento de nombrar lo innombrable, lo que conduce a un texto cuyo objeto es "un amour absurde sans sujets, comme le sourire d'Alice et sans visage à travers le miroir".⁴⁴² *Les Yeux bleus cheveux noirs* da cuenta de "une absence sans image, sans visage, sans voix mais qui emporte le corps tout entier, comme sous l'effet de la musique, vers l'émotion qui accompagne la délivrance d'on ne sait quel poids formel."⁴⁴³

En esa misma tendencia a poner en escena la escritura en la que se produce la con-fusión de lo real y de lo ficticio, de personas y personajes

⁴⁴¹ DURAS, Marguerite, *Yann Andréa Steiner*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992, p. 12.

⁴⁴² DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1987, p. 97-98.

⁴⁴³ *Ibid*, p. 98.

fragmentados en múltiples formas pronominales, nace un nuevo texto, *Emily L.* (1987), cuyo proyecto hunde sus orígenes en la estancia de Duras en el Hospital Americano de Neuilly, a finales de 1982, donde escuchaba hablar inglés a diario y donde, a su lado, Yann Andréa leía en voz alta *Martin Eden* de Jack London. El germen del texto se remonta pues a cuatro años antes de su publicación: el mismo que dio lugar a la escritura de *La Maladie de la mort* y de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, el de la “histoire à soixante-cinq ans avec Y.A., homosexuel.”, la historia “le plus inattendu(e) de cette dernière partie de ma vie qui est arrivé là, le plus terrible, le plus important”⁴⁴⁴. Mientras que en *Les Yeux bleus*, esa historia “c’est resté(e) loin”, en *Emily L.* Duras parece haber seguido sus propios consejos explicitados en *La Vie matérielle*:

Il aurait fallu entrer dans le livre avec mes bagages, mon visage ravagé, mon âge, mon métier, ma brutalité, ma folie, et toi, tu aurais dû rester de même dans le livre, avec tes bagages, ton visage lisse, ton âge, ton oisiveté, ta brutalité terrible, ta folie, ton angélisme fabuleux. (VM, p. 102)

Así, en el nuevo texto sobre la misma historia, Duras se introduce ella misma sin ambigüedades mediante la primera persona de la voz enunciativa, manteniendo a su lado a Yann Andréa como su principal interlocutor, esta vez reducido a una doble impotencia, la del amor heterosexual y la de la escritura.

- Ce qui m’empêche d’écrire, c’est vous. Vous êtes très malheureux à cause de ça. Parce que vous n’écrivez pas. Vous n’écrivez pas parce que vous savez tout sur cette chose-là, cette chose tragique, d’écrire, de le faire, ou ne pas le faire, de ne pas écrire, de ne pas pouvoir le faire, vous savez tout. Vous, c’est parce que vous êtes un écrivain que vous n’écrivez pas. (EL, p. 56)

En el texto, las conversaciones entre la escritora y su interlocutor se mezclan con la historia de amor entre el capitán de un barco y su mujer, Emily L., escritora de apellido truncado, heroína heredera de los personajes míticos de la obra durasiana:

⁴⁴⁴ *Ibid*, p. 89.

Son image est très claire. Elle est blonde, son visage est comme mangé par la rouille, ravagé par le vent de la mer, ses yeux sont abîmés, elle voit mal. Je ne sais pas qui c'est, je sais seulement qu'elle est fidèle à ce capitaine, qu'elle est sans pensée, sauf cet amour pour lui. (M.D., p. 137)

El texto es pues una superficie reflectante donde la primera persona enunciativa se identifica con el personaje de Emily en su interacción con el capitán y en su relación con la escritura.

[...] ma parenté profonde, ma soeur, c'est Emily L.. C'est moi, à un point que vous ne pouvez imaginer. J'ai envie d'écrire sur Émilie, encore... comme autrefois sur Lol V. Stein.⁴⁴⁵

Emily, "elle", y la primera persona de la instancia enunciativa-narradora, se identifican en el acto de escribir, con la figura de la autora.

Il dit, comme elle, revoir sa main agrippée au stylo noir et il dit que même si c'est dans le sommeil que la chose avait eu lieu et qu'elle l'avait revue ainsi, comme détachée d'elle, c'était elle l'auteur. (EL, p. 124)

La historia de amor entre el capitán y Emily L.⁴⁴⁶, como la historia entre la enunciativa-narradora y su interlocutor, gira en torno a la escritura y, concretamente, alrededor de un poema donde se percibe "la dernière différence: celle interne, au centre des significations."⁴⁴⁷ Frente a la escritura de su mujer, incomprensible e ininteligible, el rechazo absoluto del capitán. Ante la belleza y la seguridad del poema que revela lo desconocido y la diferencia del otro femenino, el marido reacciona de forma brutal, quemándolo y destruyéndolo en el fuego de una sartén de la cocina, espacio femenino. Emily lo busca infructuosamente:

⁴⁴⁵ Citado en ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 125.

⁴⁴⁶ La historia del Capitán y Emily L., "perdidos" por el mar, navegando incansablemente para hacer olvidar el poema, la escritura perdida, evoca la historia del *Marin de Gibraltar*. Sólo que, en este caso, el narrador anónimo y masculino acompañaba al personaje femenino en su búsqueda del amor, desatando su imaginario. Aquí, la escritora es femenina y es el personaje masculino y posesivo que intenta, mediante el viaje, hacer olvidar esa región donde su mujer se convierte en otra desconocida, incontrolable. Será el joven guardián, el lector, el que participa en la búsqueda de la escritora para poseerla y retenerla, hasta los mares del Pacífico Sur, la costa indochina, y los confines del mar de China, es decir hasta los orígenes, porque "c'est trop peu et c'est mal reçu par le corps qui lit et qui veut connaître l'histoire depuis les origines." (EL, p. 153)

⁴⁴⁷ DURAS, Marguerite, *Emily L.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 85.

Elle avait cherché toute une partie de la soirée et une partie de la nuit. Elle avait sorti les tiroirs du haut de la commode et elle les avait vidés.

[...]

Elle avait dit qu'elle aurait bien aimé le finir, mais qu'il fallait ne plus y penser. (EL, p. 87-88)

El poema desaparecido y la reacción del capitán es, por una parte, el reflejo de las diez páginas desaparecidas y luego encontradas por la autora del manuscrito origen del libro y, por otra, del deseo de Yann Andréa de que Duras dejase de escribir sobre su historia de amor.

Écoutez: ce livre-là, issu de Quillebeuf dans le terrain de ma tête il devait précéder ce troisième livre que je viens de finir. C'est maintenant que je devrais le faire si je n'avais pas perdu le manuscrit. Il fallait que je fasse encore un voyage à Trouville pour savoir où j'avais pu le mettre.

Du temps a passé.

Les dix pages perdues ont été retrouvées dans les brouillons du livre qui a paru.

Ce nouveau livre a été terminé en mars 1987, livré à l'éditeur six mois après *Les Yeux bleus*. (VM, p. 104)

Vous dites :

- Il ne faut pas me croire. N'écrivez plus.

- [...]

- N'écrivez plus. (EL, p. 26)

Y aunque los lugares o “les régions de l'écriture devenaient obscures, indécises.”⁴⁴⁸, lo que verdaderamente importa es la escritura, el acto de escribir, bien el del poema desaparecido, bien la creación del propio libro porque, en definitiva: “écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer”⁴⁴⁹. Como bien afirma Loignon, “le discours a ici valeur de performatif.”⁴⁵⁰

El otro masculino es pues obstáculo a la escritura pero también valedor. La figura del padre protector, que conoce y sostiene profundamente a su hija publicando sus poemas, se entrecruza con “el guardián”, aquel que le otorga su nombre y que figura el lugar vacío y desconocido del lector evocado desde la habitación propia de la escritura.

Je voulais vous dire ce que je crois, c'est qu'il fallait toujours garder pardevers soi, voici, je retrouve le mot, un endroit, une sorte d'endroit personnel, c'est ça, pour y être seul et pour aimer. Pour aimer on ne sait pas quoi, ni qui ni comment, ni combien de temps. [...] Je voulais vous dire que vous étiez cette attente. Vous

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 85.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 23.

⁴⁵⁰ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 26.

êtes devenu à vous seul la face extérieure de ma vie, celle que je ne vois jamais, e vous resterez ainsi dans l'état de cet inconnu de moi que vous êtes devenu, cela jusqu'à m mort. (EL, p. 135-136)

Es él quien, a través de la lectura de la carta a él dirigida, le otorga existencia en la escritura, desvelando su verdadera identidad en la que se afirma por medio de la repetición constante de su apellido "elle", el pronombre femenino, singular y vacío, presto a rellenarse con cualquier "persona". Identidad reafirmada ante el notario amigo del joven guardián que recuerda, en cierta forma, la figura del crítico literario que decide si la escritura es adecuada o no para el joven guardián.

Elle lui avait en effet écrit une lettre, il y avait bientôt quatre ans de cela. Elle n'avait trouvé aucune espèce de moyen de le joindre, elle avait toujours cette lettre, cette enveloppe fermée. Elle avait parlé un peu de cette lettre au notaire. Elle avait écrit au jeune gardien pour lui dire qu'elle aurait pu l'aimer, elle voulait qu'il le sache. (EL, p. 132)

Emily L. avait réfléchi. Puis elle avait dit au notaire de lire cette lettre quand elle aurait quitté son bureau, de la lire et de faire comme il l'entendrait, de juger lui-même si elle était bonne ou mauvaise à lire pour le jeune gardien. [...] Elle avait hésité, et puis elle lui avait dit qu'elle avait perdu la confiance qu'elle avait en elle-même. Qu'elle avait fait des erreurs en écrivant quelquefois, que l'écriture l'avait emportée vers des régions dangereuses où elle n'aurait jamais dû aller. Qu'elle s'en remettait à lui pour savoir si c'était encore arrivé dans cette lettre-ci. (EL, p. 134)

El lugar de la enunciación y el lugar del otro son pues lugares fragmentados en diferentes instancias que anuncian la desintegración del sujeto unitario, una instancia vacía, más bien múltiple, que adquiere forma a través del lenguaje.

La place est vide. [...] Aussitôt le bac reparti, la place redevient vide. C'est entre deux arrivées du bac, dans ce vide de la place, que la peur est arrivée. Je regarde autour de nous et voici qu'il y a des gens, là-bas, au fond de cette place, à la sortie du chemin abandonné, là où il ne devrait y avoir personne. Ils sont arrêtés et ils regardent vers nous. Ils sont une quinzaine, tous pareillement habillés de blanc. Il s'agit d'une même personne indéfiniment multipliée. (EL, p.11)

La primera persona de la enunciativa-narradora se constituye en interacción con el otro, el interlocutor Yann, el otro extranjero, el inglés o el asiático. La presencia un tanto obsesiva de un grupo de coreanos que invaden el lugar de la enunciación, Quillebeuf, recuerda al universo asiático

durasiano de la infancia, confundiendo la instancia enunciativa con la figura de la autora. Ese pasado evoca igualmente los textos ya escritos de Duras, en una intertextualidad constante sobre la obra anterior.

J'ai dit que je connaissais les Asiatiques, qu'ils étaient cruels, que sur les routes ils s'amusaient à écraser les chiens moribonds de la plaine de Kampot avec leurs voitures. J'ai parlé de la mer grise des tropiques, plate. Et puis du Siam, encore, derrière la montagne. Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient, ils m'éloignaient de vous tous, de vous, de la même façon que l'aurait fait le souvenir d'une lecture dont j'aurais été inconsolable, celle de la partie de mes propres écrits qui portait sur cette période de ma jeunesse, et je pensais qu'il fallait que moi je vous quitte pour écrire encore sur le Siam et sur d'autres choses qu'aucun d'entre vous n'avait connues, [...]. (EL, p. 47)

Se pone en discurso, como afirma Loignon, el “devenir écrivain qui entrecroise la fiction et l'autobiographie, rendant l'écrivain à sa mise à mort par le livre”⁴⁵¹.

La instancia narradora en primera persona no es, sin embargo, un sujeto autobiográfico, sino autorial. Como ya sucediera en los textos anteriores del “ciclo de Yann”, la autora configura, no obstante, una identidad “autográfica”: se establecería, como afirma Anne Cousseau, un “efecto de lectura” que identificaría a la autora con la narradora y el personaje, en el que se supone un conocimiento de las obras previas de Duras.

Emily L., como afirma Armel, se encuentra, por varias razones, muy próximo de *L'Amant* (1984), puesto que en el primero Duras lleva al extremo la relación entre la autobiografía y la veracidad que puede alcanzarse en ella. En el centro del texto y de la vida de su protagonista se encuentra un poema desaparecido, el poema que mostraba su esencia, su verdad, lo que conduce al descentramiento y a la *différance*. ¿Cómo no pensar en la fotografía nunca tomada, la imagen absoluta e inexistente de *L'Amant*?

⁴⁵¹ *Ibid*, p. 27.

K- La voz narradora de una autobiografía ficticia

Como ya vimos anteriormente, *L'Été 80* contiene en germen los dos núcleos alrededor de los cuales girará desde entonces la escritura durasiana, la de la escritura del día a día confundiéndose con la vida en cuyo centro se encuentra la relación de amor imposible con Yann Andréa, y de donde surgirán los textos de *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *Emily L.* y *Yann Andréa Steiner*, y la infancia y la guerra en su relación con los orígenes de la escritura de donde nacerá, en primer lugar, *Agatha* (1981), *L'Amant* (1984), *La Douleur* (1985) y, finalmente, la reescritura “cinematográfica” de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

El personaje del hermano y la insinuación de una relación incestuosa con el personaje femenino principal aparecen ya en sus primeras novelas, *Les Impudents* y *La Vie tranquille*. Pero es en *Un Barrage contre le Pacifique* y más tarde en su reescritura teatral de *L'Éden Cinéma*, textos de clara inspiración autobiográfica, donde los signos de una relación incestuosa entre Suzanne, *alter ego* de la escritora, y su hermano Joseph, arquetipo que reuniría rasgos de los dos hermanos de Marguerite Duras, se presentan de forma más evidente aunque todavía ambigua.

Et petit à petit, je suis arrivée, à travers *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*, à comprendre que ce frère, je l'avais aimé et qu'il m'avait aimée.⁴⁵²

Pero será en *Agatha* (1981) cuando, por primera vez, tenemos un personaje inspirado directamente en el hermano pequeño de la autora, Paul, haciendo referencia a una relación claramente incestuosa entre ambos.

Este texto, que supuso el regreso al universo de la infancia y a los orígenes de la escritura con el personaje de la madre y del hermano, surgió de la lectura, entre todas las posibles e ilimitadas, de *Un Homme sans qualités* (1930-1943) de Musil durante el famoso verano de *L'Été 80*. En él Duras desarrollará uno de los temas centrales en la obra durasiana, el

⁴⁵² LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, « Conférence de presse du 8 avril 1981 », Montréal, 1981, p. 19.

incesto, hasta entonces escondido bajo diferentes máscaras, presente más tarde en *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990) y *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

À l'origine de ça, il y a ma vie, ma propre vie. J'ai perdu un frère –il avait 27 ans- en trois jours, en Indochine. [...] J'a fait cette lecture de Musil, j'ai été malade, l'année dernière. J'ai lu Musil, 2000 pages comme ça ; je n'ai pu rien lire depuis. Finalement, cet échec parce qu'à la fin il n'arrive pas à en sortir, le Musil, je l'ai pris positivement, comme la réussite même. C'est comme ça, à partir d'une lecture que j'ai fait *Agatha*. Mais en fait, si je n'avais pas vécu l'histoire avec mon frère, je ne l'aurais pas écrit, *Agatha*. C'est la conjugaison de ces deux faits, de la lecture et de mon adolescence avec ce jeune frère [...]⁴⁵³.

La narradora, figura de la propia Duras, reelabora imaginariamente la biografía, proyectando en el texto literario deseos y miedos. Como hacen la mayor parte de los personajes durasianos, Agatha “hace su cine” en la habitación oscura del imaginario.

Quelquefois je crois que c'est Agatha qui a tout inventé, l'amour du frère, le frère, tout, le monde. Je pense que c'est Agatha qui a découvert l'inceste, lui ne l'aurait pas fait, il n'était pas capable de le découvrir. C'est là la force incommensurable de cette petite fille, Agatha. (ME, p. 11)

No por casualidad *Agatha* es, en su origen, un guión cinematográfico, siendo ésta la primera vez que la autora lo prefiera al texto escrito, quizá porque la pantalla se convierte en la superficie refractaria donde confluyen la lectura y la escritura, la realidad y la ficción.

Je crois que *Agatha* est plus lisible au cinéma que dans le livre, c'est la première fois que ça se produit. Si on me donnait à choisir entre le livre *Agatha* et le film *Agatha*, je choisirais le film. (ME, p. 11)

En el texto, los personajes, *lui* et *elle*, espejo el uno del otro, se reflejan a su vez en las lecturas “*illimitées*” y “*personnelles*” que hacen del libro de Musil, reverso de la escritura. Es más, a lo largo del texto, “ella” y “él” representan, como en un juego de la infancia, a los personajes del texto

⁴⁵³ *Ibid*, p. 19-20.

de Musil, Agatha y Ulrich Heimer, diciéndose de usted. Son pues personajes porosos, sin contornos definidos.

La consumación imposible del amor incestuoso sólo puede producirse en la “habitación alucinatoria” de la villa Agatha, lugar de enunciación y de lectura, del imaginario, en el que la voz femenina se convierte en el personaje, refiriéndose a sí misma en tercera persona, y la voz masculina en el narrador imaginario. Se podría decir, con Blot-Labarrère que, de la misma forma que sucedía en *Aurélia Steiner*, “l’acte textuel se pose en lieu et place de l’acte sexuel.”⁴⁵⁴

LUI.- Le corps de ma sœur est là, dans l’ombre de la chambre. (*temps*) Je ne savais pas la différence qu’il y avait entre le corps de ma sœur et celui d’une autre femme. (*temps*) Les yeux sont fermés. (*temps*) Elle sait cependant que je viens.

ELLE.- Oui.

Silence. Rôles inversés. (AT, p. 48)

La “alucinación” consiste en substituirse al amante de la hermana, como ella substituye al hermano en otros amantes que ocupan su lugar⁴⁵⁵. Pero en ese caso, aquella se hace llamar “Diotima”, en una ironía de Duras, puesto que en *Un homme sans qualités* el personaje que lleva ese nombre es una burguesa ridícula que no llega a consumir la unión con el hombre que ama porque ambos permanecen absorbidos por sus lecturas.

En la habitación de *Agatha*, la escritura y la lectura se encuentran en el mismo espacio, la biografía se confunde con la ficción, lo real con lo imaginario y las identidades pierden sus contornos, substituyéndose unas a otras. Sin embargo, el nombre de Agatha repetido dos veces mostraría una “image préfabriquée qui reste toujours marquée par la scission entre l’original et le semblable.”⁴⁵⁶: en la película de *Agatha ou les lectures illimitées* es la voz de la propia Marguerite Duras la que recita las palabras de la hermana, mientras que el hermano es representado por Yann Andréa.

⁴⁵⁴ BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 184.

⁴⁵⁵ No obstante ya apunté más arriba las declaraciones de Duras al respecto, en las que afirmaba que, en realidad, el amante chino era su hermano pequeño.

⁴⁵⁶ SAEMMER, Alexandra, “Conversations sacrées de Marguerite Duras et Robert Musil”, dans HARVERY, Stella et KATE Ince (éds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, New York, 2001, p. 293.

Es en la presencia cada vez más asidua de la voz de la autora como personaje inestable e incierto donde Borgomano ve la conversión a la “autobiografía” de *L’Amant* como “l’achèvement d’une évolution depuis longtemps amorcée vers l’émergence d’un sujet de l’écriture”⁴⁵⁷ con *Aurélia Steiner*, movimiento inverso, por un lado, al recorrido del personaje de la mendiga en *Le Vice-consul* que le conducía a la desintegración de la identidad y, por otro, al vacío de la escritura del período anterior.

Continuando pues con la exploración del universo de la infancia y de la adolescencia, Marguerite Duras publicará *L’Amant* (1985), el texto que se convertiría en la “autobiografía” oficiosa de la autora. Tres años antes, Yann Andréa publica, con el consentimiento de Marguerite Duras, *M.D.* (1983). La autora declaraba en *Apostrophes* a Bernard Pivot cómo, éste texto, en el que ella es la figura central y en el que directamente se mostraba su universo personal, había sido un desencadenante fundamental de su regreso a la escritura con *L’Amant*.

Il a réussi à capter quelque chose qui a fait que j’ai écrit ce livre, après. Je me suis reconnue comme ma mère me décrivait : « Elle râle toujours, elle ne sera jamais contente »... [...] Je me suis reconnue comme ça et j’étais heureuse d’avoir conservé cette nature que je n’avais pas esquintée. Moi, j’étais esquintée. Pas ma nature ! Et ça m’a donné envie de retourner par l’écriture à cette période-là...⁴⁵⁸

Este regreso se convierte en un retorno al pasado construido por una voz narradora en primera persona que se mira a sí misma constantemente en una serie de imágenes evocadas que construyen fragmentariamente el rostro de la autora hasta llegar al momento de la enunciación: un “visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. [...] un visage détruit.”⁴⁵⁹ que nos habla de una historia descentrada y sin sujeto que se reconoce únicamente en la escritura.

L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l’on fait croire qu’il y avait quelqu’un, ce n’est pas vrai il n’y avait personne.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ BORGOMANO, Madeleine, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 47.

⁴⁵⁸ Citado en ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l’autobiographie*, op. cit., p. 115.

⁴⁵⁹ DURAS, Marguerite, *L’Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 10.

⁴⁶⁰ *Ibid*, p. 14.

Las imágenes son escenas y fotografías de la vida de la autora-narradora-personaje que destacan momentos de importancia en una cronología plena de *flash-backs* y de *flash-forwards* que comienza en la infancia alrededor de la familia y finaliza en el presente de la enunciación. De ahí la invocación “*regardez-moi*” a un lector que se convierte ante todo en espectador. En el texto pues, la ocularización externa, la interna y la espectral se funden continuamente, produciendo un efecto de fascinación.

La primera persona de la narración se consagrará y se reafirmará a través de dos actividades fundamentales que se corresponden perfectamente: “ver”o, lo que es lo mismo para Duras, cerrar los ojos e imaginar y, a partir de ahí, escribir mostrando, describiendo imágenes y escenas, haciendo ver al lector-espectador el imaginario de la escritora.

La primera es una imagen construída desde el exterior, un rostro devastado y sin embargo admirado y amado por un hombre, figura del lector-espectador que en un lugar público dice conocer a la autora-narradora desde siempre. Esta imagen especular exterior que la identifica es interiorizada por la voz narradora, hasta el punto de convertirse en una imagen que sólo ella ve, una imagen *émerveillante* de sí misma, aquella en la que se reconoce y se fascina, esencia por tanto de su identidad.

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n’ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C’est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m’échante. (AM, p. 9)

Esta imagen carece de una datación precisa en un texto en el que gran parte de ellas se sitúan en una edad concreta de la narradora-personaje. Y es que ese rostro devastado y destruído en el momento de la enunciación por las líneas de la escritura, carece de centro. No obstante, la imagen que marca el comienzo del envejecimiento, entendido como el origen y el comienzo del sí mismo en la escritura, es la escena del encuentro con el amante chino, el extranjero, el otro por excelencia, en el transbordador del Mékong, datada de forma precisa a los quince años y medio. Ahí comienza, con la escritura, el “*déroulement d’une lecture*”, el proceso de separación de la familia, de

individuación y de afirmación del deseo de escribir en el deseo amoroso, que continuará en la mayoría de edad con la necesidad de “matar al padre” a través de la figura del hermano mayor, y de esta forma “castigar” a la madre.

Non, il est arrivé quelque chose lorsque j’ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu. [...] Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C’était pour enlever de devant ma mère l’objet de son amour, ce fils, la punir de l’aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représenté par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l’a fait mourir. (AM, p. 13-14)

En ese proceso que va desde la adolescencia a los dieciocho años, se encuentran ya inscritas en la narradora-personaje, la vida y la muerte, el deseo y el alcohol autodestructor que marcarán el desarrollo de la obra durasiana.

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j’ai eu ce visage prémonitoire de celui que j’ai attrapé ensuite avec l’alcool dans l’âge moyen de ma vie. [...] De même que j’avais en moi la place du désir. J’avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. (AM, p. 15)

En ese momento de transición, de travesía desde las aguas maternas a la sangre del desvirgamiento, la voz narradora fluctúa entre la primera y la tercera persona, percibiéndose, como en la imagen del comienzo del texto, “comme une autre serait vue, au-dehors”⁴⁶¹, es decir, como la “*petite*”, “*l’enfant*” o la “*jeune fille*”. El primer acto de autoafirmación y de individuación, de separación de ese *nous* familiar, es la utilización de la primera persona es el deseo de escritura distanciándose de la madre, hasta el punto de que la escritura la absorbe, convirtiéndola en una figura, en un personaje.

Je veux écrire. Déjà je l’ai dit à ma mère : ce que je veux c’est ça, écrire. (AM, p. 29)

⁴⁶¹ *Ibid*, p. 20.

C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. (AM, p. 38)

En el texto, espejo donde la autora-narradora se desdobra en personaje, aparecen igualmente “otras mujeres” que contribuirán a la construcción de su identidad narrativa⁴⁶²: mujeres-personajes de la vida y/o de la obra, de la biografía y/o del imaginario durasiano. Entre ellas, dos “extranjeras”, una estadounidense y otra de origen belga y de apellido de origen español por matrimonio, conocidas como “colaboradoras” durante la época de la guerra, Marie-Claude Carpenter y Betty Fernández, mujeres misteriosas de ojos claros como la mayoría de las heroínas durasianas.

Otra figura femenina fundamental, pero en este caso de la infancia, es Hélène Lagonelle, compañera del pensionado de Saigón. Hélène es la ascendente (o la “descendiente”) de personajes como Lol V. Stein, un poco “retrasada” e ignorante, inconsciente del esplendor de su belleza. En el deseo de la narradora-personaje de verse sustituida en la escena amorosa por este personaje, reconocemos inmediatamente la relación triangular de Lol, Tatiana Karl y Jacques Hold.

Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. (AM, p. 92)

Pero la “otra”, la figura de la extranjera, está representada por excelencia por el personaje de la mendiga, descrita como la loca fuera del lenguaje, la que habla una lengua incomprensible. En una curiosa substitución “metonímica”, la mendiga suplanta a la madre, y la hija de la mendiga a la “*petite fille*”.

J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement, je ne l'ai plus reconnue du tout. [...] L'épouvante [...] venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s'était produite, que je savais que personne d'autre n'était là à sa place qu'elle-même, mais que justement cette identité qui n'était

⁴⁶² Ya apunté en el apartado sobre la construcción de la novela familiar, el hecho de que Marguerite Duras “colaboró” con el régimen de Vichy, puesto que trabajó durante aproximadamente dos años en la *Comisión de control del papel de edición* que dependía, en última instancia, de la autoridad alemana nacionalsocialista.

remplaçable par aucune autre avait disparu et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de crier. J'ai crié. Un cri faible, un appel à l'aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait mortellement toute la scène. Ma mère s'est retourné.

J'ai peuplé toute la ville de cette mendicante de l'avenue.

A côté d'elle la petite fille de l'histoire. Elle la porte depuis deux mille kilomètres. (AM, p. 105-106)

Continuando con la serie de deslizamientos e identificaciones sustitutivas, "*la petite fille*" de Sadec, en boca de todos a causa de su relación con el hijo del comerciante chino, se identifica y confunde con la mujer del embajador, modelo de Anne-Marie Stretter:

Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec. [...].

La Dame on l'appelait, elle venait de Savannakhet. Son mari nommé à Vinhlong. Pendant un an on ne l'avait pas vue à Vinhlong. A cause de ce jeune homme, administrateur-adjoint. Ils ne pouvaient plus s'aimer. Alors il s'était tué d'un coup de revolver. L'histoire est parvenue jusqu'au nouveau poste de Vihnlong.

[...]

A la récréation, elle regarde vers la rue, toute seule, adossée à un pilier du préau. Elle ne dit rien de ça à sa mère. Elle continue à venir en classe dans la limousine noire du Chinois de Cholen. [...] Cet isolement fait se lever le pur souvenir de la dame de Vihnlong.

[...] La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. (AM, p. 109-110)

A través de todas estas sustituciones identitarias, la autora-narradora muestra su constitución en sujeto de la escritura en diversas imágenes biográficas y bibliográficas íntimamente unidas a la obra y que forman parte del imaginario durasiano.

Esa voz en primera persona que en ciertas ocasiones se desdobra en el personaje de "*la petite fille*" en tercera persona, marca asimismo de la distancia en el tiempo⁴⁶³, se identifica, aunque de una forma ciertamente ambigua, con la autora, ya que, como es habitual en la obra durasiana, no existen referentes extratextuales explícitos que permitan la verificación de los datos ofrecidos en el texto. Sin embargo, lo que parece ponerse en entredicho en el texto es, precisamente, la validez de la autobiografía. En un texto en el que la narradora afirma que la historia de su vida no existe, que

⁴⁶³ Ese procedimiento de desdoblamiento de una voz narradora en un personaje lo hemos podido ya observar en *L'Éden Cinéma*, donde la protagonista se desdoblaba en una voz, aunque con la diferencia de que en esa obra de teatro el personaje no se identificaba claramente con la autora-narradora, mientras que en *L'Amant*, si bien no podemos hablar de una identificación completa, existen numerosos indicios que así lo indican.

parte de un rostro destruido, y cuya imagen central es inexistente⁴⁶⁴, se pone de relieve que la identidad narrativa del sujeto parte fundamentalmente del imaginario, del cruce entre la realidad y la ficción, del dialogismo entre el yo y el otro. Lo que viene a demostrar que “tout auteur d’autobiographique est avant tout un personnage, puisque le moi, si l’on en croit Lacan ou Barthes, n’est rien d’autre que le produit du langage.”⁴⁶⁵ La identidad narrativa de Marguerite Duras se muestra en *L’Amant* en la construcción propia del personaje escritor, desde sus orígenes hasta el momento de la enunciación, por medio de la confrontación constante a lo radicalmente otro, representado por el amante extranjero.

Siguiendo la ambigua estela de la “autobiográfica ficticia” de *L’Amant*, Duras publica *La Douleur* (1985), diario sobre la época de la guerra. Y es que para la autora, “le temps de l’enfance et celui de la guerre ont donc ceci de commun qu’ils imposent l’expérience de la soumission, et poussent à une révolte dont l’écriture se fait l’instrument.”⁴⁶⁶ La infancia será la fuente inagotable del imaginario durasiano, de sus historias y de sus personajes; y la guerra será la época en la que realmente nace Marguerite Duras como escritora: sus dos primeros textos, *Les Impudents* (1943) y *La Vie tranquille* (1945) se publicarán durante la Segunda Guerra Mundial. Por eso, tanto el texto de *L’Amant* como el de *La Douleur*, entre algunos otros, forman parte, según la propia opinión de Duras, de los libros “intangibles” de su obra.

Il y a les livres intangibles, il y a *L’Été 80*, *L’Homme Atlantique*, le Vice-Consul qui crie dans les jardins de Shalimar, la mendicante, l’odeur de la lèpre, *M.D.*, Lol V. Stein, *L’Amant*, *La Douleur*, *La Douleur*, *La Douleur*, et *L’Amant*, Hélène Lagonelle, les dortoirs, la lumière du fleuve. (VM, p. 100)

Como expresa la repetición de sus títulos, *L’Amant* y *La Douleur*, la infancia y la guerra, devienen los libros que expresan la esencia durasiana, el núcleo del personaje Marguerite Duras, mujer de letras, escritora.

⁴⁶⁴ En realidad, todas las imágenes evocadas por la narradora en el texto son inexistentes, al menos para el lector: son imágenes y escenas descritas por la narradora desde su imaginario.

⁴⁶⁵ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 31.

⁴⁶⁶ DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L./ IMEC, 2003, p. 12.

L'émotion dans *L'Amant* ou dans *La Douleur* est encore tiède, battante. Elle résonne dans ces livres-là, au moindre souffle, les voix aussi je les entends. (VM, p. 101)

En “La Douleur”, Duras, como es habitual, “desrealiza” los hechos y ficcionaliza los protagonistas convirtiendo a Robert Antelme en Robert L.⁴⁶⁷, a Dionys Mascolo en D., siguiendo con la costumbre durasiana de abreviar los nombres, pero dejando que se identifiquen claramente con las personas reales y con algunos datos biográficos. Esta ambigüedad se extiende a la propia autora-narradora. Identificada claramente con la autora, se autodesigna, en algunos momentos, mediante la tercera persona, como si fuese un personaje, perdiendo su identidad y su nombre.

Il me regarde et il a un sourire très doux : « Merci ma petite Marguerite » Je crie que non. Mon nom me fait horreur. (LD, p. 42)

Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me déplie, je change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur. [...] Où es-tu ? [...] Autant en attendre un autre. Je n'existe plus. Alors du moment que je n'existe plus, pourquoi attendre Robert L. ? Autant en attendre un autre si ça fait plaisir d'attendre ? Plus rien de commun entre cet homme et elle. Qui est ce Robert L. ? A-t-il jamais existé ? [...] Que se passe-t-il dans cette chambre ? Qui est-elle ? (LD, p. 49-50)

Para, de esta forma, acoger en ella al otro, al Robert *revenant*, convertido en un deshecho humano, en una “forma” despersonalizada.

Le docteur est arrivé. Il s'est arrêté net, la main sur la poignée, très pâle. Il nous a regardés puis il a regardé la forme sur le divan. (LD, p. 70)

“Monsieur X. dit ici Pierre Rabier” es la segunda “historia verdadera” de *La Douleur*. Lo más destacable de este relato, basado en la ambigua relación mantenida entre Marguerite Antelme y Charles Delval, colaborador con los ocupantes nazis alemanes, es la “mascarada” de todos

⁴⁶⁷ En la obra durasiana aparece otro Robert L.: se trata de Robert Lamy, personaje de *L'Amante anglaise*, propietario del café donde se reúnen los personajes y ejerciendo, en cierta forma, en papel de narrador de los hechos. La presencia de un personaje del mismo nombre en la obra anterior, contribuye pues a la “ficcionalización”.

Lo mismo sucede con Thérèse, el nombre ficticio que se da a sí misma Duras en “Ter le malicien” y “Albert des capitales”. Thérèse es también el nombre de la prima asesinada por Claire Lanes en *L'Amante anglaise*. Más llamativo es el parentesco entre la Thérèse de *La Douleur* y Thérèse Langlois (Thérèse L.) del guión cinematográfico *Une aussi longue absence*, en el que este personaje cree reconocer en un vagabundo a su esposo desaparecido en los campos de concentración alemanes. La proyección autobiográfica es evidente.

los personajes ocultados bajo identidades diversas, desdoblados asimismo por la escritura, revelando, como dice la propia Duras en el prefacio, “cette façon illusoire d’exister”⁴⁶⁸. En primer lugar, la narradora sin nombre, en primera persona, pero desdoblada ya por el contenido autobiográfico del texto en el personaje Marguerite Antelme, “écrivain et femme de résistant”⁴⁶⁹, esposa de Robert Antelme, denominado en el relato Robert L., conocido como M. Leroy, por tanto Madame Leroy, y proyección de la autora Marguerite Duras, que inicia una relación de doble juego, víctima-verdugo, con el personaje nombrado aquí Pierre Rabier, francés pero colaborador de los alemanes, Monsieur X., cuyo nombre verdadero era Charles Delval, aunque su identidad ya dudosa permanece incierta por el hecho de que en el texto la narradora informe al lector de que “l’identité de Rabier était fausse, qu’il avait pris ce nom à un cousin mort dans les environs de Nice. Qu’il était Allemand.”⁴⁷⁰ Esa identidad prestada a un muerto acerca al personaje a la muerte que le esperaría en la vida real al final de la guerra, después de un proceso judicial en el que participaron como testigos Marguerite Antelme y Dionys Macolo.

Je ne l’avais pas encore condamné à mort. (LD, p. 108)

La posibilidad de decidir sobre la muerte del otro hace de Pierre Rabier el radicalmente extraño, el desconocido Señor X. Pero al condenarlo a la inexistencia, contagia de esa no identidad al sí mismo, a la narradora-personaje, hasta transformarla en otra. Así, en los dos siguientes relatos de *La Douleur*, la autora-narradora deja de utilizar la primera persona y se presenta en tercera persona en el personaje de Thérèse⁴⁷¹, convertida en

⁴⁶⁸ DURAS, Marguerite, “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, *La Douleur*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1985, p. 90.

⁴⁶⁹ *Ibid*, p. 102.

⁴⁷⁰ *Ibid*, p. 108. Esta identidad ficticia pertenece, no obstante, a la ficción durasiana. Jean Vallier, en su libro sobre la biografía de Marguerite Duras, después de consultar el acta de nacimiento de Charles Delval, alias Rabier, puede confirmar que “naquit à Paris le 29 avril 1901, dans le XV^e arrondissement.” (p.662) y que, por tanto, esa era su verdadera identidad.

⁴⁷¹ En la primera versión de estos textos, recogida en los *Cahiers de la guerre et autres textes*, Thérèse se llamaba Théodora, lo que nos conduce directamente al personaje de Théodora Kats que formaría parte del texto jamás escrito, abandonado, salvo un pequeño fragmento publicado en el recopilatorio *Outside* (1984), y precedido por “Pas mort en déportation”, otro fragmento retomado después en “La Douleur” sobre la recuperación de

“Albert des Capitales” en torturadora de un colaborador, y en “Ter le milicien”, en guardiana de un detenido. Estos dos textos completan, en cierta forma, los anteriores. Aquí se produce el cambio de papeles de después de la guerra, en los que las víctimas se transfiguran en verdugos y los torturados en torturadores. En estos “*textes sacrés*”, Duras se entrega a los lectores, dejando que ellos juzguen y que saquen sus propias conclusiones.

En “Albert des capitales”, el relato describe la tortura de un colaborador que vendría a ser la versión vulgar de Pierre Rabier. Éste último era “un homme grand, blond, il est myope et il porte des lunettes cerclées d’or. Il a un regard bleu, rieur. Derrière ce regard on devine la santé dont le corps regorge. Il est très soigné. [...]. Sa propreté est inoubliable. [...] Il est habillé comme un monsieur.”⁴⁷² Esta descripción de un hombre atractivo se completa con su interés y fascinación por la cultura y por las letras. Es la imagen misma del poder, atrayente y repugnante a la vez. Por contraste, el colaborador detenido y torturado por Thérèse en “Albert des capitales”, es un hombre de “Cinquante ans. Il louche un peu. Il porte des lunettes. Il a un col dur, une cravate. Il est gras, court, il est mal rasé. Ses cheveux sont gris.”⁴⁷³ : imagen de la derrota, repulsiva y digna de lástima a la vez.

La descripción de Thérèse por parte de la narradora se realiza desde el exterior, desde el punto de vista objetivo de una instancia que se distancia del personaje, destacando, en su descripción, el aislamiento y la soledad en que le mantiene la espera de su hombre.

Thérèse se tient derrière D. un peu pâle. Elle un air méchant, elle est seule. Depuis la Libération ça se voit davantage. On ne l’a jamais vue au bras de personne depuis qu’elle est au centre. [...] Elle est distraite, seule. Elle attend un

Robert Antelme después de su regreso de los campos de concentración alemanes. Théodora es pues “c’est ce que j’ignore de vous” (DURAS, Marguerite, *Yann Andréa Steiner*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992, p. 25), lo que todos, incluso la propia autora, ignoramos de Duras, lo desconocido, de lo que sólo aparece un destello en ese personaje de *La Douleur* que, de alguna forma, la sustituye, Thérèse.

Théodora es igualmente un nombre de personaje inventado por Duras para “pouvoir parler des Juifs assassinés par les Allemands.” (DURAS, Marguerite, *op. cit.*, p. 31-32.) Y para ello le había imaginado, como la dama de Aurélia Steiner, el vivir en una mansión suiza donde se refugiaban niños repatriados de los campos nazis (DURAS, Marguerite, *op. cit.*, p. 29 yss.).

⁴⁷² DURAS, Marguerite, “Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”, *La Douleur*, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁷³ DURAS, Marguerite, “Albert des capitales”, *La Douleur*, *op. cit.*, p. 142.

homme qui peut-être a été fusillé. Ce soir ça se voit particulièrement. (LD, p. 148)

Pero esa focalización exterior del personaje se convierte pronto en interna, produciéndose incluso en ciertos momentos una confusión entre la narradora y el mismo. La narración y la focalización recuerdan pues aquellas de *Moderato Cantabile*, configurando lo que denominamos una “empatía narrativa” o focalización libre indirecta que se explica por la anterioridad de la primera escritura del texto.

Thérèse se demande si c'est bien utile de le faire déshabiller. Maintenant qu'il est là, ce n'est plus si urgent. Rien, elle ne ressent plus rien, ni haine ni impatience. Rien Ce qu'il a c'est que c'est long. Le temps est mort pendant qu'il se deshabilite. (LD, p. 150)

Il a peur de mourir. Pas assez. Il ment toujours. Il veut vivre. Même les poux se raccrochent à la vie. Thérèse se lève. Elle est angoissée, elle a peur que ce ne soit jamais suffisant. Qu'est-ce qu'on pourrait lui faire ? Qu'est-ce qu'on pourrait inventer? (LD, p. 160161)

El distanciamiento de la narradora del personaje mediante la utilización de la tercera persona y la focalización y ocularización externas es paralelo a la sensación de irrealidad y de ausencia de sí misma que experimenta Thérèse durante la tortura del colaborador, despertando el imaginario, mediante la metáfora del cine y de la habitación negra de la escritura. La escena de la tortura toma pues visos de irrealidad, de reelaboración o invención mediante el imaginario. Se trataría de “(se) voir (soi)-même du dehors” et se découvrant dans un état « d'indétermination », de découvrir en même temps « la possibilité de se préférer autre ».⁴⁷⁴

Elle ne sait pas pourquoi elle ne sort pas. L'idée de sortir lui vient et elle ne sort pas. Pourtant maintenant c'est inévitable. Il faudrait remonter bien loin pour savoir pourquoi, pourquoi c'est elle, Thérèse, qui va s'occuper de ce donneur. D. le lui a donné. Elle l'a pris. Elle l'a. Cet homme rare, elle n'a plus envie de cet homme rare. Elle a envie de dormir. Elle se dit : « Je dors. » [...] « Il faut bien être quelque part à faire quelque chose », se dit Thérèse. Maintenant, c'est là que je suis, dans une pièce noire, enfermée avec Albert et Lucien, les deux de Montluc, et ce donneur de juifs et de résistants. Je suis au cinéma. Elle y est. (LD, p. 150)

⁴⁷⁴ MASCOLO, Dinoys, *Autour d'un Effort de Mémoire*, Nadeau, 1987, p. 62. Citado en CERASI, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993, p. 103.

La violencia ejercida contra el otro cosifica, convierte al sujeto en objeto sin identidad, le quita su calidad humana contagiando, como lo hacía en el relato anterior, en su objetivación, al personaje. El colaborador de “Albert” se transforma pues en “*la chose*” del relato siguiente, “Ter le milicien”, el cadáver de un agente de la GESTAPO fusilado por los respublicanos españoles.

La chose apparaît. Blanche et allongée par terre. [...] Le cadavre passe devant eux. Le couloir est silencieux, les Espagnols se taisent. Deux chaussures de daim dépassent du drap, des chaussures presque neuves, bien lacées sur des chaussettes bleues. La chose est molle et frissonne à chacun des pas des porteurs, comme de la bouillie. Le ventre est plus haut que les pieds, à cause des mains qu'on a posées dessus. Sous le drap la forme d'une tête se dessine et la pointe d'un nez. (LD, p. 175)

El cadáver es la imagen en la que se ve reflejado el personaje que da título al relato, Ter, calzado con sus mismos zapatos, avance de su futuro inmediato.

Ter a vingt-trois ans. C'est un beau type. Il n'a pas de veste et on lui voit les muscles des avant-bras, longs, jeunes. Sa taille est fine, bien prise dans une ceinture de cuir. [...]. Sa chemise bleue est en soie. Ses souliers sont en daim. Sa ceinture est en pécarì grège.

Esta descripción, en la que se percibe la atracción de la narradora por el personaje, nos muestra otro perfil de colaboracionista, aquel que está simplemente del lado del poder, sin ideología y sin moral, “une espèce d'enfant”⁴⁷⁵, un personaje completamente durasiano que conecta de nuevo la guerra con la infancia, como ese momento en que todo es posible y nada está todavía escrito.

Todos los textos de *La Douleur* forman pues una especie de puzle donde se concentran varias de las piezas fundamentales que componen la identidad narrativa de Marguerite Duras. Los cuatro primeros textos, “historias verdaderas”, nos muestran, sin embargo, imágenes, tanto en primera como en tercera persona, de un personaje desconocido para sí mismo y para el lector, en un momento de dolor extremo que desintegra la identidad, un papel que desempeñar que puede cambiar según el interlocutor, y que es escrito y modificado por la instancia auctorial. No

⁴⁷⁵ DURAS, Marguerite, “Ter le milicien”, *La Douleur*, op. cit., p. 184.

olvidemos que estos primeros textos fueron escritos con toda probabilidad inmediatamente después de la guerra, es decir, en el período de transición de Marguerite Donnadiou a Marguerite Duras. Así que, pese a lo que pudiese parecer, finalmente, la escritura gana la partida a la vida y la reconstruye a su manera.

Ce qui est douloureux, la douleur –le danger- c’est la mise en œuvre, la mise en page, de cette douleur, c’est crever cette ombre noire afin qu’elle se répande sur le blanc du papier, mette dehors ce qui es de nature intérieur : [...]. (LC, p. 125)

Los dos últimos, los textos “ficticios”, son posteriores. El último, sobre todo, perteneciente a la última etapa de la obra durasiana, reescrito, probablemente, para el recopilatorio. Estos textos representan pues la “verdadera” identidad durasiana: una narradora que se constituye en sujeto de escritura a través de la dispersión en otras instancias en el imaginario, en la “desrealización” de la escritura.

La identidad narrativa durasiana se nos muestra en toda su crudeza en su último libro, *C’est tout* (1995), de nuevo un diario donde “celui-ci se défait et défait le sujet au moment même où il s’écrit.”⁴⁷⁶.

Je crois que c’est terminé. Que ma vie c’est fini.
Je ne suis plus rien.
Je suis devenue complètement effrayante.
Je ne tiens plus ensemble.
Viens vite.
Je n’ai plus de bouche, plus de visage. (CT, p. 43-44)

En este último texto, es la muerte del sujeto, en lugar de la vida, la que es objeto de escritura. Un sujeto fragmentado, desconocido y sin identidad, que se disuelve en la nada delante del lector-espectador y cuya única posible definición se resume a un apellido, Duras, y a una actividad, escribir. Del malestar surgido en *Le Camion* ante la pregunta sobre la identidad, la autora se define simplemente con su apellido, un significante que se une directamente al referente, sin que intervenga el significado.

⁴⁷⁶ LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 35.

Y.A. : Que diriez-vous de vous-même ?
M.D.: Duras.
[...]
Je suis sans identité. (CT, p.8)
Y.A. : Vous êtes qui ?
M.D. : Duras, c'est tout.
Y.A. : Elle fait quoi, Duras ?
M.D. : Elle fait la littérature. (CT, p.21)

Si la existencia y la identidad del sujeto Duras se limitan a la escritura, el final del libro supondrá, por tanto, la muerte, la desaparición del sujeto de la escritura.

C'est fini.
Il n'y a rien.
Il faut fermer la page.
[...]
C'est tout.
C'est plus moi maintenant. C'est quelqu'un que je connais plus. (CT, p. 38)

Il y a le livre qui demande ma mort.
Y.A. : Qui est l'auteur.
M.D. : Moi, Duras. (CT, p. 59)

La enunciación recorre la escritura de sí misma, no en una instancia unificadora, sino reenviando “bien plus à un moment et à un lieu d'où le sujet ne cesse de s'absenter, ne cesse de renvoyer à un autre lui-même”⁴⁷⁷.

Quelquefois je suis vide pendant très longtemps.
Je suis sans identité.
Ça fait peur d'abord. Et puis ça passe par un mouvement de bonheur. Et puis ça s'arrête.
Le bonheur, c'est-à-dire morte un peu.
Un peu absente du lieu où je parle. (CT, p. 8)

Con este último diario, en el que se pervierte una de las reglas más características del género, como es la intimidad, puesto que toma más bien la forma de diálogo con un interlocutor, Duras, a través de las palabras recogidas por Yann Andréa Steiner, escenifica su propia desaparición como sujeto de escritura, única identidad reconocida en una “vida y una historia inexistentes”.

⁴⁷⁷ *Ibid*, p. 31.

En una obra en la que en la mayor parte de los textos existen elementos de inspiración autobiográfica, y en la que numerosas figuras de estilo, temas y referencias intertextuales permiten reconocer la presencia autorial, hemos podido observar que la enunciación de la identidad narrativa muestra un proceso de búsqueda identitaria a través de textos especulares en los que la autora se refleja en diversas instancias narradoras y enunciadoras y en diversos personajes. Son textos que atrapan y fascinan, no solamente al lector-espectador sino también a la propia autora, produciendo una vacilación identitaria que se manifiesta ya en las primeras obras en una fluctuación entre la primera y la tercera persona, y más adelante, entre una instancia narrativa masculina y un personaje femenino.

Así, en *Les Impudents* y en *Un Barrage contre le Pacifique* la instancia narradora en tercera persona se presenta fundamentalmente a través de una focalización delegada interna en el protagonista femenino, en una identificación ambigua con la figura del narrador, mientras que en *La Vie tranquille*, la narración es responsabilidad de la primera persona del personaje femenino en busca de su identidad. Estas dos situaciones narrativas se repetirán en los textos posteriores con distintas variaciones, en una progresiva fragmentación de la instancia discursiva.

En *Les Petits Chevaux de Tarquinia* se perfecciona esa instancia narradora anónima en tercera persona focalizada fundamentalmente en el personaje central femenino, Sara. Y en *Moderato Cantabile* aunque el narrador objetivo presenta una focalización que podríamos denominar indirecta libre, se privilegia el punto de vista de la protagonista femenina, Anne Desbaredes. Este mismo narrador muestra, en ocasiones, una cierta subjetividad, dejando entrever la presencia de la autora implícita.

Con *Le Marin de Gibraltar* comienza la deconstrucción de un sujeto de lenguaje simbólico y masculino que continuará en *Le Ravissement de Lol V. Stein* y en *Le Vice-consul*. Los narradores-personajes masculinos, creaciones de otra instancia, se ven contagiados por la indeterminación y la inestabilidad de sus personajes, perdiéndose en el relato, en unos textos en los que lo que realmente se pone en discurso es el momento de la invasión de la escritora por la escritura. La autora emprende pues la búsqueda de una voz propia deconstruyendo el sujeto tradicional del lenguaje y, por tanto, la

figura del narrador, lo que propone una instancia inestable, evanescente, pero que se identifica con la autora por la intrusión de ciertos rasgos biográficos y estilísticos. Una instancia auctorial que se ve afectada, por extensión, por esa deconstrucción que deja al desnudo la vacuidad del lenguaje.

En esta búsqueda de una voz propia en la escritura es innegable la importancia de la experiencia de Marguerite Duras, primero en el teatro y luego en el cine. Las artes representativas conducirán, en un primer momento, a la disolución de la instancia auctorial en otras voces enunciativas, distanciándola del texto, para más adelante, autorepresentarse en el texto como personaje.

En *L'Amante anglaise*, texto que se adaptará al teatro, tendremos una primera instancia cuya función fundamental es la de organizar y transcribir las distintas voces que conforman el relato y la obra teatral. Esta voz primera desaparece detrás de las voces de los personajes, quedando muda y “decapitada”. Lo mismo ocurre en *India Song*, donde una serie de voces organizadas en parejas, se hacen cargo del relato de la historia de Anne-Marie Stretter, mientras que la voz auctorial se limita a su función organizativa, descriptiva y metanarrativa. No obstante, la voz de Duras dará vida a una de las voces, aquella que corre el riesgo de “perdersé” en la historia.

En la adaptación teatral de *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Éden Cinéma*, la instancia narradora se identifica con la protagonista Suzanne, desdoblada en esta ocasión en una voz que permitirá la proyección exterior del sí mismo y de sus fantasmas, reinternalizándolos.

Sin embargo, esa dispersión o disolución de la voz narrativa, reemplazada por otras voces enunciativas, da paso a una progresiva “reconstrucción” o autorepresentación en el texto a través del cine, en la que asistimos a la conversión de Marguerite Duras en un personaje en el que la vida y la obra se confunden cada vez más. Ya en *Hiroshima mon amour*, primer guión cinematográfico, aparece por primera vez la voz de la autora en los pretextos, identificada con la voz narradora de las didascalias y confundida en ocasiones con el personaje de la francesa, de nuevo un personaje femenino típicamente durasiano, próximo a Anne Desbaredes.

Más adelante, en *Nathalie Granger*, es la casa de la autora la que aparece como protagonista de la película. En *Le Camion*, una de las habitaciones de esta casa se convertirá en la habitación oscura de la lecto-escritura. Allí Duras se convierte en una voz enunciativa que renueva el lugar del autor, y de forma imaginaria, en el personaje de la dama. Se pone así en escena la creación literaria que ficcionaliza la autora: persona y personaje se confunden. El texto es pues el reflejo refractario de una identidad narrativa que se reinventará en cada nuevo texto, donde no se diferencia entre realidad y ficción.

En *Le Navire night* tenemos, como en *L'Amante anglaise*, una voz transcriptor que inventa los vacíos dejados por las otras voces, lo que demuestra que “écrire ce n'est personne”. Esa voz, no obstante, identificada con Marguerite Duras, aparece en el prefacio y en el relato paralelo a la historia de amor, conversación de la autora con Jacquot: es decir, que pese a su dispersión en diferentes voces, su presencia es constante, recordándonos que la polifonía es una ficción.

Vemos pues un proceso de reconstrucción de la identidad narrativa en el que se mezclan la vida y la escritura, y en el que, progresivamente, Marguerite Duras se constituye en un nombre “que no nombra”, sin contornos definidos, pero que va reafirmandose como sujeto de escritura, en un recorrido inverso al realizado por el personaje de la mendiga, y que culminará con *L'Amant*.

Será a partir de *Aurélia Steiner*, tríptico donde el personaje-narrador se fragmenta en tres lugares de la enunciación, en un nombre vacío y sin sujeto que acoge al otro, cuando la autora se reafirme por tres veces como sujeto femenino de escritura.

Esa autoafirmación permite a la autora licencias hasta entonces insospechadas como la reescritura de un texto de inspiración autobiográfica de los años 60, *L'Homme assis dans le couloir*, que va a sorprender a sus lectores por su tinte erótico. La voz narradora es, como en los textos de entonces, una presencia fantasmagórica, anónima, invisible e ignorada por los personajes que, en ocasiones se identifica con *elle*, el personaje femenino. Un tercero voyeur que mira a la pareja haciendo el amor desde la

lejanía en el tiempo. Es a la vez el sujeto y el objeto de escritura, figura de la autora que comunica con el lector y personaje *ravi*, en éxtasis.

La autoafirmación en la escritura tiene igualmente como consecuencia la construcción del personaje mediático en que se convertirá Marguerite Duras y a la que contribuirá la aparición constante en medios de comunicación y la publicación de textos en los que se mezclan los artículos de actualidad con los comentarios sobre la propia obra: es la escritura *courante*, libre, en la que la *doxa* común se une estrechamente a las opiniones subjetivas.

A partir de entonces, tanto el sujeto como el objeto de la escritura será, en la mayor parte de sus textos, la propia Duras. Y ello en las dos vertientes en las que se diversificarán: la de la infancia y la guerra (*Agatha*, *Savannah Bay*, *L'Amant*, *La Douleur*) y la relación de amor imposible con Yann Andréa (*L'Été 80*, *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *Emily L.*, *Yann Andréa Steiner*).

En *L'Été 80*, su primer diario (si excluimos, claro está, *La Douleur*), Duras vuelve a afirmarse en el acto de escritura mediante una voz que se crea y crea los acontecimientos que narra en el mismo momento de la enunciación, voz preformativa que configura la escritura en el acto mismo de escribir. De nuevo, como sucediera en *Le Camion*, aparece la metáfora de la habitación negra de la escritura, lugar del imaginario donde se aunarán la realidad y la ficción, y donde el sujeto de la escritura inventa al mismo tiempo que se inventa a sí mismo y al otro. En el décimo y último capítulo del texto, la voz narradora y autorial crea y hace surgir en la escritura a Yann Andréa, figura por excelencia del otro, del *vous* que ya apareciera en *Aurélia Steiner*, centro de una nueva fascinación que culminará con su ficcionalización en *Yann Andréa Steiner*.

En la serie de textos que tienen como objeto de la escritura la propia autora en su relación con Yann Andréa, tiene lugar la puesta en escena de una identidad narrativa inasible o, como podríamos decir en términos durasianos, “*ravie*”, “*arrebatada*”.

En *L'Homme atlantique*, la voz enunciativa en primera persona dirigiéndose a un *vous* ausente tiene mucho en común con *Aurélia Steiner*, en este texto donde la sombra de la muerte está más que presente.

Ausencia y muerte, como metáfora de la homosexualidad de Yann, son igualmente aspectos destacados en *La Maladie de la mort*, texto que comparte con *L'Homme assis dans le couloir*, además del erotismo explícito, una voz narradora en primera persona fragmentada en la segunda y la tercera persona. Es, de nuevo, la voz fantasmagórica, la que dirige la puesta en escena del encuentro ilisible entre el *vous* y el *elle*.

Cuatro años más tarde Duras retomará *La Maladie* para escribir *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, texto de dimensiones teatrales, cuyo título caracteriza aquí tanto a la joven mujer encerrada en una habitación con el hombre homosexual, como, sobre todo, al joven deseado por éste, un hombre de nombre oriental, figura del otro. Los ojos azules y los cabellos negros son igualmente una metáfora durasiana de la escritura.

Este texto recuerda a un espejo cuya superficie multiplica y difracta las instancias enunciatoras y los personajes. Un texto pleno de referencias autobiográficas y autobibliográficas que producen el consiguiente efecto de difuminación entre los límites de la realidad y la escritura. En este “laberinto sexual” la identidad se deshace, el sujeto y el objeto de la escritura se pierden.

La desorientación del sujeto continúa con *Emily L.*, texto donde se pone en escena la confusión de la escritura. Aquí, sin embargo, a diferencia de los dos textos anteriores, Marguerite Duras se muestra a sí misma y muestra a Yann Andréa igual que en la vida, dejando el imaginario para la historia de Emily L. y el capitán, reflejo de su propia historia. Emily “*elle*”, cuenta el origen y la ausencia de la escritura. Llegamos a un punto en el que la construcción de la identidad durasiana consistirá en una autografía construida en interacción con el otro lector de su obra, en la que la autobiografía y el imaginario se confunden, dependiendo igualmente del conocimiento de los datos biográficos y textuales.

Así, al mismo tiempo que Marguerite Duras se convertía en un sujeto disperso y fragmentado, poliédrico y contradictorio, la autora, regresando al pasado, construía una nueva autoficción que formaría parte de esa autografía.

En 1981, Duras publica *Agatha*, texto inspirado por la lectura de un texto de Musil, donde por primera vez se habla del incesto de forma

explícita. El texto, de nuevo, se convierte en el espacio imaginario donde la principal voz enunciativa, *elle*, representación de Agatha, proyecta el amor imposible por su hermano Paul, *il*, deseo incestuoso que aparecerá más adelante en *L'Amant*.

En *L'Amant*, Duras otorga el título del texto al otro radicalmente diferente por medio del cual “*la petite*” se convertirá en escritora, empezando a construir la identidad narrativa de un sujeto de escritura descentrado. El texto se llena de imágenes evocadas donde la autora-narradora-personaje se mira a sí misma junto con el lector-espectador, configurando entre todas ellas el rostro devastado de un sujeto sin historia. Convertida en un nombre, en una voz, después del éxito de *L'Amant*, Duras deviene un personaje oficial de la cultura francesa, consagrada por el premio Goncourt y la aparición en las emisiones literarias de radio y televisión.

La Douleur supondrá de nuevo el regreso al pasado, pero esta vez al período de la guerra, momento en el que Marguerite Donnadiéu publicaría sus primeras obras otorgándose el nombre de Marguerite Duras.

Todos los textos que componen *La Douleur* constituyen un puzle de la identidad narrativa durasiana, la “manera ilusoria de existir” en la escritura, y también en la vida, como se nos mostrará en *C'est tout*, donde el presente de la escritura coincide con el de la vida y la muerte, y el fin de la primera implica el fin de la segunda. Marguerite Duras, el nombre que el sujeto de escritura se otorgó a sí mismo, se deshace ante los ojos del lector que asiste a su pérdida.

Podemos pues condensar de manera sucinta la construcción de la identidad narrativa de Marguerite Duras a lo largo de su obra en tres etapas: la primera, de una cierta vacilación o fluctuación entre la primera y la segunda persona, entre un narrador masculino o femenino, en la búsqueda de una voz propia en la escritura; la segunda, coincidente con la dedicación cada vez mayor al teatro y al cine, en la que la voz narrativa casi desaparece detrás de otras voces, voces en *off* que se encargan de contar el relato; y, finalmente, la autoafirmación del sujeto de escritura, pero un sujeto fragmentado en diferentes voces, y al mismo tiempo, reconstruido y reagrupado bajo el nombre de Marguerite Duras.

VI.2. La enunciación de la identidad sempruniana.

Hemos visto como el proceso de construcción de identidad narrativa en la obra durasiana consistía fundamentalmente en una apertura al otro que conducía a la fragmentación del sujeto. Un sujeto de escritura, no obstante, identificado y agrupado en todas sus facetas y contradicciones bajo la autodenominación de Marguerite Duras.

La obra sempruniana se caracteriza igualmente por una dispersión y fragmentación del sujeto a través de las figuras del autor, del narrador y de la proyección en múltiples personajes, reflejo la mayor parte de la pérdida de identidad derivada de una experiencia vital intensa en la que se pierden los principales puntos de referencia: un largo recorrido que comienza con el exilio, continúa con el internamiento en un campo de concentración y la participación en la vida política clandestina dentro del Partido Comunista de España. En este sentido, la escritura, después de dieciséis años de olvido del sí mismo, de una vida ficticia, servirá de instrumento unificador de una pluralidad de apariencias complejas y reconstructor de una identidad desaparecida con la pérdida del nombre real que comenzará a recuperarse a través del sujeto de escritura y heredero de una tradición familiar, Jorge Semprún.

La construcción de la identidad en la escritura se logra mediante la exploración constante y desde diferentes ángulos y puntos de vista, de las diversas capas de la memoria del autor. Los recuerdos evocados, aunque presentados como verídicos en su esencia, serán objeto de una reelaboración constante y más o menos ficticia, en función de la necesidad de transmisión, lo que implica una confianza extrema en el lenguaje y en su capacidad de conmover al otro como partícipe activo en la configuración de la identidad del autor.

La rememoración y reescritura continua de los mismos episodios con ciertas variaciones conducirá a una escritura reiterativa, con incesantes referencias intertextuales e intratextuales, configurando una obra compacta y cohesionada, conformando una identidad compacta aunque en continua evolución.

A- *El nacimiento de un escritor: Le Grand Voyage y L'Évanouissement*

El largo recorrido de esa obra en busca de la propia identidad comienza con *Le Grand voyage*, quince años después del “l’oubli de ce passé qui ne peut s’oublier”⁴⁷⁸, el pasado del campo de la muerte de Buchenwald.

En esta novela autobiográfica, el narrador-personaje utiliza, en primer lugar, la primera persona, para distinguirse entre el amontonamiento de cuerpos del vagón que les conduce al campo de concentración. La individualidad se manifiesta asimismo en las sensaciones particulares de dolor y en la capacidad todavía intacta de ver.

Il ne me reste plus, bien à moi, à l’intérieur de moi-même, que cette boule de feu, spongieuse et brûlante, quelque part derrière mes yeux, où semblent se répercuter, mollement parfois, et soudain d’une façon aiguë, toutes les douleurs qui me parviennent de mon corps brisé en morceaux éparpillés autour de moi. (GV, p. 147)

El viaje es el comienzo de un proceso de cosificación, de disolución de identidad progresivo que culminará con la llegada al campo, cuando la primera persona desaparece a favor del *on* impersonal. Inmovilizado el cuerpo, sólo queda libre el pensamiento: la continua evocación de la memoria y su escritura son los instrumentos utilizados por el personaje-narrador para intentar detener la disolución de su identidad.

[...] ce n’était plus ni moi, ni lui, ni toi, qui criait ou chuchotait, mais le magma gangueux que nous formions, par ces cent dix-neuf bouches anonymes, jusqu’à l’éclatement final du désespoir, des nerfs mis à vif, de l’épuisement des ultimes ressorts de volonté. (GV, p. 241)

On était sorti de la grande salle où il avait fallu se déshabiller. Il faisait une chaleur d’été, on avait la gorge sèche, on trébuchait de fatigue. On avait couru dans un couloir et nos pieds nus claquaient sur le ciment. (GV, p. 79)

En el campo de concentración la vida se detiene y comienza el tiempo y el espacio del ensueño, de lo inaudito y de lo inimaginable. Por ello, en la liberación del campo, la individualización de la persona,

⁴⁷⁸ SEMPRÚN, Jorge, *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1963, p. 174.

diferenciándose de la masa compacta de los otros prisioneros, será un proceso costoso.

La chaleur ambiante, le ronronnement des tondeuses, mon absence délibérée de moi-même, me projetaient dans un engourdissement voisin de l'hébétéude. Ensuite, je m'ébrouais un peu intérieurement et je fixais mon image, dans la longue glace qui occupait toute la paroi d'en face. D'abord, il fallait faire bien attention de ne fixer que ma seule image, de l'isoler de tous les autres reflets dans la glace. (GV, p. 146)

Pero ante esta despersonalización, el *je* se refuerza con el *nous*, la fraternidad política y numerosa de los prisioneros resistentes en oposición al nazismo, al *eux* o *ils* de los S.S.

Nous étions rassemblés, trente mille hommes immobiles, sur la grande place d'appel, et les S.S. avaient dressé au milieu l'échafaudage des pendants. [...]. Il fallait que nous voyions ce camarade mourir. Même si on avait pu bouger la tête, même si on avait pu baisser les yeux, nous aurions regardé mourir ce camarade. Nous aurions fixé sur lui nos regards dévastés, nous l'aurions accompagné par le regard sur la potence. Nous étions trente mille rangés impeccablement, les S.S. aiment l'ordre et la symétrie. [...] Mais cette mort, nous sommes en train de l'accepter pour nous-mêmes, le cas échéant, nous sommes en train de la choisir pour nous-mêmes. Nous sommes en train de mourir de la mort de ce copain, et par là même nous la nions, nous l'annulons, nous faisons de la mort de ce copain le sens de notre vie. (GV, p. 61-63) (El subrayado es mío)

El *nous* designa igualmente a los extranjeros, a los rojos españoles exiliados y solidarios frente al desprecio de la policía francesa.

Je marche dans la salle, tout au long de la file d'attente, et je pense à cette manie des flics, de toujours vous tutoyer. Ils s'imaginent peut-être que ça nous impressionne. Mais il ne sait pas ce qu'il a fait, ce triste enfant de pute. Il m'a traité de rouge espagnol et voilà que j'ai tout à coup cessé d'être seul dans la grande salle grise et terne. Tout au long de la file d'attente j'a vu s'épanouir les regards, venir au jour, dans cette grisaille, les plus beaux sourires du monde. [...] Les gars se serrent autour de moi, ils sourient. Ils étaient seuls, et j'étais seul, voilà que nous sommes tous ensemble. Il a gagné, le petit homme. (GV, p. 123) (El subrayado es mío)

La primera persona del narrador se dirige también al *vous*, al que le otorga un contenido diferente dependiendo de si se trata del momento evocado del viaje, o de la enunciación. En el primer caso, la segunda persona del plural adquiere la dimensión de la masa inerte frente a la ofensiva y los crímenes del nazismo.

Il avait dit: « Vous vous rendez compte ? » et il était mort. De quoi voulait-il qu'on se rende compte ? [...] Mais oui, je me rends compte. Je ne fais que ça, me rendre compte et en rendre compte. [...] Ils m'énervent, souvent, tous ces étonnés. « Vous vous rendez compte, ils m'ont tabassé. – Mais que voulez-vous qu'ils fassent, nom de dieu ? Vous ne saviez donc pas que ce sont des nazis ? » (GV, p. 78-79)

En segundo lugar, el *vous* se identifica con el lector al que el narrador apela constantemente, no solamente para recordarle el orden del relato en un texto donde por las continuas asociaciones de la memoria uno corre el riesgo de perderse, sino también como testigo receptor de toda esa memoria de horror y de dolor, conmoviéndole y requiriendo de esta forma una alerta constante.

C'est la quatrième nuit, n'oubliez pas, la quatrième nuit de ce voyage. (GV, p. 81)

La primera persona del personaje-narrador se va construyendo pues a medida que el relato avanza como un hombre joven de veinte años, refugiado rojo español, clandestino, extranjero pero hablando perfectamente el francés. Estas últimas circunstancias le convierten en un personaje de identidad basculante: conocido como Gérard en la Resistencia, sus compatriotas le llaman Manuel.

Con todo, Gérard o Manuel, es sobre todo combatiente contra el nazismo. Y es que, para el narrador, la identidad del hombre se define por sus acciones: su esencia es pues la libertad de actuar o de dejar de hacerlo.

C'est dans la mesure où nous participons de cette liberté que nous nous ressemblons, que nous nous identifions, nous qui pouvons être si dissemblables. (GV, p. 53)

La construcción del personaje se realiza pues mediante la narración de una serie de acciones que lo definen y lo identifican en la interacción con un narratario, el muchacho de Semur, personaje inventado por Semprún “para no sentirse solo” en un mundo indescriptible que comenzaba con ese viaje y que dejaba atrás la vida.

C'est fini, ce voyage est fini, je vais laisser mon copain de Semur. C'est-à-dire, c'est lui qui m'a laissé, je suis tout seul. J'allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c'est comme si je déposais ma propre vie passée, tous les souvenirs qui

me reliant encore au monde d'autrefois. [...] Le gars de Semur est mort et je suis tout seul. (GV, p. 256-257).

El muchacho de Semur es caracterizado como un joven espontáneo, solidario e inocente, metáfora de la vida del afuera, en cierta forma la encarnación del *vous* inocente del lector a través del cual se construye la identidad narrativa del *je*. Este personaje representa asimismo el doble del narrador, figura de la inocencia dejada atrás al llegar a Buchenwald. Muerto al final del largo viaje, ésta creación del autor es también la figura representativa de todos los muertos de los campos que no pudieron regresar y a los que el narrador da voz y testimonio.

La primera persona del personaje se propone al lector identificada con el narrador desde el primer momento, separados por el tiempo, trece, catorce o quince años, el tiempo necesario del olvido. El narrador, desde el comienzo de la enunciación evoca, haciéndolos presentes, aquellos cuatro días y cinco noches de un viaje interminable hacia la muerte que servirán de hilo conductor a la asociación de otros recuerdos que le construyen como personaje. El narrador se presenta pues como sujeto de escritura y organizador de su propio relato según sus propios deseos y emociones.

Mais c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux. (GV, p. 26)

El narrador se desdobra ya desde el primer momento en la segunda persona del singular, y se distancia de su personaje a la entrada del campo, una vez dejado atrás “le monde des vivants”. En la segunda y última parte, de apenas diecinueve páginas, el narrador utiliza la tercera persona para referirse a Gérard. Y es que el personaje, a partir de entonces, pasa a formar parte de ese universo aparte de la experiencia de la muerte. Gérard, no obstante, tratará de “conserver la mémoire de tout ceci” para transmitirla a su otro yo narrador.

Para volver a esa memoria que conduciría a la reconstrucción de su propia identidad, Jorge Semprún y con él, las distintas figuras de sus narradores y personajes en los que se proyecta, deben pasar por un proceso de olvido que se expresará metafóricamente mediante la nieve del invierno en la sierra de Guadarrama durante la infancia, la nieve de Buchenwald y,

sobre todo, la nieve del desfile parisino del Primero de Mayo que marcaba el final de las guerras, de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil española, nieve de la memoria que durará desde la salida del campo en 1945 hasta 1961, momento en el que comienza a escribir y recuperar los recuerdos en *Le Grand Voyage*, publicado en 1963.

A ese proceso de olvido de su propia identidad, que dará paso a la etapa de casi veinte años en la que el autor se dedicará exclusivamente a la acción política clandestina, Semprún le dedica su tercer libro, una autoficción titulada de forma acertada, *L'Évanouissement* (1967).

C'est un livre bizarre. Lorsque j'écris, je me souviens toujours avec précision des raisons qui m'ont fait écrire, du lieu de rédaction, des circonstances, etc. Or, si j'ose dire, *L'Évanouissement* s'est évanoui. Je ne sais pas pourquoi j'ai oublié ce livre à ce point. Sans doute s'agit-il d'un livre de transition, d'un brouillon...⁴⁷⁹

En efecto, “borrador” de algunos textos que vendrán después, en él aparecerán numerosos datos biográficos del autor, además de referencias intertextuales a *Le Grand voyage* y *La Guerre est finie*, sus dos publicaciones anteriores, que permitirán una lectura en clave autobiográfica, dentro de la ficción.

Se podría decir que *L'Évanouissement* es un libro sobre las diferentes formas de muerte o de desvanecimiento⁴⁸⁰ experimentadas por el protagonista: la tortura, el suicidio, el asesinato y, entre ellas, la disolución de la memoria en el olvido con la consiguiente pérdida de la propia identidad. Todo ello presidido por el marco de la muerte innumerable, eco de la de los campos de la muerte nazis y la de la destrucción atómica de Hiroshima el 6 de agosto de 1945, fecha simbólica de comienzo de la

⁴⁷⁹ DE CORTANZE, Gérard, « Le Grand voyage de la mémoire. Entretien avec Jorge Semprún » dans *Le Magazine littéraire*, n° 348, janvier 2005, p. 46.

⁴⁸⁰ *Évanouissement*, sustantivo derivado de *s'évanouir*, es una palabra que posee diferentes acepciones. En la primera, se sugiere la desaparición completa, la disolución en la nada o *anéantissement*. Su significado más habitual designa un estado de pérdida completa del conocimiento o de la conciencia, de la sensibilidad y de la movilidad acompañado de una ralentización de los latidos del corazón y de la respiración. Los sinónimos del verbo *s'évanouir* son *mourir*, *se dissiper*, *s'effacer*, *s'estomper* o *partir en fumée*. Este último, es la expresión con la que, según el propio Semprún, designaban, irónicamente, los prisioneros de Buchenwald, la desaparición de sus compañeros en las cámaras de gas.

historia con el probable intento de suicidio de Manuel, evocada continuamente en el texto.

El desvanecimiento del personaje y la recuperación de la memoria por parte del narrador se reflejan continuamente en el tratamiento de la instancia narrativa y del personaje principal. En el texto tendremos en un primer momento un narrador en tercera persona focalizado sobre el personaje de Manuel, una especie de *alter ego* con el que se identifica en ocasiones: existe una continua fluctuación y desdoblamiento entre la tercera y la primera persona, entre un narrador heterodiegético y otro homodiegético, en las que el narrador cede la palabra a su personaje, asumiendo éste las funciones de la narración e, igualmente, un narrador extradiegético que al final del texto se introduce en la historia, lo que produce a la vez un efecto de ficcionalización y de realidad.

L'Évanouissement comienza precisamente con el desvanecimiento del personaje principal que, progresivamente, va recuperando la memoria por medio de un lenguaje bilingüe. Y en ese progresivo despertar a la vida y al lenguaje se pregunta “qui suis-je? tout bêtement”⁴⁸¹. La identidad del personaje y la del narrador, cuya memoria se encuentra “encore éparpillée dans le monde, autour de lui, en mille morceaux”,⁴⁸² se irá desvelando a medida que el texto progresa: por medio de la escritura, la memoria del narrador se desdobla en el pasado para verse a sí mismo en la distancia como Manuel y construir su identidad.

Manuel? Oui, je pourrais en parler.

Il mourrait seulement seize ans plus tard, dans des circonstances restées obscures, même pour ses proches, pour lui-même aussi. Et maintenant que j’y pense, en faisant un effort – non dépourvu de fatigue, d’ennui, de fatigue vaguement ennuyée – pour essayer de reproduire vraiment la couleur, les rafales intimes, le non-être évident, la banalité moite, l’imprévisible émoi, l’aventure minime, l’opacité, l’éclat, de cet après-midi de janvier, à Ascona, en 1946, comme si j’y avais été, comme si réellement je venais à l’instant de m’éloigner de Manuel, sur la pointe des pieds, profitant d’une seconde d’inattention pour intervenir dans ce récit, [...]. (GV, p. 123)

⁴⁸¹ SEMPRÚN, Jorge, *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967, p. 18.

⁴⁸² *Ibid*, p. 19.

Manuel Mora⁴⁸³ es, como lo era en *Le Grand Voyage*, un extranjero, un rojo español refugiado político en Francia, de profesión estudiante, nacido, sin embargo, un año más tarde que el autor, en 1924, pequeña diferencia biográfica que permite al autor una casi inapreciable distanciación de su personaje. Porque Manuel, al igual que Semprún, es el personaje “desvanecido” que decide en 1946 en Ascona, precisamente a las catorce cuarenta y cinco, el olvido de la memoria de muerte de Buchenwald, renunciando a su sí mismo esencial. Este olvido de sí mismo implicará su ingreso en el PCE, simbólicamente a la misma hora, convirtiéndose definitivamente en un “viejo cadáver”.

[...] j'étais allé rue de la Pépinière, où le parti communiste espagnol avait des bureaux, j'avais rempli soigneusement un formulaire imprimé, une biographie, c'était la première fois. (GV, p. 137-138)

La primera vez en el texto en la que la tercera persona del narrador da paso a la primera persona del personaje tiene lugar delante de un espejo donde éste imagina que Manuel se mira y se descubre la cicatriz de un golpe consecuencia de una escena de tortura.

Tout à l'heure, devant la glace, s'il avait écarté légèrement ses cheveux, sur le côté gauche du crâne, il aurait pu voir la trace d'un de ces coups sur la tête, une cicatrice blanche, assez large, creusant d'une façon perceptible au toucher la paroi osseuse de son crâne. La crosse du pistolet automatique s'était abattue sur lui et, tout de suite, il avait eu les yeux pleins de sang, il avait été aveuglé par tout ce sang sur son visage.

- Je me souviens de ce goût de sang, pense-t-il, et je me souvenais vraiment de ce goût de sang, pense-t-il, et je me souvenais vraiment de ce goût du sang, ce n'était pas une hallucination. (EV, p. 35)

En esa imagen diferenciada de sí mismo, en el presente y en el pasado, el personaje y el narrador se funden en una misma evocación centrada en el recuerdo del dolor y del sabor de la sangre, experiencias corporales de la existencia.

⁴⁸³ El apellido Mora será el mismo que el personaje de Diego, protagonista del guión cinematográfico de la película de Alain Resnais, *La Guerre est finie*, escrito durante la misma época por Semprún. Diego Mora toma, como es costumbre en el autor, numerosos rasgos biográficos de Semprún. Como él lo fue, éste es un exiliado español miembro del PCE que atraviesa clandestinamente con cierta asiduidad la frontera española.

En la misma escena de violencia y peligro de muerte se produce un desdoblamiento en el que el narrador se dirige directamente al personaje en segunda persona del singular, en una experiencia en la que éste se percibe fuera de sí mismo.

Il avait écarté le sang qui lui coulait sur le visage et il s'était dit : voilà, c'est le moment. [...] Tu écarter le sang qui a coulé sur ton visage et tu regardes ce type de la Gestapo, dont la main droite, serrée sur le canon du pistolet automatique, se dresse encore en l'air, nenaçante. (EV, p. 77-78)

El cambio de la tercera persona a la primera tiene lugar igualmente en las evocaciones de la infancia, el período en el que, antes de Buchenwald y del compromiso con el partido comunista, confluyen.

Cette fois-là, en 1937, ils venaient de Genève, son frère aîné et lui, et c'était une vieille dame, la mère de Gouverneur Paulding qui les accompagnait. Attendez. Je ne sais plus si cette vieille dame était la mère de Gouverneur Paulding, ou bien la mère de la femme de voyage foncée, avec du blanc quelque part. Le blanc de cette robe, quelque part, est évident. Elle nous a conduits au wagon-restaurant et il y avait des endives braisées au menu. (EV, p. 61) (El subrayado es mío)

El personaje-narrador experimenta la misma sensación de ausencia de sí mismo, mostrada a través del cambio en el pronombre personal, en el episodio en el que debe asesinar a la mujer de un miembro de la Resistencia, delatora de su propio marido, una escena en la que el erotismo y la muerte se unen estrechamente.

Mais il serait absent, aussi, ayant reflué de lui-même, ne sentant plus le monde autour de lui que par la tiédeur, ou la rugosité, de quelques sensations tactiles élémentaires, comme le contact rêche de ses doigts sur le tissu de percale, ou la froideur du métal serré dans sa main droite. Il aurait, malgré son attention tendue vers les gestes possibles de cette femme, et mélangée avec elle, l'impression d'un dédoublement, comme s'il observait cette scène muette et immobile d'un autre endroit de cette pièce, ou même de l'extérieur, à travers les vitres d'une fenêtre, séparé de cette scène, qui en deviendrait en partie illisible, par l'épaisseur du verre qui en assourdirait les bruits, peut-être significatifs, ou même les effacerait entièrement. Il éprouverait l'incapacité de s'exprimer à la première personne, de prendre sur soi les sensations et sentiments provoqués par cette rencontre nocturne avec la femme de Prunier. Tu serais là, devrait-il dire, pour raconter cet épisode, prenant ainsi ses distances, tu serais là, silencieux, devant cette femme silencieuse, maintenant que tout aurait été dit. Tu lui aurais annoncé sa mort [...]. (EV, p. 89-90) (El subrayado es mío)

Manuel se percibe desde fuera, en un proceso análogo al realizado por el autor-narrador a lo largo del texto, para posicionarse como instancia narradora y reelaboradora de episodios de su propia vida.

Otro ejemplo de autopercepción desde el exterior es la escena desarrollada entre Manuel y Laurence, cuya conversación gira en torno a la muerte innombrable, paralelamente a la evocación de su relación erótica. Sin embargo, si en la escena anterior, el personaje era incapaz de expresarse en la primera persona, en ésta el narrador la asume de manera claramente diferenciada, dejando de narrar para situarse en el momento de la enunciación y proponerse como creador imaginario de su propio personaje y de la eventualidad del relato. En el propio texto asistimos pues a la puesta en discurso de un narrador que asume progresivamente su identidad.

Aujourd'hui, en fait, vingt ans après cette rencontre dans la gare du Nord, je pense qu'il est là dans cette inquiétante immobilité provisoire des personnages, dans ce silence latent de questions dont les termes ne sont, pour personne, explicites, c'est là que les fils se nouent, pour aussitôt se dénouer. En tout cas, c'est une possibilité.

Imaginons.

Laurence dirait : Pourquoi la mort ?

Tout serait encore immobile, en eux, autour d'eux, gare du Nord.

Manuel dirait : J'en ai eu la certitude.

Il dirait : C'est comme si j'avais emmené mon cadavre de ton lit. (EV, p. 71)

Este tipo de escena erótica y mortal al mismo tiempo, donde el otro es una mujer, se repite de nuevo en Ascona, la ciudad donde Manuel decide olvidar su memoria y sumergirse en la vida de la acción política para seguir viviendo. Allí tiene lugar una escena amorosa entre Manuel y otra mujer, Lorène, ceremonia de muerte y de iniciación donde de nuevo el narrador percibe desde el exterior al personaje utilizando la tercera persona.

[...] ou en fin, la blancheur éclatante et amidonnée des draps recouvrant le corps de Lorène, dénudé. Comme si, en fait, ce geste de la jeune femme, [...] dans la tièdèur béate de la sieste, n'était qu'un signe cérémoniel annonçant la nudité nécessaire à ce vivace enracinement de leurs deux corps, dans la blancheur ombreuse, ou éclatante, des objets et des lieux. Comme si, en fait, [...] n'était qu'un lever de rideau, l'annonce de quelque cérémonie qu'ils auraient à accomplir, [...]. (EV, p. 113-114)

De nuevo, la escena de encuentro entre Manuel y una mujer queda en un suspenso inmóvil, como si se tratase de un fotograma, mientras el narrador

adopta la primera persona distanciándose del personaje y haciendo partícipe al lector, atrayéndolo al interior de la diégesis en una ocularización claramente espectral, por medio de la utilización del impersonal *on*, utilizando al mismo tiempo una descripción en la que se produce un efecto de *zoom*.

On pourrait saisir cette minute d'inattention pour s'éloigner de lui, silencieusement. On pourrait s'écarter de six pas, d'abord, d'un mouvement furtif, il ne remarquerait rien, je parie. Il serait encore, à cette distance, bien visible, penché sur sa tasse de café, y remuant interminablement la cuiller. Maigre, avec une ombre dans les yeux, au soleil d'Ascona. [...] On pourrait bouger les yeux, de droite et de gauche, autour de cette figure d'homme penchée sur le bois clair, verni, de la table de café. [...]

Alors, dans le recul de cette vision, précise et distraite à la fois, détendue, on pourrait allumer des cigarettes, parler de lui.

Manuel ? Oui, je pourrais en parler. (EV, p. 122-123)

Sin embargo, una vez muerto o desvanecido el personaje, el narrador, recobrando la memoria, va asumiendo y reconstruyendo su identidad narrativa en la utilización de la primera persona, en el acto de escritura, trayendo de nuevo a la vida y a la memoria a Manuel.

[...] Sa vie m'apparaît au contraire comme une longue suite d'immobilités successives, séparées par de grands espaces vides, du néant confus. Comme une collection d'instantanés dont l'ordre chronologique aurait été troublé et qui, en apparaissant devant mon regard, auraient exigé de moi un effort de mémoire, ou d'imagination, pour reconstituer, [...] à partir de tous ces signes figés le mouvement obscurci qui avait abouti à ces moments privilégiés par le hasard, [...]. [...] une mémoire déchaînée, découvrant dans un éblouissement instantané tous les enchaînements obscurs [...] et l'architecture, subitement surgie de rien d'un roman qu'on voudrait écrire.

Je regarde Manuel, [...].

Lorène était enfin partie, j'avais appelé la serveuse, j'avais envie de boire une deuxième tasse de café, en pensant à tout ça. Penser, c'est beaucoup dire. J'avais envie de me laisser aller, de laisser la mémoire aller son cours. (EV, p. 124-125)

La evocación de L., “*elle*”, sea Laurence o Lorène, conduce inevitablemente al recuerdo de la primera experiencia sexual como pérdida o ausencia de sí mismo en el otro, el primer *évanouissement*.

J'ai fait trois pas dans la chambre, je me voyais déshabiller. Il m'a semblé, tout en faisant cela, que je perdais mon corps, au lieu de le dévoiler. Il m'a semblé que mon corps se défaisait en reflets multiples, débris objectifs, posés quelque part en dehors de moi, autour de moi. [...]: j'étais perdu. (EV, p. 135)

Y es que es en el dolor de la tortura o de la muerte, y en el placer del erotismo, donde el sujeto confirma y percibe su existencia.

la première fois que moi-même je découvrais l'existence de mon corps – aussi réelle et vive que celle de la douleur – dans le plaisir de l'autre, avec Laurence. (EV, p. 144)

La relación de placer con el otro sexo, la necesidad de percibir la existencia y la vida unida a ella por encima de la memoria de la muerte, serán el detonador del período de olvido, aunque esto implique un olvido de sí mismo, de la verdadera identidad. Así, después de la fluctuación entre el narrador y el personaje, entre la primera y la tercera, e incluso la segunda persona, el personaje se desvanece en las aguas maternas del lago de la infancia para dejar paso al narrador intradiegético en primera persona.

Un lac ou un rêve de lac?

[...] Il s' imagine une étendue d'eau dont les limites échapperont à une vision immédiate, dont la réalité lacustre ne se dévoilera pas au regard, car elle le débordera sans cesse, par toutes les parcelles de son horizon qui demeureront invisibles.

[...].

Pourtant, il y a le lac de La Nègresse. (EV, p. 178-179)

El narrador se introduce pues progresivamente en el texto, en primer lugar como un personaje fantasmagórico que se define por su actividad de escritura erigiéndose en creador de mundo ficticio, proyección del autor; en segundo lugar, como personaje-narrador intradiegético al final del texto.

Une fois, des années avant ces voyages, deux ou trois ans avant, il avait déjeuné à Bioriatou, avec des amis. [...] La serveuse a apporté des assiettes propres, ils buvaient du vin, en regardant les collines de leur pays, toutes proches. Alors, Jesús a soulevé son assiette en riant.

-Voilà, a-t-il dit, en riant.

Il a tendu l'assiette à Carlos M⁴⁸⁴. et Carlos M. l'a regardée, et il a ri aussi, avant de me la montrer. (EV, p. 181)(El subrayado es mío)

⁴⁸⁴ Como veremos más adelante, en *L'Algarabie*, el personaje al que "transmigrará" el alma de Artigas, autor implícito del texto y alter ego de Semprún, se llama Carlos María Bustamante, por otro lado, pseudónimo similar al utilizado, durante un tiempo por el escritor durante su clandestinidad política en Madrid.

El narrador se presenta pues como “heredero” de Manuel, en tanto personaje “anestesiado” miembro del PCE, pero que empieza a tomar conciencia de su vida a partir, fundamentalmente, del informe secreto de Kruchev, dato autobiográfico que aparecerá en otros textos semprunianos:

Mais Manuel est encore sous les effets de l’anesthésie, pour quelques minutes. Dix ans plus tard, dans la ville de son enfance, au cours de cette réunion qui a duré toute la nuit, il a pris une décision grave, qui l’engage pour toujours. Un journal parisien avait publié un rapport secret, qui aurait été présenté au XXe Congrès du P.C.U.S. [...] Alors, cette nuit-là, devant tous les responsables de l’appareil clandestin de Madrid, il avait parié sur la véracité totale de ce rapport secret, il avait imposé une ligne qui tiendrait compte de l’éclatement de cette vérité, qui remettrait en question des dizaines d’années de leur vie. Car c’était leur vie, même indirectement vécue, qu’il remettait en question. (EV, p. 157) (El subrayado es mío)

De esta forma, el narrador-personaje en primera persona es el puente entre Manuel y el narrador-escritor en tercera persona. Tenemos así una misma existencia que cambia a lo largo del tiempo y de la escritura, y que reunirá los dos componentes de la identidad narrativa según Ricoeur, la “identidad-idem” o el “mismo” y la “identidad-ipse” o “sí mismo”, es decir, los caracteres estables y definatorios de la identidad y aquellos dinámicos que dan lugar a una identidad en continua transformación. El autor-narrador inventa al personaje de Manuel, inventándose al mismo tiempo a sí mismo con el objeto de reconstruir su identidad narrativa.

Esta puesta en discurso del origen tanto del texto como del narrador en la propia novela a partir del desvanecimiento de un personaje, se centra no obstante en el tema sempruniano por excelencia, la experiencia innombrable de la muerte y la posibilidad de trascenderla, en cierta forma, mediante la escritura.

B- La muerte del implícito y la puesta en discurso del autor.

La muerte, como su propio título indica, será de nuevo un eje central de la siguiente novela con tintes autobiográficos de Semprún, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* (1969). La segunda muerte no sólo se refiere a la del personaje que en esta novela de espionaje toma el nombre del

conocido asesino de Trotsky, sino a la muerte física de quien ha vivido la experiencia de la muerte de Buchenwald. No obstante, el personaje de “*L’Espagnol*”, compañero de Buchenwald de uno de los agentes de la República Federal Alemana encargado de vigilar a Ramón Mercader, Walter Weter, será evocado por éste en dos ocasiones, en una clara alusión autobiográfica del autor, en las que se ofrecen alguna de las claves del texto: la vivencia de la muerte y la identidad a través del nombre.

- Écoute, Walter. C’est un jeu de cons. Nous ne sommes pas en 1934, mais en 1944. Et je suis ici. Et ça ne sert à rien de me dire que Buchenwald est un sana, maintenant, comparé à ce que c’était à la belle époque. Chacun de nous ne peut vivre que sa propre histoire.

Il avait hoché la tête.

- C’est exactement ce que je voulais dire.

- Sa propre mort, aussi, avait ajouté l’Espagnol. (DM, p. 60)

- Dis donc ? demandait tout à coup Walter Weter. Comment s’appelait-il, cet Espagnol que nous avions à l’*Abeitsstatistik*, à Buchenwald ?

Herbert Wettlich arrêta de se curer les dents, il réfléchissait.

- Le jeune ? disait-il.

- Il n’y en avait qu’un, rétorquait Walter Weter. Un jeune, oui.

- C’est ça : dix-neuf, vingt ans.

- C’est ça, oui. Comment s’appelait-il ?

Herbert Wettlich réfléchissait.

- Les noms, tu sais! (DM, p. 301)

Un español sin nombre o con nombre imposible, el de Ramón Mercader, que evoca un misterioso crimen llevado a cabo por un abnegado creyente estalinista, como podría serlo el propio Semprún:

Il se tenait près du comptoir des colifichets et de la parfumerie, surveillant les allées et venues de l’Espagnol (car, même dans les mots de son silence intérieur, même dans le langage de son silence, il n’arrivait pas à nommer cet homme, à lui donner le nom qu’il semblait bien porter dans la vie ; comme s’il se refusait à admettre, ou comme si cette idée lui répugnait, qu’il ait eu affaire à un deuxième Ramón Mercader). (DM, p. 285)

Así pues, en el texto, se tratará sobre todo de la enigmática segunda muerte, semánticamente imposible, de un personaje, proyección en ocasiones del narrador-autor, que se apropia del nombre real de un asesino que vivió bajo identidades diversas. Como consecuencia, en el texto se reflejan unas instancias discursivas fluctuantes y enigmáticas, regidas por la figura de un autor-narrador demiurgo que se propone como creador e

inventor de la diégesis, y que el lector, como si de una novela de espionaje se tratara, deberá investigar y esclarecer.

La Deuxième Mort de Ramón Mercader se presenta, asimismo, como un texto cinematográfico que recurrirá a algunas de las técnicas narrativas de los guiones, entre ellas la utilización del pronombre *on* en la narración, neutralizando las marcas de una instancia narradora que podría substituirse a cualquier persona, lo que “offre au lecteur un relatif vide sémantique dans lequel il peut lui-même se prometer en fonction de sujet, [...]”⁴⁸⁵. La consecuencia más evidente sería la confusión de la instancia emisora y receptora en la misma forma pronominal, convirtiéndose ambos en los testigos de un discurso que parece crearse a sí mismo. Sin embargo, la utilización habitual del pronombre indefinido junto a la tercera persona “contribue à focaliser simultanément le texte sur la « non-personne », dont la présupposition d’existence se trouve pourtant considérablement renforcée”⁴⁸⁶. Todo ello favorece la sensación de ambivalencia respecto a la instancia narradora.

Al comienzo del texto, en el origen, nos encontramos a un narrador en tercera persona que se expresa en condicional, el tiempo de la eventualidad, del momento de la creación, describiéndonos un paisaje acuático en el que se situaría un personaje. El foco de visión del paisaje es ambigüo, sin distinguir entre una ocularización externa y una interna, confundiendo en un primer momento al lector-espectador perdido entre los diferentes planos descritos. Al final de la descripción el lector descubre que de lo que se trata es bien de la contemplación objetiva de un narrador, bien de la mirada subjetiva y fascinada de un personaje que no encuentra su lugar dentro del paisaje de una pintura, la *Vue de Delft*, en el Maurithuis de La Haya, museo frecuentado y ciudad donde pasó parte de su adolescencia nuestro autor.

Toutefois, dans le silence, il contemplerait cette ville, familière, de tout temps connue, pourtant imprévisible, surprenante, et il s’interrogerait peut-être, dans la quiétude arrondie de sa contemplation, béate, sur le sens de cette surprise [...], le clouant sur le sable de cette rive-ci, à la droite et légèrement en retrait des

⁴⁸⁵ CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, Publications Universitaires de Metz, 1985, p. 236.

⁴⁸⁶ *Ibid*, p. 237.

personnages visibles, comme s'il avait été, lui-même, le dernier personnage, invisible, de ce tableau, comme si le peintre – trois siècles auparavant -, ironique, avait prévu son arrivée, la place où il se tiendrait, et l'angle de sa vision, et même ce bâtement du cœur, prémonitoire, pour aussitôt les nier, en se refusant à peindre ce personnage qu'il aurait pu devenir, en le rendant invisible, ou bien en le faisant se dissoudre, par une ultime série de touches précises et légères du pinceau, dans le sable roussi, dans l'eau moirée, dans l'ombre plus dense des tours sur le canal repu de lumière. [...] comme si cette angoisse même qui avait presque aussitôt rongé la certitude béate de son regard, provenait de la décision de ce peintre, vieille de trois siècles, mais ayant traversé l'épaisseur cotonneuse des temps comme une lame irrémédiable, de lui refuser la place qui semblait lui être due, celle du septième personnage qui aurait dû s'y trouver, lui-même, sur cette rive-ci, en face de la ville de Delft, à l'orée du tableau, où le sable du rivage, l'eau dormeuse, se seraient confondus, au premier plan de son regard, tourné ensuite, obliquement, et dans un mouvement parcimonieux, pour saisir dans leur ensemble les quais, les maisons, les halles, les toits rouges et gris, les clochers sombres et dorés, de la ville de Delft, lorsqu'il serait arrivé ici, après une longue marche sur la plaine aux couleurs de faïence. (DM, p. 15-16)

Esta primera visión resume metafóricamente todo el texto: el sujeto contemplativo, que bien puede ser el autor, el narrador, el personaje y el lector, a partir de ciertos datos de la realidad, recreará una ficción subjetiva, en la que el personaje principal, proyección de sí mismo, se diluirá en una identidad indefinida y fluctuante, consecuencia de su pertenencia a un mundo "irreal", el de los servicios secretos y el de la clandestinidad, el mundo de ficción donde se ve atrapado, evocando con ello la propia biografía de Semprún.

Este personaje es Ramón Mercader Avendaño, "otro" Mercader que aquel Ramón Mercader del Río que, haciéndose pasar por diversas personalidades, asesinó, por orden de Stalin, a Lev Davidovitch Trotsky en su casa de Coyoacán en México y que, en la época de publicación de la novela, vivía todavía en la URSS, olvidado por todos y desvanecido en una no identidad sin nombre ni rostro.

Ramón Mercader Avendaño, perteneciente igualmente a los Servicios Secretos Soviéticos, se supone hijo de una familia originaria de Cabuérniga (Santander), nacido en una fecha simbólica, el 15 de abril de 1931, el día después de la proclamación de la II República española. No es menos simbólica la fecha de fallecimiento de la madre, Sonsoles Avendaño, el 17 de julio de 1936, un día antes del golpe de estado fascista contra la República, igual que la muerte del padre, José María Mercader y Bulnes, fusilado por un grupo de falangistas, amigo y reflejo en el texto de José

María Semprún y Gurrea, padre, como bien sabemos, de nuestro autor. La referencia a Santander y la asociación de la muerte de la madre con la “muerte” de la República no son tampoco gratuitas: sabido es el orgullo republicano de Susana Maura expresado y concentrado en el acto de colgar la bandera de la República en uno de los balcones del piso familiar del barrio del Retiro, como la evocación de los paisajes santanderinos de la infancia durante las vacaciones familiares de los Semprún.

El Ramón Mercader de este texto, como lo fuera el auténtico, y también Jorge Semprún en las diferentes identidades adoptadas durante su filiación comunista, son hijos pues del desarrollo trágico de los acontecimientos históricos del siglo XX.

Sin embargo, este enredo de identidades prestadas no se termina aquí: al final del texto sabremos que Ramón Mercader Avendaño no era quien decía ser sino Ievgueni Davidovitch Guinsburg⁴⁸⁷, hijo de David Semionovitch, un trotskista fusilado por los esbirros de Stalin, cuya familia de origen sefardita provenía de Aragón, y que había tomado prestada la identidad de un niño español republicano exiliado en la U.R.S.S. y muerto durante un bombardeo en 1942. Como se dice en el texto “*décidement, personne n’avait l’air, dans cette histoire, d’être vraiment ce qu’il semblait être [...]*”⁴⁸⁸

El personaje pues, toma el nombre, por así decirlo, de dos muertos: el del niño republicano español evacuado (como, por otra parte, lo fue Ramón Mercader del Río), y el de el propio asesino sin nombre de Trotsky. Es más, al final de la historia, Ramón Mercader muere de nuevo: será su segunda muerte.

La veille, vingt-quatre heures auparavant, à peu de chose près, Floyd avait déclaré qu’il ne s’appelait pas du tout comme ça, qu’il avait pris la place d’un mort. C’était assez énigmatique, mais enfin, ça n’a plus d’importance. Il a

⁴⁸⁷ Atención al apellido común con Trotsky, Davidovitch, que le otorga al personaje una filiación común con el asesinado por el otro Ramón Mercader, apellido de origen judío que el personaje hace proceder de los sefardíes de Aragón.

El nombre de Ramón Mercader fue asimismo negado incluso en su tumba: muerto en Cuba en 1978, hasta hace pocos años en la misma figuraba, como ya indiqué más arriba en el apartado sobre la novela familiar de Jorge Semprún, Ramón Ivanovich López, héroe anónimo de la URSS.

⁴⁸⁸ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième mort de Ramón Mercader*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1969, p. 282.

vraiment pris la place d'un mort, aujourd'hui. Il a pris sa place dans la mort, quel qu'il fût, quelle qu'elle soit. (DM, p. 389)

El texto es pues el reflejo distorsionado y vertiginoso de la búsqueda laberíntica de la identidad narrativa del personaje, en un relato fragmentado en el que aparece una multitud de personajes que fingen ser lo que no son y que imposibilitan la construcción ordenada de la estructura del texto.

[...] décidément, c'était un récit impossible à faire, dont la vérité s'était éparillée, par trop morcelée, brisée en mille morceaux de verre ne reflétant plus, chacun, qu'une trop minuscule parcelle de cette vérité possible, vraiment insensée. (DM, 282-283)

Aún así, y a pesar de la “imposibilidad” del relato, “la forme concentrée de la fiction romanesque lui donne tout son sens, elle éclaire notre propre expérience.”⁴⁸⁹: mostrando la distorsión de la identidad producida por la ficción de la clandestinidad, la única esencia inamovible del personaje parece ser el origen “Espagnol”, el rojo español evocado en los recuerdos de los supervivientes del campo nazi, o de las purgas estalinianas.

Ramón Mercader será finalmente, en esta historia laberíntica, como Humpty Dumpty⁴⁹⁰, el pseudónimo cariñoso con el que le denominan su esposa e hija, nombre del personaje de una canción infantil que relata una “histoire absurde et cocasse”⁴⁹¹ popularizada por Lewis Carrol en 1872 en *A través del espejo*, en una clara referencia a la cuestión de la identidad a través del lenguaje.

⁴⁸⁹ *Ibid*, p. 312.

⁴⁹⁰ En la traducción española (CARROL, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas / A través del espejo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, Edición de Manuel Garrido, Traducción de Ramón Buckley) Humpty Dumpty es traducido por Tententieso, quizá por el hecho de que el personaje sea un huevo que se mantiene en la parte más alta de un muro, con el riesgo de caerse. La aparición y la figura de este popular y tradicional personaje, cargada de simbolismo, marcan el vértice del relato. Humpty Dumpty, personaje del otro lado del espejo que usa “literalmente” el lenguaje, sostiene que un nombre propio debe tener, igual que los nombres comunes, un cierto contenido semántico, una función descriptiva de las características de la persona nombrada, y no ser una simple etiqueta vacía de significado. De ahí que el nombre propio de Ramón Mercader, designe en el texto una significación de personaje perteneciente a la irrealidad de la clandestinidad de los servicios secretos, sin individualidad, sin identidad propia, que podría aplicarse igualmente al segundo Ramón Mercader.

⁴⁹¹ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, op. cit., p. 121.

Un instant, il imaginait ce *Humpty-Dumpty*, les narguant en plusieurs langues, d'un bout de l'Europe à l'autre, alors qu'ils seraient lancés d'un bout à l'autre de l'Europe à la poursuite de Ramón Mercader. (DM, p. 251)

La enigmática identidad narrativa del personaje protagonista se extiende igualmente al narrador y al resto de los numerosos personajes que componen esta “novela de espionaje”, como el propio narrador la denomina.

La focalización del narrador, aunque en tercera persona, se internaliza, fundamentalmente, en el personaje de Ramón Mercader, hasta el punto de que en ciertos momentos, como ocurría al comienzo del texto, es difícil de distinguir, salvo por la aparición de ciertos verbos de cognición o dicción o de algunos pronombres, quién es la voz que relata, la del narrador o la del personaje.

Pero el narrador se adentra en el texto en primera persona como sujeto de escritura, como autor-creador del mundo diegético a partir de los datos de una realidad extradiegética que, en verdad, no es tal, puesto que la negación de la acción de la escritura no puede corresponderse, evidentemente, con su plasmación en el texto.

- Mais je me demande bien pourquoi je vous parle de Brouwer! s'éclamait Moedenhuik, et moi aussi, levant les yeux vers un paysage de montagnes enneigées, je me demande pourquoi j'ai laissé le fantôme de Brouwer s'installer dans ce récit, [...].

Je m'arrête d'écrire, j'allume une cigarette, je lève la tête. (DM, p. 69) (El subrayado es mío)

Lo que conduce a la inserción del narrador como personaje autobiográfico en esta diégesis donde las instancias parecen, como Brouwer, fantasmas de contornos indefinidos.

Introducido por momentos dentro de la historia, el narrador se proyecta en Ramón Mercader y viceversa, tomando su lugar en el relato, para volver después a la tercera persona.

Maintenant, j'étais devant la maison blanche du Plein 1813. [...] et Moedenhuik se souvenait très bien de la réception organisée à l'occasion de la fête nationale, le 14 avril 1938. Il venait de dire : « Mais pourquoi je vous parle de Brouwer ? » en haussant les épaules, et personne n'avait pu lui dire pourquoi il avait parlé de Brouwer. Il y avait eu un instant de silence, une sorte de flottement, ensuite la conversation avait repris, anodine. Mercader s'était penché vers la femme de Meyer, pour lui donner du feu. (DM, p. 75-76)

¿Y por qué la evocación de ese personaje espectral en la recepción de la legación española? Quizá para introducir, en el momento en el que el narrador hace su presentación ante los lectores, la figura de otro hombre enigmático que resultará no ser otro que Jose María Semprún, el padre del autor, justo antes de proponer la cuestión del nombre.

Brouwer parlait avec un homme de haute taille, maigre, avec des lunettes d'écaille sur un grand nez en bec d'aigle. Brouwer l'a reconnu et il est venu le chercher pour le présenter au Chargé d'Affaires de la République espagnole, cet homme, précisément, grand, maigre, chaleureux, dont le visage aux traits aigus était comme dévoré par une tension interne, ou une inquiétude inexprimable, d'autant plus perceptible que sa voix était calme, polie, intéressée. (DM, p. 76-77)

El momento en el que el narrador asume la primera persona, evoca igualmente la fecha en la que se encontró delante de la casa situada en el Plein 1813 donde se situaba la legación española y donde tuvo lugar la recepción. En la *Autobiografía de Federico Sánchez Semprún* nos indicará este momento como el origen de inspiración de *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* en compañía de su esposa, lo que nos revela, de manera intertextual y a posteriori, que la puesta en discurso es tanto del narrador como del autor.

Brouwer?

Rien pourtant ne m'y avait fait penser, ce lundi de Pâques de l'année 1966, lorsque nous avons arrêté la voiture sur le Plein 1813, devant les grilles de la grande maison blanche où j'avais vécu deux ans, de 1937 à 1939. (DM, p. 75)

Y habíamos pasado en coche delante de la iglesia de la Alexanderstraat, un domingo de Pascua de 1966, y llegamos ante el edificio de la Legación, en el Plein 1813, y la verja estaba cerrada y la casa parecía deshabitada. En todo caso, ya no era la sede de la Legación de España: una lápida colocada junto a la verja indicaba que el edificio era ahora un anexo del Ministerio holandés de Negocios Extranjeros. Contemplaba la casa vacía y el parque abandonado, la magnolia sin flores (pero tal vez no era la época en que florecen las magnolias) y le explicaba a Colette lo que había habido, treinta años antes, detrás de los cristales de cada una de esas ventanas cerradas.

Y allí, de pronto, todos los elementos dispersos que flotaban en mi imaginación, desde hacía algunas semanas, todas las obsesiones y los sueños, cristalizaron en una fulguración silenciosa, indiscutible, para formar la trama, elaborada en todos sus detalles, de una novela que luego se llamó *La segunda muerte de Ramón Mercader*. A mediodía, en un restaurante de Rotterdam, le conté la novela a Colette. Y lo demás fue coser y cantar. O sea, fue la cosa más difícil del mundo: evidenciar por escrito lo evidente. (AF, p. 201-202)

A partir de ese momento, sin embargo, la primera persona del autor-narrador se multiplicará en diferentes personajes, ofreciéndonos diversas focalizaciones y puntos de vista de las mismas escenas, desvelándose su identificación progresivamente, obligando al lector a una investigación minuciosa: no olvidemos que, como el narrador nos recuerda, nos encontramos inmersos en una novela de espionaje. Así, por ejemplo, el *je* del capítulo siguiente resultará ser, en primer lugar, Floyd, el personaje de la C.I.A. que, como el padre de Semprún, usa gafas de concha. Pero más adelante, la primera persona designará a otro de los agentes americanos, O'Leary, mediante una serie de indicios fragmentados que nos permiten descubrir al designado.

Chuck Folkes s'était levé, il avait bougé, je l'avais vu revenir avec une boîte de bière, qu'il ouvrait maintenant.

- T'en veux ? disait Chuck.

Je lui montrais mon verre, encore à moitié plein. Mais j'avais appuyé sur les touches du minuscule magnétophone, la bande se déroulait très vite, en marche arrière. (DM, p. 81)

Folkes était parti se coucher, dans cet appartement meublé dont les fenêtres donnaient sur le *Vondelpark*, et j'étais enfoncé dans mon fauteuil, incapable de bouger, serrant dans ma main droite, au fond de la poche de ma veste, la petite boîte avec la bande magnétique qui avait été enregistrée ce soir, au Bali. (DM p. 86)

Mais la nuit avait passé et j'entends de nouveau le grésillement de la bande magnétique qui se déroule, dans le bureau de Floyd, au dernier étage de la maison sur le Herengracht, et c'est la voix de Moedenhuik,
[...]

Floyd a débranché le magnétophone. Il remonte ses lunettes d'écaille.

Quand j'étais entré dans son bureau, ce matin, il feuilletait un gros volume recouvert d'une reliure d'un blanc crémeux, que j'avais pu identifier comme le deuxième tome de l'*Encyclopaedia Britannica*, [...].(DM, p. 88)

- Eh bien ! disais-je à Floyd, vous avez encore le temps de vous instruire !

- Je ne lis plus que ça ! disait Floyd.

[...]

- Vous lisez ça dans l'ordre alphabétique ? lui demandais-je.

Il riait jaune.

- Ne soyez pas encore insolent, O'Leary, disait-il. (DM, p. 91) (El subrayado es mío)

Lo que no impide la aparición de la tercera persona narradora, bien en medio de la intervención de los personajes como narradores intradiegticos, como podemos apreciar en el subrayado anterior, bien retomando de nuevo

las riendas del relato como instancia extradiegética en tercera persona, poniendo en evidencia incluso la impostura de ciertos personajes.

Floyd ne disait rien, bien sûr. Il savait tout cela. Mais je ne prétendais pas lui apprendre quoi que ce fût. Je faisais le point, pour moi-même.

Le point ? O'Leary savait bien que c'était une tentative désespérée. Il regardait Floyd, il regardait la rangée de volumes de l'Encyclopédie Britannique qui s'alignaient derrière Floyd, dans la bibliothèque vitrée, il regardait une trace de soleil, sur la surface cirée d'un meuble, il avait envie d'être ailleurs. Il ne pourrait jamais faire le point sur cette histoire, trop d'éléments lui en seraient, à tout jamais, inconnus. (DM, p. 93-94)

La presencia del autor-narrador es pues constante, sugiriendo una identificación entre éste y el personaje: en la segunda parte, que comienza igual que la primera, con la tercera persona refiriéndose al personaje en condicional, el narrador evoca un elemento recurrente en la obra sempruniana, la nieve como evocación del olvido de Buchenwald, o datos autobiográficos como la mansión holandesa del Plein 1813 que albergó la legación española presidida por el padre de Semprún, todo lo cual invoca, en un lector atento y conecedor de la misma, la figura del autor implícito que se desdobra en el personaje, desdoblado a su vez en otro.

Il serait sur le perron du Maurithuis, immobile, [...]. [...], et il serait immobile, sur le perron du Maurithuis, la cigarette à la bouche, tout à coup désarmé, touché au plus profond d'une angoisse viscerale par ce souvenir de neige, sur l'explanade devant le Musée Pouchkine, autrefois, dans une vie antérieure, une autre vie, même, comme si c'était quelqu'un d'autre, dont il aurait connu et la vie et la mort, intimement, qui avait autrefois, au sortir de la moiteur du Musée Pouchkine, retrouvé l'éclat vif et velouté de toute cette neige ensoleillée de Moscou, un autre, vraiment, qui serait mort [...]. (DM, p. 101-102)

Esa fragmentación en diferentes instancias se manifiesta en la utilización de la segunda persona para dirigirse al personaje de Ramón Mercader por parte de una instancia ambigua que podría entenderse como el autor implícito, el narrador o el propio personaje desde el pasado, al mismo tiempo que continua la narración en tercera persona en una serie de evocaciones en las que se mezclan los recuerdos “reales” y “ficticios” que dan lugar a la escena originaria y, evidentemente, completamente imaginaria, puesto que el personaje es un impostor.

(Une grande maison blanche sur le Plein 1813)

(Tu avais le temps)

Il aurait repris la voiture, il aurait roulé lentement le long de la pièce d'eau, moirée par les reflets d'une lumière diffuse, éclatante et ternie, sur laquelle évoluaient des cygnes,

(gracieusement, majestueusement)

(Tu riais)

(Dans le parc du Retiro, au-delà de l'étang des barques, au-delà du Monument, un deuxième étang plus petit, au milieu duquel se dresse une autre statue équestre, et où nagent les cygnes : Inès leur lançait des miettes de pain), (DM, p. 102)

Au centre même de toi-même, te voilà.

Mais tu avançais, ta valise à la main, dans un paysage inconnu, dans une enfance inconnue, de plus en plus éloigné de toi-même, à mesure que tu avançais vers toi-même, ton enfance. (DM, p. 105) (El subrayado es mío)

En la imagen de sí mismo que surge de la escena originaria en la habitación paterna, plasmada en una fotografía imaginaria del otro Ramón Mercader⁴⁹² en la infancia, el personaje queda fascinado, de la misma forma que en el texto el narrador quedará reflejado y atrapado en el personaje.

(« voici la chambre de tes parents », disait tante Adela, et tu entrais dans une grande pièce claire, où le soleil miroitait sur les boules de cuivre aux quatre coins d'un immense lit carré, comme un navire, [...], et dans la rainure du cadre en bois de la glace quelques photographies jaunies avaient été glissées, tu voyais un petit garçon de cinq ans, en costume marin, c'était toi, Ramón Mercader, « ta mère se tenait ici, dans la matinée », [...] tu étais fasciné par l'image de ce petit garçon de cinq ans, en costume marin, qui avait joué dans le parc sous la surveillance passionnée d'une mère à la santé fragile, lointaine image d'un autre toi-même, indéchiffrable, [...]) (DM, p. 107)

El relato que hace la tía Adela de la madre vigilando los juegos infantiles del niño Ramón Mercader, desata el imaginario del narrador-personaje, confundiéndose en su narración con la figura de la madre, fusionada a su vez con su esposa Inés, atenta a los juegos de Sonsoles, la hija de ambos, del mismo nombre que la abuela. Delante de ese espejo, que el propio narrador caracteriza acertadamente como móvil, en una progresión desde la tercera persona al *on* indeterminado, el personaje se reconoce a sí mismo, evocando la segunda persona, para regresar de nuevo, aunque sólo momentáneamente, a la “impersonalidad” de la tercera persona.

⁴⁹² No debemos olvidar que, pese a tomar como nombre del personaje y título de la novela, el nombre de un personaje histórico y real, la biografía y los datos del auténtico Ramón Mercader del Río son imaginarios, ficcionalizando de esta forma su figura dentro del texto.

Elle avait été assise devant la coiffeuse, [...], mais on pense toujours à tout autre chose, on regarde l'image de cette femme, soi-même, toi, dans le miroir terni par endroits, et mobile, rongé par une lèpre brunâtre, où se reflète de soi-même, moi, ce visage que j'ai, ces épaules, cette peau lisse et douce au-dessus du col rond d'un chandail amarante [...] – fragile mais inusable, disais-tu, et je riais, sous la caresse de tes mains, ta bouche – qui se reflètent dans le cadre ovale de ce miroir mobile, terni par endroits, et sur les bords duquel sont fichées quelques photographies, anciennes, jaunies, confuses, qu'elle avait contemplées pendant qu'elle brossait, inutilement, ses cheveux dénoués, longemps.

[...]

Et elle recommence sa ronde, sur le rythme saccadé de la comptine, et je m'écarte de la fenêtre, je vois sur la table le livre que je lisais à Sonsoles, ces dernières semaines, et le livre est là, devant son regard, sous sa jaquette d'un rose saumon [...]. (DM, p. 118-119)

La primera y la tercera persona parecen pertenecer al mismo personaje, o al mismo narrador, en un curioso efecto que indica la “possibilité de se dédoubler, de franchir le miroir, de se masquer derrière un sourire, [...]”; masqué, dedoublé, ailleurs;”⁴⁹³ como Humpty Dumpty, el personaje de Lewis Carroll. En el “espejo móvil” donde se miran los personajes y el narrador, los pronombres personales dejan de ser referencias estables para convertirse en reflejos fascinantes.

La confusión de las instancias y, particularmente, del narrador-personaje con el Ramón Mercader imaginado en su infancia, dan lugar a una serie de imágenes donde aparecen los padres supuestos de Mercader, José María Mercader y Sonsoles Avendaño en relación con los padres reales del autor, José María Semprún Gurrea y Susana Maura, para dar paso a dos capítulos donde todos los signos apuntan a la aparición de otras escenas que podríamos calificar de primarias y que concluirán con la presencia de la figura del autor y la evocación del verdadero Ramón Mercader, asesino de Trotsky, partiendo, en lo que a pronombres personales se refiere, del *on* indefinido o impersonal. Así, en el capítulo siguiente, asistimos a la puesta en discurso de una verdadera escena originaria, con presencia de una playa del Mar del Norte, desierta e inmensa, descrita de forma cinematográfica con una ocularización cero y espectral que se centra progresivamente en la visión en primerísimo primer plano del rostro de Ramón Mercader, en una ocularización interna.

⁴⁹³ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, op. cit., p. 123.

et le vent de la mer soufflait en rafales, sur la plage, immense et déserte.

On se croyait au cinéma, le film d'aventures venait de commencer : les premières images, justement, étaient celles de cette plage immense et déserte, sur laquelle le vent de la mer soufflait en rafales ; [...], plage anonyme au fond de laquelle un homme solitaire, et minuscule – ramené aux justes proportions dérisoires de l'humain face à l'immensité de la nature [...].

Mais nous sommes sur ce visage d'homme contemplant la mer, sur la plage de Zandvoort, et cet homme rit. (DM, p. 139-140)

En esta escena el personaje evoca en su imaginación, convirtiéndose en narrador y foco de ocularización, el momento simbólico de la llegada de su telegrama a la casa de su infancia, el texto escrito que provocará su muerte como personaje y como narrador, el texto de “la anunciación”.

Mercader sort de la main gauche de la poche de son imperméable, il regarde l'heure.

Le télégramme a dû arriver, maintenant. [...]

Alors, comme si ce bruissement profond – prévisible, mais chaque fois surprenant – avait eu aujourd'hui le sens d'une annonce ; [...]. (DM, p. 140-141)

Un capítulo después, ya no es sólo cuestión de la escena originaria donde el personaje deviene narrador, sino de la aparición de la figura del autor, nombrándose a sí mismo a través de la memoria de la lengua materna, confirmando su proyección en el personaje de Ramón Mercader, puesto que más adelante se hará referencia a la escena que tendrá lugar en la casa de comidas.

L'endroit, dans une ruelle transversale entre la Oude Zijds Voorburgwal et le Oude Zijda Achterburgwal, portait sur la vitrine, en gros caractères de peinture blanche, l'inscription suivante :

CASA DE COMIDAS

dont les lettres étaient parfaitement dessinées, en capitales romaines, alors que, au-dessous de cette inscription, d'autres mots espagnols s'étaient, en écriture cursive, dans un désordre apparemment voulu,

tapas, aceitunas
calamares en su tinta,
cocochas,
amontillado, gambas
a la plancha,
percebes,
chuletas de cordero, potaje gallego,
arroz a la pescadora,

d'autres encore, qu'il serait inutile d'énumérer, car ils concernaient tous des plats, des mets, des vins, d'origine péninsulaire. Mots ou dénominations que l'on

peut s'éviter de traduire parce que suffisamment de touristes français écumant depuis deux lustres les auberges espagnoles pour que le sens de ces termes soit accessible à un nombre de lecteurs que l'auteur n'a absolument pas la prétention d'atteindre avec ce troisième roman. (DM, p. 142-143) (El subrayado es mío)

La introducción de la figura del autor implícito del propio texto en el discurso es un guiño al lector, imponiéndose como instancia originaria y creadora del mundo diegético y de las diversas figuras que lo habitan, y que, a partir de ciertas “bribes de vérité possible”⁴⁹⁴, compone este texto ficticio.

Si la primera parte del texto había sido la puesta en discurso de la primera persona fragmentada del narrador, y la segunda, la del autor, en la tercera, el narrador-autor se erige en creador y organizador del discurso, presentando una serie de subcapítulos que llevan el nombre, cada uno de ellos, del personaje desde el cual se focaliza el discurso, y que componen una especie de puzle complejo donde las piezas deben encajarse según la subjetividad del lector: René-Pierre Boutor, Natacha Sedova, Wiliam Klinke, Ramón Mercader, Inés Alvarado, Felipe de Hoyos y Ramón Mercader del Río, además de dos fechas, el 19 de junio de 1967 y el 19 de junio de 1967-24 noviembre de 1967. En estos dos apartados datados, es el autor-narrador en primera persona el que nos relata el origen de la tercera novela sempruniana que tenemos entre las manos, las circunstancias y los datos de la realidad que desataron su imaginario. El 19 de junio de 1967, el autor leía en un periódico francés la noticia del fallecimiento del auténtico Jacques Mornard, combatiente en las Brigadas Internacionales, y cuya identidad fue suplantada por Ramón Mercader del Río, declarando su nombre cuando fue arrestado por asesinar a Trotsky. La noticia de esa impostura será el punto de partida de un texto.

Ainsi, par cet entrefilet à la dernière page d'un journal du soir parisien que je feuilletais sur la terrasse des cyprès, la réalité de cette histoire imaginaire était venue me frapper au visage. Je restais immobile, le journal à la main, envahi par la nausée de cette mort ancienne, interminable, toujours présente, et dont je n'arriverais peut-être pas à rendre compte. (DM, p. 196)

Je hoche la tête, je ne regarde plus les arbres, je n'entends plus le bruissement du vent d'est, dans la cime effilée des cyprès, je n'ai plus qu'à remonter dans ma chambre, pour continuer à décrire les cheminements supposés de cette mort ancienne, et (DM, p. 200).

⁴⁹⁴ *Ibid*, p. 161.

Y será el origen del texto porque la necrológica lo era igualmente de alguien que todavía estaba vivo⁴⁹⁵, y toda esta serie de nombres prestados, falsas identidades y máscaras formaba parte del pasado político del propio autor, un “passé sordide et irremplazable”⁴⁹⁶.

Curiosamente, en la cuarta parte del texto, será el protagonista, Ramón Mercader Avendaño quien evoque el origen de la intriga en dos capítulos titulados, “Puerta del Sol, 12 mars 1966”, por mediación del narrador en tercera persona en focalización interna, en lo que podría considerarse una fusión del narrador y del personaje.

René-Pierre Boutor, nombre del primer subcapítulo de la tercera parte, comienza con la primera persona del autor-narrador en lo que será una presentación y descripción de un personaje que apareciera ya en el primer capítulo visto por Ramón Mercader durante la contemplación de la *Vue de Delft* en el Maruritshuis, entrecortada algunas veces por las digresiones metanarrativas.

Le seul de mes personnages à peut-être tout ignorer de cette histoire qui aurait pu se dérouler à Amsterdam (mais pourquoi une histoire doit-elle toujours se dérouler ? Et comment ? Comme un ressort ? [...] mais, en tout cas, dans cette histoire qui aurait pu se dérouler à Amsterdam, à la mi-avril de l'année 1966, le seul de mes personnages à tout ignorer peut-être des événements se nomme René-Pierre Boutor. (DM, p. 177-178)

Este personaje, representante de la clase media, sobre la que ironiza el autor, se convertirá en testigo ocular subjetivo e ignorante, narrador descriptor de Ramón Mercader Avendaño en dos ocasiones más a lo largo del texto, en dos sórdidas escenas de deseo y muerte. En la primera, delante de un escaparate de una prostituta, en la segunda, en el asesinato de un agente de la C.I.A. Como si se tratase del montaje de una película, y de la misma manera que sucediera en otras escenas anteriores, Pierre Boutor describirá más adelante, y desde su punto de vista, cognitivo y visual, las dos escenas.

Pero Pierre Boutor es además, en un guiño del autor, el lector imposible de la *À la recherche du temps perdu*, como el propio Jorge

⁴⁹⁵ Ramón Mercader del Río murió en 1978 en La Habana.

⁴⁹⁶ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, op. cit., p. 220.

Semprún confesando: “Je n’ai pas poursuivi plus avant ma lecture d’*À la recherche du temps perdu*. C’était trop familier, trop familial presque. Je veux dire: c’était comme la chronique d’une famille qui aurait pu être la mienne.”⁴⁹⁷

En fait, et dans qu’il eût jamais accepté de le reconnaître, Pierre Boutor n’avait pas réussi à prolonger sa lecture de la *Recherche* au-delà d’*Un amour de Swann*. A plusieurs reprises, il avait essayé de franchir cette frontière impalpable, de vaincre l’irrésistible torpeur qui l’envahissait immanquablement, au fil des pages. (DM, p. 182)

En la distribución de estos subcapítulos nos encontramos con tres de ellos dedicados a un nuevo personaje, William Klinke⁴⁹⁸, escritor-guionista de una película sobre Ramón Mercader del Río, el asesino de Trotsky. Klinke, en cierta forma doble del autor⁴⁹⁹ y compañero de viaje de Ramón Mercader, viajando en el mismo avión y alojado en el mismo hotel que éste. En realidad, Klinke es, quizá, como el propio Mercader sospecha, la figura “más próxima” al personaje, aquel que lo vigila, y en cierta forma lo crea, un doble del autor y de sí mismo que imagina una historia en la que él es el personaje central.

En tout cas, n’importe lequel des passagers pouvait être l’homme chargé de le suivre, même ce type maigre, au regard dévasté, dont il pourrait se sentir proche, et qui avait lu *The Prophet Outcast*, durant tout le voyage. (DM, p. 34)

Él será el único que podrá identificar su cadáver sin realmente haberlo conocido, dejando pues una duda sobre su verdadera identidad. ¿Pero de verdad no le conocía? El lector lo identificará como aquel personaje sentado al lado de Mercader en el avión que lo trajera a Ámsterdam por medio de la lectura de la biografía sobre Trotsky de Isaac Deutscher.

⁴⁹⁷ Citado en DE CORTANZE, Gérard, *Jorge Semprún, l’écriture de la vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2004, p. 29.

⁴⁹⁸ Llamo la atención sobre el nombre de William que comienza por una doble V, como gran parte de los personajes de esta novela: Walter Wetter, Herbert Wettlich, Elliott Wilcock, etc.

⁴⁹⁹ De todos es conocido el trabajo realizado por Jorge Semprún como guionista cinematográfico, además de que en el propio texto de *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, como he venido analizando, la utilización de técnicas cinematográficas le otorgan la apariencia de un texto escrito para el cine. No debemos olvidar tampoco que Semprún realizó el guión de *Stavisky* de Alain Resnais, donde aparece Trotsky y su mujer como personajes.

- Mais c'est très simple, répondait Schilthuis. Vous voyagez, le 13 avril, de Madrid à Amsterdam, dans le même avion que M. Mercader. Il y avait peu de passagers, ce jour-là. Pourtant, vous ne remarquez pas M. Mercader !

William Klinké l'interrompait.

- J'étais très absorbé par une lecture passionnante.

[...]

- Je relisais *The Prophet Outcast*, d'Isaac Deutscher. (DM, p. 383-385)

William Klinké, realizando funciones de demiurgo como lo hiciera en su momento la instancia narradora, imagina en primer lugar la organización del relato cinematográfico, creando una cierta ambigüedad respecto al comienzo por medio de los deícticos espacio-temporales, derivada de la incertidumbre respecto a su identidad, su función y su objeto textual (Ramón Mercader Avendaño o Ramón Mercader del Río): ¿en el texto? ¿En Ámsterdam? ¿En Coyoacán? ¿En el momento del asesinato de Trotsky? ¿En el momento en el que se encuentra nuestro personaje? ¿De qué libro se trata, del que en ese momento se desarrolla ante los ojos del lector u otro libro? Todo ello se irá aclarando a medida que continuemos leyendo.

- C'est évident, dit-il.

Elle regardait le titre du livre, *The Prophet Outcast*, qu'elle trouvait un peu grandiloquent. [...]

[...]

- La nuit des temps, quoi ! Pas du tout. C'est ici que le film doit commencer, à Coyoacán, le 20 août 1940. Au moment où Jacson-Mornard s'approche des cages à lapins. (DM, p. 202-203)

William Klinké es igualmente la instancia que, desdoblándose en un personaje, imagina las escenas que podrían ser filmadas desde el punto de vista de Natacha Sedova, esposa de Trotsky, teniendo como objeto de visión a Mercader-Mornard-Jacson.

et maintenant, un peu après cinq heures de l'après-midi, s'approchant du balcon, Natacha Sedova aurait vérifié la présence du vieil homme auprès des cages à lapins ; elle aurait cru entendre la voix de Lev Davidovitch, parlant aux bêtes selon son habitude, et c'est à ce moment qu'elle aurait vu un homme, qui traverserait la cour, marchant vers le Vieux, et elle aurait reconnu Mornard, mais (DM, p. 193-195)

Klinké es pues una instancia autorial que se esconde detrás del ojo de la cámara, el *grand imagier* o demiurgo, figura del autor que crea, dirige y

organiza la historia y el relato y que es capaz, al mismo tiempo, de imaginarse en el lugar y punto de vista de cualquier personaje.

[...] il essaie d'imaginer. [...]

Ainsi, ce jour d'août, Mornard aurait garé sa voiture le long du trottoir. Debout, l'imperméable sur le bras, il aurait longuement regardé la maison. Voilà, il y était. On pourrait imaginer des mouvements amorphes, amibiens, spongieux, dans sa tête. [...]

Le film commencerait par ces images. L'œil de la caméra saisirait cette arrivée, dans un long mouvement ininterrompu, mais haletant et minutieux. L'œil de la caméra enregistrerait latéralement l'arrivée de la conduite intérieure de Mornard, suivant ce mouvement jusqu'à l'arrêt complet de l'automobile. L'œil s'immobiliserait sur la voiture immobile, le long du trottoir. [...]. Il serait alors face à l'œil de la caméra, un instant, à une distance suffisante pour qu'il y ait une certaine profondeur de champ [...]. Ensuite, l'œil de la caméra se déplacerait, [...]. (DM, p. 212-215) (El subrayado es mío)

Si en esta parte William Klinke nos mostraba a Ramón Mercader del Río bajo la ocularización interna de Natacha Sedova, la esposa de Trotsky, el autor-narrador imaginará igualmente un subcapítulo con Inés Alvarado, la esposa de Ramón Mercader Avendaño, que aquí se convierte en narrataria. En el mismo, la focalización y la ocularización partirán del personaje, cuyo foco de interés será la escritura de los dos telegramas enviados por Ramón “*Humpty Dumpty*” y un mensaje criptado escrito en ruso, caracteres desconocidos para la lectora. Sin embargo, el desdoblamiento producido por medio de la escritura entre narrador y narrataria es meramente ilusorio, un espejismo que, no obstante, desdibuja los contornos de la propia identidad:

Elle n'aurait rien vu, pourtant, qu'elle-même, pourtant, son reflet vague, pourtant, comme un visage derrière la buée, pourtant, (DM, p. 225)

Y en una parte en la que todo, instancias, personajes, escritura, parece estar desdoblado en un reflejo, aparecen otros dos subcapítulos dedicados, uno a Ramón Mercader y otro a Ramón Mercader del Río. En el primero, narrado en tercera persona pero con una focalización y una ocularización internas en el personaje, se relata el episodio, narrado después desde el punto de vista de Pierre Boutor, del encuentro del personaje con una prostituta situada dentro de un escaparate. En esta escena “especular” se invierten las miradas y será la prostituta, como por otra parte los hombres de

la C.I.A., quien observe al cliente, creando una sensación al sujeto de estar inmerso sin salida en un mundo irreal observado desde afuera. El personaje deviene el objeto de deseo, y las fronteras entre lo real y lo irreal se difuminan.

Il marchait vers le Zeedijk. Un peu plus loin, une fille tirait le rideau. [...]. Elle n'avait pas le regard qu'il faut. [...]. Elle s'était penchée en avant, elle regardait. Elle renversait les rôles, de quel droit ? Elle était le regard, elle aurait dû être l'objet du regard. [...] Elle était dehors, dirait-on. C'était elle qui était dehors, le monde était enfermé, sous son regard. Le monde en devanture. Elle était dehors, le monde était dedans. (DM, p. 208-209)

Y a este subcapítulo le responde, en cierta forma, el dedicado al otro Ramón Mercader, "l'homme sans nom, sans visage, ni Jacson, ni Mornard, ni même Ramón Mercader del Río"⁵⁰⁰. De ahí la fluctuación constante entre la tercera persona del narrador y la primera persona del personaje y el monólogo narrativizado, que expresa, además del desdoblamiento del narrador en su personaje, la despersonalización, la identidad diluida y desintegrada de este hombre sin nombre, inexistente por tanto, cuyo crimen, aunque presente, permanece en silencio.

Non, il n'aime pas les bouleaux, il n'aimera jamais les bouleaux. Je sais, on en a fait des poèmes. Les bouleaux blancs, les bouleaux argentés, la forêt russe. Merde, mille fois merde ! Je déteste les bouleaux. (DM, p. 231-232)

Mais oui, je reviens. Je vais rentrer dans la *datcha*, j'avais juste envie de prendre l'air, je sais que les soirées sont froides, je reviens, je suis docile, je ne dirai rien, je suis mort.

Il se retourne, il crie qu'il revient, il marche vers la maison perdue dans les bouleaux de la forêt russe. (DM, p. 238) (El subrayado es mío)

La fluctuación en la utilización de la primera y la tercera personas continuará en las tres partes siguientes del texto, aunque en un proceso en el que el narrador va distanciándose de los personajes por medio de una primera persona del plural que indicaría una apelación al lector, afirmando su existencia en la escritura y diferenciándose finalmente del personaje.

La primera persona del narrador designará, de manera ambigua en un primer momento, a Inés, la esposa de Mercader, y después, convertida ésta en narradora homodiegética, a Adela Mercader, en un discurso

⁵⁰⁰ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, op. cit., p. 235.

intercalado con otra narración homodiegética de la tía sobre el padre del autor.

Elle allait se rasseoir sur le banc. Tante Adela l'avait regardée, en remontant le châle de lainage blanc sur ses épaules. Elle avait fait deux pas et j'aurais souhaité qu'elle rentre dans la maison, qu'elle ne vienne pas vers moi, qu'elle me laisse seule.

[...]

- « Tu sais, je me suis souvenue », disait tante Adela, [...] « [...] j'étais sûre qu'il y avait autre chose, un autre souvenir, à propos de Semprún Gurrea » (DM, p. 244-245)

Más adelante el *je* volverá a identificar a Ramón Mercader en una conversación con su “padre” ideológico, Georgui Nikolaïevitch Oujakov, en una oscilación constante con la tercera persona que derivará en una serie de pasajes precedidos por la primera persona del plural que indica la ambigüedad de no saber si estamos ante una reflexión del propio narrador sobre la trama del relato, perdido igualmente en su trazado laberíntico, un discurso indirecto libre, una corriente de conciencia o un soliloquio del personaje.

Il essayait de se concentrer sur ce problème, d'y réfléchir lentement, en l'abordant, sous tous ses angles.

Voyons. Les Américains avaient-ils intercepté les deux télégrammes ? C'était l'hypothèse la plus vraisemblable. [...] Quel était le texte exact des deux télégrammes ? Le 13 avril, jour de son arrivée à Amsterdam, il avait écrit : [...]. (DM, p. 317)

Esa primera persona del plural utilizada por el autor-narrador creador y organizador del relato, se hace visible al final del texto apelando al lector, proponiéndose como demiurgo todopoderoso de una historia imaginaria en la que podría hacer desaparecer y aparecer los personajes o incluso introducirse en la diégesis. El *nous* podría entenderse pues igualmente como la forma mayestática de la una instancia superior que nos recuerda la ficción del mundo recreado por él.

Ramón Mercader vient de descendre de l'avion d'Amsterdam. Il marche d'un pas vif, précédant le groupe de voyageurs, vers le bâtiment de l'aérogare. Quelles que soient les intentions de George Kanin, nous avons là quelques minutes pendant lesquelles rien ne peut se passer. [...]

Nous pourrions ensuite nous tourner vers Kanin, lui tapoter l'avant-bras, pour attirer son attention et lui demander ce qu'il fait ici, comment il y est parvenu. Il

ne pourrait pas se refuser de nous répondre, bien sûr : d'un seul froncement de sourcils, nous le renverrions dans l'enfer du non-être.

Nous dirions : Que faites-vous ici, George Kanin ?

Il se retournerait, bougonnant.

Il dirait : Je ne m'appelle pas George Kanin, aujourd'hui.

Nous hausserions les épaules, avec un peu d'agacement.

Nous dirions : Imaginez-vous que nous sommes au courant ! N'oubliez pas qui nous sommes. C'était pour simplifier, pour ne pas trop dérouter le lecteur. Il aura déjà assez de mal à s'y retrouver, dans cet imbroglio. (DM, p. 330-331) (El subrayado es mío)

Finalmente, el autor-narrador será la única instancia capaz de reconstruir y recrear una ficción donde se mezclan los elementos biográficos de un personaje de nombre e identidad indefinidos con los elementos autobiográficos de un autor reflejado en esta historia ficticia basada en un mundo irreal que tiene su existencia en la vida real. Un texto especular, donde todas las instancias se reflejan las unas en las otras, perdiéndose las referencias estables y certeras de un origen, de una instancia original y autorial y omnisciente.

(mais je suis le seul, maintenant, à vraiment pouvoir parler de ce voyage au Caucase. Ievgueni Davidovitch est mort, et à Amsterdam, de toute façon, il n'avait livré de ce séjour à Sotchi que quelques bribes éparpillées. Je suis le seul, désormais, à connaître tous les détails de ce dernier voyage de Guinsburg, dans son pays. (DM, p. 496)

No obstante, en esta experiencia de la escritura de la identidad a través del lenguaje, prevalece la presencia fantasmagórica de una instancia discursiva superior disgregada en múltiples instancias, capaz de adoptar todos los puntos de vista y de acoger a todas las personas gramaticales, que plasma la experiencia vital del autor, en la que permanece la esencia de ser un rojo español.

C- La autobiografía política: desaparición y reaparición de Federico Sánchez.

En el siguiente texto de Semprún no sólo será cuestión de los nombres portados en ese mundo irreal de la clandestinidad, sino que la historia tendrá como protagonista al propio personaje que más tiempo

representó Jorge Semprún durante su pertenencia al Partido Comunista de España, Federico Sánchez. No obstante, la *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) no es una novela, como el propio narrador se encarga de recordarnos al menos seis veces a lo largo del texto, es decir, que todo lo que allí se cuenta se supone verídico, aunque el resultado sea la deconstrucción mítica de un personaje novelesco.

Como indica Semilla Durán, ya “le titre se pose ontologiquement comme un objet polémique: la contradiction entre le genre énoncé, « autobiographique », et l’emploi de deux noms différents pour désigner le personnage et l’auteur, semble saper les fondements mêmes du pacte de lecture sans lequel le texte ne saurait être lu.”⁵⁰¹ En realidad, según el narrador, el texto es el “memorial”⁵⁰² de un personaje, o el “relato meramente testimonial”⁵⁰³ de un autor-narrador, una “digresión”⁵⁰⁴ y, sobre todo, el “diálogo”⁵⁰⁵ de una misma instancia desdoblada: Jorge Semprún, el autor y narrador, y Federico Sánchez, su personaje. En definitiva, el texto es la “autobiografía política”⁵⁰⁶ irónica y sarcástica de ese otro yo que forma parte, por medio de la escritura, de la identidad narrativa de Jorge Semprún.

*Y ahora en mi propio nombre quiero hablarte,
con mi voz más profunda y entrañable...*

Así decía aquel antiguo poema mío del año 1947, y así digo hoy, en abril de 1964, también hoy quisiera hablarte, en mi propio nombre, con mi voz más profunda y entrañable, explicarte quién soy yo, de dónde vengo, contarte quién fue Federico Sánchez, intentar establecer contigo, al fin, un diálogo, poder escucharte, al fin, las verdades ocultas de tu propia vida, hablar, al fin, hoy, [...]. (AF, p. 302)

El texto se presenta estructuralmente como un ciclo, textual y vital, delimitado, al comienzo y al final, por la escena de expulsión de Federico Sánchez del PCE, en la que la “madre” de los comunistas demanda la palabra para expulsar a Federico del partido “condenándolo a muerte”:

⁵⁰¹ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 15.

⁵⁰² SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Editorial Planeta, Col. Biblioteca Premios Planeta, 2002, p. 7.

⁵⁰³ *Ibid*, p. 194.

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 296.

⁵⁰⁵ *Ibid*, p. 302.

⁵⁰⁶ *Ibid*, p. 239.

“Pasionaria ha pedido la palabra”. Una palabra que queda en suspenso, callada, hasta el final de un texto en el que es sin embargo el narrador quien se apodera de ella pese al silencio impuesto por la familia comunista.

“PASIONARIA” ha pedido la palabra.

Levantas la vista de los papeles que tienes en la mesa y miras a Pasionaria.

En el verano de 1959, [...] recuérdalo.

(y tanto que lo recuerdo, piensas ahora, muchos años más tarde, en 1976, al escribir este memorial, lo recuerdo muy bien:[...]. (AF, p. 7)

Y en ese ciclo aparece el narrador-autor y el personaje desdoblado y fluctuante entre la primera y la segunda persona. El relato comienza con un narrador que adopta una tercera persona gramatical ambigua, dando paso a la segunda, para en el siguiente párrafo volver a una tercera que introduce una distancia entre el narrador en primera persona que se esconde tras el “tú” y el “tú” propiamente dicho: la segunda persona introduce un desdoblamiento actual entre Federico Sánchez, sujeto de la historia, y Jorge Semprún, el sujeto de la escritura. De esta forma, “la deuxième personne explicite le(s) dédoublement(s) et constitue l’axe d’interpellation adressée à l’autre qui est – ou du moins a été – moi.”⁵⁰⁷

Entre esta instancia desdoblada, Jorge Semprún, autor implícito, narrador y organizador del relato, y Federico Sánchez, personaje y actor principal, se establecerá un diálogo-soliloquio que simula la división de conciencia del sujeto y que continuará a lo largo de todo el texto, convertido en la rememoración de la vida política del personaje en que se convirtió el autor durante su militancia comunista. Este periodo se extiende desde su participación en la Resistencia, pero sobre todo desde su ingreso en el Comité Central en 1953, hasta el momento de su “muerte” política en una escenificación de su expulsión que abre y cierra el texto y que circscribe el tiempo de la historia a un tiempo “muerto” en la historia de dos minutos, mientras que se construye la “autobiografía”.

⁵⁰⁷ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 43.

Ya no me queda mucho tiempo
ya no me queda mucho tiempo.

Pasionaria, sin duda, en cuanto hayan terminado va a tomar la palabra que hace un par de minutos ha pedido. (AF, p. 301)

La dialéctica entre la primera y la segunda persona propondrá una doble puesta en escena, una, histórica, en el pasado, y otra en el presente de la enunciación. Para comenzar la autobiografía de Federico Sánchez es necesario remontarse a los orígenes, al tiempo anterior a su “nacimiento”, al primer encuentro con Pasionaria en la primavera de 1947 en un apartamento de la plaza Kléber de París, en una “escena originaria” plasmada en la escritura de poesía política del “fantasma de lo que yo era en aquellos años”⁵⁰⁸: el *Canto a Dolores Ibárruri*, incluida por el propio autor entre “La novela familiar de los neuróticos poetas de la época del culto a la personalidad, entre los que tengo forzosamente que contarme, [...]. Que venga Edipo y lo vea.”⁵⁰⁹ Como veremos, la evolución de la identidad narrativa se plasmará en la evolución de las diferentes escrituras del sujeto.

y estabas tú, [...] y en eso, al final ya en la reunión, se abrió la puerta de aquel despacho de Kléber y entró *Pasionaria* y os saludó a todos con una cordialidad campechana. Y a ti te facilitó *Pasionaria* por un artículo que acababas de publicar en *Independencia*, una revista que el partido había montado en Francia y de la que se ocupaba Benigno Rodríguez.

[...]

Tu sonrisa, Dolores.

Yo me acuerdo.

Era una tarde tibia de marzo en el destierro.

[...]

Se abrió la puerta. Entraste. Nos alzamos de nuestras sillas. Fuiste estrechando manos, sonreías.

Y entonces estalló la primavera.

(Esto lo has escrito tú. Bueno, no tú, sino yo. Yo mismo. Esto lo he escrito yo, muchos años antes de ser Federico Sánchez, recordando precisamente ese primer encuentro con *Pasionaria* en las oficinas de Kléber. (AF, p. 17)

A pesar de la ironía, el autor reconoce y asume la continuidad lógica del “mismo”, según la terminología de Ricoeur, en la escritura, y en ella aúna el origen de Jorge Semprún y de Federico Sánchez. Este último, como otros

⁵⁰⁸ SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Editorial Planeta, Col. Biblioteca Premios Planeta, 2002, p. 23.

⁵⁰⁹ *Ibid*, p. 21.

personajes de su escritura, forma parte así de su “ficción”, permitiéndole el acceso a la realidad de su propia identidad verdadera.

Estos últimos días, revolviendo en mis papeles, he encontrado otra vez el manuscrito de aquella obra olvidada. [...] se trata de un texto extraordinariamente esclarecedor. Figuran ya en él todos los temas obsesivos que me son personales y que lo son de forma tan auténticamente profunda que rebasan constantemente los límites de la conciencia clara de mí mismo. [...] Pero el personaje central de la obra, Santiago, era en cierto modo la primera encarnación imaginaria de Federico Sánchez. Era un ente de ficción que preparaba mi acceso a la realidad – también cargada de rasgos ficcionales, sin duda – de Federico Sánchez. (AF, p. 88-89)

En el nacimiento, y durante toda su vida comunista, hasta llegar a la muerte de Federico Sánchez, no podían faltar las aguas “bautismales” y mortuorias, presentes en gran parte de la obra temprana, sólo que en esta ocasión anuncian la “muerte” política del personaje epónimo.

(Acuérdate, me acuerdo.

Me acuerdo de que fue en Alemania del Este, no lejos de Berlín. En pleno bosque. [...]

Junto a un lago, recuérdalo.

Es curiosa esa presencia impávida – ojos inmóviles de agua tersa, acaso brillante, acaso agrisada – de diversos lagos en diversos momentos importantes de mi vida. Esa presencia del agua maternal y primitiva. ¿Bautismal?

Acuérdate.

El V Congreso del PCE, donde fui cooptado al Comité Central, en otoño de 1954, se celebró en Checoslovaquia, junto al lago de Majovo. [...] Más tarde, en 1958, cuando hice mi primer viaje a la Unión Soviética, de vacaciones, fue en el Cáucaso, aquella tarde con Colette, en el lago de Ritsa, donde bruscamente se me hizo visible, globalmente, el carácter arcaico, opresivo, jerarquizado, fosilizado, de la sociedad rusa surgida de la sangrienta historia del bolchevismo.

Acuérdate del lago de La Négresse, sobre todo.

[...] El lago de La Négresse era el hito fronterizo de mi vida, el que separaba a tí mismo de mí. O a mí mismo de tí. (AF, p. 191)

Es pues en la escritura de esta autobiografía donde se narra el nacimiento y la muerte de Federico Sánchez, la que permite al autor-narrador “impersonal” reconstruir su verdadera identidad volviendo a sus orígenes, al recuerdo de la madre, a la herencia paterna y a los acontecimientos históricos que explicarían y justificarían la existencia de Federico Sánchez y de su compromiso político.

(pero no me digas que vas a seguir hablando así en ese tono de narrador impersonal, como si sólo fueras el cronista de ese viaje; no me digas que vas a hablar así de aquella primera mañana en Santander; [...]. (AF, p. 267)

Sé muy bien que sólo recuerdo de la casa del Sardinero los lugares donde solía ver a mi madre. (AF, p. 269)

Y entonces, tal vez porque se terminaba esta historia que ha sido nuestra historia, te acordaste de cómo empezó.

Te acordaste de Lekeitio.

Hacía un tiempo espléndido, lo recuerdo muy bien, aquel mes de julio de 1936.

Los primeros días, pareció que ese alzamiento militar, lejano, no iba a introducir ningún cambio fundamental en el ritmo del tiempo veraniego. (AF, p. 287)

[...], el libro de tu padre que te queda como único testigo material de aquella época, como única prueba material de que no has soñado los acontecimientos y las imágenes de aquella época, es un volumen de formato de bolsillo, reciamente encuadernado de tela gris, donde se inscriben las letras rojas del nombre del autor y del título: Karl Marx: DAS KAPITAL, y no deja de tener gracia, habrá que confesarlo, que lo único que hayas heredado de tu padre, muerto en el exilio [...] sea un ejemplar del *Capital* de Marx, editado en Berlín, en 1932, [...] (AF, p. 290)

El yo del autor-narrador y el tú de Federico Sánchez irán precisando sus contornos, no obstante, diferenciados, a lo largo del texto. El yo se define, fundamentalmente, como el escritor y narrador del texto situado en el momento de la enunciación, apelando a la memoria del tú frente a la “desmemoria” comunista.

La memoria “sin concesiones” del personaje, nos describe un intelectual estalinizado que pese a la dura represión de algunos camaradas, entre ellos Joseph Frank en 1952, seguía justificando las acciones Partido. Y así, en un autoproceso autocrítico, respondiendo a sus propias acusaciones, es el propio narrador quien se justifica, pues, pese a todo, Federico Sánchez solo empezó a formar parte de los dirigentes ya en la época de desestalinización.

(Pero tú ¿no tienes nada que decirnos?)

Tú no fuiste, sin duda miembro del grupo dirigente del PCE en aquellos años terribles. Pero ello no te exime de una cierta responsabilidad, aunque sólo sea pasiva: [...].

Recuérdalo.

Cuando todavía eras militante de base, a pesar de que tu condición de intelectual estalinizado [...]. (AF, p. 110-111)

Ahora bien, en 1953 comienza una nueva etapa de tu vida.

Tuviste la suerte, recuérdalo, la suerte y no el mérito, recuérdalo también, de convertirte en un dirigente del PCE en los años que siguieron a la muerte de Stalin. (AF, p. 116)

Asumiendo pues la responsabilidad del yo, aunque atenuada por su juventud y desarraigo, en el proceso de desvirtuamiento del comunismo que supuso el dominio de Stalin, Federico Sánchez es acusado por el propio autor, que confiesa poseer una “conciencia enajenada”, un no-yo que se manifiesta de nuevo en una no-escritura, lo que, en cierta forma, lo exculpa ante sí mismo y ante el lector.

Escribí este poema en el mes de marzo de 1953, a las pocas horas de anunciarse oficialmente la muerte de Stalin. No lo escribí por encargo, fue algo que salió espontáneamente de lo más profundo de mi conciencia enajenada. (AF, p. 129)

A partir de entonces comienza el proceso de reconversión de Federico Sánchez en Jorge Semprún, y el conflicto entre el yo y el nosotros, en el que se incluye a Fernando Claudín, el otro expulsado del PCE, en un verdadero duelo contra los “falsos comunistas”, los dirigentes, calificados de ignorantes, incoherentes o, directamente, de imbéciles, como Santiago Carrillo.

Dice Roces que nuestras posiciones, las de Claudín y Sánchez, “ponen en tela de juicio y repudian, no ya solamente la línea del Partido y sus principios, sino la misma concepción del mundo y la ideología irrenunciable en un comunista, para profesar ideas arraigadas en las más reaccionarias filosofías, como el escepticismo y el agnosticismo”. Y después de este primer embate, grandilocuente y retórico, que demuestra, dicho sea de paso, una irrisoria ignorancia de la significación histórica concreta de determinadas escuelas filosóficas, [...]. (AF, p. 132)

Una de las primeras afirmaciones que hizo Simón, aquella tarde de finales de verano de 1969, es que lamentaba nuestra expulsión del partido. Que él hubiese deseado que se encontrara otra solución al conflicto en el Ejecutivo, una solución que nos hubiera permitido permanecer en el partido a Claudín y a mí.

Bien, muy bien, muy bonito.

Pienso que Simón era, desde luego, totalmente sincero al hacerme esa declaración, pero pienso también que era incoherente. (AF, p. 118)

Pues bien, LA MÁS COMPLETA INFORMACIÓN se ha reducido, con la inmensa mayoría de los miembros del Comité Central, a un resumen redactado por Carrillo, o a una información verbal. Y no lo digo yo, lo dice Lenin: perfecto imbécil, del que no se puede esperar nada, el que crea a alguien bajo palabra. (AF, 135) (Los subrayados son míos)

En el “nosotros”, Semprún incluye, igualmente, además de a Claudín, a numerosos amigos y personajes que refuerzan la balanza de los comprometidos con la transición a la democracia, frente al *ellos* de Carrillo

y los otros: José Ángel Ezcurra, director de la revista *Triunfo*, Ricardo Muñoz Suay, Alberto Puig Palau, Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, Francesc Vicens, Enrique Vila, Elena Córdoba, pero, sobre todo, a Juan Goytisolo, aquel que le mostró la “concepción de la vida como literatura y de la literatura como única vida posible”,⁵¹⁰.

Aún así y pese a toda la argumentación en contra de los miembros del Comité Central, el autor-narrador exalta a los comunistas “de carne y hueso” en un pequeño homenaje a su memoria, entre los que se encontraría Julián Grimau, de cuya muerte responsabiliza, indirectamente, a Carrillo y los otros dirigentes.

Te acordarás de los comunistas de carne y hueso. Siempre te acordarás.

Te acordarás para siempre de la fraternidad comunista (AF, p. 160)

Ahora bien, ni Santiago Carrillo ni ninguno de los dirigentes que le rodeaban en la presidencia del acto tenían derecho a evocar el recuerdo de Grimau, de cuya muerte eran, indirectamente, responsables. (AF, p. 172)

En esa dualidad entre los dirigentes y los “verdaderos” comunistas, héroes clandestinos, se integra Federico Sánchez, haciendo de él un personaje novelesco destacado por su valor y heroísmo que lo redime, y del que es ejemplo el episodio de la noche del arresto de Simón Sánchez Montero en el segundo capítulo, “Concepción Bahamonde, nº 5”, donde la muerte de Federico Sánchez es también su resurrección en la primera persona.

[...] puro incrustar en la realidad, de por sí insignificante, sentimientos del narrador, o del personaje, o sea, del Narrador convertido en Personaje, (AF, p. 45)

Después de la confesión, el *mea culpa*, y el sacrificio que le otorga la redención, Federico Sánchez se convierte en “une figure dans laquelle Jorge Semprún peut se reconnaître sans se renier.”⁵¹¹

⁵¹⁰ *Ibid*, p. 222.

⁵¹¹ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 46.

La paulatina desaparición de Federico Sánchez y otros personajes representados por el autor, como Federico Artigas, y la reaparición de Jorge Semprún, tendrán su primer reflejo en la escritura de ese “largo viaje” hacia la memoria testimonial compartida con esos verdaderos camaradas, frente a la memoria idológica, la desmemoria, en realidad, del PCE oficial.

No decía nada. Escuchaba a Manolo Azaustre.

En fin de cuentas, fueron sus relatos, por muy confusos y prolijos que a veces me parecieran, los que avivaron mi memoria adormilada de toda aquella época de Buchenwald. De no haber vivido aquel año en Concepción Bahamonde, número cinco, y de no haberme encontrado allí con Manolo Azaustre, es muy posible que nunca hubiese escrito *El largo viaje*.

[...]

Pero te asombra una vez más comprobar qué selectiva es la memoria de los comunistas. Se acuerdan de ciertas cosas y otras las olvidan. Otras las expulsan de su memoria. La memoria comunista es, en realidad, una desmemoria, no consiste en recordar el pasado, sino en censurarlo. [...] No es una memoria histórica, testimonial, es una memoria ideológica. (AF, p. 212-213)

De entre estos camaradas, Manolo Azaustre representa el doble “trascendental”, el otro que construye, no la identidad del nombre y la filiación, sino “celle qui construit le partage d’une expérience absolue, l’identité des survivants.”⁵¹² Así, “Concepción Bahamonde, n° 5” se convierte en el espacio simbólico del mito personal, donde se unen la consagración del militante heroico (el tú), antecedente del disidente (tu y yo), y el nacimiento de la figura del escritor (yo) que recoge la memoria de los verdaderos comunistas y de los supervivientes de los campos de la muerte (nosotros).

La muerte simbólica de Federico Sánchez en la expulsión del PCE dejará paso a la imagen pública del escritor, al sí mismo:

Ainsi, en 1964, j’avais été obligé de redevenir moi-même. [...] Je n’avais été moi-même, en tout cas, depuis mon retour de Buchenwald, que comme un projet incertain, un rêve confus. Je ne pouvais être moi-même, en vérité, qu’en tant qu’écrivain et l’écriture m’avait été rendue impossible. Il m’avait été rendu impossible de devenir moi-même.

[...]

Mais en 1964, Federico Sanchez avait disparu, provisoirement du moins, rejeté dans les ténèbres extérieures. J’étais redevenu moi-même – cet autre que je n’avais pas encore été – grâce à un livre, *le Grand Voyage*. Le livre que je n’étais pas parvenu à écrire, en 1945. (FS, p. 21)

⁵¹² *Ibid*, p. 45.

La desaparición del personaje militante clandestino parece cuestionada con la publicación dieciséis años más tarde de *Federico Sanchez vous salue bien* (1993), aunque en este nuevo texto, Federico sólo regrese para despedirse. La aparición del doble en el título simboliza pues el retorno a la acción política, a “un nouveau cycle de vie active”⁵¹³ en una interrupción momentánea de la escritura aunque, esta vez, bajo “le pseudonyme qui figure à mon état civil: Jorge Semprún [...]”⁵¹⁴, en función, según el propio autor-narrador, de su independencia, realismo y honestidad política. De esta forma, el autor une la actividad política realizada públicamente en la democracia con aquella llevada a cabo en la clandestinidad de la dictadura franquista, dignificando la segunda.

En tout cas, en revenant de la Moncloa vers l'hôtel Palace, cette nuit de juillet de 1988, j'ai admiré l'intuition qui avait permis à Felipe González, en évoquant Federico Sánchez, de me dévoiler à moi-même la plus substantielle raison de ce nouveau retour à la politique. [...] Mais en appelant auprès de lui au gouvernement l'ancien dirigeant [...] il m'indiquait très clairement ce qu'il attendait de moi. (FS, p. 22)

La utilización del mismo pseudónimo clandestino es asimismo un guiño sarcástico dirigido a Alfonso Guerra, la figura preferida objeto de escarnio en este texto. Si en *Autobiografía de Federico Sánchez*, Carrillo representaba el oponente imbécil a destruir, aquí lo es el vicepresidente del gobierno de Felipe González.

Mais je ne vais pas discuter avec Guerra. Son opinion sur la droite et la gauche me laisse froid. Je suis habitué, de toute façon, à être traité d'homme de droite par toutes sortes d'imbéciles.

Depuis que Carrillo m'a fait exclure, en 1964, du parti communiste pour crime de révisionnisme, je sais à quoi m'en tenir. (FS, p. 69)

Existe, no obstante, entre ambos textos, una gran diferencia. La cólera desmesurada del narrador en el primero tendría su origen en el deseo de revancha contra un aparato político que habría manipulado a miles de militantes y cometido crimes inconfesables en nombre de la revolución, reivindicando y construyendo al mismo tiempo la figura mítica de Federico

⁵¹³ SEMPRÚN, Jorge, *Federico Sanchez vous salue bien*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 20.

⁵¹⁴ *Ibid*, p. 114.

Sánchez. El desprecio concentrado sobre la figura de Alfonso Guerra no se entiende más que en el enfrentamiento narcisista y ególatra con uno de los personajes de la política española más influyentes de la época.

Si en la *Autobiografía* la memoria de Federico Sánchez desvelaba todos los secretos y mentiras del aparato del Partido Comunista, en la despedida del mismo, y siguiendo irónicamente los deseos del propio Alfonso Guerra, Semprún desvelará los entresijos del Partido Socialista, con la “honestidad literaria y humana” de un hombre acusado de ser de derechas. La venganza se sirve en plato frío...

La journaliste de *Tiempo* lui pose la question suivante : « Avez-vous pensé que Jorge Semprún pourrait, dans quelques années, écrire sur les secrets du gouvernement, comme il l’a fait après son exclusion du parti communiste ? » Et Guerra de répondre : « Je serais enchanté si quelqu’un écrivait sur cette étape du gouvernement socialiste avec l’honnêteté littéraire et humaine avec laquelle Semprún écrivit cette autobiographie de Federico Sánchez. Je crois qu’il rendrait un fier service à la société espagnole... »

J’essaie ici de prendre au mot Alfonso Guerra, de suivre ses indications au pied de la lettre. J’essaie d’écrire sur l’étape du gouvernement socialiste que j’ai connue avec l’honnêteté littéraire et humaine qu’Alfonso Guerra me reconnaît. (FS, p. 69-70)

La escritura de este texto, como lo fuera la de aquel, será el relato de las razones de su expulsión del gobierno socialista confirmando su verdadera identidad, su yo mismo, “une nouvelle pierre apportée à l’édifice de la représentation du moi”⁵¹⁵.

Si en la *Autobiografía*, la figura del doble se expresaba igualmente en el tratamiento de las instancias discursivas, en la utilización de la primera y la segunda personas gramaticales, requiriendo a la vez la memoria del personaje clandestino, la del hombre y la del escritor, aquí, el autor-narrador utilizará siempre la primera persona, en una identificación sin ambages con el personaje, el ministro de cultura Jorge Semprún Maura. En este texto, la identidad narrativa se expresa fundamentalmente mediante la reafirmación de los rasgos esenciales que autodefinen al sujeto: apátrida, exiliado, bilingüe y rojo español.

⁵¹⁵ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 59.

« Je suis assez apatride, lui ai-je répondu. Bilingue, donc schizophrène, donc sans racines. [...] »

[...] J'avais été un rouge espagnol en France, un *Rotsparier* dans le camp nazi du Buchenwald. On n'abandonne cette identité sous aucun prétexte, m'étais-je toujours dit. (FS, p. 12-13)

El movimiento de síntesis hacia la esencia identitaria conduce al origen de donde parten y donde convergen los múltiples elementos que conforman el sí mismo, en una puesta en escena que abre y cierra el texto con el regreso al espacio primitivo, el apartamento familiar de la calle Alfonso XI en el barrio del Retiro, al que el autor-narrador llega casi por azar cincuenta y dos años después de su partida.

Car nous étions rue Alfonso XI, dans le quartier du Retiro.

[...]

La boucle était bouclée, semblait-il.

J'avais quitté cette rue un matin de juillet, en 1936, pour les vacances d'été, toute une vie plus tôt : un demi-siècle plus tôt. (FS, p. 9-10)

Al regresar a Madrid como ministro de cultura, Semprún contempla desde fuera el espacio de los orígenes, para regresar al corazón de este lugar sagrado cuando finaliza esta etapa pública, la habitación de la madre muerta, de la Muerte, evocando para ello uno de sus textos anteriores, *L'Algarabie*. En este espacio originario confluyen pues la vida y la escritura, el político y el escritor.

J'étais devant cette porte, une vie plus tard.

J'avais écrit des années auparavant tout un roman, *l'Algarabie*, pour pouvoir parler de ce couloir, de cette chambre, de ce souvenir mortel. J'étais dans le couloir de ce roman, la chambre maternelle de ce roman. J'y étais vraiment, plus d'un demi-siècle plus tard.

[...]

La boucle était bouclée, la vie avait été vécue. (FS, p. 245-246)

Con *Autobiografía de Federico Sánchez* y *Federico Sanchez vous salue bien* se cierra el ciclo de la vida política y, concretamente, su compromiso con la política española. En el período que se extiende entre uno y otro, Semprún escribirá varios textos de ficción en los que, no obstante, los datos autobiográficos son claramente discenibles.

D- *En busca de la verdad en la identidad narrativa: el mea culpa del militante.*

Los textos anteriores a la *Autobiografía* giraban en torno al campo de Buchenwald, sin osar transpasar al interior, el centro oscuro e inalcanzable. *Le Grand Voyage* recreaba el itinerario que conducía al personaje al interior del campo, deteniéndose en la entrada. *L'Évanouissement* retomaba el mismo personaje que el texto anterior, aunque con distinto nombre, esta vez *revenant* de Buchenwald. El sujeto todavía es incapaz de asumir, bajo su nombre propio, la tarea de revivir y afrontar la memoria de la muerte, sin la pantalla de la ficción o del ocultamiento bajo un nombre ficticio.

En la tercera novela, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, se hacía referencia a la figura del “*Espagnol*” trabajando en las oficinas del *Abeitsstatistik* del campo. Pero, en este texto, la ficción de novela de espionaje se dirigía fundamentalmente hacia una crítica del sistema de oscurantismo y de aniquilación de la identidad del individuo en el comunismo, estableciendo un paralelismo con el nazismo. Así, el personaje de Walter Wetter, figura de los comunistas resistentes represaliados posteriormente por sus propios camaradas, compañero del *Espagnol* en Buchenwald, sufría cárcel al regreso del campo.

La crítica concreta a los comunistas españoles y a su incapacidad de ver la realidad social de España, aparecía en el primer guión cinematográfico de Semprún, *La Guerre est finie* (1966), película de Alain Resnais en la que el protagonista, Diego Mora, al que hace referencia Semprún en *Autobiografía de Federico Sánchez*, era un militante clandestino desencantado y fatigado de una lucha, a sus ojos, completamente inútil.

Habrá que esperar hasta *Quel beau dimanche!* (1980) para que, por un lado, el texto ose aventurarse en el interior del espacio indecible, el universo “fabuleux, inimaginable, de Buchenwald”⁵¹⁶y, por otro, a la luz de la lectura de *Une journée d'Ivan Denissovitch* y de la escritura de

⁵¹⁶ SEMPRÚN, Jorge, *Quel beau dimanche!*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1980, p. 102.

Autobiografía de Federico Sánchez, establezca un paralelismo de denuncia entre el nazismo y el comunismo estalinista.

Quel beau dimanche!, pese a comportar elementos de ficción, hace referencia a numerosos datos biográficos del autor. Es, además, el primer texto, después de la *Autobiografía*, donde no figura la palabra “roman”. Con todo, y como bien nos recuerda el autor-narrador, el texto no es una autobiografía, sino el relato de “un dimanche à Buchenwald”⁵¹⁷, en referencia a esa única jornada relatada en el texto de Alexandre Soljenitsyne, un domingo, eso sí, “discontinú, ouvert à l’histoire du monde, à la mémoire intime et politique de l’auteur”⁵¹⁸. Se podría decir pues que el texto es el diario ficcionalizado de un solo día.

Quel beau dimanche! se concibe asimismo como una reescritura de *Le Grand Voyage*, texto que respondía, según el autor, “à une vision communiste du monde”⁵¹⁹ de ese personaje-narrador *alter ego* del autor, Gérard, pseudónimo a su vez otorgado a Semprún durante su participación en la Resistencia francesa.

Mais je suis à Genève, en 1960, et je ne raconte pas ma vie, c’est-à-dire la vie de cet enfant de treize ans que je suis finalement devenu, en retrouvant le souvenir trouble et prodigieusement foisonnant du roman de Kessel. Je raconte un dimanche à Buchenwald, en 1944, et accessoirement, un voyage de Paris à Prague, en 1960, en passant par Nantua, Genève et Zurich, avec plusieurs haltes de longueur indéterminée dans ma mémoire. Dans la mémoire, plutôt, de ce Sorel, Artigas, Salagnac, ou Sanchez, que je suis finalement devenu, de façon aussi pluriel qu’univoque. (QB, p. 122)

Aceptar la realidad de los campos soviéticos exigirá una especie de “desidentificación”: el autor, despojado de una primera máscara ficticia por medio de la muerte de Federico Sánchez, debe deshacerse de una segunda, la de Gérard, el joven comunista, y la de todos los otros bajo el nombre de los cuales vivió. En *Quel beau dimanche!* Gérard representa pues al mismo tiempo sus orígenes en la vida política comunista y en la escritura, por tanto, el más alejado y el más cercano de la verdadera identidad. Esta es la razón por la cual, en ciertos momentos a lo largo del texto, el narrador se referirá al personaje en tercera persona.

⁵¹⁷ *Ibid*, p. 118 y p.121.

⁵¹⁸ SEMPRÚN, Jorge, « Préface », *Quel beau dimanche !* op. cit., p. 9.

⁵¹⁹ *Ibid*, p. 433.

J'avais sursauté tout à l'heure, lorsque Barizon m'avait appelé ainsi. Gérard ? Il y a longtemps qu'on ne m'appelle plus Gérard. On m'appelle de toutes sortes de faux noms qui ne me font pas sursauter. Mais Gérard est un faux nom qui me fait sursauter. Pourquoi ? Peut-être simplement parce que c'est un faux nom qui cache plus de vérité que d'autres. Une part de vérité plus importante. Ou le contraire : parce que c'est le faux nom le plus éloigné de moi. (QB, p. 106) (El subrayado es mío)

En cualquier caso, Gérard es un personaje tanto en la vida real como en la escritura, una máscara más de la primera persona del autor implícito, el creador de cualquier instancia, de la consciencia narrativa que pondrá en discurso el relato.

Mais seize ans après, à Nantua, ça me fait sursauter, que Barizon m'appelle encore Gérard. C'est comme si je cessais d'être moi, d'être Je, pour devenir le personnage d'un récit qu'on ferait à propos de moi. Comme si je cessais d'être le Je de ce récit pour en devenir un simple Jeu, ou Enjeu, un Il. Mais lequel ? Le Il du Narrateur qui tient les fils de ce récit ? Ou le Il d'une simple troisième personne, personnage du récit ? Quoi qu'il en soit, je ne vais pas me laisser faire, bien sûr, puisque je suis le rusé Dieu le Père de tous ces fils et tous ces ils. La Première Personne par autonomase, donc, même lorsqu'elle s'occulte dans la figure hégélienne de l'Un se divisant en Trois, pour la plus grande joie du lecteur sensible aux ruses narratives, quelle que soit par ailleurs son opinion sur la délicate question de la dialectique. (QB, p. 110) (El subrayado es mío)

Todas esas diversas identidades constituyen en un *continuum*, diversas facetas de un mismo “yo” a través de la palabra que se hace carne, de la escritura y de la lectura en íntima unión con la vida. De esta forma “c'est au niveau du langage que la vie se réinvestit. Le *graphein* rejoint le *bios*, la lettre inscrit le corps, et le texte est le lieu irréversible de la transfiguration où les moi se retrouvent et finissent par se reconnaître”. Aparece así una Primera Persona implícita que se hace presente en diversas ocasiones ironizando sobre las teorías literarias que se refieren a la muerte del autor. Esa instancia implícita, proyección del autor, nos presenta él mismo al narrador, identificándolo, en un desdoblamiento en el tiempo, con el adolescente Semprún.

L'enfant aurait bientôt treize ans et, en même temps qu'il perdait – peut-être pour toujours – les signes de son identification à une patrie, à une famille, à un univers culturel, il découvrait, à travers les exigences du corps, son identité, moi véritable. Il devenait lui-même, un Je, un Sujet, un Je suis, dans la découverte fascinée de son corps sexué, dans l'autonomie d'un désir non encore objectivé, au moment où la violence de l'histoire l'arrachait aux racines de cette même identité possible.
[...]

D'ailleurs, l'enfant de Lestelle-Bétharram, devenu plus tard le Narrateur de cette histoire, et d'autres histoires tournant toujours, obsessionnellement, comme les manèges des Luna Parks de la mémoire, autour des mêmes thèmes, [...] (QB, p. 122)

Por otra parte, en el primer capítulo del texto, "Zéro", se funden el origen de la historia con el origen de la Historia de Buchenwald, donde tiene lugar la puesta en escena del escritor-narrador: con la palabra "écrivons" termina este capítulo y comienza el relato. Se instaure pues un procedimiento de "mise en abyme du geste narratif, mise en abyme des figures de l'identité, mise en abyme des fonctions attribuées aux personnes grammaticales",⁵²⁰ en la que el autor implícito transfiera el poder de la narración al narrador, en una puesta en discurso en la que los datos autobiográficos se entrelazan con los intertextuales, y todos ellos con la ficción. Esta puesta en abismo es la figura por excelencia de este "viaje" de revelaciones sucesivas que desvela la verdadera cara del comunismo estalinista.

Quant au Narrateur, autre personnage essentiel de cette histoire, [...], n'a que douze ans, ce 3 juin 1936. Il vient d'échouer à l'un de ses examens de fin d'année. Mais rassurez-vous, il s'agit de mathématiques, et de mathématiques seulement. Dans le domaine des humanités, le Narrateur a toujours été brillant. Quoi d'autre ? Il est probable que cette après-midi là le Narrateur s'est promené avec deux de ses frères dans le parc du Retiro à Madrid. (QB, p. 27)

Il est souvent difficile, parfois même impossible de dater d'une façon précise le commencement réel d'une histoire, [...].

Pourtant, dans le cas présent, la date du 3 juin 1936 semble décisive.

Ce jour-là, en effet, à Berlin, dans son bureau de la Wilhelmstrasse, l'Inspecteur général des camps de concentration et chef des Détachements S.S. *Totenkopf*, Theodor Eicke, signait de la seule initiale majuscule de son nom, E, une communication officielle marquée de l'estampille secrète, dont les conséquences pour la suite de cette histoire seront déterminantes.

Jugeons-en.

Le *Reichsführer* S.S. Himmler, écrit Theodor Eicke, a donné son accord pour le transfert du camp de concentration de Lichtenburg (Prusse) en Thuringe. Il s'agit donc de trouver dans ce dernier Etat, un terrain convenable à l'édification d'un camp prévu pour trois mille détenus, autour duquel seront construites les casernes de la Deuxième Division S.S. *Totenkopf*. (QB, p. 23-24)

⁵²⁰ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 117.

El autor todopoderoso, por mediación del narrador, crea pues un universo concentracionario y “fabuloso”, no en siete días pero sí en siete capítulos: un mundo cerrado en sí mismo, como el de los campos nazis o como el de los campos bolcheviques, ocultándose y multiplicándose en distintas instancias discursivas o voces de una historia que se entrelaza con la Historia, y cuya primera manifestación en el texto es la de narrador.

El diálogo intertextual que en realidad proviene de una sola conciencia, se convierte en polifonía, pero al contrario que el mecanismo descrito por Bakhtine a propósito de los textos de Dostoievski, las diferentes voces no instauran una pluralidad de mundos diferentes, sino que cada una aporta un fragmento de una misma realidad indescriptible. Como afirma Semilla Durán, “Le principe d’organisation qui régit ces voix est celui de l’œuvre chorale : chacune apporte sa tonalité, mais le chant est un et un seul, comme la mémoire qui l’actualise”⁵²¹.

La primera voz con la que se identifica o en la que se proyecta el narrador, en una focalización interna imaginaria, es el personaje de Fernand Barizon, un antiguo combatiente comunista de las Brigadas Internacionales y de la Resistencia francesa, compañero de Gérard en Buchenwald y camarada de Camille Salagnac, pseudónimos ambos del autor. El narrador, extradiegético en el presente de la enunciación, pero intradiegético en el tiempo de la historia, incluyéndose en el *on* indeterminado que constituye la masa de los prisioneros de Buchenwald, o bien apelando al lector, imagina, proponiéndolos como hipótesis irrefutables, luego probables, los pensamientos evocadores del mismo.

- Le gars, quel beau dimanche! a dit le gars.

Il regarde le ciel et il dit aux gars que c’est un beau dimanche. Mais dans le ciel on ne voit que le ciel, le noir du ciel, la nuit du ciel, et plein de neige qui tourbillonne à la lumière des projecteurs. Une lumière dansante et glacée.

[...]

Un souvenir, sans doute, des beaux dimanches d’autrefois, venu le saisir au moment où il allait plonger dans les tourbillons de neige, l’a fait crier de cette façon-là, a fait éclater en lui ce rire désespéré. (QB, p. 31-32)

Dans le silence ouaté, entrecoupé par les ordres tranchants des haut-parleurs, Barizon évoquera délibérément tous les détails de ce souvenir : le temps qu’il faisait, ce dimanche d’autrefois, au printemps ; [...].

⁵²¹ *Ibid*, p. 108.

De toute façon, les seuls indices que nous avons pour supposer que Fernand Barizon se souvient des rives de la Marne, ce sont les mots qu'il a criés avant de se mettre à courir. C'est mince, il faut dire.

- Quel beau dimanche, les gars !

Et voilà, c'est dimanche. (QB, p. 33-34) (El subrayado es mío)

Es así cómo, en una fluctuación continua entre una focalización interna y externa, el narrador-personaje, desdoblado, imagina la percepción del personaje sobre sí mismo.

L'Espagnol, lui, verni, passe l'appel bien au chaud, dans la baraque de l'Arbeit. Tout à l'heure, quand il a tourné la tête, devant l'entrée du block 40 avant de se mettre à courir, Barizon a aperçu l'Espagnol derrière lui, dans l'encoignure de l'escalier qui monte à l'étage.

L'Espagnol arrive d'un maquis de Bourgogne, semble-t-il. En tout cas, c'est un copain du parti. On l'appelle Gérard. C'est le nom qu'il portait au maquis, semble-t-il. Barizon, en tout cas, ne lui en connaît pas d'autre.

Il ne lui a jamais connu d'autre nom, en fin de compte. Quand il a revu Gérard, des années plus tard, quinze ans après Buchenwald, je ne m'appellais plus Gérard. Je m'appellais Sanchez. D'ailleurs, Barizon ne m'a visiblement pas reconnu. (QB, p. 59-60)

Esa focalización imaginaria sobre el mundo y sobre sí mismo, de un narrador dudoso, se revelará errónea, como lo será la interpretación del pensamiento de Barizon en el campo y mucho más tarde en su reencuentro, como lo será su visión dialéctica y comunista del mundo.

On aura pu le constater, il ne se souvenait pas du tout des rives de la Marne. Les rives de la Marne, les dimanches de printemps sur les bords de la Marne, ce n'était qu'une supposition de l'Espagnol qui l'avait vu partir en courant vers la place d'appel, qui l'avait entendu crier : les gars, quel beau dimanche ! Une invention, c'est tout : du roman. (QB, p. 101)

Alors, à Nantua, en 1960, furieux de ce souvenir, je me retourne vers Fernand Barizon, j'interromps son monologue :

- Dis donc, je lui dis, à Buchenwald, t'as pas connu d'Espagnols ?

Fernand me regarde fixement :

- Alors là, tu charries, Gérard ! me dit-il d'une voix blanche, tu charries vachement !

Je regarde Barizon, j'en suis resté bouche bée.

Il m'a donc reconnu. Depuis quand m'a-t-il reconnu ?

- Mais depuis le premier soir, me dit-il. Depuis que tu es apparu sur le perron du château, il y a xis mois ! (QB, p. 89-90) (El subrayado es mío)

La relatividad de la focalización interna de sus personajes permite que el narrador-personaje se sienta investido por la memoria de los otros camaradas de los campos, como la de Barizon o la de Manuel Azaustre, como dije con anterioridad, dobles metafóricos del propio narrador.

Mais pourquoi avoir pensé à la Marne, à ses joies dominicales ? Je ne savais rien de la Marne, à vrai dire. Quand Fernand Barizon, tout à l'heure, avait crié ces mots à propos du dimanche, je m'étais souvenu des rives de la Marne, ou, plus exactement, ma mémoire avait été investie par un souvenir qui ne m'appartenait pas. Comme si quelqu'un d'autre s'était mis à se souvenir dans ma mémoire à moi. (QB, p. 35)

Pero no solamente la de los “viejos comunistas” sino también por la de aquellos otros camaradas disidentes que antes que él cuestionaron la realidad del comunismo, entre ellos Georges Szequeres o Robert A., en una clara referencia a Robert Antelme⁵²², el marido de Marguerite Duras, expulsado del Partido Comunista Francés. En este sentido, es relevante la memoria de los dos comunistas, protagonistas de dos textos sobre los campos de concentración soviéticos: *Récits de Kolyma* de Varlam Chalamov y *L'Archipel du Goulag* de Alexandre Soljenitsyne.

Je lisais les *Récits de Kolyma*, à Londres, la gorge serrée. Je savais désormais quel avait été le destin de Piotr. Un destin exemplaire, sans doute, mais pas au sens où je l'entendais, à l'époque où il m'arrivait de raconter la belle et poignante histoire de l'évasion de Piotr, de la longue marche de Piotr et ses gars à travers l'Europe, la nuit de l'Europe, les montagnes et les forêts de l'Europe. Un destin exemplaire parce que Piotr avait dû finir dans un camp du goulag, bien entendu. (QB, p. 151)

Or je ne me souvenais pas de Buchenwald. Je ne me souvenais d'un camp inconnu dont j'ignorais le nom : le camp spécial où est enfermé – depuis toujours, me semble-t-il, jusqu'à la fin des temps, peut-être – Ivan Denissovitch Choukhov. (QB, p. 156)

El texto, como ya se había anunciado en *Autobiografía de Federico Sánchez*, contendrá pues el relato del proceso del “darse cuenta” de la realidad, de conversión de un intelectual estalinista a un “écrivain réaliste”⁵²³, acogiendo todas las memorias, tanto la de los camaradas de los campos nazis, como la de los campos soviéticos.

[...] je n'avais ni l'âge ni l'expérience nécessaires pour me trouver parmi les « réalistes ». (QB, p. 267)

⁵²² Curiosamente, en la biografía que escribió sobre Marguerite Duras, Laure Adler exponía la teoría de que quizá hubiese sido Jorge Semprún, en la época camarada de Duras, Antelme y Mascolo en la misma célula del P.C.F, el delator que causó la expulsión de la escritora, su marido y su compañero del partido. Jorge Semprún lo negaba y publicaría un artículo en *Le Monde* en 1998, rebatiendo tajantemente los hechos. Artículo al que le siguió otro de Monique, segunda mujer y viuda de Robert Antelme, donde acusaba a Semprún de haber mentado.

⁵²³ SEMPRÚN, Jorge, *Quel beau dimanche!*, op. cit., p. 205.

El autor-narrador-personaje, a partir de los datos objetivos de la realidad y de las memorias de los otros, imagina y crea la trama ficticia y su articulación, que une y da coherencia al texto, desde el artificio subjetivo de la escritura.

Mais je ne suis pas aussi naïf, aussi spontanément sincère, donc brouillon, que Fernand Barizon ou Manuel Azaustre. Mon récit de la Russie, si j'avais envie de le faire maintenant, ne s'en irait pas à vau-l'eau. Il serait construit comme un récit. Rien n'est moins innocent que l'écriture. (QB, p. 80)

El regreso a la lucidez, obliga a llevar a cabo una relectura del sí mismo y de la experiencia concentracionaria, una vez que las convicciones que estaban en la base de los mecanismos de resistencia, se deshacen.

C'est ma mémoire qui m'enracinait dans l'irréalité d'un rêve.

[...]

J'allais tout à coup cesser d'être la mémoire d'un mort, le rêve désespéré et lucide d'un jeune mort d'autrefois, qui aurait pourtant été moi-même, qui aurait pu être moi-même, sous n'importe quel nom, y compris un nom supposé, y compris celui de Gérard Sorel, jardinier ; (QB, p. 157)

La memoria de Buchenwald, recuperada por medio de la escritura, dejará de ser la memoria de la muerte para convertirse en la memoria de la vida, la que construirá la verdadera identidad. Para ello deberá ser revisada por el narrador, que se desdoblará, como en la *Autobiografía*, mediante la segunda persona gramatical, en el personaje del antiguo comunista, apelando a sus recuerdos. La escritura es el instrumento por medio del cual se re-interpreta y re-construye la vida otorgándole una coherencia, un significado. Por ello, la escritura y la vida pueden llegar a confundirse.

Tu étais assis à ta table de travail, dans le malaise d'une écriture inachevée. [...] Peut-être était-ce tout bêtement que ce manuscrit inachevé, toujours repris, réécrit, oublié, redécouvert, au cours des années, proliférant d'une vie dangereusement autonome, que tu ne semblais plus en état de maîtriser, peut-être ce manuscrit était-il tout bêtement ta vie. Tu n'allais pas mettre un point final à ta vie, bien sûr ! Tu n'allais pas mettre un point final à ta mémoire des camps, c'était impossible, bien sûr. (QB, p. 292)

En el proceso de reconstrucción de la identidad, el narrador-personaje necesita reconocer su yo en el otro, en los antiguos compañeros de

Buchenwald. De ahí la búsqueda del encuentro en 1965 con un antiguo compañero, August, funcionario de la República Democrática Alemana. Como sucediera con Barizon, el personaje cree no haber sido reconocido, no haber sido capaz de evocar la memoria común frente a la desmemoria del dirigente comunista. Si en Barizon se trataba de romper la jerarquía de un comunista de base hacia un dirigente, aquí se trata de la inversa.

August te voyait avancer, il ne te reconnaissait pas, c'était visible. Bon, ça n'avait rien d'étonnant, toi aussi tu avais changé. Tu lui as dit qui tu étais, l'Espagnol de l'*Arbeitsstatistik*, tu lui as rappelé ton nom. [...]

Tu étais là, debout devant lui, déconcerté, comme si tu avais perdu ton ombre. Tu avais perdu ton image de vingt ans dans la mémoire d'August et c'était une espèce de petite mort.

[...] Mais August ne se souvenait pas, ou plutôt il savait bien qu'il avait eu un Espagnol à l'*Arbeitsstatistik*, mais ce n'était pas un souvenir. (QB, p. 221)

Sin embargo, meses más tarde, Semprún recibiría una felicitación de navidad de August. Venciendo parcialmente la amnesia colectiva del comunismo convertido en una institución del Estado, el reconocimiento del otro otorga al sujeto la certitud de su existencia y de su identidad.

Pourtant, il semble que la mort n'a pas encore totalement gagné la partie. Le jour même où tu corrigeais ces pages, tu as reçu une carte de vœux. [...]

Voilà, tu regardais tremblant, cette carte de vœux en provenance de R.D.A., tu regardais la signature d'August, son adresse. August, « le vieil ami » qui souhaitait un joyeux Noël e tout le BONHEUR possible à « son jeune camarade Jorge ». (QB, p. 225)

La reconstrucción identitaria implica igualmente la memoria del radicalmente otro en los campos: el judío. En la revisión de la memoria de Buchenwald, a la luz de la “realidad” del sistema soviético, el narrador reconoce y revela el antisemitismo velado y negado de los viejos comunistas, plasmado más tarde en los campos soviéticos. Profundizando progresivamente en el recuerdo de los Judíos de Czestochowa, el narrador-personaje se redime diferenciándose radicalmente de la conducta de un viejo comunista. Si aquél se conduce con el grupo de judíos como un verdadero nazi, Semprún intenta salvar a uno de ellos inscribiéndole en la lista de obreros cualificados, de la misma forma que un viejo comunista lo haría por él.

Mais tu écoutais Jean-Pierre Vernant et tu pensais, brusquement, aux Juifs de Czestochowa. Tu pensais à ce Juif polonais qui n'était ton aîné que de cinq ou six ans, mais qui avait l'air d'un vieillard, et que tu avais inscrit sur la liste des Facharbeiter, des ouvriers qualifiés. Avait-il survécu à Buchenwald ? Tu te mettais tout à coup à espérer follement qu'il y eût survécu. Peut-être l'avais-tu sauvé, en l'inscrivant sur la liste d'ouvriers qualifiés, tu te mettais à l'espérer follement. (QB, p. 297-298)

Tu te souvenais des Juifs de Czestochowa qui étaient entrés dans le bâtiment annexe de la baraque de l'Arbeitsstatistik, [...]. Et Friz ne s'y était trompé. Ce vieux salaud de Fritz, vieux communiste, vieille merde. Il les avait insultés aussitôt, d'une voix criarde, sur le bord de l'excitation hystérique. (QB, p. 300)

Remontándose igualmente a los orígenes de Buchenwald, el narrador desata su “imagination nébuleuse”⁵²⁴ poniendo en discurso a un personaje histórico relacionado con ese espacio: Léon Blum, político socialista y judío, detenido por la policía del gobierno de Vichy un domingo 15 de septiembre de 1940 e internado en una villa de l'Ettesberg en el *Falkenhof* de Buchenwald. Blum, a su vez, convertido en narrador, imagina la aparición contemporánea de la figura por excelencia de la cultura humanista alemana, Goethe, habitante de Weimar y paseante habitual de los contornos de Buchenwald, cuyas *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckerman* había publicado por primera vez en 1901. Blum, utilizando la primera persona del singular, se desdobra en Eckerman, a su vez, narrador de sus conversaciones con Goethe. Pero, al mismo tiempo, Goethe y Eckerman conversan sobre la figura de Léon Blum. Así pues, confluyendo todas las instancias en el espacio simbólico de la cultura y de la barbarie, en una especie de ensoñación especular del narrador, se establece una digresión sobre las relaciones entre el intelectual con la política y el poder, entre la moral y la política.

Si el sueño de la razón produce monstruos, el de la barbarie produce pesadillas. En un espacio textual donde confluyen varias instancias que se crean las unas a las otras, el Narrador-personaje acusa la sensación de inexistencia, de no ser más que el sueño de una instancia soñadora y a la vez imaginaria de momentos dispersos, sensación que no desaparecerá hasta que la escritura realice la función de ordenar la vida en un orden cronológico, otorgándole una cierta coherencia, una verdad.

⁵²⁴ *Ibid*, p. 339.

Ma vie est constamment défaite, perpétuellement en train de se défaire, de s'estomper, de partir en fumée. Elle est une suite hasardeuse d'immobilités, d'instantanés, une succession discontinue de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie. Seul un effort surhumain, un espoir parfaitement déraisonnable fait tenir, fait tout au moins semblant de tenir tout cela ensemble, ces brindilles et ces brandons éparpillés. La vie comme un fleuve, comme un flux, est une invention romanesque. Un exorcisme narratif, une ruse de l'Ego pour faire croire à son existence éternelle, intemporelle – même si c'est sous la forme perverse ou perversie du temps qui passe, perdu et retrouvé – et pour s'en convaincre soi-même en devenant son propre biographe, le romancier de Soi-même. (QB, p. 367)

E- *La vaciliación identitaria en el lenguaje: la muerte del autor implícito*

La mezcla de niveles narrativos, la difuminación de las fronteras entre ficción y realidad, y la puesta en discurso de una instancia narrativa múltiple son igualmente rasgos característicos del siguiente texto de Semprún, *L'Algarabie* (1981), el texto de la identidad y del lenguaje. Por todo ello y por su reflejo de ciertas técnicas cinematográficas, *L'Algarabie* se emparenta estrechamente con *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*. No obstante, Artigas, el protagonista del texto publicado en 1981, es declarado autor de *La Deuxième Mort*.

Un jour de printemps, elle avait trouvé rue des Bourdonnais l'exemplaire d'un roman qu'Artigas avait écrit longtemps auparavant. [...] Artigas ne publiait plus rien et il avait, au cours de sa vie, utilisé toute sorte de pseudonymes, toujours d'après Carlos. [...]. Quoi qu'il en soit, ça se passait à Amsterdam, c'était apparemment une histoire d'espions pris au miroir des mensonges leur renvoyant l'improbable vérité de leurs images évanescences. (AL, p. 302-303)

Texto políglota y polifónico, *L'Algarabie* está dirigido por una voz narrativa multilingüe y verborreica que trata de relatar infructuosamente la historia de una vida ficticia con elementos tomados de la realidad, entrelazada con la Historia no menos ficticia de la Segunda Comuna de París. No obstante, y pese a la fragmentación en diferentes instancias, el personaje es el *alter ego* reconocido del autor, como se puede leer en *Adieu, vive clarté...*:

Quoi qu'il en soit, c'est ainsi que j'évoquais des souvenirs d'enfance pour une journaliste allemande qui enregistrerait mes propos au magnétophone, en 1981. Ou plutôt, c'est ainsi que Rafael Artigas, personnage principal d'un roman qui s'appelle *L'Algarabie*, évoquait mes souvenirs. Car c'est bien des miens qu'il s'agit. J'avais inventé ce personnage de roman fantastique – ou simplement fantasque ? – de politique-fiction (fondé sur l'hypothèse, saugrenue mais foisonnante d'une victoire du mouvement de Mai 68, et des troubles sociaux qui s'en seraient suivis) pour pouvoir parler, sous ce masque, de mes vérités les plus intimes. (AV, p. 52)

Sin embargo, Rafael Artigas, escritor también en la ficción, se dirigirá el día de su muerte a la Prefectura con el objeto de probar finalmente su identidad y poder regresar al país de su infancia donde Franco agoniza. Su verdadera identidad, en consecuencia, no será jamás desvelada.

L'Algarabie, palabra inexistente en francés, neologismo resultado de un préstamo del castellano, es el relato de las horas que transcurren desde las 8 a las 17,30 del día 31 de octubre de 1975, el día de la muerte del autor. Se trata por tanto de una prosopopeya, un “roman posthume d'Artigas”⁵²⁵, anunciada desde el comienzo y recordada constantemente. Si en *Quel beau dimanche!*, el autor implícito ironizaba sobre las teorías de la muerte del autor, aquí las pone en práctica en una sátira política y literaria.

Mais au moment où il se souvient de cet ancien nom de la rue du Dragon, Artigas ne peut encore en goûter toute la saveur significative, ironique et prémonitoire. Rue du Sépulcre ! Artigas ne peut en goûter pleinement le sens, car il ignore encore que ce jour qui commence est le dernier jour de sa vie. (AL, p. 53)

La voz narrativa, difícil de identificar, muestra una hemorragia verbal continua, un discurso babélico donde el francés y el castellano, la lengua del exilio y la lengua materna, en todos sus registros, se influyen mutuamente, penetrándose la una a la otra, dando lugar a neologismos y barroquismos estructurales. Un texto así resulta imposible de definir. Influído por Sade y por Eugène Sue, del que sus *Mystères de Paris* sería un modelo, el propio texto se autodenomina a lo largo de su desarrollo “roman réaliste”, “récit véridique et réaliste”, “roman à épisodes”, “roman de gare”, “roman picaresque” o “roman populaire”. Es más, el autor, prevenido contra las evocaciones proustianas que este proyecto pudiera provocar, ironiza

⁵²⁵ SEMPRÚN, Jorge, *L'Algarabie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1981, p. 549.

sobre ellas por medio de su protagonista, Rafael Artigas, pseudónimo del propio Semprún en su clandestinidad política. Y como René-Pierre Bourtou, el personaje de *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, se confiesa incapaz de continuar la lectura de la obra de Proust.

Mais ces constantes références à Proust commençaient à lui chauffer les oreilles. Il avait pourtant bien essayé d'expliquer qu'il connaissait très mal l'œuvre de Proust, puisqu'il n'avait jamais pu lire la *Recherche* en entier, n'ayant pas eu la patience d'aller plus loin que *Du côté de chez Swann*. (AL, p. 39)

A lo que hay que añadir el hecho de que numerosos elementos de la narración hacen referencia al cine: además de narrar, en una parte del texto, el rodaje de una película sobre los *Mystères de Paris*, se utilizan figuras propias del lenguaje cinematográfico. Todo ello conforma “un monstre hybride qui puise dans les borbiers de l'histoire récente et lointaine”⁵²⁶ y que tiene como escenario ficticio la Segunda Comuna de París que se habría constituido después de Mayo del 68. *L'Algarabie* es pues también un texto de ciencia ficción o, más bien, de “politique fiction”⁵²⁷.

El texto es “hémorragie verbale, langagière du moins”⁵²⁸ del pene-lenguaje del autor-narrador, “une criailerie confuse, un langage incompréhensible, un jargon”⁵²⁹ o un “saber” como el hablado por los exiliados españoles residentes en la Z.U.P (Zone d'Utopie Populaire), a lo que replica uno de los personajes llamado, en un guiño irónico al lector, Antonio Alonso Quijano, en una clara referencia al texto culmen de las letras castellanas de Cervantes.

Artigas se retourne vers l'homme maigre et de haute stature qui vient de parler.
- Vamos a ver! Se acabó esta algarabía? avait dit cet homme.

[...]

Mais c'est que l'homme est connu de tous et unanimement respecté. Il s'appelle Antonio Alonso Quijano. (AL, p. 196-197)

⁵²⁶ MOLINA ROMERO, Carmen, “Jorge Semprún: de l'algarabie linguistique à l'algarabie narrative”, en OLIVER FRADE, José M. (éd.), *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, X Coloquio de la Asociación de profesores de Filología francesa de la Universidad española, vol. 2, 2004, p. 882.

⁵²⁷ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 52.

⁵²⁸ SEMPRÚN, Jorge, *L'Algarabie*, op. cit., p. 446.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 543.

Pero, sin ninguna duda, lo más interesante del texto es el tratamiento de la instancia narrativa. El relato comienza y termina con la descripción de una escena en ocularización externa, en la que Artigas, pseudónimo de un hombre descrito con rasgos del autor, “aux cheveux blancs est espagnol”, es perseguido por tres “noctards” que, finalmente, lo asesinarán, amputándole el sexo, en el último capítulo, donde el autor-narrador se definirá por la acción de escribir el propio texto.

- Mais non. J'écris *L'Algarabie*. (AL, p. 541)

Il est mort, pas de doute, l'Espingouin. À tout hasard, et plutôt par plaisir que par nécessité, plutôt même que par crainte d'une surprise, le petit chef des noctards tire une dernière balle dans la tête d'Artigas.

Puis il se penche vers lui, un poignard à la main.

Il entaille d'un grand coup l'entrejambe du pantalon, il arrache les lambeaux de vêtement. Il tranche ensuite le sexe d'Artigas et il se relève en brandissant debant ses copains, qui hurlent de joie, le morceau de chair sanguinolente, comme une trophée. (AL, p. 589)

Artigas, “vieux stalinien sans doute mal repentí”⁵³⁰, es un personaje sin papeles de identidad, escritor y cineasta, que recibe en su casa a Anne-Lise, una húngara que pretende hacerle contar su vida en un “entretien infini” recogida en una serie de grabaciones que, como veremos al final, junto con un manuscrito en castellano, son el origen del propio texto.

El Narrador, anónimo en un principio, se escribe a sí mismo, desdoblándose, como si se tratase de la autobiografía de un personaje ficticio, sin identidad definida, narrando con placer en un relato donde el sexo y la escritura (pene-lenguaje) están íntimamente relacionados, dirigiéndose directamente al lector, comentando su propia escritura, su forma y contenido, mostrándole sus astucias narrativas, encuadrándolas en una tradición literaria u otra.

Artigas traverse l'esplanade en diagonale, évitant les trous d'eau, les fondrières, les brusques dénivellations. Il ne se débrouille pas mal, pour un vieux-con. Coudees au corps, allongeant ou raccourcissant sa foulée, selon les accidents du terrain, maîtrisant sa respiration, il pourrait courir ainsi pendant des siècles. (Bon, j'exagère un peu. C'est la joie de la course, le plaisir du récit qui me font dire n'importe quoi.) (AL, p. 16)

⁵³⁰ *Ibid*, p. 207.

Este narrador se hace presente en el texto hablando de sí mismo en primera persona o en tercera persona del singular:

Dix minutes plus tard, ayant regagné sa place à la table de travail (et l'exactitude à laquelle tout Narrateur est normalement tenu, mais encore davantage dans ce cas-ci, où Il se propose de n'être que fidèle transcripateur, rien d'autre, des événements aussi réels que surprenants de cette histoire [...]). (AL, p. 41)

O deja hablar al personaje en primera persona, desdoblado en la alteridad radical, el otro yo, en el espejo de la habitación de la madre:

La seule chose vraiment significative – et excuse-moi d'envahir ton domaine – c'est que le diable me soit apparu, ou plutôt, que j'aie cru le voir apparaître, ou encore mieux, que j'aie obscurément choisi de croire cela ; qu'il se soit fait visible, donc, dans la glace lunaire de cette armoire-là, où sans doute ne cherchais-je que l'image troublante de moi-même. (AL, p. 165)

Este narrador se confiesa omnisciente, capaz de crear a sus personajes de la nada, de explicar sus comportamientos o sus pensamientos, de introducirse en sus mentes y transcribir su lenguaje interior.

Sur la plage, je me souviens, elle se souvient, à l'ombre des parasols tendus sur un caille-botis, Schaff et Artigas –ou Pérez, ou Rodríguez, ou Martínez, son pseudonyme de dirigeant communiste lui reviendra peut-être en mémoire – enfin, tous deux discutaient pendant des heures. Mais je parlais, tu parlais des photos. [...]. On y voyait son père – pas celui du policier, bien sûr, celui de la fille, Adam Schaff, donc – et Artigas qui discutaient. On m'y voyait aussi. Je m'étais glissée dans le champ de vision [...]. (AL, p. 170-171)(El subrayado es mío)

Un “Grand Voyeur” indiscreto que posee el don de la ubicuidad, traslada a personajes de otros textos del autor, como a Heidi Grül de *L'Évanouissement*, introduciéndose incluso en la diégesis, convirtiéndose en una presencia fantasmagórica, proyección del autor. Aún así, los personajes, en ocasiones, escapan a su control, cobrando autonomía de comportamiento, modificando sus planes, sembrando en el discurso una cierta anarquía propia de la ideología de alguno de los personajes españoles de la ficción.

Le Narrateur, en effet, s'est glissé subrepticement dans l'autocar en partance, avec l'intention – foncièrement narcissique, il faut l'avouer, mais quel narrateur, écrivain ou même écrivain, ne l'est-il pas un peu ? – d'assister au déroulement de ce nouveau chapitre des aventures qu'il a imaginées. Assis au fond du

« pullmann », à côté d'un groupe de Japonaises pépiantes et potelées, il observe Yannick de Kerhuel. Il se demande si celle-ci va apprécier ses astuces narratives, avec la surprise-du-chef qu'il lui réserve au terme de ce court voyage. Car le Narrateur est tout à fait satisfait de ce chapitre qu'il a déjà peaufiné avec ravissement. (AL, p. 87)

Este Narrador que se niega a ser definido: “Narrateur ou Scribeur ou Scribe de ce récit”⁵³¹, utiliza igualmente la primera persona del plural para referirse a sí mismo: como descubriremos al final, este relato póstumo está asegurado por Anna-Lise, llamada Elizabeth en el primer nivel narrativo, y Carlos Bustamante, realizando ambas funciones de transcritores, copistas o traductores. Los dos se encargarán de poner orden en este puzzle anárquico sobre la lengua y el lenguaje. En este sentido, comenten el trabajo de “negro” literario, a partir de un manuscrito en español encontrado por Elizabeth, o Anna-Lise y que será el origen del texto. Gran parte de estos datos aparecen en el último capítulo, especie de epílogo, donde se pretende que “il n’y avait plus de roman. Il n’y avait plus que la triste réalité”⁵³² puesto que la muerte del autor habría terminado el texto. En esta equivalencia entre la vida, aunque ficticia, y la escritura, Carlos-María Bustamante se erige en heredero de Artigas, por tanto, situado en la imposibilidad de contar su vida⁵³³.

Y es que el alma de Artigas transmigra a la de Carlos-María Bustamante, personaje cuyo nombre es, con la excepción de una “a”, otro de los pseudónimos utilizados por Semprún. Carlos es la figura doble del autor-narrador, nacido simbólicamente el 23 de septiembre de 1936, día en el que Semprún-Artigas pisa por primera vez Francia, comenzando el exilio del espacio y de la lengua. *L'Algarabie* demuestra así “scientifiquement l'identité de la identité et de la différence”⁵³⁴.

Carlos comienza a percibir el extraño proceso de desdoblamiento por medio de la “invasión” de su memoria de un poema-pastiche de Mallarmé escrito por Artigas-Semprún, uno de los que hacía referencia Claude-Edmonde Magny en su *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, dedicada “à

⁵³¹ *Ibid*, p. 192.

⁵³² *Ibid*, p. 587.

⁵³³ *Ibid.*, p. 592.

⁵³⁴ *Ibid*, p. 276.

Jorge de...”, única aparición del verdadero nombre del autor en el texto, dejando en suspenso su apellido a la manera de los textos libertinos del siglo XVIII.

Mais le mot « moi », prononcé à mi-voix, provoque une césure brusque dans sa récitation automatique. Ou une censure, qui sait ? Ce « moi » récitatif fait naître subitement une angoisse, qui déferle. « Moi »? Qui ça, moi? [...] Pourtant, ces vers qui viennent de surgir dans sa mémoire, quelqu’un les a déjà écrits. Quelqu’un d’autre. [...] ces vers [...] ont été certainement écrits par l’Autre qui s’insinue dans son être depuis quelque temps. (AL, 129-130)

El *je*, pues, no parece convenir a este narrador, fragmentado lingüísticamente, más cuando él mismo-otro advierte que la primera persona es una convención del lenguaje, una máscara que esconde una esencia identitaria imposible de desvelar.

Parfois, dit-il ensuite, parfois je me contemple dans un miroir, longuement, essayant de me perdre, de m’oublier dans cette contemplation, afin de guetter la disparition de ce masque que j’affiche, que je suis sans doute, pour voir poindre mon vrai visage, sans y parvenir bien sûr : je suis – et quand je dis Je, ce n’est que par convention de langage, ce Je s’applique à tout un chacun ! – nous sommes des êtres qui ne connaîtront jamais leur vrai visage, qui ne reconnaîtront jamais leur vraie voix ! (AL, p. 471-472)

El narrador muestra pues, mediante una puesta en abismo de la narración, que la escritura y la identidad se componen de materiales heterogéneos añadidos y dispares, imposibles pues de definir. Como esa algarabía, lenguaje incomprensible y mestizo que libera a Semprún de ese bilingüismo perfecto reencontrándose con el “saber” de sus compatriotas “espíngouins”. En el desorden y la confusión del texto donde se mezclan la realidad, la ficción y el imaginario, el autor desarrolla un discurso metalingüístico que le permitirá franquear la frontera que separa la lengua del lenguaje, “Et c’est là qu’il trouvera cette patrie universelle qu’il cherche.”⁵³⁵

⁵³⁵ MOLINA ROMERO, Carmen, “Jorge Semprún: de l’algarabie linguistique à l’algarabie narrative”, en OLIVER FRADE, José M. (éd.), *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, X Coloquio de la Asociación de profesores de Filología francesa de la Universidad española, vol. 2, 2004, p. 891.

F- *La escritura y la muerte: la muerte del sujeto fragmentado en la escritura.*

Si *L'Algarabie* era el texto de la identidad en el lenguaje, un lenguaje imposible que da cuenta de la multiplicidad inasible del sujeto que impediría desenmascarlo completamente, el siguiente texto, *La Montagne blanche* (1986) será “une autre façon de se démasquer”⁵³⁶ a través de una diversidad de personajes que se reflejan los unos en los otros por medio del artificio de la literatura aplicado a la realidad, en una historia que de nuevo se entrelaza con la Historia, pero en este caso, de la literatura y de la pintura. Y es que, como Semprún, el protagonista del libro, Juan Larrea, de nuevo otro de los pseudónimos del autor en su clandestinidad en España, detesta “les misérables petits secrets de l'autobiographie”⁵³⁷, siendo asimismo de la opinión de que “il n'y a rien de plus surnois, de plus fanfaron qu'un écrivain qui tient son journal, à la fois pour se glorifier et se masquer [...]”⁵³⁸ Semprún pertenecería pues a esa categoría de escritores pudorosos que utilizan la ficción para llegar a la realidad, esa “espèce particulière de rêveurs: les écrivains. Ils racontent souvent leurs rêves comme ils racontent leur vie : en y mettant du leurre”⁵³⁹.

Aunque, como afirma en *L'Écriture ou la vie*, el autor no se identifique con Larrea, éste, además de poseer rasgos de identidad comunes y coincidir en los gustos literarios y proyectos, según palabras del propio Semprún, Larrea se propone como la figura de expresión de ciertos deseos:

Non, pas d'identification à Juan Larrea, malgré des signes d'identité comparables : Espagnol, écrivain, ancien déporté. Un peu de jalousie de ma part, en revanche. Ainsi, j'aurais bien aimé connaître Franca Castellani. Ou écrire les pièces que Larrea avait fait jouer, si l'on en croyait le roman. J'aurais bien aimé écrire *Le tribunal de l'Askanischer Hof*, en particulier. (EV, p. 314)

Siendo igualmente un personaje creado por Semprún en la vida clandestina a partir del nombre de un escritor de principios del siglo XX, Larrea realiza

⁵³⁶ SEMPRUN, Jorge, *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1986, p. 890.

⁵³⁷ *Ibid*, p. 307.

⁵³⁸ *Ibid*, p. 70.

⁵³⁹ *Ibid*, p. 223.

el proyecto imposible: morir en su lugar en la escritura y en la vida. Si en *L'Algarabie* Rafael Artigas moría violentamente, en *La Montagne blanche*, Juan Larrea se suicidará, en un texto en el que la cuestión del suicidio está presente continuamente. Todo ello lo convierte en la proyección fantasmagórica del autor.

Mais Juan Larrea avait échappé à la police franquiste. Il s'était suicidé, mort à ma place, quelques années plus tard, dans les pages de *La montagne blanche*. La boucle des vies et des morts, vraies ou supposées, semblait donc se boucler ainsi. (EV, p. 317)

El texto, con un narrador en tercera persona, focalizado fundamentalmente en el personaje de Larrea, se divide en tres partes. La primera se centra, entre otros relatos paralelos que se van desarrollando a medida de la evocación de la memoria del narrador, en la llegada de Juan Larrea, escritor de teatro, a la casa de Freneuse de Antonio Stermaria⁵⁴⁰, pintor de apellido proustiano, y de su mujer, Franca Castellani, amante de Larrea, precedida por una postal que representa *El Paso de la Laguna Estigia* de Patinir y que da nombre al primer capítulo, cuadro que representa el paso del mundo de los vivos al mundo de los muertos. No debemos olvidar que, además, en la mitología griega, reutilizada con fines filosóficos por Platón, la laguna Estigia, símbolo del olvido, permitía la recuperación de la vida. La tonalidad simbólica y melancólica del azul de Patinir en un capítulo que finaliza con la evocación de la “fumée du crématoire”, teñirá todo el texto, pasando por el azul radiante del cielo de Madrid de la infancia, magníficamente descrito por Proust en *La Prisonnière*, hasta el añil del río donde se suicida Larrea.

La segunda parte habla fundamentalmente de la llegada al mismo lugar de Karel Kepela, director de teatro y cine checo, traicionado por Ottila y enamorado de Nadine, amante de Larrea, con el que colabora en la escritura de una nueva obra de teatro que resulta ser el propio texto, *La Montagne blanche*. Esta segunda parte del texto comienza de manera simbólica en la Spiegelgasse, “la calle del espejo” de Zurich, recorrida por

⁵⁴⁰ Antoine de Stermaria es una figura representativa de Nicolas de Staël, pintor admirado por Semprún y con el que hubieses querido, según declaraciones del propio, intercambiar opiniones. El suicidio del pintor en 1965 impedirá estas conversaciones.

Kepela junto a Klims, escritor de una novela filosófica cuyo sujeto es, curiosamente, “L’Écriture ou la mort”, título que anuncia el texto de Semprún *L’Écriture ou la vie*. El recuerdo del tranvía de Praga en dirección a Bilà Hora, “la montaña blanca”, el 22, número especular, y el recorrido de la Spiegelgasse y sus huéspedes ilustres, conduce a la muerte, en la tercera y última parte, de Juan Larrea, suicidándose en las aguas mortales del río Risle, laguna Estigia del olvido y de la muerte que permitirá el regreso a la vida.

- Tu vois que la Spiegelgasse nous mène dans le vif du sujet ? dit Klims.
- Sa mort, plutôt, répond Kepela. L’inéluctable mort du sujet ! (MB, p. 150)

Así, a partir de un personaje de nuevo con pseudónimo utilizado por Semprún en su vida clandestina, el autor construye una historia en la que todos los personajes parecen desdoblarse en otros que asimismo se desdoblan, constituyendo una identidad fragmentada que multiplica los “reflejos” autobiográficos, creando de nuevo una puesta en abismo identitaria que diluye la consistencia y los contornos y conduce a la muerte. En este texto, el sujeto tiene la impresión “D’être le même et l’autre que moi-même, indivisiblement. Invisiblement”⁵⁴¹.

Los personajes masculinos constituyen, entre todos, una especie de figura monstruosa, a la cabeza de la cual se encuentra Juan Larrea, en la que se reflejan, como ya he apuntado, diversos datos autobiográficos conocidos de Semprún. Y en el centro, un narrador omnisciente que es capaz de penetrar en el interior de todos ellos y que parece fundirse con el protagonista cuando el discurso trata, en dos ocasiones, de cuestiones narrativas.

Il s’éloigna, abandonnat Juan à sa contemplation.

Mais, c’était un silence léger, ne pesant pas le poids accablant des silences accablés, confus, gênés, de plomb, de mépris, d’incompréhension, à couper au couteau, de mort. Léger de toute la gravité partagée de ce moment.

Pourtant, même légers, les silences posent un problème narratif. Car aucun signe typographique n’existe pour introduire le lecteur à l’évocation d’un silence, pour lui en indiquer la topographie ; pour en suggérer la durée, la qualité, la profondeur, le sens, la densité, le bruissement musical.

Il faudrait en inventer un, pense Juan. Il en avait parlé avec Kepela, une fois. (MB, p. 99)

⁵⁴¹ SEMPRÚN, Jorge, *La Montagne blanche, op. cit.*, p. 105.

Todos ellos componen una gran fratría en la que las mujeres, “personnes du sexe”⁵⁴² o “êtres délicieux”⁵⁴³, en palabras del narrador, desempeñan el papel de objetos deseados e intercambiables en una circulación “homosexual” y homo-génea entre el uno y el otro. La mujer, figura de la vida y la muerte, del placer y del dolor, es la elección opuesta a la escritura. El sueño de Kepela, en la tercera parte, nos da la clave, como si el texto fuese el producto de su imaginario y él mismo formase parte de él, moviéndose en un espacio laberíntico donde las parejas son siempre del mismo sexo.

L’espace se déployait en une enfilade immense, interminable. Il n’avait pas l’impression, en tout cas, de se rapprocher de la fin de cette suite de pièces. C’étaient généralement des chambres à coucher : des couples dormaient dans de grands lits à l’ancienne, ou bien il les réveillait en sursaut en traversant la chambre, ce qui ne manquait pas de le surprendre, car il avait la sensation de se déplacer dans ce rêve sans faire le moindre bruit ; et c’étaient toujours des couples du même sexe : des hommes, ensemble, souvent barbus, et puis des femmes, non seulement ensemble, celles-ci, parfois même enlacées dans leur sommeil. (MB, p. 224)

Se trataría de la sexualidad a través de la textualidad, de la vida y la literatura, y de sus “horizons culturels et normatifs, comme possibilités concrètes”⁵⁴⁴: el incesto y el suicidio, la unión con lo mismo y el regreso al seno materno en la muerte.

La primera “pareja” o dúo está constituida por Antoine de Stermaria y Juan Larrea, el pintor y el escritor de teatro.

- En fait, ma chère, le seul vrai couple, ici, c’est eux! (MB, p. 97)

Antiguos amigos después de que en su encuentro en Niza se produjera “Une sorte de coup de foudre de la complicité littéraire. Ou masculine, plus primitivement”⁵⁴⁵, Antoine y Juan comparten igualmente sus mujeres: la primera, abiertamente: Mary-Lou, modelo de Antoine y ofrecida por éste a Larrea; la segunda, secretamente, Franca Castellani, Madame de Stermaria, en una clara referencia a la obra proustiana, nacida en la fecha de su encuentro, el 25 de abril de 1942. Si el origen del texto, en cierta forma, se

⁵⁴² *Ibid*, p. 36, p. 85.

⁵⁴³ *Ibid*, p. 165.

⁵⁴⁴ *Ibid*, p. 73-74.

⁵⁴⁵ *Ibid*, p. 24.

sitúa aquí, el final será cuarenta años más tarde, del 24 de abril de 1982, Día de la Deportación y fecha final del texto coincidente con el suicidio de Larrea, antiguo prisionero de Buchenwald.

Juan Larrea, autor de la obra de teatro, *La Paresse de la mort*, sobre el suicidio de los Lafargue⁵⁴⁶, conoce a Franca Castellani al mismo tiempo que Antoine pero, estando ya casado con Laurence, la paciente y comprensiva esposa, narrataria de su relato de muerte de Buchenwald y personaje de *L'Évanouissement*, aquella se casa con Antoine.

Antoine de Stermaria pertenece a una familia donde las mujeres “avaient toujours été follement amoureuses de leurs propres frères”⁵⁴⁷, una pasión incestuosa que provocaba inevitablemente al suicidio. Como el de su tía Ulrike, amante tanto de su padre como de su madre y, finalmente, de Antoine. Franca, la esposa, en una sustitución idéntica del objeto de deseo, es la “beauté jumelle” de Ulrike.

La otra pareja sería la formada por Juan Larrea y Karel Kepela, co-escritores de *La Montagne blanche*, y autor y director, respectivamente, de *Le Tribunal de l'Askanischer Hof*, obra de teatro cuyo tema principal es la necesidad de elección entre la literatura y la vida.

Kepela parece el reflejo inverso de Larrea. Si el segundo tiene como compañera fiel y leal a Laurence y como amante devota a Franca, el primero es traicionado tanto por su esposa, Valérie, como por su joven amante, Ottla, amante a su vez de otro hombre que se hace llamar Karel Sabina⁵⁴⁸, utilizando el nombre de un demócrata de izquierdas que se convirtió en confidente de la policía austríaca en la primavera revolucionaria de 1848.

⁵⁴⁶ Paul Lafargue (1842-1911), destacado socialista, fundador del Partido Obrero Francés y yerno de Karl Marx por haber contraído matrimonio con la hija de éste, Laura, publicó en 1880 *Le Droit à la paresse*, en el que desmitifica el valor burgués del trabajo. En 1911 se suicidó junto a su mujer.

⁵⁴⁷ SEMPRÚN, Jorge, *La Montagne blanche*, op. cit., p. 208.

⁵⁴⁸ Karel Sabina (Praga, 1813, 1877) fue un orador, periodista y escritor checo, dirigente del partido radical. Encarcelado en 1848 y 1849 por haber participado en la revolución instigada por Bakunin, fue acusado de colaboración con la policía austríaca, muriendo en la miseria. Además de varios ensayos literarios y políticos, es el autor de dos poemarios, de algunas novelas (*Hijos de la luz*, 1863) y de numerosos relatos (*El sepulturero*, 1837) además de libretos de ópera, entre ellos el más conocido *La novia vendida*, 1866, al que puso música Bedrich Smetana.

Kepela desea a Nadine, la joven amante de Larrea, deseada a su vez por Antoine de Stermaria, por recordarle a Mary-Lou, la modelo muerta por suicidio que compartiera con Larrea.

Los recuerdos de la infancia de Karel, concretamente la evocación de la biblioteca de su padre, muerto por suicidio, y la habitación de la madre, muerta en su infancia, nos retrotrae a los recuerdos infantiles del autor expresados en otros textos, y a los que hacíamos referencia más arriba. Karel Kepela, director escénico en la Universidad de Praga, se convierte en “gardien de tombeaux” del cementerio judío de Straschnitz primero, del de Pinkas después, por haber puesto en escena una versión de *Le Procès* de Kafka donde “l’illusion de réalité que les acteurs avaient à créer [...] démasquait sans cesse la réalité de l’illusion du procès, destinée à maintenir dans le bon peuple, terrorisé par le spectacle de tant de trahisons, tenues pour réelles, une fiction politique”⁵⁴⁹. En su figura se unen así el trasmisor de la memoria de los judíos y el desvelador de la ficción del comunismo.

Kepela conoce frente a la tumba de Kafka a Josef Klims, también expulsado de la Facultad de Filosofía, sobreviviendo como trompetista y batería de una orquesta. Años más tarde, en Zurich, ambos recorrerán la Spiegelgasse o “Calle del espejo” en la que vivió Lavater⁵⁵⁰, visitado por Goethe en 1775, huyendo de Lili Schönemann, y en la que murió Georg Büchner⁵⁵¹, autor dramático de *La Mort de Danton*, obra de teatro escenificada por Kepela.

El texto gira pues en torno a la muerte del sujeto, pero no sólo eso, sino también, en función de las figuras históricas que se citan, que pretenden ser “espejos” de los personajes, el narrador propone una reflexión

⁵⁴⁹ SEMPRÚN, Jorge, *La Montagne blanche*, op. cit, p. 132.

⁵⁵⁰ Johann Caspar Lavater (Zurich, 1741-1801) fue un teólogo y escritor protestante suizo de lengua alemana. Alcanzó notoriedad sobre todo gracias a su obra sobre la fisionomía, *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía* (1775-1778). Goethe, que fue amigo suyo, era un gran admirador de su obra. No deja de ser irónico la referencia al fundador de la fisionomía en un texto donde ni los personajes están descritos físicamente, y donde unos se ven reflejados y distorsionados en los otros.

⁵⁵¹ Karl Georg Büchner (Godelau, 1813 – Zurich, 1837), escritor y dramaturgo alemán, de ideas revolucionarias, escribió, entre otras, *La Muerte de Danton* (1835), obra de teatro que se desarrolla en torno a la contraposición ideológica y psicológica de las personalidades de Danton y Robespierre, figuras representativas de dos formas de percibir la Revolución: Danton, gran orador, extrovertido, pasional, se arrepiente de sus errores y crímenes, mientras que Robespierre figura un personaje rígido, frío, austero, puritano e inflexibles. Murió a los veintitrés años de tifus.

sobre la legitimidad de la revolución y de la violencia, y la represión por parte del poder establecido de los verdaderos revolucionarios, y sobre la necesidad de elección entre la literatura y la participación política, entre la escritura y la vida.

En el texto se hace referencia al suicidio de personajes tanto históricos como literarios, como al suicidio de Kleist en 1811, convertido en personaje de *Le Tribunal de l'Askanischer Hof*. En esta obra, en cierta forma, homenaje a *El Proceso* de Kafka, los escritores favoritos del escritor checo, Kleist⁵⁵², Flaubert, Dostoïevski y Grillpazer⁵⁵³ discuten sobre la necesidad de escoger entre la literatura o la vida. Larrea, a la imagen de Kafka, optará, frente a la doble elección de Felice Bauer y Milena Jesenskà, por la literatura.

Klims parece otro reflejo del autor: escritor de un libro sobre el tema de la escritura y la muerte, se insinúa como el creador del personaje de Kepela, en la continuidad de la voz del narrador.

Il avait sauté du tranway, tout à l'heure. Il avait couru comme un fou, en hurlant le nom de Kepela. Ils étaient tombés dans les bras l'un de l'autre. Tu es apparu, là, subitement alors que je pensais à toi, à cause du journal : comme le personnage d'un de mes rêves, comme une création de ma pensée, avait-il dit. (MB, p. 145)

No obstante, Kepela sueña que es el producto de la imaginación de un escritor: en el texto, Juan Larrea o Josef Klims, o ambos.

Kepel rêvat qu'il faisait un rêve. Qu'il était dans un rêve plutôt. Car c'était un rêve déjà fait, tout fait, dans lequel il déambulait. Il savait aussi qui avait déjà fait ce rêve. Qui l'avait raconté, du moins. Car on ne sait jamais si les rêves que les gens racontent ont vraiment été faits ou simplement rêvés. Il faut se méfier encore davantage, à ce propos, d'une espèce particulière de rêveurs : les écrivains. Ils racontent souvent leurs rêves comme ils racontent leur vie : en y mettant du leurre. (MB, p. 223)

⁵⁵² Heinrich von Kleist (Frankfurt sur l'Oder, 1777-1811), poeta dramaturgo y novelista romántico alemán. Se suicidó siendo muy joven, pero en su obra se muestra como un autor de transición desde el clasicismo. De familia militar, entró en el ejército muy joven. Sospechoso de espionaje fue encarcelado durante algunos meses por los franceses en 1807 en el Fuerte de Joux. Después del fracaso de su última obra de teatro, *El príncipe de Hombourg* (1811) se suicidó ahogándose en el lago Wannsee, cerca de Postdam, junto a su prometida Henriette Vogel, enferma de cáncer, a la que antes había disparado.

⁵⁵³ Franz Grillparzer (Viena, 1791-1872), poeta y dramaturgo austriaco de ideas conservadoras. Como Kafka, Grillparzer nunca se atrevió a contraer matrimonio con la que fue su prometida hasta el día de su muerte, Katharina Fröhlich.

Estos reflejos especulares que se reenvían unos a otros y de los que no se sabe quién es la creación de quién, y la re-creación de figuras reales de la literatura y de la política por personajes de papel, produce la impresión de irrealidad extendida al propio autor, que se preguntaría más tarde en *L'Écriture ou la vie* si él mismo sería la creación imaginada de Larrea.

Précisément: à moins que Juan Larrea ne m'eût rêvé moi-même. A moins que Juan Larrea ne fût un survivant de Buchenwald racontant une partie de ma vie dans un livre signé d'un pseudonyme : mon propre nom. Ne lui avais-je pas, pour ma part, donné le nom de Larrea parce que tel avait été, autrefois, l'un de mes pseudonymes de clandestinité en Espagne ? (EV, p. 316)

La impresión de reflejos interminables atrapa no solamente al texto sino también al paratexto: si nos atenemos a lo dicho por Semprún en *L'Écriture ou la vie*, el personaje de Franca Castellani es una creación imaginaria del autor. Sin embargo, *La Montagne blanche* está dedicado a Colette Leloup, esposa de Semprún, y a Franca Castellani, en lo que podríamos definir como un ejercicio especular entre una persona real y un personaje creación del autor.

La Montagne blanche, espejismo de un número desdoblado, el 22, se asemeja a un ejercicio de Dialéctica, a la que se hace referencia constante en el texto, consistente en “l'identité des contraires et la contradiction des identiques”⁵⁵⁴. El texto se convierte así en una “Toile où attraper les mouches engourdies du réel”⁵⁵⁵, un reflejo imaginario donde los diferentes niveles narrativos y la realidad introducida por la mención a personajes reales e históricos, no se diferencian. Todo ello nos conduce al tema central del texto, “le vif du sujet – qui est la mort de celui-ci”⁵⁵⁶ lo que viene a demostrar que “il n'y avait rien derrière le masque. Rien d'autre que la banalité de la vie”⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ SEMPRÚN, Jorge, *La Montagne blanche*, op. cit., p. 67.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 198.

G- *La escritura y la vida: la reconstrucción del sujeto y su identidad narrativa*

La indiferenciación entre los distintos niveles narrativos, y entre la ficción y la realidad, conduce a situaciones, como menos, curiosas. Si en *La Montagne Blanche*, Josef Klims tenía en proyecto la escritura de una “novela filosófica” sobre el tema de la escritura o la muerte, será el propio Semprún quien lo llevará a cabo, como si el personaje se adelantara a su creador, o bien, como diría el autor, como si éste fuera una proyección del personaje.

Durante la redacción de la novela siguiente, *Netchaïev est de retour* (1991), cuyo protagonista toma como pseudónimo el nombre de un personaje histórico sobre el que ya se interesara Juan Larrea en *La Montagne blanche*⁵⁵⁸, Semprún cuenta cómo la memoria involuntaria e inconsciente se hace presente, exactamente el 12 de abril de 1987, aniversario de la liberación de Buchenwald, cuando uno de los personajes, Roger Marroux, se adentra en el campo en busca de su camarada de la Resistencia, Michel Laurençon. En su incursión al centro del horror, el autor, a quien encontrará, sin embargo, será al propio Jorge Semprún. Así, mediante un rodeo en el que la ficción se adelanta a la realidad, comenzaba un nuevo texto que en un principio se titularía, como aquel de Josef Klims, *L'Écriture ou la mort*. Abandonado el proyecto a causa del desempeño del Ministerio de Cultura en el gobierno de Felipe González, no será publicado hasta el 94, ya con el título de *L'Écriture ou la vie*.

A través pues de la mediación de un personaje, el autor se mira a sí mismo en la escritura, pero esta vez en el mismo centro de la experiencia concentracionaria. Si en los textos anteriores Semprún se preservaba bajo diferentes máscaras, en *L'Écriture ou la vie* la identificación entre el autor, el narrador y el personaje es nítida y sin rodeos: “dans les autres livres, la première personne est le narrateur, dans *l'Écriture ou la vie*, c'est moi”⁵⁵⁹. A partir de entonces, en este texto y los siguientes, la identidad del escritor y

⁵⁵⁸ En una conversación entre Juan Larrea y Karel Kepela sobre Dostoïevski y la Dialéctica de Veronese, el primero declara interesarse por el personaje histórico de Netchaïev que aparece en la obra *Les Demons* del autor ruso. (*Ibid*, p. 68).

⁵⁵⁹ VRIGNY, R., « Lettres ouvertes », *France Culture*, 9 novembre 1994.

de la persona se entremezclarán: Semprún hará en ellos referencia continua a la escritura de sus textos anteriores, tejiendo una red intertextual donde se reconoce.

Regresando pues a la vivencia imposible de la muerte, el momento de la enunciación se sitúa el 12 de abril de 1945, fecha de la liberación del campo de Buchenwald. El punto de partida es la mirada de los otros, primera construcción de la identidad del yo. El libro comienza, precisamente, con la mirada de los soldados americanos y francés hacia el narrador. Esa mirada-*miroir* le permite verse en el otro, reconstruir la conciencia de sí mismo destruida en la experiencia concentracionaria, donde el sujeto se encontró privado de esa primera representación de sí mismo que es el rostro. La mirada de los otros le restituye al sujeto la certeza de estar vivo, de existir: “je suis là”⁵⁶⁰. Sin embargo, esa mirada del otro le devuelve la visión de un sí mismo devastado que ha atravesado la experiencia de la muerte, convirtiéndole en un *revenant*, un resucitado, un ser extraño entre los vivos y los muertos, depositario de la vivencia imposible, una especie de médium del mundo del más allá.

À deviner mon regard dans le miroir du leur, il ne semble pas que je sois au-delà de tant de mort.

Une idée m’est venue, soudain [...], la sensation, en tout cas, soudaine, très forte, de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l’avoir traversée. D’avoir été, plutôt, traversé par elle. De l’avoir vécue, en quelque sorte. D’en être revenu comme on revient d’un voyage qui vous a transformé : transfiguré, peut-être. (EV, p. 27)

El autor-narrador se ve pues obligado a realizar un trabajo de reconstrucción de su propia imagen a partir de esa expresión de horror en los que le miran. Una tarea similar a la que deberá llevar a cabo el lector que, en ausencia de representación del rostro del sujeto, tendrá que, como bien ha señalado Semilla Durán, “remplir ce vide de représentation: il peut avoir recours à toutes les images, littéraires et surtout visuelles, qui ont saturé a posteriori l’histoire de la période. Ces images, présentes dans la conscience collective, émergent dans toute leur horreur et vont se surimprimer au regard des

⁵⁶⁰ SEMPRÚN, Jorge, *L’Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1994, p. 13.

soldats, qui à leur tour voient, dans les yeux de l'autre, les traces du néant".⁵⁶¹

El narrador se arroga, en su identidad, el papel de uno de los eslabones de la memoria colectiva e irrepresentable de la muerte, de director de escena del espectáculo macabro de los campos nazis, haciendo ver a los ojos simples, inocentes y francos, toda la crudeza del exterminio.

Si je n'avais pas été une parcelle de la mémoire collective de notre mort [...]. Je n'étais rien d'autre, pour l'essentiel, qu'un résidu conscient de toute cette mort. Un brin individuel du tissu impalpable de ce linceul. Une poussière encore clignotante dans le nuage de cendre de cette agonie. Une lumière encore clignotante de l'astre éteint de nos années mortes.

[...]

Montrer ? Peut-être la seule possibilité de faire comprendre aura été, effectivement, de faire voir. (EV, p. 160-161)

Por medio de la escritura, de los procedimientos retóricos y del artificio de la literatura, el autor-narrador crea, "à l'intérieur du langage, un univers où l'Histoire invivable devienne lisible, une construction inclusive qui rappelle et atteste à la fois, capable de restituer la substance des corps derrière les cendres"⁵⁶², capaz igualmente de restituir la propia identidad. La escritura reconstruye la vida y el cuerpo.

La referencia a la vida y a la obra de Malraux no es, en este sentido, gratuita. La evocación del escritor comprometido, autor autobiográfico, haciendo de su obra el reflejo de su vida y una reflexión sobre la muerte, combatiente en la guerra civil española, miembro de la Resistencia y, finalmente, ministro de Asuntos Culturales en Francia, es una figura en la que el autor-narrador desea reflejarse y proyectarse. Malraux se convierte en la figura especular y simétrica de Semprún, haciendo suyo el proyecto de construcción de una obra en la que la vida y la escritura aparecen estrechamente entrelazadas:

Il m'a toujours semblé que c'était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux retravaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif. (EV, p. 74)

⁵⁶¹ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 125.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 142-143.

El autor-narrador, de acuerdo con esta imagen especular, irá reconstruyendo su identidad, mostrándose como miembro de la Resistencia, militante clandestino, autobiógrafo, hombre de letras, ministro de Cultura, etc. El proceso comienza con la restitución del nombre.

Et puis, la voix ne disait pas mon matricule, elle disait mon vrai nom. Elle n'appelait pas le détenu 44904 – *Häftling vierundvierzigtausendneuhundertvier*, elle appelait le camarade Semprún. Je n'étais plus *Häftling* mais *Genosse*, dans la voix du haut-parleur. (EV, p. 84)

Sin embargo, ese primer nombre, pronunciado por primera vez desde la biblioteca del campo, deberá entablar un proceso de depuración del comunismo estalinista para alcanzar la “*ligne blanche*” de la libertad, evocada en el poema de René Char.

El trabajo de recomposición del yo tomará como punto de apoyo un conjunto de comportamientos tópicos. Semilla Durán distingue entre aquellos que dan cuenta de un proceso de afirmación narcisista, y aquellos que utilizan una estrategia de distanciamiento y que se traducen en un juego de máscaras del que es ejemplo la proyección en diferentes personajes y ficciones. Entre los primeros, destacamos la arrogancia en la afirmación de sí mismo, ya sea identitaria, intelectual o cultural. En la afirmación de su identidad política como rojo español, hay un orgullo altanero:

Il regardait, lui, le matricule, 44904, et le « S » inscrit dans un triangle d'étoffe rouge, que j'arborais sur ma veste de grosse toile bleue.

- Espagnol, a-t-il dit.

Je rappelle que nous parlions en allemand et que le « S » était l'initiale de *Spanier*.

- *Rotspanier*, ai-je précisé. Rouge espagnol.

Sans doute avec outrecuidance. Une certaine arrogance, en tout cas. (EV, p. 110)

Pero donde se producen con más asiduidad este tipo de comportamientos arrogantes es en el dominio intelectual y cultural. Una arrogancia que estuvo a punto de costarle la vida, como el mismo autor-narrador dice descubrir al final del texto: En su ficha de identificación a la entrada del campo, haciendo gala de sus conocimientos de alemán, se reafirma como estudiante de filosofía, profesión inútil en la maquinaria de producción de Buchenwald.

Pero parece ser que esta inclinación a la arrogancia trasciende su paso por la vivencia de la muerte. Podemos incluso hablar de un cierto exhibicionismo y de autocomplacencia por parte del narrador, haciendo un verdadero inventario de sus conocimientos literarios y filosóficos, completados con digresiones de cosecha propia que deja anonadado al lector y al narratario.

Otro proceso de afirmación narcisista tiene lugar en el dominio del propio cuerpo durante la tortura. En la aceptación del sufrimiento y del dolor, el narrador se presenta como figura heroica.

Mon corps étouffait, devenait fou, demandait grâce, ignoblement. Mon corps s'affirmait dans une insurrection viscérale qui prétendait me nier en tant qu'être moral. Il me demandait de capituler devant la torture, il l'exigeait. Pour sortir vainqueur de cet affrontement avec mon corps, il me fallait l'asservir, le maîtriser, l'abandonnant aux affres de la douleur et de l'humiliation.

Mais c'était une victoire à chaque minute remise en question et qui me mutilait, de surcroît, en me faisant haïr une part de moi essentielle, que j'avais jusqu'alors vécue dans l'insouciance et le bonheur physique. Pourtant, chaque journée de silence gagnée à la Gestapo, si elle éloignait mon corps de moi, carcasse pantelante, me rapprochait de moi-même. De la surprenante fermeté de moi-même : orgueil inquiétant, presque indécent, d'être homme de cette inhumaine façon. (EV, p, 149)

Si la tortura aproxima al sujeto al sí mismo, alejándole a la vez de su propio cuerpo, de la vida, la vivencia de la muerte de Buchenwald, conducirá a la misma experiencia. El regreso a la misma mediante la escritura sólo puede llevar a la muerte. En consecuencia, el sujeto deviene otro, se aliena enajenado en el olvido de sí mismo.

Si en la primera parte de *L'Écriture ou la vie* se ponía en funcionamiento la reconstrucción del autor-personaje mediante, fundamentalmente, ciertos mecanismos narcisistas de afirmación del yo, y se construía paralelamente la figura del narrador como responsable-mediador de representar un mundo que parece resistirse a cualquier representación, en la segunda parte, después de la liberación de Buchenwald, asistimos al olvido de la memoria mortal, a la elección de la vida, y a la reconstrucción posterior del yo mediante la escritura. En esta parte, se enfrentan “el poder de escribir” y el “paragüas de Bakunin”, el primero haciendo clara referencia a la *Lettre sur le pouvoir d'écrire* (1947) de Claude-Edmonde Magny, dedicada a un jovencísimo Semprún, el

segundo, además de la referencia a la vida política activa en la figura del revolucionario, a Lorène, la joven en cuya casa se dejó el paraguas Bakunin, y que le redescubre el placer por la vida.

En el capítulo sobre el poder de escribir, el autor explica y se explica a sí mismo el porqué del abandono de la escritura durante casi veinte años. Si la literatura sólo es posible, como decía Magny, “comme résultat de cet exercice par quoi l’individu transforme et assimile ses souvenirs douloureux”⁵⁶³, el joven Semprún comprenderá rápidamente las consecuencias del mismo. La escritura, acercándole al recuerdo mortal del campo, deviene insoportable. Sólo el olvido le permitirá salvarse del suicidio.

Je ne possède rien d’autre que ma mort, pour dire ma vie, l’exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d’y parvenir, c’est l’écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m’y enferme, m’y asphyxie. Voilà où j’en suis : je ne puis vivre qu’en assumant cette mort par l’écriture, mais l’écriture m’interdit littéralement de vivre. (EV, p. 215)

Otros obstáculos en contra de la escritura son puramente literarios aunque derivados directamente de los anteriores. El primero está relacionado con la instancia narradora: si la escritura consiste en asumir y elaborar la memoria del autor, de la conciencia de sí mismo como identidad separada del mundo, el relato necesita un narrador en primera persona, incapaz de ser asumido en ese entonces por el autor. El segundo con la necesidad de hacer presente la experiencia de Buchenwald: bajo la influencia de Hemingway y Faulkner, el relato construiría un instante presente por medio de un relato cinematográfico, reconstruyendo interminable y aleatoriamente el pasado. Sin embargo, el joven Semprún se encuentra imposibilitado para lo uno y para lo otro: hacer presente la memoria del campo usando la primera persona del narrador, en la que se proyecta, implica angustia, dolor y muerte.

Pero el olvido de la memoria supone el olvido de sí mismo más esencial, aquel para el que estaba predestinado según los designios de la

⁵⁶³ Citado por SEMPRÚN, Jorge, *L’Écriture ou la vie*, op. cit., p.213.

madre: “J’étais devenu un autre, pour rester en vie”⁵⁶⁴. Un otro “desvanecido”, como el personaje de Manuel de *L’Évanouissement*, diluido en el mundo, con la única convicción “d’exister, de me savoir vivant, même sans mémoire, sans projet, sans avenir prévisible”⁵⁶⁵. No obstante, *La Lettre* de Magny, en su afirmación del poder de la escritura, será el punto de referencia y de origen de la esencia del sí mismo, entroncando así con el deseo materno.

Il me fallait choisir entre l’écriture et la vie, j’avais choisi celle-ci. J’avais choisi une longue cure d’aphasie, d’amnésie délibérée, pour survivre. Et c’était dans ce travail de retour à la vie, de deuil de l’écriture, que je m’étais éloigné de Claude-Edmonde Magny, c’est facile à comprendre. Sa *Lettre sur le pouvoir d’écrire* qui m’accompagnait partout, depuis 1947, même dans mes voyages clandestins, était le seul lien, énigmatique, fragile avec celui que j’aurais voulu être, un écrivain. Avec moi-même, en somme, la part de moi la plus authentique bien que frustrée. (EV, p. 255-256)

El retorno a la escritura supondrá un período de olvido, de latencia de la memoria, necesario para que la muerte deje de ser la presencia continua del pasado y convertirse en un horizonte del futuro. El olvido será pues la condición necesaria de la memoria. La escritura, dejará de ser un “cancer lumineux”⁵⁶⁶ para convertirse en “un long, interminable travail d’ascèse, une façon de se dépendre de soi en prenant sur soi: en devenant soi-même parce qu’on aura reconnu, mis au monde l’autre qu’on est toujours”⁵⁶⁷.

Cada texto “marque une progression dans le travail de reconstruction, déploie le registre des obsessions fondatrices. Chaque *alter ego* fictif incarne ou exorcise l’une des vies – ou des morts – possibles”⁵⁶⁸. Comenzará entonces un recorrido progresivo hacia el centro de la muerte, como medidor y testimonio de los otros y de sí mismo hacia el origen, el interior de Buchenwald, en diferentes etapas. La primera, *Le Grand Voyage*, quedando a las puertas del campo. La segunda, *L’Évanouissement*, inmediatamente después. Ambos narrados en una tercera persona titubeante, y en un tiempo indefinido entre el presente y el pasado. Hasta llegar a

⁵⁶⁴ *Ibid*, p. 253.

⁵⁶⁵ *Ibid*, p. 283.

⁵⁶⁶ *Ibid*, p. 254.

⁵⁶⁷ *Ibid*, p. 377.

⁵⁶⁸ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 158.

L'Écriture ou la vie, donde Semprún, abandonando los personajes de ficción, vuelve a sí mismo, en la escritura y en la vida, regresando físicamente a Buchenwald, haciendo coincidir el *bios* y el *graphein*: el acto de escribir deviene el acto vital por excelencia. El autor será el Caronte que guía al lector-espectador en el universo inverosímil del campo, haciéndole y haciéndose ver, recreando su rostro y el rostro de los otros por medio de la escritura.

Significativo es el descubrimiento de su ficha de identidad escrita por un camarada. En el origen de la vida y de la identidad, la escritura testimonial del otro, una palabra ficticia.

Je tenais ma fiche à la main, un demi-siècle plus tard, je tremblais. Ils s'étaient tous rapprochés de moi, les Merseburger, Thomas et Mathieu Landman. Ils regardaient, sidérés par la chute imprévue de mon histoire, ce mot absurde et magique, *Stukkateur*, qui m'avait peut-être sauvé la vie. (EV, p. 383)

Una vez elegida la escritura con todas sus consecuencias, haciendo presente el universo de Buchenwald, y usando de manera continua y firme la primera persona en la narración, en una identificación neta con el autor y sin la mediación de personajes imaginarios y pseudónimos, Semprún regresa al campo de concentración para continuar o, más bien, finalizar el gran viaje realizado para acercarse a la muerte.

- Toi qui écris, tu devrais donner une suite au *Grand voyage*...
Il avait dit *Grosse Reise*, bien sûr : nous parlions en allemand. Il avait lu mon livre en allemand.
- Tu devrais raconter la nuit au *Revier*, à côté de ton Musulman. Tout ce qui va avec... Y compris Busse et Bartel !
Peut-être avais-je trop bu, mais il m'avait semblé que c'était une idée. (MF, p. 248)

H- *El otro en la identidad narrativa*

Le Mort qu'il faut (2001), hasta ahora último texto del autor sobre su experiencia en Buchenwald, se presenta en su epílogo como la continuación de *Le Grand Voyage*. Con todo, este texto constituiría un díptico junto al texto anterior: si en *L'Écriture ou la vie* Semprún regresaba

por fin al campo reconstruyendo su rostro a partir de la mirada de los otros, en *Le mort qu'il faut* el autor se adentra en el universo concentracionario para continuar su trabajo de expurgación de la muerte, encontrándose con su “*Doppelgänger*: un autre moi-même ou moi-même en tant qu'autre. C'était l'altérité reconnue, l'identité existentielle perçue comme possibilité d'être autre [...]”⁵⁶⁹, continuando así con el proyecto propuesto en *L'Écriture ou la vie*, en el que concibe la escritura como un trabajo de ascesis donde el sujeto deviene sí mismo, creando el otro que uno es. Semprún recrea pues aquí su doble fantasmagórico, el yo en el que se refleja acogiendo la memoria de la muerte, el no-yo en el que podría haberse convertido si no hubiese sido, en primer lugar, por la camaradería de un compañero comunista, en segundo lugar, por la escritura.

François, [...], avait beaucoup apprécié ma discussion avec le vétéran communiste allemand, demeuré anonyme, inconnu, qui ne voulait pas m'inscrire comme étudiant de philosophie, *Philosophiestudent*. « Ici, ce n'est pas une profession, me disait-il, *Kein Beruf!* » Et moi, du haut de l'arrogance imbécile de mes vingt ans, du haut de ma connaissance de la langue allemande, je lui avais lancé : « *Kein Beruf aber eine Berufung!* », pas une profession, mais une vocation ! [...]

Lui, en tout cas, avait répondu *Student* à la question rituelle sur sa profession ou son métier. Étudiant, sans plus, sans préciser la spécificité de ses études. « Latiniste ! s'exclamait François. Tu te rends compte, la tête qu'il aurait faite, le mien, si j'avais répondu “latiniste” ! »

Le détenu allemand qui établissait la fiche de François l'avait regardé, avait haussé les épaules, mais n'avait fait aucun commentaire, ni essayé de le dissuader. (MF, p. 188-189)

Desdoblándose el narrador en su yo del pasado, se presenta a sí mismo como ignorante de su suerte, y hace cómplice al lector de su obra anterior del secreto desvelado al final de *L'Écriture ou la vie*, en el que uno de sus lectores descubre que en su ficha de identidad estaba consignado, no “estudiante” como el autor había pensado, sino “estucador”, la palabra que quizá le salvó la vida en el engranaje productivo del campo. Sin esclarecer tampoco si el interlocutor del otro, de François, escribe algo diferente a la misma respuesta sobre su profesión, el narrador convoca la suerte de su parte, la mala suerte de parte de François, como responsables de la supervivencia y de la muerte de uno y del otro.

⁵⁶⁹ SEMPRÚN, Jorge, *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2001, p. 51.

Si Semprún se refleja en François, y viceversa, finalmente, ¿dónde está el original? En una disolución de fronteras entre la realidad y la ficción, habitual en la escritura sempruniana, François, doble francés del autor, como doble es en él el lenguaje, proyecta escribir su experiencia en el campo, haciendo del narrador un personaje de ficción.

« Si je tiens le coup, m'avait-il dit dans les latrines, si j'arrive à m'en sortir, j'écrirai sûrement quelque chose à ce propos. Depuis quelque temps, c'est une idée, ce projet d'écriture, qui semble me donner des forces. Mais si j'écris un jour, je ne serai pas seul dans mon récit, je m'inventerai un compagnon de voyage. Quelqu'un avec qui parler, après tant de semaines de silence et de solitude. Au secret ou dans la salle des interrogatoires : voilà ma vie ces derniers mois ! »

« Si j'en reviens et que j'écris, je te mettrai dans mon récit, me disait-il. Tu veux bien ? » « Mais tu ne sais rien de moi ! lui disais-je. À quoi je vais servir, dans ton histoire ? » Il en savait assez, affirmait-il, pour faire de moi un personnage de fiction. (MF, p. 187)

Semprún, acogiendo al otro, realizará el proyecto de escritura años más tarde en *Le Grand voyage*, inventando el personaje del muchacho de Semur.

Quinze ans plus tard, à Madrid, dans un appartement clandestin, je suivrais son conseil en commençant à écrire *Le grand voyage*. J'inventerai le gars de Semur pour me tenir compagnie dans le wagon. Nous avons fait ce voyage ensemble, dans la fiction, j'ai ainsi effacé ma solitude dans la réalité. À quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité ? Ou, encore mieux, la vraisemblance? (MF, p. 187-188)

El propio François L. está inspirado en otro personaje de *Le Grand Voyage*: en aquel texto, el narrador contaba ya la historia de un compañero de Compiègne cuyo padre era uno de los jefes de la Milicia francesa que había denunciado a su propio hijo. Así se cierra un ciclo, un largo viaje donde la vida y la escritura se dan forma la una a la otra.

Y es que François, el muerto francés que se le parece, representaría, además de la memoria de todos los muertos de los que el narrador se erige en mediador, la figura ambigua del que ha vivido la experiencia de la muerte, del que ha atravesado el más allá. El doble es el nuevo Semprún resucitado de entre los muertos que a través del lenguaje, de la lengua francesa, reconstruye su verdadera identidad en la escritura. A cambio, el autor deviene la memoria del olvido del muerto.

Je reviendrai à ce souvenir de la maison des morts, du mouiroir de Buchenwald, pour retrouver le goût de la vie.

Je vais essayer de survivre pour me souvenir de toi. Pour me souvenir des livres que tu as lus, dont tu m'as parlé dans la baraque des latrines du Petit Camp. (MF, p. 200)

Para salvar la vida, simbólica y físicamente, el personaje-narrador debe tomar la identidad del muerto, asumir su nombre y vivir con el suyo, en un proceso simbólico de fusión con el otro, de vivencia de su propia muerte. Semprún hace suyo el pensamiento de Paul-Louis Landsberg expresado en *L'expérience de la mort*:

L'expérience de la mort du prochain m'appartenait, en effet. Et je lui avais appartenu. Elle m'était essentielle, elle me constituerait, désormais. Mon identité serait douteuse sans cette altérité partagée de la mort du prochain. (AV, p. 213)

El proceso transcurre en el espacio de la muerte por excelencia: el *Revier* donde se encuentran los moribundos. Allí, frente a frente, mirando la mirada ausente del casi-muerto, tiene lugar la transmigración de la muerte y la resurrección, escena primitiva mortífera y atípica de la que se excluye el padre y donde se evoca el ataúd de la madre junto a la bandera republicana. El narrador muere simbólicamente regresando al seno materno, a la habitación-ataúd para siempre cerrada de la Muerta.

Soudain, il y eut des coups sourds, insistants, au fond de mon sommeil. Un rêve s'était coagulé autour de ce bruit-là : on clouait un cercueil quelque part au fond de mon rêve. Quelque part sur la gauche, au loin, dans le territoire ombreux du sommeil.

Je savais que c'était un rêve, je savais quel cercueil on clouait dans ce rêve : celui de ma mère. (MF, p. 210)

Al cierre del ataúd se superpone el sonido de las contraventanas cerradas de los pisos vecinos de la casa familiar el día de la proclamación de la República, restituyendo a la madre y al narrador a la vida en su compromiso político, esencia de su identidad: un rojo español.

Les bruits de ces volets de bois fermés à la volée se superposent à celui du marteau sur le cercueil, les bruits de la vie aux bruits de la mort.

Dans ma scène primitive – car c'en est une, lourdement – il n'y a donc pas de sexe. Il n'y a donc pas de père non plus. Il y a une mère jeune et triomphante, belle, dressée dans un éclat de rire provocant. Il y a des oriflammes de la république. (MF, p. 214)

En esa escena simbólica, nacerá el sujeto de escritura en su esencia identitaria: rojo español republicano transmisor de la memoria de Buchenwald.

I- *El regreso al origen: la edad de la inocencia*

Si la reconstrucción del sí mismo había comenzado con *Le Grand Voyage*, ésta culmina más de treinta años después con *L'Écriture ou la vie* y con *Le mort qu'il faut*, continuación del anterior, permitiendo al autor dirigirse al centro mismo de la narración y de la experiencia mortal de Buchenwald. Con todo, y siguiendo con la lógica autobiográfica inversa del autor, sería necesario ir todavía más atrás y recuperar la inocencia perdida, ir al encuentro del que era antes de la experiencia concentracionaria, antes del encuentro real con la muerte. Así se escribe *Adieu, vive clarté...* (1998), “dernier chapitre de la période de ma vie ouverte par l'arrivée à Bayonne et close par le début de la guerre mondiale”⁵⁷⁰, un regreso al universo familiar, a la adolescencia, a las primeras pérdidas y, sobre todo, a la apropiación de la lengua francesa. De nuevo, el yo del narrador se desdoblará en el pasado para convocar, esta vez, al niño y, sobre todo, al adolescente que fue, confiriendo continuidad a la construcción del sí mismo fragmentado.

Moi, narrateur, tant d'années plus tard, il me faut profiter de l'occasion proprement romanesque qui m'est offerte. [...] Voici le garçon de seize ans – dans trois mois, en décembre – que j'aurais été, qui m'est à la fois familier et singulièrement étranger, étrange, même ; [...]. Je suis à la fois lui-même, immédiatement, dans l'intimité de ses sensations corporelles, dans la mélancolie brumeuse de mes sentiments, et extérieur à lui ; (AV, p. 245-246)

Y es que, como el propio Semprún afirmaba en su primera redacción en francés, “Ne trouve-t-on pas au fond de soi-même un état immuable qui garde sa continuité, un mouvement intime changeant mais ininterrompu ?”⁵⁷¹. En este texto, el autor parte en busca de ese ser íntimo en la inocencia de la infancia y primera juventud.

⁵⁷⁰ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p. 272.

⁵⁷¹ *Ibid*, p. 147.

Tomando el título del poema “Chant d’automne” de Charles Beaudelaire, el autor sitúa el relato, como indica Elena Real, “dans cet espace-frontière de l’entre-deux, entre la vive clarté d’une enfance déjà révolue, et les froides ténèbres de l’horreur [...]”⁵⁷² de Buchenwald.

La primera parte del texto gira en torno a la experiencia del exilio y la puesta en marcha de los mecanismos de afirmación de sí mismo con el fin de reestablecer la identidad fragmentada en la pérdida de referencias socio-culturales, espaciales y familiares. Si el exilio supone el final de la infancia y la pérdida de la patria y la lengua maternas, el narrador partirá a la búsqueda de una legitimidad disipada.

Desmanteladas las referencias identitarias, perdidos los apoyos, el sujeto necesita una nueva representación del yo libre de cualquier condicionamiento preexistente. Aquí comienza pues el recorrido heroico del autor-narrador bajo una moral de resistencia, para el que será indispensable conocer y hacer suyas las competencias del Otro, aunque preservando para siempre su otro más íntimo, el rojo español, frente al yo francés que comienza a nacer, y frente a las diferentes identidades que deberá asumir a lo largo del tiempo en su compromiso político.

Mais c’était moi, sous tous ces déguisements : moi-même, le même rouge espagnol que je n’ai jamais cessé d’être. Celui que j’étais à seize ans, déjà. (AV, p.241)

Debilitada la figura paterna, aunque al mismo tiempo enaltecida en su actitud quijotesca de “intellectuel bourgeois qui avait tout risqué – tout perdu – pour defender ses idées libérales, de justice sociale”⁵⁷³, el narrador se despide de su infancia con los versos de Rubén Darío, el poeta preferido del padre, y encuentra en la literatura francesa y en las figuras que le llevan a ella, unos nuevos referentes identitarios, emprendiendo el camino propuesto de asimilación y perfección que le conducirá a ser un escritor en esa lengua.

⁵⁷² REAL RAMOS, Elena, « J. Semprún: écriture et engagement », in CARBÓ, Ferran i alls. (éds.), *Les Literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2000, p. 346.

⁵⁷³ SEMPRÚN, Jorge, *Adieu, vive clarté...*, op. cit., p. 109.

Si la herencia del padre se concreta en un volumen en alemán de *El Capital*, de Karl Marx, otras figuras vienen a sustituir simbólicamente la figura paterna, tomando el relevo de su autoridad e introduciendo al personaje en la nueva lengua y cultura: Armand J., compañero del liceo Henri-IV, que le hará leer *Le sang noir*, de Louis Guilloux, *La conspiration*, de Paul Nizan, *Le mur* et *La nausée*, de Jean-Paul Sartre, *La condition humaine* et *L'espérance*, d'André Malraux; Jesús Ussía, editor de *L'expérience et la mort* de Paul-Louis Landsberg, que también le iniciará en la sexualidad; Édouard-Auguste F., poseedor de una biblioteca excepcional en lengua francesa, admirador de Proust y de Gide, y sostenedor de sus estudios; y Jean-Marie Soutou, el que le introdujo “aux mystères et beautés de la langue française”⁵⁷⁴, descubriéndole igualmente la prosa de André Gide, sobre todo, *Paludes*. Entre todos los textos descubiertos y que definirán la personalidad y la identidad de Jorge Semprún, el más destacado será este texto de Gide. Y esto porque, según el autor, su esencia se encuentra en la lengua francesa: si la panadera del boulevard Saint-Michel le había expulsado de la comunidad de la lengua, si el profesor de francés de Henri IV le había obstaculizado su admisión poniendo en duda su excelencia en el dominio del idioma, *Paludes* le proporciona la clave de entrada a la misma, una entrada triunfal, percibida como un acto de compensación frente a la humillación del español convertido en un escritor reconocido en lengua francesa. Así el rojo español de “l'armée en déroute” se apropia de la nueva lengua haciéndola suya.

C'est dans le travail de réminiscence, de reconstruction de ces quelques mois de 1939, en découvrant que l'appropriation de la langue française a joué un rôle déterminant dans la constitution de ma personnalité, que je comprends pourquoi j'ai écrit ce premier livre en français.

Il me fallait répondre non seulement à la boulangère du boulevard Saint-Michel mais aussi, d'une certaine façon, à mon professeur de français du lycée Henri-IV, M. Audibert.

Il avait très bien noté ma première rédaction française : 18 sur 20. Mais il avait ajouté, au crayon rouge, en travers de la première page de mon devoir : Si ce n'est pas trop copié ! Annotation qui m'avait vexé : je savais bien que je l'avais écrit tout seul, ce devoir ! (AV, p. 135)

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 136.

Diferenciándose del padre y apropiándose de la lengua extranjera, asistimos al autoengendramiento del autor-narrador a través de la escritura por medio de su encumbramiento como escritor comparable a otros como Beaudelaire, Rimbaud, Gide, Malraux o Giraudoux, entre otros. Y es que, junto a citas de estos autores consagrados, el autor y narrador se cita a sí mismo: a lo largo del texto encontramos fragmentos de *L'Algarabie*, de *L'Évanouissement*, de *La Montagne blanche*, de *La Guerre est finie* y, también, de su primera redacción en francés.

Si la lengua francesa deviene la tierra de asilo del exiliado, el sexto distrito de París con su centro en el Panteón se convertirá en la nueva patria de acogida. La posesión progresiva de sus calles, fuera del perímetro protector, transcurrirá paralelamente a su apropiación de la lengua francesa y de su propio cuerpo en la sexualidad. Beaudelaire y su *Spleen de Paris* será el primer guía, el segundo, la guía Baedeker, *Paris und Umgebung, Handbuch für Reisende*. Si el alemán, a través de la madrastra, había sido la puerta de entrada al francés, la guía alemana le permite acceder al nuevo espacio de adopción. La lengua alemana, como se demostrará más tarde en el campo de Buchenwald, se revelará desde siempre una lengua útil.

Si el exilio y la pérdida de la lengua materna significan el adiós a la infancia, la adopción de la nueva lengua y cultura implican la entrada en la adolescencia y el mundo de los adultos. El deseo de dominio de la lengua francesa tiene mucho de pulsión erótica: para llegar a ella hay que poseerla, penetrarla hasta violentarla, y más cuando “cette posesión mutuelle se cristallise dans l'écriture, et l'écriture passe par le corps, le représente et le prolonge”⁵⁷⁵. La escritura pasa por el cuerpo, y viceversa: la iniciación sexual tendrá lugar a través de la escritura y de la lectura. El aprendizaje de la nueva lengua correrá paralelo a la iniciación sexual del sujeto, guiado por Rimbaud, Beaudelaire o Kessel.

Adieu, vive clarté... intentaría concluir, en cierta forma, la búsqueda emprendida a lo largo de los años y las obras a través del laberinto de la memoria, aquel que conduciría a la habitación de la madre. Si *Autobiografía de Federico Sánchez* terminaba con la búsqueda infructuosa

⁵⁷⁵ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit.,p. 184.

del jardín de la casa del Sardinero, asociada estrechamente al recuerdo de la madre, en *Adieu*, el autor-narrador finalmente lo encuentra.

Mais, il y a trois ans, faisant une nouvelle fois à pied le tour du périmètre extérieur du lotissement, à la recherche d'une entrée dans le labyrinthe, j'ai soudain découvert cet accès. [...] Je contemplais la maison enfin retrouvée, je reconnaissais tout : le perron d'accès, les bow-windows, la véranda sur le jardin des hortensias. Agité, assez ému, je parlais aux proches, très proches, qui m'accompagnaient ce jour-là. Venant de l'avenue Santo-Mauro, sur laquelle j'avais si longtemps cherché en vain l'accès à ce paradis minuscule, irremplaçable, de la mémoire.... (AV, p. 276-277)

Sin embargo, los efectos del tiempo sobre la realidad pronto se hacen evidentes. Solo el imaginario será capaz de devolver los fantasmas a la vida, atrapándolos en la escritura. El regreso a esa “viva claridad” se revela imposible.

C'était insoutenable, je me suis enfui très vite, sans visiter le reste de la maison comme ces dames de la famille Pombo me le proposaient. [...] J'avais remonté le cours du temps : cette lumière, cette odeur d'eucalyptus, ces hortensias, ce bruit des roues de voiture sur le gravier de l'allée, ces cris d'enfants joueurs, tout était comme autrefois. C'était autrefois. (AV, p. 277-278)

J- El regreso de Federico Sánchez: una ficción en lengua materna dirigida por el autor

En *Adieu, vive clarté...* la escritura habría remontado el tiempo hasta la época anterior a la experiencia del Mal, suspendiendo esta memoria. Pero contar el antes como si el después no hubiese existido se revela una empresa imposible. Aunque el regreso a esa etapa de la vida abre la posibilidad de exploración de una parcela de la intimidad hasta entonces solamente sugerida a través de la ficción. De esta forma, el autor ofrece al lector las claves de interpretación autobiográfica de su obra anterior, indicando igualmente el camino a seguir para alcanzar el núcleo oculto del ser, las ensoñaciones “étranges et brutales” que se esconden detrás de la puerta cerrada de la habitación mortuoria de la madre. Quizá estos secretos queden para siempre ocultos. Si Semilla Durán, en su ensayo sobre Semprún, expresaba la posibilidad de que algún día “le récit d'enfance verra-t-il le jour et, pourquoi pas, sera-t-il écrit en espagnol, la langue

maternelle, la langue de la mère, la langue de la Morte”⁵⁷⁶, lo cierto es que el último texto publicado por Jorge Semprún, *Veinte años y un día* (2003), a pesar de estar escrito en la lengua materna y situarse en el país del exilio, no es un relato autobiográfico de la infancia, y sólo permite traspasar la puerta secreta de lo más íntimo del yo a través, de nuevo como lo hiciera en *L’Algarabie*, de la mediación de un personaje ficticio, esta vez Lorenzo Avendaño. No obstante, en este último texto podemos reconocer fácilmente la influencia de tres obras anteriores de Semprún. Allí confluyen *L’Algarabie*, el texto más íntimo del autor y *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*. En el origen de estos textos y de *Veinte años y un día*, pinturas contempladas por el autor, y la recreación de la familia de Semprún en una familia ficticia, aquí los Avendaño, el mismo apellido de la esposa del protagonista de aquel texto, radicada en Santander, lugar de vacaciones de la familia Semprún y vinculado estrechamente con el recuerdo de la madre.

Es relevante también la referencia a *Autobiografía de Federico Sánchez*, el texto de las memorias de la “familia” comunista, con el que comparte la lengua de escritura además de la reaparición de Federico Sánchez, personaje enigma que resultará ser el narrador en el que se desdobra el autor, reintegrándolo a su identidad narrativa. Entrevistado por el periodista Arturo García Hernández acerca de la reaparición de su doble político, Semprún responde que “es una forma de continuar una parte de mis libros autobiográficos”. Una vez más la ficción y la autobiografía se confunden.

Federico Sánchez es, en el texto, “nombre, seudónimo más bien, de un mero fantasma”⁵⁷⁷, “aquel enigmático personaje”⁵⁷⁸ investigado por Roberto Sabuesa, de apellido explícito, comisario de la Brigada Político-Social, por su actividad de escritor al haber sido el autor destacado de algunos artículos en publicaciones clandestinas del PCE.

El otro personaje-enigma del texto es el Narrador, presentado por otra instancia superior que sin transición se funde con él y con el lector en la primera persona del plural. Esta instancia, figura del autor implícito,

⁵⁷⁶ *Ibid*, p. 250.

⁵⁷⁷ SEMPRÚN, Jorge, *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets editores, Col. Fábula, 2003, p. 78.

⁵⁷⁸ *Ibid*, p. 126.

defiende irónicamente al Narrador, descrito anteriormente como omnisciente y arbitrario, de las posibles acusaciones de totalitarismo, nada mayúsculo pero en mayúscula, y multiplicándose en las diversas instancias del relato.

Era la segunda vez que don Roberto asistía en Quismondo a la ceremonia expiatoria del asesinato de 1936, al cumplirse el vigésimo aniversario de aquel luctuoso acontecimiento. En este preciso instante, al transcribir el adjetivo “luctuoso”, el Narrador - ¿o tan sólo el escriba, escribidor o escribano?- de esta historia no ha podido evitar un respingo. [...] Al Narrador adjetivos como éste le producían, en la época en que se desenvuelve esta historia – e incluso siguen produciéndole, según datos fidedignos-, cierto repelucó. Ahora bien, como dicho Narrador aún no se ha identificado, como todavía no sabemos cabalmente quién es, ni por qué lo es, tendremos que contentarnos con esta fugaz alusión: no hace suyo ni aprueba literariamente el uso del adjetivo “luctuoso”, pero tampoco quiere censurarlo, ya que, y es lo único que de él puede aventurarse en este momento, no se trata de un narrador totalitario: sabe que es el dios de estos relatos, ¡cómo no!, pero un dios tolerante, nada mayúsculo ni majestuoso, pasado por las aguas bautismales de la modernidad narrativa, que le obligan a permitir que sus personajes se expresen alguna vez por su cuenta y riesgo, con su propio lenguaje, pase luego lo que pase. (VA, p. 82-83)

El Narrador, como lo era en *L'Algarabie*, será un escriba, escribano o escribidor, transmisor y organizador del puzle de las historias contadas por otros personajes-narradores, como Michael Leidson, del que el autor ya nos advierte que no es el narrador, o Eloy Estrada, Roberto Sabuesa, José Juan Castilla, camarada comunista, o Saturnina, la criada de la familia. Como ocurriera en aquel texto, los personajes utilizarán su propio lenguaje, dejarán de prestar atención a la transmisión de una conversación o una parte del relato que permanecerá ignota para el lector, o en suspenso por causa “mayor” organizativa. La focalización del lector, sin embargo, convertido en cómplice del autor implícito, será la mayor parte de las veces superior a la del personaje.

Leidson sigue sin entender a qué viene esa reminiscencia de san Agustín, ni por qué porovoca en ella sonrisa tan extraña.

Pero el lector sí que lo entiende. (VA, p. 128)

A decir verdad, aquella noche de julio de 1956, en vísperas de la tradicional ceremonia expiatoria, no se acordó Benigno de todos estos episodios del pasado, veinte años antes. Sólo se han narrado ahora y aquí por respeto al amable lector, para hacerle cómplice en la legibilidad de este relato. (VA, p. 141)

La resolución de los enigmas de Federico Sánchez y del Narrador, que confluirán en una misma identidad, se irá produciendo progresivamente. En primer lugar, la instancia superior o autor implícito introducirá al narrador en la diégesis como un simple interlocutor de uno de los personajes que se dirige a él como Federico.

Además – y esto se lo contará Castillo años más tarde al Narrador de esta historia; [...] Años más tarde, muchos años más tarde, Castillo le diría al Narrador de esta historia [...].

[...] En serio, Federico, la familia prosperaba... (VA, p. 120-121)

Y en el penúltimo capítulo, Federico Sánchez hará su entrada plena en el relato en un encuentro con Michael Leidson, el estadounidense de origen sefardí, narrador de Mercedes Pombo, esposa de José María Avendaño y primer supuesto narrador del relato, que el autor implícito se encargaba de desmentir.

Desde ahora repetiremos su nombre para identificarlo como personaje, sin exquisiteces ni excesivos rigores o remilgos narrativos, aunque Michael Leidson – único testigo, hasta aquí, de su existencia- no lo sepa todavía. Lo diremos para comodidad del lector, quien también puede tener algo que ver con el desarrollo del relato, con su legibilidad. Además, no es Leidson el narrador de esta historia, ya se verá; (VA, p. 10)

Con este juego de reflejos múltiples en la vida y en la obra, recordamos que en *L'Algarabie* aparecía ya un personaje estadounidense que se llamaba Michael Leibson: de Leibson a Leidson solo cambia de la b a la d, letras que se reflejan la una en la otra. Es más, el personaje que se escondía detrás de Ramón Mercader en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* era, como Michael Leidson, de origen sefardí, aunque esta vez por línea materna. De otra parte, la prima de Carlos Bustamante, el personaje al que transmigraba el alma de Artigas, *alter ego* del autor, con la que cometía incesto, se llamaba también, como el personaje femenino principal de *Veinte años y un día*, Mercedes.

Michael Leidson, dirigiéndose al narrador por el nombre de Federico Sánchez, pone al descubierto la antigua identificación con el autor que, por un momento, asume la primera persona, aunque permanece en el anonimato, según su deseo.

Una voz de hombre, sorda, le llama por su nombre – es decir, por aquel otro nombre suyo -, pero lo hace levemente, sin insistencia ni estridencia, tal vez con un dejo de acento extranjero: anglosajón, como si el que habla a sus espaldas quisiera hacerle comprender que le ha reconocido pero que respetará su soledad, su anonimato, si así lo desea.

No se vuelve, en cualquier caso.

- Federico – ha dicho la voz leve, sorda-, Federico Sánchez...

[...]

Federico, Federico Sánchez, sí, pero no se vuelve, como si no fuera con él.

¿No va conmigo? Sí, cómo no, me concierne de alguna manera, piensa. Yo fui aquél. Lo fui de verdad, a fondo, tiene que ver conmigo. Puede ser, incluso, que aquel seudónimo tenga más que ver conmigo que mi propio nombre; bueno, tal vez exagere: nunca se sabe de antemano lo que mejor, y más esencialmente, le identifica a uno. (VA, p. 227-228)

De esta forma, Semprún devuelve de nuevo a la vida a Federico Sánchez, pero otorgándole, esta vez, las funciones de narrador, de trasmisor de las “dos memorias”⁵⁷⁹ de la guerra civil por las que se redime de sus antiguos errores, de su pertenencia a la “familia comunista”, reintegrándolo plenamente en su identidad esencial. Y no sólo de Federico Sánchez, sino también de Agustín Larrea o de Artigas, todos ellos, como ya sabemos, antiguos pseudónimos de la clandestinidad política de Semprún que en el texto se integran como pseudónimos del Narrador.

El origen del texto se teje por una parte en la contemplación del cuadro de Artemisa Gentileschi, *La Degollación de Holofernes*, como lo fuera *La Vue de Delft* en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* y, por otra, en el encuentro con Hemingway en El Callejón, evocado tantas veces en los textos de Semprún, donde aquél hacía referencia a la guerra civil, y donde, supuestamente, Domingo Dominguín contaba la historia de la familia Avendaño ante la presencia, también probablemente imaginaria, de Leidson, y parece ser que cierta, del narrador, entonces llamado Larrea, que no pierde la ocasión para dejar entrever un dato autobiográfico en el que, de nuevo, se trata de dar cuenta de su inmensa cultura y de la exquisitez de sus orígenes, en una interpelación directa al lector de la instancia superior que, desdoblada, se identifica después con el narrador.

El amable lector, si lo desea, también puede acordarse. Ya se ha mencionado dicho almuerzo de El Callejón, aunque no se haya dicho en su momento que había asistido el Narrador, comensal más bien silencioso pero atento. Y no ha

⁵⁷⁹ Semprún ha realizado, hasta el momento, una sólo película, un documental sobre la guerra civil que se titula *Les Deux Mémoires* (1974).

mencionado el Narrador su presencia, en parte, por ejemplar modestia; en parte, asimismo, para no interferir en la objetividad del relato con las digresiones y disquisiciones a las que, para bien o para mal, está acostumbrado.

En cualquier caso, había llegado a dicho almuerzo con Domingo Dominguín y éste le presentó como Agustín Larrea, amigo suyo, opositor a una cátedra de Sociología.

- ¿Sociología? – preguntaba Hemingway estrechándole la mano-. ¿Sabe usted lo que decía Pepe Bergamín de la sociología?

Larrea lo sabía – o sea, yo, Narrador, lo sabía muy bien-, recordaba cuál era la definición bergaminiana de la sociología. Y es que Bergamín había sido amigo de siempre de la familia, desde la infancia madrileña. (VA, p. 232)

Así que el Narrador se constituye en el “escribidor”, instancia narradora de la historia tejida por diversas voces, cristalizada en la “nebulosa de historias, de deseos, de situaciones, de realidades y de ficciones, de verdades y de inventos que rondaba su imaginación desde hacía algún tiempo”⁵⁸⁰, la imaginación del autor despertada por la contemplación del cuadro de Gentileschi que da origen a la novela.

En la construcción del relato el autor se servirá de diversas instancias a las que va otorgando una serie de rasgos autobiográficos y pensamientos, reconocidos claramente por el lector de la obra de Semprún. Así, Michael Leidson, historiador, de lengua materna en castellano, partícipe en la tertulia de El Callejón con Hemingway, es una proyección fantasmática del autor, el otro, el judío, de la misma forma que lo era Larrea, nombre bajo el cual se presentaría Semprún.

Leidson estuvo a punto de decirle a Hemingway que tal vez lo que compartían los españoles en el recuerdo de la guerra, su guerra, no fuese sólo la muerte; la juventud también, el ardor. Que quizá no fuese la muerte más que uno de los semblantes de la ardorosa juventud, estuvo a punto de decir Leidson.

Y se dio cuenta de que Larrea pesnaba lo mismo: algo parecido, al menos. Porque se inclinó hacia él y murmuró:

- ¿Nuestra guerra o nuestra juventud? (VA, p. 234)

No obstante, en una confusión de instancias narradoras, donde no se sabe a ciencia cierta si Federico Sánchez está transcribiendo las palabras de Leidson, o Leidson las de Saturnina, el narrador se reconoce como hijo de Semprún Gurrea, poniendo en evidencia la presencia constante y múltiple del mismo.

⁵⁸⁰ SEMPRÚN, Jorge, *Veinte años y un día*, op. cit., p. 231.

- Como soy historiador –dice Leidson-, te lo voy a contar no como cuentas tú, en desorden, por asociaciones de ideas, de imágenes o de momentos, hacia atrás, hacia delante; te lo voy a contar por orden cronológico; [...] y la Satur me lo contó...

“Yo siempre lo he contado”, decía la Satur, la tarde del 18 de julio de 1956 –y la víspera, por la noche, Larrea estuvo en casa de Domingo, en la terraza de Ferraz, pero Leidson acababa de irse, después de quedar citado con aquél la mañana siguiente para ir a Quismondo juntos en el coche; y esa noche apareció a las tantas un estudiante amigo de Pradera que volvía de un viaje por Italia, y fíjate, querido gringo, qué portentosa casualidad: el muchacho aquel, un tal Lorenzo si no recuerdo mal, había estado en Roma en casa de María Zambrano, en una cena con algunos exiliados republicanos, y entre los asistentes a dicha velada, decía, hubo un Semprún Gurrea, y nos explicaba, me explicaba a mí, fíjate, quién era éste, amigo de Bergamín, decía, fundador con él de la revista *Cruz y Raya*, me explicaba a mí, en suma, quién era mi padre, fíjate qué situación más novelesca, y de ese Lorenzo no he vuelto a saber nada, no sé qué se hizo de él, pero algún día, en algún libro, tendré que resucitarlo para que me cuente de nuevo aquella noche en casa de María Zambrano- y decía la Satur, la tarde del 18 de julio de 1956, “yo siempre lo he contado como si hubiese ocurrido en otra finca [...]. (VA, p. 245-246)

Esta confusión de voces en la narración indica asimismo el desdoblamiento del autor en las diferentes instancias del relato mediante la utilización de la segunda persona.

- Saturnina Seisdedos –dice Leidson-, o sea la Satur, me había contado la historia de Mercedes aquel 18 de julio de 1956, hace treinta años, casi treinta cuando estuve en La Compañía con Domingo. [...] Pero cancelé el vuelo de regreso, avisé al rector, que estuvo de acuerdo en prolongar por tres días más mi año sabático, vine a verla aquí, a su casa, que fue también la de Honorio Maura (por cierto, ¿cómo pretendes evitar que tu memoria o tu imaginación novelesca no desemboquen tan a menudo en la memoria histórica, si ambas están, en lo que se refiere al menos a este siglo XX, totalmente entrecruzadas, entreveradas?). (VA, p. 253) (El subrayado es mío)

Otros narradores serán Castillo, personaje real, compañero del PCE de Federico Sánchez; Saturnina, la criada de los Avendaño, del mismo nombre de la que lo fuera de los Semprún; Domingo Dominguín, personaje real de sobra conocido; y Lorenzo Avendaño⁵⁸¹, como Semprún, ávido visitante de ricas bibliotecas en todos los lugares, y en el que el narrador deja entrever su presencia al evocar ciertos recuerdos, por ejemplo, el de Carmela Oliver, una de las primeras figuras eróticas del jovencísimo Semprún.

⁵⁸¹ Lorenzo e Isabel son personajes que ya aparecieran en una obra inédita de Semprún escrita en castellano, y que cita en *Autobiografía de Federico Sánchez, Palacio de Ayete*.

Tampoco le cuenta que ha vuelto a ver a ese personaje del que cabe suponer que es Federico Sánchez, y fue ayer mismo, o sea la víspera de este 18 de julio, en la terraza de Ferraz, en casa de Domingo Dominguín. [...], pero, sea como fuere, anoche, él, Lorenzo, les contó a los presentes, y estaban Pradera y su novia, una hermana de Ferlosio, rubia extremeña como Carmela Oliver, la mujer del médico en cuya casa, veinte años antes, estuvo Lorca leyendo *La casa de Bernarda Alba* (pero en este instante del relato, el Narrador tiene que pedir perdón a los lectores, porque se le ha ido la mano, o la imaginación o la nostalgia: es imposible que Lorenzo pueda comparar ninguna belleza femenina con la de Carmela Oliver, ya que no puede haberla conocido, y al Narrador, por tanto, mil perdones, se le ha ido la mano, el ensueño, sin duda por culpa de esta dura alegría del escribir, y le ha atribuido a uno de sus personajes sentimientos o recuerdos o anhelos personales), [...]. (VA, p. 221-222)(El subrayado es mío)

El Narrador, figura del autor, muestra pues constantemente rasgos autobiográficos del mismo: además de la utilización de los pseudónimos de la clandestinidad política, la tertulia de El Callejón y el recuerdo de Carmela Oliver, la visión de la tienda cercana a la casa familiar “La Gloria de las Medias”, la evocación del día de la proclamación de la República en el que su madre colgó la bandera republicana en la casa familiar de Alfonso XI esquina con Juan de Mena, el recuerdo de las lecturas infantiles de las novelas del oeste de Zane Grey, los juegos en el Retiro, el francés como “a menudo la lengua de sus adentros”⁵⁸², la lectura de *Absalon, Absalon!* de Faulkner en la biblioteca de Buchenwald, escritor en castellano de la *Autobiografía de Federico Sánchez*, ... El narrador, el autor y Federico Sánchez constituyen pues la trinidad que crea el texto.

Si Lorenzo Avendaño poseía ciertos rasgos autobiográficos del autor, proyección de éste en la superación de la herida de la guerra civil, su madre, Mercedes Pombo, puede entenderse como la proyección de la madre muerta. No obstante, es ella la narradora del encuentro con Semprún Gurrea y su segunda mujer, a la que descalifica, ensalzando la figura de Susana Maura, la madre del autor.

Carmela Oliver, [...], les había preparado una cena de verano: [...]. Asistían a aquella cena, que Mercedes recuerde, además de García Lorca y del boticario Revilla – pero está segura de que se olvida de algún comensal- Semprún Gurrea con su mujer; ésta de segundas nupcias: una alemana o suiza, discreta, casi insignificante, rubiales, mucho más joven que su marido, que hablaba un

⁵⁸² SEMPRÚN, Jorge, *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets editores, Col. Fábula, 2003, p. 238.

castellano fluido pero con extrañas palabras de origen germánico apenas castellanizadas; [...] y que había sido la *fräulein* de sus hijos, tenía no sé cuántos, siente, un montón, con su primera mujer, una Maura Gamazo, hija de don Antonio, hermana de Honorio, que vivía en la misma casa que nosotros, en Alfonso XII, esquina Juan de Mena... (VA, p. 280)

Mercedes Pombo es la imagen de la Muerta, reflejo de Daisy y de Paula Negri, figuras de la Muerte que ya aparecieran en otros textos de Semprún.

Era una mujer de unos cuarenta años, pocos más –cuando mataron a su marido, en el 36, tenía recién cumplidos los veintitrés: me lo dijo Saturnina Seisedos, o sea, que eran cuarenta y tres los que tenía entonces- y, en cierto modo, no los aparentaba: bellísima, buen tipo, juvenilmente esbelta, cuidada, pero, por otro lado, con una mirada devastada, arruinada por la vida, por la muerte; mejor: una mirada mortífera. ¿No te ha ocurrido ya, Federico, ver entrar a la muerte, disfrazada tal vez de mujer atractiva, incluso joven, en algún lugar público?

Pues sí, me ha ocurrido, piensa él, y se lo dice a Leidson. Me ocurrió por última vez en París, en el otoño de 1975, en una cervecería cerca de la plaza Victor Hugo; [...]: ¡Daisy!, ¡ha llegado Daisy! Por casualidad, al sentarse miró hacia mí, y yo capté esa mirada: no me cupo la más mínima duda, era la Muerte. (VA, p. 253-254)

Aún así, la escena primitiva entre los padres, entre José María Avendaño y Mercedes Pombo sigue siendo irrepresentable, pese al intento de los sucesivos testigos-participantes del *ménage à trois* en que se convierten sus relaciones sexuales. La infabilidad del origen, tanto de la vida como de la escritura, repetida en varias ocasiones a lo largo del texto y a lo largo de la obra, indica la imposibilidad de fijar un comienzo absoluto de la historia.

Nunca se terminaría de saber cuándo comenzaba en realidad esta historia, por dónde habría que empezar a contarla. Pero quizá no ocurra sólo con ésta: tal vez ocurra con todas las historias.

La víspera, no obstante, Michael Leidson había tenido la certidumbre –fugaz, vertiginosa, eso sí, pero absoluta: absolutamente cierta de su certeza- de que llegaba al final de un recorrido. Mejor aún: de que volvía al radical origen de un recorrido, el de su propia vida. (VA, p. 27)

Solo el imaginario podrá recrearlo: Mercedes Pombo y el Narrador coinciden, separados por el tiempo y el espacio, en la contemplación del cuadro de Artemisia Gentileschi, causando en ellos un impulso creador. En la madre, la imagen violenta, escena también primitiva, de la heroína judía degollando al capitán de los asirios ayudada por su sirvienta por haberle robado su virginidad, provoca la excitación sexual que conducirá a la

consumación, o consumición, como dice el narrador, de su matrimonio, engendrando la vida. En el Narrador, la visión del mismo cuadro provocará, en primer lugar, escalofríos, fascinación y estremecimiento y, finalmente, una excitación imaginaria, una “nebulosa –literalmente, una masa de materia narrativa, difusa y luminosa”⁵⁸³ origen de la novela.

De nuevo, la vida “de novela” de Semprún y su obra se entremezclan la una con la otra. Aunque todo esto, claro está, sólo es parte de mi imaginario: así lo recuerda irónicamente el narrador, que deja a la fantasía del lector sacar sus propias conclusiones. Y “ya se sabe que la verdad de un relato es engañosa, que su objeto puede ser incluso la mentira, la irrealidad al menos”⁵⁸⁴.

- Lo que no entiendo todavía –dijo Leidson después, al cabo de un largo silencio emocionado- es cómo la contemplación de un lienzo, que parece tan lejano a todo esto, ha podido servir de catalizador, de arranque o núcleo del torbellino narrativo...

- Hombre –le contestó Larrea, irónico-, algo de misterio debe permanecer, prevalecer incluso, en el proceso de la creación literaria. (VA, p. 240)

La obra de Semprún consiste, fundamentalmente, en un proceso de reconstrucción de una identidad dispersa por la pérdida de referencias estables, familiares, lingüísticas y espaciales, e inmersa en los acontecimientos históricos de un convulso siglo XX. El autor, como sujeto de escritura, utilizará el lenguaje como instrumento unificador de una pluralidad de identidades, reagrupando la multiplicidad del sí mismo en un yo permanente cuya esencia es la de ser un “rojo español en el exilio”.

Si, como Claude-Edmonde Magny afirmaba en la *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, la literatura “n'avait pas justement pour essence et devoir d'état le dévoilement, « l'ostentation » de cette réalité intérieure”⁵⁸⁵, la obra de Semprún sería un proceso de reencuentro con el sí mismo, de desenmascaramiento que dejará al descubierto, en la medida de posible, el verdadero rostro del autor. En el proceso, una multiplicidad de narradores y personajes, en los que Semprún se proyecta de forma más o menos velada,

⁵⁸³ *Ibid*, p. 231.

⁵⁸⁴ *Ibid*, p. 56.

⁵⁸⁵ MAGNY, Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, op. cit., p. 14.

se harán cargo del relato hasta que el autor, siempre vislumbrado en sus diferentes máscaras, emerja en la primera persona. La asunción de la memoria implicará igualmente hacer presente, de forma progresiva, la experiencia central de Buchenwald.

Este proceso comenzaba con *Le Grand Voyage*, una novela autobiográfica que describía el proceso de cosificación que tenía lugar en un largo viaje de camino hacia Buchenwald, y que se detenía con la llegada a las puertas del campo. El narrador y personaje de este relato, Manuel o Gérard, se expresaba en una primera persona vacilante que apenas se diferenciaba de la masa de cuerpos amontonados en el vagón. El *je*, sin embargo, se veía reforzado por el *nous* de los deportados y de los rojos españoles exiliados frente al *eux* de los nazis y de la policía francesa. La primera persona del personaje se describe progresivamente en el relato que hace de sí mismo a otro personaje imaginario, el muchacho de Semur, figura inocente de los muertos de los campos y también del lector. El personaje es un hombre joven, rojo español exiliado, bilingüe y, sobre todo, definido por sus acciones, combatiente contra el nazismo.

Pero esa primera persona se diferenciará, desde el momento de la enunciación, como sujeto de escritura, del personaje, sujeto del relato situado en la historia, integrando finalmente la experiencia pasada en el presente. El desdoblamiento, sin embargo, se acentuará a la llegada al campo, donde el narrador, incapaz de asumir la primera persona, se distanciará del personaje, refiriéndose a él mediante la tercera persona, “abandonándolo” a su suerte, desvaneciéndose en la niebla del olvido.

El siguiente texto, *L'Évanouissement*, se centrará precisamente en este proceso de olvido emprendido a la salida del campo que conduce a la muerte del sujeto y a la pérdida de su identidad. En esta autoficción sobre las distintas formas de desvanecimiento como el asesinato, la tortura y el suicidio, el narrador, aunque en tercera persona en un primer momento, se identifica con el personaje, de nuevo Manuel, fluctuando en ocasiones hacia la primera persona, como en el reflejo en un espejo donde éste, fijando su atención en una cicatriz, evoca la experiencia de la tortura. El narrador utiliza asimismo la segunda persona en las escenas donde el amor y el deseo

aparecen estrechamente unidos, como la del asesinato de la confidente de la GESTAPO.

Manuel es, como el personaje de *Le Grand Voyage*, un rojo español en el exilio y un combatiente de la resistencia, antiguo preso de Buchenwald. El personaje, como el propio autor, habiendo tomado la decisión del olvido de la escritura en 1946 en Ascona, se desvanece progresivamente en el relato, y el narrador en primera persona se introduce en la diégesis como un personaje heredero de Manuel, por lo que asistimos a la puesta en discurso del nacimiento del sujeto de escritura. El narrador, sin embargo, como Diego Mora de *La Guerre est finie*, se presenta como un personaje desilusionado y cuestionador de las tesis oficiales del partido comunista.

La experiencia política y el cuestionamiento del comunismo ortodoxo junto a la presencia más o menos patente de la experiencia de la muerte en el campo de Buchenwald, serán el objeto, desde diferentes ángulos de vista, de las ficciones autobiográficas que continuarán la obra sempruniana, como *La Deuxième Mort de Ramon Mercader* (1969), *Quel beau dimanche!* (1980) y *L'Algarabie* (1981). En todos ellos, como por otra parte en *La Montagne blanche* (1986), destaca el tratamiento de unas instancias narradoras multiplicadas sobre las que planea la presencia fantasmagórica de un autor, más o menos implícito, en unas puestas en discurso en las que destaca la puesta en abismo de los niveles y de las instancias narrativas con la consiguiente metadiegetización del relato, dando cuenta de la fragmentación de una escritura que se pretende identitaria, pero que si se define por algo es por la imposibilidad de definirla.

Así, en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, especie de novela de espionaje, el narrador comienza su relato en tercera persona, pero en una focalización y ocularización ambigüas donde no se distingue la visión objetiva del narrador de la contemplación subjetiva del personaje de un cuadro, *La Vue de Delft*, en el Mauristhuis de La Haya. La contemplación del cuadro de Vermeer y la visita a la casa donde vivió Semprún con su familia en La Haya, desatarán el imaginario que dará origen al texto, en lo que se puede entender como una puesta en discurso del autor. Se construye así una ficción donde confluyen los elementos biográficos del

“verdadero” Ramón Mercader del Río, personaje de nombre e identidad indefinidos, y elementos autobiográficos del autor.

La historia tiene como protagonista a un español, evocado como tal por uno de los personajes compañero de Buchenwald, de nombre imposible: Ramón Mercader, el nombre del asesino de Trotsky que vivió y murió bajo diversas identidades, entre ellas la de Jacques Mornard, un belga combatiente de las brigadas internacionales. Por ello, la segunda muerte será la muerte de éste Ramón Mercader Avendaño, otro impostor de origen ruso-español.

Estos reflejos de identidades fragmentadas por medio del nombre crea una figura a la que le conviene perfectamente el apelativo de *Humpty Dumpty*, el personaje de *A través del espejo* de Lewis Carrol. Todo ello se plasmará en la utilización de los pronombres personales sin referencias estables: la primera persona del autor implícito y narrador pasa a designar diferentes personajes, equivalente, en ciertos momentos, a la tercera persona del narrador, lo que pone en evidencia la capacidad del mismo en multiplicarse en cualquiera de ellos. La dispersión de las instancias narrativas y de los personajes multiplica los niveles narrativos, reflejándose los unos en los otros en una puesta en abismo que impide reconocer el origen. El texto se propone como el paso “a través del espejo” del autor y de su escritura, devolviéndole una imagen poliédrica e imposible de delimitar.

Si *La Deuxième Mort*, pese a las evocaciones de la figura del “español” de Buchenwald y de otros supervivientes, se centraba en el mundo irreal y clandestino del espionaje, en *Quel beau dimanche!*, el autor, inspirándose en *Une journée d'Ivan Denissovitch*, no sólo se adentra en el campo nazi de Buchenwald sino que se introduce en los entresijos del poder comunista desde su propia experiencia como activista clandestino, estableciendo un paralelismo entre éste y el poder nacionalsocialista. Desde este punto de vista, el texto es la reescritura de *Le Grand Voyage* pero despojada de su percepción comunista: se tratará pues de desidentificar al personaje de Gérard, otra de las máscaras del autor.

El narrador, fluctuando entre la tercera y la primera persona del personaje, crea en este texto un universo concentracionario fabuloso, en una puesta en abismo del gesto narrativo y de las diversas instancias discursivas

que desvela una focalización imaginaria sobre sí mismo y sobre el mundo. Asistimos pues a un proceso de “darse cuenta” en el que el intelectual estalinista se convierte, como el propio narrador afirma, en un escritor realista, en una fluctuación temporal e identitaria que se extiende hasta los orígenes donde se produce la ruptura con el espacio y el lenguaje maternos y el renacimiento en otro espacio y otra lengua.

La búsqueda y reconstrucción de la identidad en ese otro espacio y lenguaje será el núcleo de la siguiente novela, *L'Algarabie*, texto híbrido, políglota y mestizo donde se mezclan el castellano y el francés además de diferentes registros, en un discurso metalingüístico que permite al autor franquear la frontera que separa la lengua del lenguaje, encontrando allí su nueva patria. Texto, a la vez, polifónico, con una voz narrativa múltiple y verborreica, difícil de identificar, que desarrolla una prosopopeya, una novela póstuma de un personaje, Rafael Artigas, *alter ego* del autor y cuya verdadera identidad nunca será desvelada, ya que éste será asesinado y castrado en la zona unificada de la, irónicamente llamada, Segunda Comuna de París.

Este texto, donde se produce la muerte del autor implícito, pone en discurso, como todos los otros de Semprún, el origen del mismo, en las grabaciones de una entrevista donde aparecen numerosos datos autobiográficos, y un manuscrito en castellano, primer borrador. Las voces narradoras se proponen pues como simples transcriptoras: Anna-Lise y Carlos Bustamante, personaje al que transmigra el alma de Artigas transmitiéndole su escritura, desde los primeros pastiches de Mallarmé mencionados por Magny en la *Lettre...* De esta forma, el autor metaforiza sobre el proceso de escritura, haciéndose presente en todo momento e indicando de nuevo que la primera persona, los pronombres personales, son convenciones del lenguaje. En *L'Algarabie* tiene lugar pues otra puesta en abismo de la narración, que nos indica que tanto la escritura como la identidad están compuestas de materiales heterogéneos y dispares.

El siguiente texto, después del dedicado a Yves Montand, será la ficción *La Montagne blanche* (1986), según el propio autor, otra nueva forma de desenmascararse. Si en *L'Algarabie*, el autor implícito y protagonista moría, aquí se suicidará. Juan Larrea se sumergirá en las

aguas del olvido de la laguna Estigia para poder regresar a la vida por medio de la escritura.

El narrador en tercera persona se identifica, en una focalización interna, con Juan Larrea, escritor de teatro que, a su vez, se reflejará en Karel Kepela y en Klims, autor que prepara un ensayo sobre la escritura y la muerte, avanzando el texto escrito posteriormente por Semprún. Kepela y Klims recorren la calle del espejo de Zurich donde se hace referencia a varios personajes históricos dedicados a las letras entre los que destaca Kafka, y que eligieron la escritura y la muerte frente a la vida y la acción política, proponiendo en el discurso el dilema sempruniano por excelencia. La identidad del narrador, bajo la máscara de uno de los pseudónimos políticos de Semprún, se multiplica así en distintos reflejos, hasta que la muerte del sujeto de escritura viene a demostrar que detrás de la máscara no hay nada más, ni menos, que la banalidad de la vida.

La acción política de Semprún tiene igualmente su reflejo en la escritura a través, fundamentalmente de dos textos que presentan como denominador común la aparición en el título del pseudónimo por excelencia bajo el que actuó clandestinamente el autor como miembro del PCE: *Autobiografía de Federico Sánchez* y *Federico Sanchez vous salue bien*.

La Deuxième Mort de Ramon Mercader inauguraba el cuestionamiento de los postulados comunistas de manera velada por medio de una ficción en la que se mostraba la irrealidad y la vacuidad del mundo de los servicios secretos, cuestionamiento que culminaría con la *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) publicada y premiada en plena transición española, y en la que Jorge Semprún ajusta cuentas con la cúpula dirigente del PCE, especialmente con Santiago Carrillo y La Pasionaria. Este “relato testimonial” y autobiográfico, como lo llama el narrador, toma forma de diálogo-soliloquio ficticio entre la primera persona del narrador, sujeto de la escritura, Jorge Semprún, que interpela a la segunda persona del narratario, sujeto de la historia, Federico Sánchez, para que recuerde los hechos de su vida política. Existe pues un desdoblamiento que marca la diferencia entre el yo, escritor y narrador, situado en el momento de la enunciación, y el tú o no-yo del intelectual estalinizado. Pero la demarcación entre uno y otro sujeto queda difuminada, confundiendo en

ciertos momentos los roles, lo que permite al autor-narrador asumir al personaje en su identidad narrativa en una continuidad del “mismo”. En la rememoración de los hechos, Federico Sánchez deviene un personaje novelesco y heroico de donde surge la figura del escritor.

Dieciséis años después Federico Sánchez vuelve a aparecer en el título de otras memorias, las dedicadas a su etapa como Ministro de Cultura del gobierno de González, entre 1988 y 1991. La referencia al pseudónimo de la vida clandestina en *Federico Sanchez vous salue bien* (1993), además de indicar la significación política del texto, otorga dignidad a un personaje clandestino en esta nueva etapa de participación del más alto nivel en la vida pública: el autor regresa, después de tantos años, al piso familiar, y lo hace como ministro. En este texto, Federico Sánchez y Jorge Semprún, el político y el escritor, se integran definitivamente en el mismo yo, en un espacio primitivo y familiar que hunde sus raíces en la participación política de primera línea en el país. Esta “nueva piedra en la representación del yo” escoge esta vez a Alfonso Guerra como objetivo de las críticas sarcásticas de Semprún, autor, narrador y personaje en primera persona que, no obstante, mantiene los rasgos esenciales de su identidad: rojo español exiliado y bilingüe.

Después del largo recorrido en el que el autor y la voz narradora se expresaban de manera fragmentaria bajo diversas máscaras, pasando de soslayo por la experiencia de la muerte de Buchenwald; después de haber integrado los diversos personajes de la clandestinidad política bajo el mismo nombre, de haber reunido la escritura con la vida, Semprún afronta la redacción del texto donde por primera vez la primera persona de la voz narradora es asumida por el propio autor: En la *Écriture ou la vie* se aúnan completamente la escritura con la vida, desenmascarando, hasta un cierto punto, al autor. Ese mostrarse en el texto tiene lugar, evidentemente, ante la mirada del otro.

Ante la ausencia de representación de sí mismo en el campo, el primer reflejo del sujeto tiene lugar en la mirada del otro de fuera que le devuelve la visión de un resucitado, espejo oblicuo, a su vez, de la mirada de los de dentro. El autor-narrador se constituye así, en primer lugar, en uno de los eslabones de esta memoria colectiva de la experiencia de la

muerte. Proponiendo como figura especular a Malraux, escritor autobiográfico y comprometido, el autor-narrador emprende la reconstrucción del yo mediante un proceso de afirmación narcisista en el que el “personaje” de Semprún se define como intelectual de amplísima cultura, y con una biografía de compromiso político irreprochable, independiente e inflexible ante cualquier circunstancia.

En un proceso de olvido de la experiencia de la muerte en un momento en el que la escritura implicaba inevitablemente el centrarse en ella, la escritura recupera progresivamente sus derechos como instrumento de reconstrucción de la vida. El acto de la escritura deviene el acto vital por excelencia, como viene a demostrar el descubrimiento de la propia ficha de identidad en el campo de Buchenwald, donde un camarada comunista le salvó probablemente la vida, al consignar en la misma la falsa profesión de estucador.

En la obra siguiente, *Le Mort qu'il faut*, complemento de *L'Écriture ou la vie*, Semprún pondrá en discurso su doble, su no-yo, el muerto en el que podría haberse convertido si no hubiese sido, quizá, por la solidaridad comunista y la escritura. El personaje, sacado de su primer texto, *Le Grand Voyage*, denominado significativamente François es, inversamente al autor, un joven francés que proyecta escribir sobre Semprún. Para salvar la vida el autor tomará la identidad de este muerto: en una escena primitiva tiene lugar una especie de transmigración donde el joven Semprún lo acogerá en su memoria. Escena primitiva extraña donde se escucharán los golpes de los clavos del ataúd de la madre: el narrador regresa a la habitación de la madre muerta para renacer. Acercándose a la vejez y siguiendo el camino de dirección inversa en la reconstrucción de la identidad, el autor regresa a sus orígenes, a la inocencia de la infancia y de la primera adolescencia en *Adieu vive clarté....*, “bercé par ce choc monotone, qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part”⁵⁸⁶, el ataúd de la madre, y el suyo propio.

Muerta la madre y derrotada la República española de 1931, el niño Semprún comenzará la experiencia del exilio. Narrado en primera

⁵⁸⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, «Chant d'automne», Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 102-103.

persona, el texto pondrá en discurso varios mecanismos de afirmación del sí mismo con el objeto de reestablecer una identidad fragmentada en la pérdida de referencias estables. Frente a la figura de un padre sin autoridad, derrotado y abatido, incapaz de adaptarse a las nuevas circunstancias, se refuerza la figura de un hijo orgulloso y rebelde, preludio del combatiente futuro. Frente a la pérdida de la lengua materna, la asimilación de la lengua y de la literatura francesa, nueva patria de asilo, hasta el punto de convertirse en un escritor reconocido en la lengua extranjera.

En esta obra, como en *L'Écriture ou la vie*, el autor nos ofrece una serie de claves interpretativas autobiográficas de su obra anterior, entre ellas, de *L'Algarabie*, texto que confiesa haber escrito para poder hablar del pasillo familiar que conducía a la habitación de la madre, espacio de vida y de muerte, y lugar del primer despertar sexual. Aún así, el autor no se atreve a traspasar su puerta. Solamente lo hará, de manera velada, en *Veinte años y un día*, primer texto de ficción en lengua materna, cuya acción se sitúa en la provincia de Santander, uno de los lugares que llevan la impronta materna. Semprún regresa a dos textos ficticios de tiempo atrás: retoma el tratamiento de la voz narradora de *L'Algarabie*, constituida en escriba o transmisora de la creación de una instancia superior, aunque aquí el autor está vivo y presente; y vuelve a la puesta en abismo de los niveles narrativos y de las diferentes instancias discursivas de *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, inspirándose igualmente en una pintura para crear una novela familiar que parece reflejar, en muchos aspectos, la propia familia Semprún. Si allí era la familia de Ramón Mercader, hijo de José María Mercader, amigo de José María Semprún y casado con Inés Avendaño, aquí es Mercedes, casada con José María Avendaño, amigo igualmente de José María Semprún. De nuevo, en este texto, el padre será asesinado, pero esta vez por los braceros anarquistas. El padre muerto, el hijo, Lorenzo Avendaño, se autoengendra y, traspasando la puerta de la habitación de la madre descubre la escena primitiva bastarda, restituida en el imaginario después.

El autor vuelve a renacer una vez más en la escritura, pero enmascarado de nuevo detrás de Federico Sánchez, convertido esta vez en narrador de una historia de reconciliación de los dos bandos de la guerra civil. De esta forma aún, como ya lo anunciara en *Federico Sanchez vous*

salve bien, al personaje político con el escritor. La figura del autor planea en todo momento en el texto dirigiéndose directamente al lector, hablándole de la figura del narrador y de sus fallos y virtudes, de sus astucias narrativas, identificándose con él en la primera persona y proyectándose en otros personajes a los que les otorga rasgos y datos autobiográficos. Aunque enmascarado, Semprún como figura del autor, se hace presente en todo momento.

En esta trayectoria de la escritura el autor reconstruye pues su identidad fragmentada, deshaciéndose de sucesivas máscaras, reconociendo la multiplicidad difícil de delimitar de la constitución del yo, pero afirmando, a partir de una biografía novelesca que le sirve de inspiración, que en el centro del sujeto, al contrario que en Duras, existe una esencia.

VI.3. La puesta en discurso de ambas identidades narrativas

Después de analizar las distintas maneras en las que Marguerite Duras y Jorge Semprún plasman y construyen en la escritura sus identidades narrativas, podemos establecer una serie de paralelismos y diferencias que esclarecerán los procedimientos utilizados para constituirse en sujetos de escritura.

Ambos escritores, partiendo de una situación sociofamiliar en la que las referencias son más o menos inestables, y participando, en mayor o en menor medida, en unos acontecimientos históricos convulsos y, cuanto menos, inmersos en situaciones límites, utilizarán la escritura para reconstruir, acercándose a la vida en el caso de Semprún, acercándose al imaginario en el caso de Marguerite Duras, una figura de autor en la que sentirse reconocidos. La escritura deviene pues, en ambos, el instrumento de construcción o de reconstrucción de la identidad narrativa, en un retorno constante al pasado y en la presencia de personajes donde se proyecta el autor, en lo que podría denominarse una fascinación narcisista.

Marguerite Duras comienza su obra nombrándose a sí misma en la escritura, otorgándose un pseudónimo, buscando una voz propia como escritora. En esa búsqueda, inspirándose en un primer momento en lo más íntimo, su familia y sus relaciones amorosas, es perceptible la vacilación

identitaria que se muestra en una fluctuación entre la primera y la tercera persona del narrador, y entre una instancia narrativa masculina y un personaje femenino, sobre el que, no obstante, focaliza principalmente el narrador.

La necesidad de construirse un nombre en las letras le conducirá a la deconstrucción o cuestionamiento profundo de la figura “patriarcal” del narrador, difuminando los niveles narrativos, poniendo en discurso una narración autoescópica en la que el texto se convierte en el espejo donde la escritora es reconocida por el lector en su existencia. Así, en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Duras crea un narrador contagiado por la indeterminación y la inestabilidad de su personaje, Lol, identificada afectivamente con la autora. El arrebató vendría a figurar el instante absoluto en el que la escritora se ve invadida por la escritura, disgregando su identidad.

Una figura similar a la del *Évanouissement* o “desvanecimiento” sempruniano: el sujeto se difumina uniéndose a todos los muertos de los campos para regresar con la escritura.

Existe, sin embargo, una diferencia de base en cuanto a la concepción del lenguaje. Mientras que Duras busca otro lenguaje que le permita acercarse a lo indecible, al *mot-trou*, “mutilando” el lenguaje simbólico, como se escenifica en el momento de *Le Vice-conul* en que la mediga arranca la cabeza al pescado, Semprún asume el lenguaje en su bilingüismo y en sus diversos registros, sólo detenido por la “castración” del autor, como podemos observar en el final de *L'Algarabie*, donde la función de Anne-Lise se limita a la de ser una simple succionadora-transmisora del lenguaje del autor.

Jorge Semprún retoma la escritura, abandonada por la vida política clandestina años antes, para devolverse a sí mismo su propio nombre, después de vivir bajo innumerables pseudónimos e identidades, en un proceso que podríamos tildar de desenmascaramiento, y en el que la experiencia de la participación activa en la política y, fundamentalmente, la del campo de Buchenwald, tendrán un lugar central. La escritura sirve de instrumento de ordenación, de reconstrucción de una identidad disgregada por la pérdida de referencias estables, pero en la que la esencia permanecerá

intacta a lo largo del tiempo: la de ser un rojo exiliado español. Y lo hace en francés, la lengua del exilio, apropiándose de ella en una afirmación del yo.

En el primer momento de este proceso, la plasmación de la identidad en la escritura se revela, como en Duras, fluctuante, entre una tercera persona del narrador y una primera persona del personaje. Pero, a diferencia de Duras, ese desdoblamiento se percibe, más que como un proceso vasculante de búsqueda de su propia voz en la escritura, como un procedimiento de distanciamiento de la experiencia de la muerte, necesario para poder asumirla, por medio del artefacto literario, en su sí mismo como sujeto de escritura.

La vivencia de la muerte en Buchenwald constituye uno de los *leit motif* de la obra sempruniana y la necesidad de hacerla presente como punto de partida de la construcción de la identidad narrativa del autor, unida, claro está, a su participación activa en la política. Muertos serán los protagonistas de tres de sus ficciones, personajes que, en mayor o en menor medida, se identifican con la figura del autor implícito. La complejidad en la plasmación de la misma y la dificultad en delimitar la identidad narrativa, conducirá, además de a una complicada puesta en discurso de diferentes niveles narrativos, a la multiplicación de las instancias narradoras, pero siempre bajo la tutela, por así decirlo, de la presencia, más o menos latente, de un autor implícito, muerto dos veces en *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, muerto y reencarnado, en el caso de *L'Algarabie*, y suicidado en el olvido en *La Montagne blanche*.

Esta presencia latente de un autor implícito imposible de atrapar, “transmigrado” a un narrador en un texto que se refleja en, al menos, dos niveles narrativos, es puesta en práctica igualmente por Duras: en *Le Vice-consul*, el narrador anónimo e impersonal, figura de la autora implícita, presenta a un narrador masculino que se haría cargo de un metarrelato especular sobre un personaje fantasmagórico, la mendiga, imposible de aprehender, y que, en cierta forma, sería el reflejo de esa primera instancia.

En ambas obras, la experiencia en el cine en el tratamiento de las voces narradoras y, sobre todo, de la instancia auctorial, se revela fundamental: como en el teatro o, sobre todo, en el cine, el autor implícito viene a ser el *grand imagier* que sería esa instancia indefinida que se

encuentra detrás de la cámara o detrás de la escena teatral y que, además de realizar funciones de narrador, organizando, ordenando y dirigiendo, también lleva a cabo una función de “mostrador” presentando, más o menos directamente, el texto, imponiendo al lector-espectador una mirada y un saber.

En la obra durasiana, la experiencia teatral y cinematográfica será decisiva en la evolución desde una voz narradora a una voz enunciativa “polifónica” que deshace la noción de autor extradiegético, además de contribuir a la proyección exterior del sí mismo y de sus fantasmas, algo que también se producirá en la obra sempruniana: en *L’Algarabie* Semprún-Artigas expresa sus ensoñaciones más perturbadoras.

Si en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* el autor implícito se hace presente en el propio texto, proyectándose en otras instancias y atribuyendo rasgos autobiográficos al protagonista, cruzando a través del espejo; si en *Quel beau dimanche!* asistimos a la puesta en abismo del gesto narrativo; si en *L’Algarabie* el autor moría, sustituyéndole las instancias narradoras convertidas en transcriptoras de su imaginario; si en *La Montagne blanche* el autor implícito se reflejaba, además de en Juan Larrea en diferentes personajes, en un texto cuya parte central se recorría en la “calle del espejo”; en *Hiroshima mon amour* la voz de la autora de los pretextos, organizadora y creadora del relato, se “desdoblaba” en la voz narradora de las didascalias, proyectada a su vez en una focalización interna en el personaje de la francesa; en *L’Amante anglaise*, la primera instancia, cuya principal función es organizar y transcribir, desaparece detrás de las voces de los personajes; en *India Song*, la voz auctorial realiza una función organizativa, descriptiva y metanarrativa, dejando a las otras voces el relato de la historia; o en *L’Éden Cinéma*, la instancia narradora se identificaba con la protagonista Suzanne, desdoblada a su vez en una voz distanciada en el momento de la enunciación.

Esa presencia constante de la instancia creadora del imaginario recuerda, en un caso como en otro, tanto que la muerte del autor es un engaño, como que polifonía es una ficción, una argucia del autor para mostrar el relato de una forma adecuada a sus intereses. Pero si en Semprún se trataría de afirmar el yo, el sujeto de la escritura, como origen y creación

demiurga de la escritura, en Duras se trataría de demostrar que el sujeto de la escritura no es nadie, un instancia vacía que acoge en su seno diferentes voces imaginarias, una creación imaginaria del sí mismo.

Esa dispersión de la voz auctorial conduce, en ambos autores, aunque partiendo de puntos de vista diferentes, a una progresiva “recomposición” o autorepresentación en el texto. En el caso de Jorge Semprún, en un proceso de escritura de obras de ficción autobiográfica enmarcado por dos memorias políticas, reconstruirá un yo cuya esencia es la de ser rojo exiliado español, es decir, la participación política, lo que se pondrá de manifiesto, evidentemente, en su obra.

Autobiografía de Federico Sánchez, el primer texto donde el autor-narrador se desdobra en el yo, sujeto de escritura, y el tú o no-yo, el intelectual estalinizado, Federico Sánchez, convertido, no obstante en un personaje heroico, digno de ser asimilado en la identidad narrativa de Semprún; y *Federico Sánchez vous salue bien*, memorias que cierran la etapa política y donde el autor-narrador asume sin vacilaciones la primera persona de este personaje político.

El primer texto donde tiene lugar la plena autorepresentación en la escritura del sí mismo como sujeto de vida y de escritura, bajo un mismo nombre, es *L'Écriture ou la vie*, libro clave de interpretación autobiográfica de la obra, donde el autor declara, sin ambages, que la primera persona que evoca la experiencia de la muerte en Buchenwald es él mismo sin la mediación de otras voces narradoras. Para llegar aquí, el autor habrá necesitado dieciocho años de silencio y olvido, y un largo viaje en la escritura de treinta y un años. Asistimos pues al desenmascaramiento, siempre pudoroso y sin desvelar “les misérables petits secrets de l'autobiographie” del autor como sujeto de escritura, en un texto en el que se tratará de reconstruir a un yo destruido por la experiencia de la muerte, imagen devuelta por la mirada del otro. En la reconstrucción de la identidad narrativa el autor-narrador propone a Malraux como figura modelo, en un proceso de afirmación narcisista en el que priman los elementos intelectuales y políticos.

El proceso de autorepresentación de Marguerite Duras como sujeto de escritura en su obra, emprende un camino diferente. Se podría

decir que, después de la dispersión de la instancia auctorial en la que encuentra su voz propia, de lo que se tratará es de reagrupar imaginariamente los diferentes fragmentos, dotándola de presencia y contenido, de una historia imaginaria, mediante un proceso de “autoexhibición” impúdica y continua en el cine, en la literatura y en los medios de comunicación. Se podría decir que, en ese proceso, se produce el desenmascaramiento imaginario del personaje, del sujeto femenino de escritura, poniendo en evidencia la creación imaginaria del sí mismo: Marguerite Duras se convierte en un personaje mediático en el que la obra es, paradójicamente, fuente de inspiración de la vida. La escritora va configurando pues, progresivamente, una identidad autográfica, en el que la autobiografía y el imaginario se confunden.

A partir de la década de los 80, tanto el sujeto como el objeto de escritura de la obra durasiana serán, fundamentalmente, la propia Duras en su relación con Yann Andréa, convertido, igualmente, en personaje de ficción, o en la evocación de la infancia y de la guerra. En los primeros textos tiene lugar la puesta en escena de una identidad narrativa desdoblada, fragmentada o dispersa en puestas en abismo de diferentes niveles narrativos, donde el sujeto corre el riesgo de perderse. En los segundos, la escritora regresa a sus orígenes, a la infancia y al período de la guerra cuando se convirtió en escritora, en una reconstrucción imaginaria de su vida pasada. En *L'Amant*, Duras reescribe los orígenes familiares de la *petite* y su decisión de convertirse en escritora en una identificación ambigua de la voz narradora en primera persona con la misma y con la autora. Narración, de nuevo, autoescópica, donde la primera imagen es aquella que le devuelve un espectador, y la imagen del origen, ausente, configurando así el rostro devastado del sujeto de escritura sin historia.

El otro regreso se produce con *La Douleur*, recopilación de varios textos del período del final de la Segunda Guerra Mundial, donde la autora nos ofrece una imagen desgarradora de sí misma, en la espera del regreso de su marido de los campos de concentración, en su papel de “confidente” de un colaboracionista, y del papel jugado en la Resistencia como “torturadora” bajo la distanciación enmascarada en la tercera persona del personaje de Thérèse. Como en Semprún, existe pues una gran distancia temporal entre el

tiempo de la escritura y el de la narración, y el tiempo de la reescritura y la edición, de aproximadamente cuarenta años. La distanciamiento del acontecimiento, su “olvido”, se propone de nuevo necesario para una elaboración de lo vivido como material literario.

Textos “verdaderos y sagrados”, en palabras de la propia autora, pero transformados mediante el artificio de la escritura, en ellos, la autora muestra la identidad como una forma ilusoria de existir, cuestionando, con la manipulación posterior de lo que se suponía haber sido un diario, la validez objetiva de cualquier testimonio, siempre filtrado por el imaginario y la identidad narrativa del testigo.

Aunque no parece ser la forma en la que Jorge Semprún percibiera este texto. En *Netchaïev est de retour* (1987), a través de uno de sus personajes secundarios, Pierre Quesnoy, participante en “verdaderas” torturas en la guerra de independencia de Argelia, hace una crítica demoledora de Marguerite Duras y la forma en que se proyecta en el personaje de Thérèse. Después de haber calificado *L'Amant* como un “petit roman”, “facile”, propio de una literatura femenina romántica dirigida a mujeres que sufren por amor, con un lenguaje propio de adolescentes pero, no obstante, “agréable”, Quesnoy describe el horror que le produce la descripción de la escena de la tortura del colaboracionista en “Albert des Capitales”, y no por el hecho de plasmarla en la escritura, sino, por un lado, por la situación absurda que la provoca (en el interrogatorio el objetivo de Thérèse es saber el color del carnet de identidad que mostraba en la sede de la GESTAPO, y que confirmaría su relación con la misma) y por el tono final de orgullo del personaje que hace apología de la tortura en nombre de la justicia popular.

Se olvida Quesnoy-Semprún que Thérèse es un personaje en estado de tensión y sufrimiento, en espera de un marido que no sabe si vive todavía, y que percibe la escena de la tortura como una ensoñación en la que pierde el sentido de la realidad, experimentando una sensación de desdoblamiento. La justificación de la tortura como justicia popular se hace desde la focalización interna en el personaje: se podría interpretar como una autojustificación del personaje inmerso en una desrealización y una despersonalización profunda. Se podría afirmar que, mostrando una escena

de tortura desde el punto de vista de la torturadora, la instancia narradora intenta explicar el proceso de deshumanización al que llega la misma. Una escena que parece ser una invención o reelaboración desde el imaginario. Es el lector quien debe interpretarla y juzgarla. En esta línea de argumentación se espresa Claire Cerasi: “Il s’agit de la découverte horrifiée, irréversible, de l’identité de l’innocent et du criminel, du fait que l’innocent est un criminel en puissance, qu’aucune barrière ne le sépare de celui dont les mains sont souillées de sang, dont le comportement est monstrueux. Il suffit de souffrir, d’avoir le droit et la morale pour soi, d’être convaincu qu’on agit au nom de la justice ; on punit, et on découvre que l’acte même de « rendre justice » fait basculer la situation, et que le criminel, même puni, n’en reste pas moins criminel, que le mal qu’il a fait n’en demeure pas moins accompli, mais que le justicier est devenu inhumain. C’est la question même de la justice qui se trouve posée.”⁵⁸⁷

Quesnoy, no contento con su juicio, hace de Duras la protagonista de una pesadilla del personaje: en ella, Duras pasa a ser la torturada de su propio relato. A todo ello, se añade la descalificación de la autora como un “phénomène, à la mode, à l’impact: au look Duras, comme elle dirait elle-même”⁵⁸⁸, que nadie toma en serio.

La diferencia se encontraría en que Duras muestra el personaje de Thérèse sin concesiones, en toda su crudeza, dejando al lector que la absuelva o que la condena. Mientras que Semprún dedicará parte de alguno de sus textos, como *Autobiografía de Federico Sánchez* y *Quel beau dimanche!* a realizar un examen de autoconciencia y justificación de su pertenencia a una ideología totalitaria, redimiéndose como personaje heroico consecuente con sus principios ideológicos.

La escena de tortura de “Albert des capitales” recuerda otra descrita en *L’Évanouissement*, el texto del olvido, en la que el grupo de resistentes al que pertenece Gérard, *alter ego* del narrador, encargan al personaje el asesinato de Madame Prunier, delatora de su marido a la GESTAPO.

⁵⁸⁷ CERASI, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, op. cit., p. 102.

⁵⁸⁸ SEMPRÚN, Jorge, *Netchaïev est de retour*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, Coll. Le Livre de poche, 1987, p. 98.

Il ne serait pas là à cause de Prunier, pour lui, pour rétablir par une nouvelle mort un équilibre insolite, ou dérisoire. Il souriait à cette femme, à la pensée comique d'une justice qui devrait être faite, ou réalisée. Il ne serait pas venu pour faire justice, l'idée même lui répugnerait, mais pour faire de l'ordre. Il serait l'instrument de l'ordre, il souriait. (EV, p. 84)

Como explica Manuel, el asesinato de la mujer por venganza no es cuestión de justicia, solamente de restablecer el orden. La diferencia sutil entre orden y justicia, en estos casos, debe encontrarse en conceptos filosóficos complejos.

Si en *L'Amant* la autora-narradora intentaba reconstruir su imagen "original" devastada por la vida y por la escritura, sin conseguirlo, Semprún hace lo propio con éxito en *L'Écriture ou la vie*, el texto de la reconstrucción del sujeto de la escritura desde sus orígenes, por medio, igualmente, de la mirada del otro. Pero, a diferencia de *L'Amant*, en este texto de reconstrucción de la imagen, el sujeto reencuentra su historia a través de la obra, pretendiéndose ajustada a la realidad, verídica a pesar del artificio necesario para hacerla transmisible. La escritura y la vida se alimentan la una de la otra, se dan forma mutuamente

Reconstruido el sujeto desde sus orígenes en el campo de la muerte y en la resurrección posterior en la escritura, Semprún regresa, como lo hacía Duras en *L'Amant*, a la infancia y adolescencia con *Adieu vive clarté...*, el texto de los orígenes familiares y de la primera experiencia del exilio, texto autobiográfico en el que la primera persona del narrador se desdoblará en el pasado para evocar al adolescente que fue, confiriendo una continuidad directa entre aquél y el sujeto actual de la escritura. En este texto, como lo haría Duras en *L'Amant*, el autor-narrador-personaje relata la separación de la familia, el despertar sexual y la afirmación como sujeto de escritura en la lengua del exilio.

En este sentido es ejemplificador el tratamiento de la sexualidad en la obra. Si bien ninguno de los dos autores muestra el acto sexual de forma explícita, ambos escribirán algunos textos donde las escenas eróticas son bastante claras, como en *L'Homme assis dans le couloir* (1981) o en *L'Algarabie* (1981). En *Adieu, vive clarté...* (1998) como en *L'Amant* (1984) textos de los orígenes será también cuestión del despertar sexual. El acto textual se sustituye al acto sexual.

Sin embargo, con respecto al incesto y al suicidio, los “horizontes normativos de nuestra cultura”, las posiciones varían. El incesto con el hermano, insinuado desde las obras más tempranas de Duras, se hace manifiesto y elaborado en el imaginario en *Agatha* (1981), apoyado por las declaraciones extratextuales de la escritora. Las ensoñaciones perturbadoras del deseo por la madre aparecen muy veladas en *L’Algarabie* y en *La Montagne blanche*, reelaboradas y justificadas en *Adieu, vive clartée...*, y finalmente sublimadas a través del incesto imaginario con la hermana en la última obra, *Veinte años y un día*. Duras no siente ningún pudor en exhibir sus intimidades, aunque éstas sean imaginarias, Semprún, por el contrario, se muestra pudoroso en lo que respecta a su centro más íntimo.

Si Duras finaliza su obra con *C’est tout*, el texto donde asistimos a la muerte en directo del sujeto de escritura, Semprún volverá a la ficción con elementos autobiográficos en *Veinte años y un día*, el texto, no obstante, de regreso a la lengua y a la patria materna, inspirándose en otros libros anteriores en la puesta en abismo de los niveles narrativos y en la multiplicación de las instancias narrativas, con la presencia constante de la instancia auctorial.

Podemos afirmar pues, que la configuración de la identidad narrativa de ambos autores, pese a ciertas semejanzas, presenta notables diferencias. Mientras que la esencia y el eje de la identidad en Semprún se centran en la participación política, con el núcleo de la experiencia de Buchenwald, y en la expresión de una cultura inabarcable, en Duras, la esencia identitaria surge, fundamentalmente, de la intimidad y del deseo, incluso en las relaciones políticas, y en una afirmación constante de la “ignorancia”.

Si la esencia de Semprún es la de ser un rojo exiliado español, la de Duras podríamos definirla como el ser escritora, simplemente. Si en uno prevalece la razón y la acción, en la otra, el sentimiento y la magia. Si Semprún se constituye en transmisor de la memoria de los muertos, Duras lo hace como médium de otras voces, sobre todo mujeres, que expresan el deseo, la muerte y el dolor de existir. No obstante, ambos, hablando siempre de sí mismos, presentes siempre en la escritura como *grands imagiers*, vienen a demostrar que la polifonía y la fragmentación de las instancias

discursivas son meros artificios para poner en discurso la dificultad en delimitar la identidad del sujeto.

Semprún y Duras utilizan ambos la escritura como instrumento de construcción del sujeto, y de un sujeto mítico. Pero mientras el primero lo hace con el objeto de otorgar orden y coherencia a un yo fragmentado y disperso por la falta de referencias estables y por la vida convulsa que le toca vivir, desenmascarándose progresivamente hasta construirse una identidad presentada como completamente verídica, como héroe combatiente, leal a sus ideales inquebrantables, autojustificándose en sus decisiones, la segunda, en un proceso de búsqueda de su voz propia en el que disgrega y fragmenta las referencias estables, se construye su propio personaje contradictorio, presentado de forma ambigua entre la verdad y el imaginario, en una autoexhibición provocadora.

Si los personajes de Semprún van desde Manuel, Gérard, Ramón Mercader, Federico Sánchez, Rafael Artigas, Juan Larrea, es decir todos los pseudónimos-máscaras de héroes de la vida política, escritores con éxito, o espías seductores, bajo las cuales se encontraba una misma identidad fragmentada, hasta la propia representación en la escritura asumiendo la primera persona de Jorge Semprún, los personajes bajo los cuales se deja adivinar la presencia de Duras tienen mucho de languidez, negatividad y locura: Anna, Anne Desbaredes, la francesa de Hiroshima, Sarah, Maria, Lol, Claire Lannes, Anne-Marie Stretter, Alissa, la dama del *Camion*, Aurelia Steiner, Agatha, Emily L., Thérèse, todas ellas enmarcadas, al comienzo y al final de la obra, por los personajes que tienen más de autobiográfico: Suzanne, de un *Barrage contre le Pacifique*, convertida en *la petite* en *L'Amant*, ambas máscaras del yo de la autora debajo de la cual sólo existe un centro vacío, separadas por una obra en la que Marguerite Donnadiou se convierte plenamente en Marguerite Duras.

VII. La escritura y la imagen.

Hemos visto en el apartado anterior las diferentes formas en que Jorge Semprún y Marguerite Duras configuran su identidad narrativa, en primer lugar, en la puesta en discurso de una “novela familiar” en la que, por un lado, ambos se autoengendrarían y por otro, plasmarían su propia muerte, instantes irrepresentables del advenimiento y la desaparición del lenguaje y del sujeto. Y hemos analizado asimismo la construcción del yo a través de las distintas huellas del autor en el texto y, fundamentalmente, de las diferentes instancias discursivas como reflejo más evidente de la proyección del mismo.

El texto, en el que se refleja el desdoblamiento del escritor en la escritura, se constituye pues en “le lieu d’apparition et de disparition d’une « image absolue » [...]”⁵⁸⁹ que, en su doble función de espejo e imagen, ofrece un movimiento continuo e incesante que se asemeja sobre todo a un espejismo.

La escritura es de este modo “une expérience passionnelle face à un objet innommable qui toujours se dérobe et qui ne peut de ce fait être utilisé comme miroir identifiant”⁵⁹⁰, espejo que permite pensar el origen como la destrucción de la imagen, el lugar entre la presencia y la ausencia, del que tanto el *ravissement* como el *évanouissement* serían figuras emblemáticas de una fascinación que “es la percepción del ángulo muerto del lenguaje”⁵⁹¹. No obstante, la escritura captaría ese momento de arrebato, el instante en el que la presencia y la ausencia dejan su huella: la obra “Qu’elle revive ou qu’elle anticipe, qu’elle soit chronique, témoignage ou fiction, quête introspective ou roman politique, elle est à l’image du moi qui la produit [...]”⁵⁹².

Entendiendo pues la obra como un espejismo donde el escritor se proyecta y en el que la superficie le devuelve la mirada del otro lector o

⁵⁸⁹ FERRIÈRES-PESTUREAU, S., *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l’œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 12.

⁵⁹⁰ *Ibid*, p. 15.

⁵⁹¹ QUIGNARD, P. (2006) *El sexo y el espanto*, Editorial Minúscula, Barcelona, p. 8.

⁵⁹² SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 52.

espectador, deberemos, en nuestro recorrido, centrarnos ahora en la construcción de ese espejo, de sus espacios y superficies, el de la propia escritura, los lugares evocados por ella, reales o imaginarios, las imágenes convocadas o su ausencia y, como no podía ser de otro modo, su relación con las artes visuales, la pintura, la fotografía y el cine, teniendo en cuenta la estrecha relación que mantuvieron Duras y Semprún con ellas.

VII.1. El espacio de la escritura.

Al tratar el espacio en la escritura la primera cuestión a plantear será el cómo la imagen actúa en la misma. Es decir, se tratará de “prendre en compte, dans l’écriture, le tracé graphique des signes, et de considérer, avec l’image, ce trait négatif d’une figure capable d’obscurcir ce qu’elle rend visible”⁵⁹³. Paradójicamente, desplegándose, la escritura construirá una imagen que será más evidente cuanto más oscuro permanezca su significado.

Y es que además del espacio de la historia, el discurso se extiende en un espacio que le es propio: “la langue était (est) un système de relations spatiales infiniment complexes dont ni l’espace géométrique ordinaire, ni l’espace de la vie pratique ne nous permettent de ressaisir l’originalité.”⁵⁹⁴. Es en el espacio “donde el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. En él es donde se transporta – donde su ser mismo se <metaforiza>”⁵⁹⁵. La escritura se metaforiza en el espacio, no solo en su contenido sino también en su forma, en la manera de diseminarse, de organizarse en sus distintas partes, en los blancos o en la plenitud que se percibe, en la forma y extensión de los enunciados, en la sintaxis del discurso, en los paratextos que le rodean, etc., elementos todos ellos que contribuirán a las posibles e ilimitadas significaciones del texto.

⁵⁹³ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Clarie, *L’idée d’image*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. Esthétiques hors cadre, 1995, p. 124.

⁵⁹⁴ BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Coll. Folio / Essais, 1959, p. 320.

⁵⁹⁵ FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, Trad. Isidro Herrera, 1996, p. 196.

Será interesante asimismo comprobar hasta qué punto a un tipo de desarrollo espacial discursivo se relaciona con un espacio en la historia determinado. Es decir, si a unos espacios en la historia fragmentados, discontinuos y devastados le correspondería un espacio de escritura discontinuo, fragmentado, repetitivo, en proceso de disolución; y si a un espacio continuo, bien definido, e incluso laberíntico le concernirá un espacio de escritura incesante y continuo.

Precisamente, la escritura de Semprún tiene mucho de laberíntica. Y ello porque, como ya he apuntado anteriormente, tiene vocación de “capturar” de distintas maneras las infinitas referencias de la realidad y de la imaginación, provocando un flujo, una hemorragia interminable de palabras. Se produce así una “algarabía” en la que el lenguaje se disgrega, se disemina, se dispersa, pero siempre conteniéndose en los límites de lo razonable, aprendiendo a dominarse, a crear su propia expresión subjetiva. Esa confianza en el lenguaje proviene igualmente de la hiperracionalización del discurso sempruniano, repleto de digresiones filosóficas y narratológicas que se apoyan en autoridades de la cultura occidental, como Husserl, Habermas, Levinas, Merleau-Ponty, Wittgenstein, Kafka, Faulkner, Hemingway y muchos otros, y cuyas citas, además de integrarse perfectamente en el discurso, abren gran parte de los textos de la obra de Semprún. Es una escritura cuyos cimientos se encuentran bien anclados en la razón y la sabiduría occidentales, transmitidas, fundamentalmente, a través de la palabra escrita.

Por el contrario, la escritura durasiana expresa, en su contención, en su extrema concentración, algo latente, un “no se qué” imposible de representar pero que se percibe entre los intersticios, respondiendo a una hiperemotividad que deja entrever lo indecible por imposible de delimitar e incluso de nombrar. Una escritura de la “ignorancia” que intenta desestructurar el lenguaje transmisor de la racionalidad y buscar otro lenguaje de los afectos, de lo más salvaje, oscuro y antiguo del ser humano, creando un espacio discursivo “que es el vértigo del espaciamento: distancia, dis-locación”⁵⁹⁶. Las palabras son reconocibles, su significado

⁵⁹⁶ BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 618.

aislado conocido, muchas de las escenas comprensibles; sin embargo, el lector percibe la extrañeza del discurso, una “disonancia” que deja pasar una emoción, una sensación otra, como si las palabras fuesen simples trazos o huellas de lo innombrable. Se constituye lo que Julia Kristeva llama un “dispositivo semiótico”⁵⁹⁷ en el que la imagen de la escritura cobra protagonismo, dados su múltiples y oscuros significados.

Tomando en consideración estas observaciones, la escritura sempruniana tenderá, consecuentemente, a la plenitud y a la subordinación sintáctica, a unos enunciados extensos y bien contruidos, influida por las estructuras propias del castellano, mientras que la escritura de Duras, por el contrario, tendrá una vocación incesante hacia la ausencia, al vacío, a la negatividad y a la parataxis, encontrando una de sus fuentes en la lengua vietnamita hablada por Duras en la infancia.

VII.1.1. El espacio discursivo durasiano

La obra durasiana conoce, en cuanto al espacio del discurso se refiere, una primera etapa, que se extendería, aproximadamente, hasta *Moderato Cantabile*. Hasta entonces y, particularmente, en sus primeros textos, la escritura es continua, fluída en su desarrollo, plena, más o menos ordenada y adecuada a las normas gramaticales del francés⁵⁹⁸, sin apenas cortes, una escritura en la que ella misma afirma no reconocer-se.

M.D.- [...] Il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato Cantabile*, que je ne reconnais pas.

X.G.- Est-ce que ce n'étaient pas des livres plus pleins, justement ? Où il manquait cet endroit où il peut y avoir un trou ou un blanc. Je ne sais pas, je pense au *Marin de Gibraltar*, c'est cela que vous voulez dire, les premiers livres ?

M.D.- *Le Marin de Gibraltar*, ou, le *Barrage*. (LP, p. 13)

⁵⁹⁷ El dispositivo semiótico es una organización translingüística del texto poético que se produce cuando « Le frayage des pulsions dans le système symbolique du langage provoque des modifications qui atteignent le niveau morphophonémique, la syntaxe, la distribution des instances discursives, et les relations contextuelles. » (KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 207).

⁵⁹⁸ Aún así, la acusación de atentar contra las reglas gramaticales y la plasmación de un lenguaje vulgar en sus textos le acompañará durante toda su carrera, ya desde esta primera etapa.

¿Por qué *Moderato Cantabile* como punto de inflexión? Si los libros anteriores los escribía como si cumpliera una tarea cotidiana, “Avec *Moderato* c’était moins calme. Et puis, après mai 68, avec *Détruire*, alors c’était plus du tout ça. [...] La peur a commencé avec *Lol V. Stein*, un peu avec *Moderato*, je dois dire. Elle a été très grande pour *Détruire*, dangereuse un peu”⁵⁹⁹. Ese miedo es lo que Duras llamaba, alternativamente, el “*trou*”, el blanco en la cadena (simbólica del lenguaje), el olvido o la omisión. Este “agujero” aparece pues desde *Moderato*, un texto caracterizado por la ausencia, por el no-dicho pero entre-visto: una pareja que, tomando como punto de partida un crimen cometido, recrea su propia historia. Tanto una como otra permanecerán siendo un enigma para el lector que deberá completarlas a su manera.

Pero uno de los elementos más interesantes del texto, además de la concisión en las descripciones y en los diálogos, y el rigor formal con el que está construido, es “l’émotion, la sensibilité, le murmure savamment réprimé d’une plainte vraiment belle et tout à fait déchirante”⁶⁰⁰. Una emoción que se transmite, fundamentalmente, a partir de los silencios y los vacíos que se intercalan en los diálogos de los protagonistas, y que nos hablan de un relato ausente. No debemos olvidar que *Moderato Cantabile* fue escrito durante la misma época que *Hiroshima mon amour*, el primer guión cinematográfico de Duras. Recordemos lo que dice Dominique Noguez del mismo:

Hiroshima mon amour est très important, parce que c’est à partir de là que naît le véritable style de Duras dans sa concision, et le style de Duras s’explique peut-être par l’importance des didascalies dans ce texte. Il y a, puisque c’est un texte qui est destiné à être joué au cinéma, des indications de scènes toujours très concises, au présent, avec un espèce de nudité du style qui deviendra caractéristique de l’œuvre de Duras, une sobriété extrême, « arriver à l’os », comme elle disait.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 14-15.

⁶⁰⁰ « Madame Bovary réécrite par Bela Bartok », dans « *Moderato Cantabile* et la presse française », dans DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 138.

⁶⁰¹ CLÉDER, Jean (dir.), *Marguerite Duras. Entre littérature et cinéma, trajectoires d’une écriture*, Table ronde 6 janvier 2002, Université Rennes 2, Ennoïa, p. 37.

Bajo la influencia del cine se encuentran igualmente los textos del ciclo hindú, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* y *L'Amour*, textos escritos que vendrían a completarse con *India Song*, *La Femme du Gange* y *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Es en estos textos donde, fundamentalmente, tiene lugar la puesta en discurso del “*mot-trou*”, el silencio de donde nacería la escritura.

En primer lugar, en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, un texto clave en la obra durasiana pues con ella comienza la experimentación más radical en la escritura.

X.G.- Est-ce que n'est pas à partir du *Ravissement* qu'il commence à y avoir le trou ?

M.D.- L'expérience, alors, l'expérimentation. Ça rejoint ce que vous disiez ; j'expérimentais ce blanc dans la chaîne. (LP, p. 15)

Esta “palabra-agujero” sería un significante en cuyo seno se asentaría el significado de todas las incalculables diferencias. Y la dificultad en expresarla se mostraría en la abundante aparición de blancos entre los párrafos o incluso en las frases, de puntos suspensivos que expresan duda o incapacidad de encontrar la palabra justa, y de enunciados súbitamente cortados que hacen oír al lector, no “el silencio ordinario, en el cual falta la palabra, [...] (sino) un silencio aparte, en el que el otro se anuncia callándose”⁶⁰²:

- Mais si un jour je... - elle cogne sur le mot qu'elle ne trouve pas – est-ce qu'ils me laisseront me promener ?

[...]

- Vous pourriez tout aussi bien aimer Tatiana, dit-elle, ce serait pareil pour... (RV, p. 139)

- Hier je suis allée au bord de la mer.

- Pourquoi ne rien dire ? Pourquoi ? Pourquoi y aller ?

- Je croyais que

Elle ne termine pas. J'insiste doucement.

- Essayez de me dire. Que...

- Vous auriez deviné. (RV, p. 153)

⁶⁰² BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 27.

La introducción de blancos en el discurso narrativo “remettent perpétuellement en cause la linéarité scripturale”⁶⁰³, estableciendo además, una pluralidad de sentidos. Algunos críticos han visto en la existencia de estos blancos y otras figuras de “dislocación” del espacio discursivo, la expresión de una escritura femenina que no encuentra en el lenguaje patriarcal el instrumento adecuado para expresarse. Como afirma Marcelle Marini :

Les vides instaurés au cœur même du langage-héritage par la pratique de l'écriture chez Marguerite Duras délimitent la place où un signifiant nouveau pourrait surgir.[...][Duras] fait jouer les contradictions pour ouvrir un espace à l'émergence d'une parole vraie sur le corps et le désir des femmes, y crée un vide, lieu d'appel à un possible signifiant qui nous donnerait notre vrai nom de femme ; elle le subvertit pour le contraindre à faire place à un sujet de l'énonciation qui se situerait comme sexué féminin.⁶⁰⁴

Desde otro punto de vista, para Julia Kristeva, los blancos en el texto están relacionados con las vanguardias literarias que surgen con Mallarmé y Lautréamont. Estas vanguardias introducen en el discurso “des ruptures, des blancs, des vides [...] Toutes ces modifications sont l'indice d'une pulsion qu n'a pas été saisie par le système linguistique et idéologique”⁶⁰⁵. Surgirá así una nueva escritura que Kristeva denomina “de la jouissance” por oposición a la escritura “fálica” “d'un sujet parlant maîtrisant son dire”⁶⁰⁶, un sujeto enunciador compacto y homogéneo, con un enunciado delimitado y continuo, de sentido unitario, que impediría la penetración de la alteridad y con ella otros sentidos que el lector podría inferir.

El desorden introducido en el lenguaje institucionalizado por el discurso “agujereado” mostraría un cuerpo textual “herido”, abierto al dolor y al placer, a lo irrepresentable. Podríamos hablar aquí, pese a lo controvertido, de una escritura femenina, en el sentido de una escritura

⁶⁰³ CLERC, Jeanne-Marie, « Marguerite Duras, collaboratrice d'Alain Resnais, et le rapport des images et des mots dans les « textes hybrides », *Revue des sciences humaines*, LXXIII-202, avril-juin, p. 103-116.

⁶⁰⁴ MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 47, et p. 49-50.

⁶⁰⁵ KRISTEVA, Julia, « Oscillation du pouvoir au refus (entretien avec Julia Kristeva) », *Tel Quel*, 58, 1974, p. 99-101.

⁶⁰⁶ *Ibid*, p. 100.

“horadada”, deseosa de ser penetrada por otras voces, de acoger en su seno al lector, como las propias heroínas durasianas: Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, la mendiga, Aurélia Steiner... Es lo que Bernard Alazet vino a denominar, desde una perspectiva similar, “una escritura del suspiro”, donde “Le soupir, qui appartient tout à la fois au souffle et au langage, nous parle essentiellement d’amour et de douleur”⁶⁰⁷.

Esta escritura del suspiro típicamente durasiana convoca un espacio enrarecido, vaciado, en el que se opera una cierta dislocación de la sintaxis, una perturbación de la melodía y del fraseado correcto que deja aparecer una cierta emoción. Se trataría pues de “creuser la phrase d’un blanc, d’un léger hiatus qui la fait croître et oblige la lecture à prendre en compte ce tressaillement” y que se expresa, especialmente, en la parataxis y en la predilección por la frase nominal. De esta forma se inaugura un espacio elíptico donde parece convocarse ciertas palabras ausentes.

Peter Morgan est un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s’y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur prise. (VC, p. 29)

La distorsión de la sintaxis produce un ritmo especial que evoca un cierto estremecimiento, una disonancia: “Que ce soit alors dans l’ordre de la syntaxe ou dans celui du rythme, le soupir est donc essentiellement ce qui s’absente sans s’annuler, une présence fantomatique qui hante le discours et le fait trembler”.⁶⁰⁸ El texto rompe la linealidad de la frase, abriéndose a un polimorfismo sintáctico que aumenta la polisemia de los enunciados.

Esta polisemia o inestabilidad en la significación se acentúa con las constantes repeticiones que producen ecos frásticos a lo largo del todo el texto. Lejos de aportar más información, las repeticiones dejan ver una *différance*⁶⁰⁹, una indecisión en la especificación de cualquier significado.

⁶⁰⁷ ALAZET, Bernard, “Une écriture du soupir”, dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 86.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰⁹ Con *différance* me refiero al término acuñado por Jacques Derrida, por el que se refiere a ese espacio indecidible que se instaura entre la repetición de “lo mismo”.

La repetición contribuye asimismo al movimiento rítmico. No solamente la repetición de frases sino de sintagmas, fonemas y grupos fónicos que marcan una cadencia encantatoria o *ravissante* que separa las sílabas o encadena las frases en un “desnombrar” que pretende crear, en el intersticio, “el espejismo de una revelación ultra-lingüística: el espacio de aparición y desaparición de las palabras”⁶¹⁰. El discurso tiende así hacia el canto y la música: “on est ici du côté de la poésie la plus orale, presque de la chanson”⁶¹¹.

La repetición incide igualmente en la cronología del texto, atentando contra el principio según el cual el relato debe ser una sucesión de acontecimientos lógicos y cronológicamente orientados hacia un fin. Produce pues un efecto de inmovilización o, cuanto menos, de enlentecimiento, abriendo el final del relato.

Y no olvidemos que la repetición es no sólo una figura de preferencia dentro de los mismos textos, sino también intertextual: no sólo palabras, sino también frases, incluso fragmentos, aparecen en distintos textos con pequeñas variaciones. Como ejemplo, ciertos fragmentos de *Le Vice-consul* que reaparecerán en *India Song*, o de *L'Amour* en *La Femme du Gange*, etc., produciendo un efecto extraño de desdoblamiento, de universo cerrado que se refleja en sí mismo aunque distorsionado.

La distribución del espacio discursivo en numerosos textos durasianos tiene mucho de escritura poética. En *L'Amour* se pueden observar la separación en párrafos de frases continuas de una cierta longitud, pausadas por comas, marcando de esta forma unidades de descripción de personajes diferentes, en una estructura poética.

Toujours bat le pas de l'homme qui marche, il ne s'est pas arrêté, il n'a pas ralenti,
mais elle, elle a relevé légèrement son bras dans un geste d'enfant, elle s'en est recouvert les yeux, elle est restée ainsi quelques secondes,
et lui, le prisonnier, ce geste, il l'a vu : il a tourné la tête dans la direction de la femme. (AM, p. 14)

⁶¹⁰ GAMONEDA, Amelia, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1995, p. 256.

⁶¹¹ NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Flammarion, 2001, p. 27.

Le Navire night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner se dirían poemas cinematográficos por los blancos que separan fragmentos o estrofas, las repeticiones que vienen a compensar las rupturas, lagunas y elipsis, las frases cortas y nominales, y el ritmo o cadencia lírica que imponen a la lectura.

Todas estas características retóricas han llevado a ciertos críticos a establecer una serie de analogías entre los textos durasianos y los discursos místicos en los que las mujeres han tenido, históricamente, un papel preponderante: La escritura durasiana tiende además a difuminar las fronteras, lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo ficticio, el presente y el pasado, desestabilizando el sistema semántico. De ahí su predilección por una estética binaria que uniría los términos irreconciliables y que tendría su expresión en la antítesis, sobre todo, en el oxímoro, muy frecuente en la literatura ascético-mística.

De la misma forma, las semejanzas con los románticos y los surrealistas son evidentes: para Alleins, la obra de Duras se sitúa en la misma línea:

Chez eux aussi on trouve des aspirations à s'affranchir du moi limité, à prôner l'effacement de la personnalité au profit d'un inconscient cosmique, le refus de ramener l'inconnu au connu, la foi dans le pouvoir d'ébranlement physique et psychique de mots propres à faire naître la conscience poétique de l'objet. [...] Tous on eu le pressentiment d'une unité où s'absorberaient l'externe et l'interne, le subjectif et l'objectif.⁶¹²

La influencia del trabajo en el cine y en el teatro será también destacada en el tratamiento de los espacios discursivos, sobre todo en la etapa “cinematográfica” en la que la voz enunciativa deja el peso de la narración a otras voces. En *L'Amour*, el texto “*dépouillé*”, el narrador y los personajes ocupan espacios netamente separados. Ya en *Hiroshima mon amour* se apreciaba la inserción de un discurso, inmediatamente destacado para el lector, que evocaba las imágenes ausentes del film. Teníamos así,

⁶¹² ALLEINS, Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, p. 141.

una especie de novela “où s’opposent et alternent de la même manière, récit (incluant les descriptions) et discours.”⁶¹³

En *L’Amante anglaise*, la voz del transcriptor se diferencia nítidamente de las otras voces del texto mediante una tipografía en cursiva. Las intervenciones de los personajes, reflejadas con un espacio mayor en blanco a la izquierda de la página, no se diferencian entre sí: se produce una mezcla de voces en la que el lector se pierde en ciertos momentos debiendo completar la información, y en la que sólo se distingue la voz de Claire, la autora del asesinato-relato. Los diferentes mecanismos narrativos se plasman pues en la página mediante distintas tipografías y espacios.

India Song introduce nuevos espacios paratextuales en los que aparece la voz de la autora implícita, diluyendo la separación entre éstos y el texto y, en consecuencia, entre los diferentes niveles narrativos.

En *Le Navire night* tenemos igualmente un prefacio donde la autora nos presenta el texto y su proceso de creación, introduciéndose en él mediante la inserción de un “récitatif à deux voix alternés”⁶¹⁴ basado, según lo expresado en el prefacio, en “des épisodes de l’amitié qui nous lie, Benoît Jacquot et moi”⁶¹⁵. La articulación de los dos relatos se presenta mediante un movimiento regular alternado que se materializa en la tipografía: la historia de amor se presenta en cursiva. Esta disposición tipográfica conduce a considerar el primer texto (viaje a Grecia) como el marco que encuadraría a un segundo texto (la historia de amor), presentado como una citación del primero.

Sin embargo, a partir de *L’Été 80*, coincidiendo con su regreso casi completo a la escritura después de diez años dedicada casi exclusivamente al cine, se produce un cambio de forma y de estilo, una manera distinta de redactar llevada por un movimiento natural, del que ya hemos hablado, y que la autora denominaría “l’écriture courante”. En un primer momento, este nuevo estilo viene influido por la escritura de artículos periodísticos y de opinión. Es una “littérature d’urgence. Vite, vite

⁶¹³ BORGOMANO, Madeleine, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 42.

⁶¹⁴ COLLOT, Michel, « D’une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night* », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, op. cit., p. 57.

⁶¹⁵ DURAS, Marguerite, *Le Navire night*, Paris, Gallimard, Coll.Folio, p. 14.

écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi"⁶¹⁶, que intenta plasmar los acontecimientos presentes de la vida, en el mismo momento en el que suceden.

En *L'Été 80* el espacio discursivo deviene más compacto y fluido, la letra más continua, en ese "égarement dans le réel" donde la autora-narradora mezcla realidad con imaginario, política y ficción, historia y actualidad, sin ningún tipo de separación, sin ningún punto y aparte, sin distinción entre párrafos. No obstante, ciertas características durasianas como la abundancia de frases simples, parataxis, ciertas asociaciones paradójicas, la predilección por un ritmo binario, las repeticiones constantes con cierta variación, la extrañeza de ciertas construcciones gramaticales como la sustitución del adjetivo por el giro "être dans", etc., nos transportan directamente al universo poético durasiano.

La razón de este cambio en la escritura podría estar, según Armel, en la asunción de la palabra como forma de ejercer un poder, después del vacío anterior al que le había llevado una escritura cada vez más "despojada": "Prendre la parole, c'est, pour elle, d'une certaine manière, la rendre à sa mère, à celle qui a souffert d'une des formes négatives du silence imposées aux exclus de la société"⁶¹⁷ Sus textos, sobre todo los textos más periodísticos, se entenderían como una forma de dar la palabra, no sólo a la madre sino a las mujeres en general, a los inmigrantes, a los habitantes del cinturón de París, a los judíos, a los represaliados por el comunismo, etc.

Si en los textos posteriores a los años 80 podemos reconocer el estilo Duras en su concisión, en la abstracción de los términos, en su preferencia por la parataxis, en la importancia de los diálogos, sin embargo, la longitud de las frases aumenta, igual que la de las palabras, y se utilizan también más adjetivos. Asistimos a una especie de "normalización" de la escritura. Esto es todavía más evidente en *L'Amant*, y en *La Douleur*: Duras aplica este "nuevo estilo" a "la masse ancienne du vécu". Como decía la propia autora, con *L'Amant* se convierte en una "escritora de novelas",

⁶¹⁶ « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien dans *Le Magazine Littéraire*, juin 1990, p. 20.

⁶¹⁷ ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 90.

queriendo significar un cierto regreso a la forma más clásica de escribir de su primera etapa, aunque habiendo adquirido su propio estilo.

En este sentido, es interesante el análisis cuantitativo llevado a cabo por Catherine Rodgers y Gabriel Jacobs⁶¹⁸ sobre la evolución estilística, reflejada en el espacio del discurso, de la obra durasiana tomando como objetos de estudio *Un Barrage contre le Pacifique*, *Moderato Cantabile*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amour* et *L'Amant*, obras claves en la producción artística de la escritora. Entre los resultados del estudio se constata la utilización de frases cortas (entre 7 y 16 palabras, si las comparamos con la frase proustiana, especialmente larga, que posee una media de 38). Pero si en *Un Barrage* las frases tenían una longitud media de quince palabras, descendiendo hasta las siete en *L'Amour*, las frases de *L'Amant* vuelven a la misma medida que las del primer texto.

Otro aspecto interesante es la abundancia de puntos, produciendo frases simples, cortas, que se suceden rápidamente y que conforman la impresión de un texto dislocado. Si la utilización del punto en *Un Barrage* es algo superior a la norma en los escritores contemporáneos a Duras, su uso en *L'Amour* aumenta significativamente, para descender de nuevo a los primeros niveles en *L'Amant*.

La separación entre frases implica igualmente un número mayor de párrafos: la escritura más continua se encuentra tanto en *Un Barrage* como en *L'Amant*, mientras que, a ritmo creciente, llegamos a los más de ciento cincuenta párrafos de *L'Amour*.

Lo mismo sucede con la utilización de conectores, que si bien el *Un Barrage* y *L'Amant* son, en ocasiones, superior a la norma, en los otros textos su uso es notablemente inferior, lo que ahonda en la simplicidad de las frases que avanzarían casi por acumulación en los textos del período que se extiende desde *Moderato* hasta *L'Amour*. Richaudeau califica este estilo de oral, reflejado en la importancia de los diálogos *Le Ravissement*, en *L'Amour* y, sobre todo, en *Moderato*. Sin embargo, en *Un Barrage* destaca la casi ausencia de diálogos y, en *L'Amant*, su ausencia completa.

⁶¹⁸ RODGERS, Catherine et Gabriel JACOBS, « Duras en mesures: éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'œuvre durasienne », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, op. cit., p. 155-170.

Por lo que respecta a las repeticiones, comparándola con otros escritores, Duras presenta un vocabulario menos diversificado que la media. Pero aquí también existen variaciones. Si comparamos *Un Barrage* con *L'Amant*, se observa la tendencia hacia un vocabulario más repetitivo que, no obstante, es mucho menor que el que podemos encontrar en *Le Ravissement* y, en mayor medida, en *L'Amour*, texto donde se utilizan más repeticiones de palabras o de grupos de palabras, entre ellas, *mer* o “*sur le chemin de planches*”.

En un análisis de la frecuencia de las palabras claves del vocabulario durasiano, como *mère, enfant, homme, femme, rien, toujours, jour, nuit, regarder, yeux, dire, taire, mort y mourir*, comparadas con la frecuencia media en las obras de otros escritores contemporáneos, los investigadores sacan conclusiones interesantes: En *Un Barrage*, de entre las palabras contabilizadas, la que más aparece, con diferencia, es *mère*, lo que coincidiría con la centralidad de esta figura en el texto. En *L'Amant*, sin embargo, la aparición de la misma palabra desciende, aunque manteniendo su importancia, coincidiendo con el desplazamiento operado hacia la figura de la *petite*. Adquieren presencia, en este texto, en orden de importancia, los verbos *taire, mourir y regarder*, así como el sustantivo *mort*, en relación evidente con la inclinación temática del mismo. Destacamos, asimismo, como sería de esperar, la enorme presencia de la palabra *enfant* en *Moderato*, así como el verbo *taire* en *L'Amour*.

A todo ello debemos añadir, por lo que respecta a las categorías gramaticales, la casi ausencia de adjetivos en la escritura durasiana, y la mayor frecuencia, en este orden, de verbos y sustantivos, lo que indica esa tendencia de la escritura durasiana a despejar la frase de todo lo accesorio dejando sólo lo esencial. Se observa, no obstante, una tendencia en *L'Amant* a una mayor utilización de sustantivos y de adjetivos, aproximadamente la misma que en *Un Barrage*.

No obstante, el estilo durasiano seguirá siendo reconocible en estas obras, sobre todo en lo que tiene de cruce entre lo narrativo y lo poético, en una escritura enrarecida y fragmentada, en su forma y en su contenido, “*perçue dans le mouvement de ses fluctuations, dans son*

inachèvement et ses errances, dans le jeu de ses tensions internes.”⁶¹⁹, y que intenta “étouffer l’intensité significative que portent les mots, d’atténuer le trop-plein de sens qu’ils véhiculent, ou, pour le dire comme Barthes, « d’inexprimer l’exprimable ».”⁶²⁰

L’Amant podría considerarse como el “retour à la splendeur du verbe”⁶²¹, el texto más novelístico de Duras en su última etapa, el regreso hacia una escritura más continua, menos dislocada, con más conectores, con un vocabulario un poco menos repetitivo, con una presencia mayor de las referencias a la muerte y a la sexualidad. No obstante, la autora, en 1984, después de la aparición de *L’Amant*, decía lo siguiente:

Quand on passe de la malfaisance de mon frère à la description du ciel équatorial, de la profondeur du mal à la profondeur du bleu, de la fomentation du mal à celle de l’infini, c’est ça. Et cela sans qu’on le remarque, sans qu’on le voie. L’écriture courante c’est ça, celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n’insiste pas, qui a à peine le temps d’exister.⁶²²

Este retorno al relato novelístico, indicaría, según Borgomano, una continuidad lógica en la obra de Duras. Habiendo hecho desaparecer, en cierta medida, la incertidumbre y la fascinación donde flotaban los personajes y el narrador, *L’Amant* identifica, aunque de forma ambigua, al personaje, a la narradora y a la autora; la mendiga encuentra su modelo original en la loca que asusta a la pequeña; y Anne-Marie Stretter es la dama de Vihn Long. Esta “detención del imaginario” haciendo públicos los secretos de su biografía, sería una “ultime forme de destruction. Car ils reviennent, encore une fois, sur les scènes et les personnages obsessionnels liés aux origines, autour desquels l’œuvre entière n’a cessé de tourner, tentant sans cesse de les « liquider » sans jamais vraiment les achever”⁶²³.

⁶¹⁹ ALAZET, Bernard, « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras », dans *La Revue des Lettres Modernes*, ALAZET, Bernard (éd.) *Ecrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras*, Paris-Caen, 2002, p. 50.

⁶²⁰ ALAZET, Bernard, « De la fadeur des mots », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002., p. 90.

⁶²¹ BORGOMANO, Madeleine, « Romans : la fascination du vide », dans *L’Arc*, n° 98, « Marguerite Duras », 1985, p. 40.

⁶²² « L’inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, p. 93.

⁶²³ BORGOMANO, Madeleine, « Romans : la fascination du vide », dans *L’Arc*, n° 98, op. cit., p. 42.

El espacio discursivo durasiano, más o menos discontinuo y/o “normalizado”, en el que se percibe una distorsión del lenguaje, no es más que el reflejo de su manera de concebir la escritura, y en ella al sujeto de la misma, imposible de definir y delimitar, de “sujetar” en un espacio discursivo de sentido unívoco, donde es la emoción indefinida la que predomina.

A- *La lengua del otro*

El extrañamiento de la escritura durasiana, en su afán por abrirse y acoger al otro radicalmente diferente, se manifiesta no sólo en un espacio discursivo enrarecido sino también en la utilización de otras lenguas como el italiano en *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, el inglés y el japonés en *Hiroshima mon amour*, el inglés en *Emily L.*, o incluso el alemán en “Aurélia (Paris)”, aunque esta lengua, por su asociación a los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, no sea del agrado de Duras. Varias son las declaraciones a este respecto.

Parfois, quand j’entends des ordres cités dans la langue allemande, j’aurais besoin de tuer. (EL, p. 52)

À partir de la haine irrémédiable que j’ai vouée aux Allemands après la guerre, à toute chose allemande sous le ciel, je ne peux pas entendre la langue allemande pourtant si belle sans me souvenir. Cela à cause des juifs.⁶²⁴

El extrañamiento es llevado al extremo en la obra de teatro *Le Shaga* (1968), donde Duras crea un nuevo lenguaje pronunciado por una mujer, previsiblemente encerrada en un manicomio y de origen probablemente camboyano (no obstante, en la didascalia se dice que “chante très bas un air comme cambodgien”⁶²⁵) y que sería el descendiente directo de uno de los personajes clave de la obra durasiana, la mendiga, figura de la desaparición del lenguaje, del “*mot-trou*”. El lenguaje que habla este personaje es heredero de ese “Battambang”, único resquicio toponímico de

⁶²⁴ Entretien accordé à *Libération*, 4 janvier 1983, citado en DENES, Dominique, Marguerite Duras : *Écriture et politique*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 35.

⁶²⁵ DURAS, Marguerite, « Le Shaga », dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, p. 187).

la lengua, cuya sonoridad recuerda, en algunos momentos, a las lenguas orientales, en otros, al inglés, al ruso, o incluso al latín, una “algarabía” de lenguas que hacen imposible su comprensión.

En un texto como éste donde se trastocan las reglas fonológicas, morfológicas, sintácticas y semánticas del francés, la cuestión fundamental es la subjetividad y su identidad a través del lenguaje, y su pérdida en un una lengua sin sistema, sin sentido ni reglas.

En une nuit, elle est devenue une autre.

H : Qui ?

A : On ne sait pas. (AB) Qui êtes-vous devenue ?

B : sans hésitation : Hamba tiada (je ne sais pas.) (LS, p. 189-190)

Como el bidón agujereado que transporta uno de los personajes, el *shaga* es un continente vacío que no puede retener nada, cuya esencia se escapa por los agujeros. Ese lenguaje extraño tiene su origen en un más allá de antes de la historia.

A, à H: [...] Et d'où il vient ce langage étrange, hein ?

B va vers le bidon, pose son pied gauche dessus et désigne ce pied.

A, *explique à H* : Par son pied de gauche. Ça arrive des profondeurs.

H, à A : De quoi ?

A, à B : Des profondeurs de quoi ?

B, *explique* : Itou Kataï.

A : Des profondeurs historiques. (LS, p. 211)

Y es que Marguerite Duras tuvo siempre la convicción de la existencia de un lugar de los orígenes, un lugar otro de donde vendría su escritura:

L'écrit vient d'ailleurs, d'une autre région que celle de la parole orale. C'est une parole d'une autre personne qui, elle, ne parle pas⁶²⁶.

Quand j'écris, il y a quelque chose en moi qui cesse de fonctionner, quelque chose qui devient silencieux. Je laisse quelque chose en moi l'emporter, quelque chose qui jaillit sans doute de mon être-femme. Mais tout le reste se tait : le mode analytique de pensée, la pensée inculquée au collège, pendant les études, par la lecture, l'expérience. Je suis absolument sûre de ça. C'est comme si je retournais dans un pays sauvage⁶²⁷.

⁶²⁶ *Le Magazine Littéraire*, n° 278, juin 1990.

⁶²⁷ Citado por DE CERTEAU, Michel, « Marguerite Duras : On dit », en BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS (éds.), *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 261.262.

En los últimos años han aparecido algunos estudios, a los que ya me refería en el apartado sobre la identidad narrativa, que han querido ver la influencia de la cultura y la lengua vietnamita en la escritura durasiana⁶²⁸ y que hablan de un mestizaje, de una alteridad latente que intenta hacerse presente. Así, Bouthors-Paillart reconoce en esa región original de la escritura, el país natal de Duras, Vietnam, y en esa “persona que no habla”, la enunciación clandestina de la lengua vietnamita, una lengua que la pequeña Marguerite Donnadiou hablaba y sabía leer y que abandonará definitivamente cuando deje Indochina para afincarse en Francia en 1933.

La situación de la lengua y de la cultura vietnamita en la época colonial es de segregación completa y de prohibición absoluta de uso en el ámbito académico, donde los alumnos indígenas podían sufrir la expulsión si hablaban su lengua de origen. La pequeña Marguerite, perteneciente a la clase dominante, vivirá una situación contradictoria, sintiéndose probablemente como “le lieu improbable de la coexistence des incompatibles”⁶²⁹. Como la propia Duras contó reiteradamente, en su infancia se alimentó de las dos culturas, hasta el punto de reivindicarse a posteriori como más vietnamita que francesa o, en todo caso, criolla.

Je suis née en Extrême-Orient. Je suis créole. J’y ai vécu jusqu’à l’âge de dix-sept ans. Au Viêt-nam. Je parlais donc le vietnamien aussi bien que le français. Et, à dix-huit ans, on m’a dit : « Tu es française, il faut aller faire l’Université en France ». J’ai eu beaucoup de mal à m’habituer à votre pays. Enfin, j’étais déclarée sous cette nationalité-là et il fallait bien que je fasse mes études quelque part.⁶³⁰

No olvidemos que entre los ocho y los catorce meses, un período fundamental de apropiación de las referencias lingüísticas, la pequeña Marguerite estuvo a cargo de un criado vietnamita, dado que su madre tuvo

⁶²⁸ BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l’œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002 ; y AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les imaginaires métisses. Passages d’Extrême Orient et d’Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L’Harmattan, 2004.

⁶²⁹ BOUTHORS-PAILLART, Catherine, « Susciter l’orient pernicieux des mots ». Métissage fantasmatique et linguistique dans l’œuvre de Marguerite Duras, dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 125.

⁶³⁰ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, op.cit., p. 26.

que regresar a Francia por cuestiones de salud⁶³¹. Es de prever pues que las primeras sonoridades afectivas fueran las de la lengua vietnamita. Al mismo tiempo, la pequeña Donnadiou crece en una sociedad discriminadora en la que ella forma parte de los privilegiados, pero en el escalón más bajo de la pirámide colonial.

On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française. Nous, on parlait vietnamien, comme des petits Vietnamiens, on ne mettait jamais de souliers, on vivait à moitié nous, on se baignait dans la rivière, ma mère, elle, bien sûr non, elle n'a jamais parlé le vietnamien, elle n'a jamais pu l'apprendre, c'est très difficile. J'ai passé mon bac avec le vietnamien. En somme, un jour, j'ai appris que j'étais française, voyez...⁶³²

Estas circunstancias producirán en el imaginario la sospecha de bastardía, de pertenencia a la raza “amarilla”: ese será, como vimos más arriba, el tema del relato corto, “Les enfant jaunes et maigres”.

Je regarde cette femme deux fois étrange, deux fois étrangère. Le souvenir est précis, sans doute décisif : oui mais l'interrogation s'intègre et circule dans le sang. Elle deviendra d'ailleurs extérieur. Plus tard, lorsque nous avons quinze ans, on nous demande : êtes-vous bien les enfants de votre père ? regardez-vous, vous êtes des métis. (OU, p. 348-349)

El miedo al “extranjero que hay en nosotros”⁶³³, de acuerdo con la expresión kristeviana, el temor a la bastardía, a la indiferenciación y a la pérdida de identidad que implica y que alejaría al sujeto del grupo de pertenencia, será patente en *Emily L.* a través de la figura de los coreanos.

- Pourquoi êtes-vous seule dans tout le port à avoir peur de ces gens ?
Je vous ai souri. Je vous ai dit :
- On m'a dit que c'était probablement les colonies, l'enfance là-bas et l'alcool.
Que ce n'était rien mais que ça ne cesserait jamais tout à fait. (EL, p. 50)

⁶³¹ Debemos, no obstante, ser precavidos con esta versión de la “novela familiar” de la propia Duras en la que la escritora sería completamente bilingüe. Como vimos en el apartado dedicado a su configuración, Jean Vallier, en el libro dedicado a la biografía de Duras, sostiene que la familia Donnadiou no se separó en ningún momento. Estos datos vendrían a contribuir a la construcción de la mitología durasiana.

⁶³² DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 60.

⁶³³ Me refiero al texto de KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1988.

Por extensión metonímica, los coreanos de este texto se convierten en los “asiáticos” del Siam, antigua Tailandia, y de Kampot en Camboya, un recorrido que comprendería la ruta de la mendiga del *Vice-consul*, y lugares de la biografía de la propia Marguerite Duras.

J'ai dit que je connaissais les Asiatiques, qu'ils étaient cruels, que sur les routes ils s'amusaient à écraser les chiens moribonds de la plaine de Kampot avec leurs voitures. J'ai parlé de la mer grise des tropiques, plate. Et puis du Siam, encore, derrière la montagne. Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient, ils m'éloignaient de vous tous, de vous, de la même façon que l'aurait fait le souvenir d'une lecture dont j'aurais été inconsolable, celle de la partie de mes propres écrits qui portait sur une certaine période de ma jeunesse, et je pensais qu'il fallait que moi je vous quitte pour écrire encore sur le Siam et sur d'autres choses qu'aucun d'entre vous n'avait connues, mais que je revienne surtout et inlassablement sur le Siam, ce ciel au-dessus de la montagne et ces autres choses dont j'avais pensé alors que j'aurais dû les passer sous silence et dont je croyais maintenant tout au contraire que j'aurais dû m'y tenir ma vie entière. (EL, p. 47-48)

Experimentado pues el abandono de la lengua de la infancia como un rechazo, como una traición⁶³⁴, su influencia surgiría con fuerza en la escritura en la “otra” lengua. Se producirá pues un mestizaje en la escritura, en un regreso al país de la infancia, intentando hacer resonar en el francés la poesía de la lengua vietnamita.

El mestizaje con la lengua “amarilla” implica la oposición a la familia “blanca”, a la ley y a la autoridad, situando a la escritora en un lugar difuso, puesto que ni blanca, ni amarilla, sin identidad ni referencia.

Le Jaune est le signe à inscrire sur le corps d' « un ailleurs indicible » échappant à la fois à l'interdit et à l'orthodoxie maternels : il est le signe même du non-dit et de l'indicible de son mystère identitaire.⁶³⁵

Esta indeterminación se expresa perfectamente en el oxímoro, una de las figuras preferidas de Duras, expresión de una contradicción u oposición; o en su predilección por los textos híbridos de género indefinido, y asimismo

⁶³⁴ La participación en la publicación de *L'Empire français*, glorificando la colonización francesa, implicaría un rechazo a sus orígenes asiáticos y una reafirmación como perteneciente a la nacionalidad francesa.

⁶³⁵ BOUTHORS-PAILLART, Catherine, « Susciter l'orient pernicieux des mots ». Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, op. cit., p. 128.

por los lenguajes mixtos o mestizos como aquel utilizado por el personaje de la madre en *La Pluie d'été* y su familia, una especie de *sabir* del que no se sabe con certeza su origen:

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 las voix, et qui font que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelquefois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée. (PE, p. 27)

Duras describe la lengua vietnamita⁶³⁶, en relación a su propio estilo, de la siguiente forma:

Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonctions de coordination. Il n'y a pas de temps non plus. On ne dit pas : Je suis allée hier, on dit : je vais hier [...]. Au lieu de dire : cette femme, je l'ai beaucoup aimée. On dit : je l'ai beaucoup aimée... cette femme. C'est beaucoup cela mon style, un report à la fin du mot majeur. Du mot qui compte.⁶³⁷

La escritura clásica vietnamita favorece la adición de significantes pero manteniendo su particularidad: los ideogramas *representan*, más que dicen, lo que desean mostrar al que mira. La acumulación de las palabras fonolo-pictogramáticas conduce al texto a su parte más ínfima y esencial. El procedimiento de la escritura durasiana es, en este sentido, similar al de la escritura china o el de la escritura literaria vietnamita. Duras decía en *Les Parleuses*:

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. [...] C'est des blancs, si vous voulez, qui s'imposent. Ça se passe comme ça : je vous dis comment ça se passe, c'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe, oui, je pense, oui, je reconnais quelque chose là. [...] Je sais que le lieu où ça s'écrit, où on écrit –moi quand ça m'arrive–, c'est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l'acuité sensorielle. Tout n'est pas entendu, mais certaines choses seulement, voyez. C'est un lieu noir et blanc. (LP, p.- 11-12)

⁶³⁶ Según Le Duc Quang, « La langue vietnamienne est une langue monosyllabique. Chaque mot de la langue est formée d'une seule syllabe toujours invariable, correspondant à un son. Un même mot, un même son, par des nuances d'intonations que l'on appelle tons, peut évoquer diverses significations », dans Le Duc Quang, *Le Vietnamien tout de suite!* Pocket, Coll. Langues pour tous, 1996, p. 129.

⁶³⁷ *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986.

De alguna forma, podemos reconocer el estilo durasiano bajo la influencia de ciertos elementos de la lengua vietnamita que se introducen casi clandestinamente en el texto, fundamentalmente a nivel paradigmático, en las estructuras, los ritmos, la música: predilección por los monosílabos o por palabras cortas, que confieren a la frase un aspecto entrecortado, duro para un oyente francés; la relegación de la palabra más importante al final del enunciado; la indecisión respecto a la referencia de los pronombres personales; la parataxis, reproducción a nivel sintáctico de las palabras breves; el despojo de los conectores lingüísticos que deja a la frase en un estado de “delgadez” extrema, aportando espacios fluctuantes de resonancia que deja libre curso al juego semántico y musical de los significantes entre ellos... Ante un texto así, el lector-espectador se siente obligado a mirar atentamente y a escrutar, a ver y a interpretar. Quizá deberíamos ver aquí, en parte, la importancia de la función escópica en los textos durasianos.

Este estilo típicamente durasiano, del que se ha hablado a menudo como extraño, quizá como el de una lengua hablada por un extranjero, afecta fundamentalmente a la “dimension sémiotique du texte qu’elle investit pour en perturber la cohésion et l’orthodoxie symboliques, pour l’altérer, l’étranger radicalement à lui-même”⁶³⁸. La lengua extranjera mina la lengua de escritura. Prohibida, discriminada, “Cette langue de contrebande est d’ailleurs doublement interdite: n’ayant pas droit de cité dans le texte français, elle ne peut donc qu’être interdite, dite par effraction entre les mailles relâchées, parfois déchirées du tissu syntaxique mis à mal”⁶³⁹. El intento de hacer entender en la lengua “extranjera” la extrañeza de la otra lengua, conecta “avec l’informe dans le langage: il retrouve cette valeur archaïque du rythme”⁶⁴⁰ que se percibe en la obra durasiana.

Pero si la influencia de la lengua vietnamita en la escritura durasiana está establecida, ésta quedaría incompleta sin tener en cuenta su cultura, su manera de percibir la realidad y el arte, fuertemente influida por

⁶³⁸ BOUTHORS-PAILLART, Catherine, «Susciter l’orient pernicieux des mots». Métissage fantasmatique et linguistique dans l’œuvre de Marguerite Duras, dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, op. cit., p. 131.

⁶³⁹ *Ibid*, p. 133.

⁶⁴⁰ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L’Idée d’image*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll., Esthétiques hors cadre, 1995, p. 152.

la cultura china y budista, moldeada en “une certaine manière d’appréhender le réel, (ensuite) le démantèlement de la notion de héros [...], et aussi la révélation de la réalité de l’indéterminé comme objectif d’écriture”⁶⁴¹.

El “vaciado” de los textos durasianos, sobre todo a partir y durante el “ciclo hindú”, dejando paso a un silencio contenido, puede conectarse con la problemática del vacío y del lleno en las artes pictóricas y literarias asiáticas “comme voie d’accès privilégiée à un monde qui tente de résorber des dichotomies dont l’Occident exacerbe davantage les positions”⁶⁴². El vacío y el silencio en Oriente, al contrario que en las culturas occidentales, adquieren un sentido positivo y constructivo, de nuevas posibilidades creativas en las que participaría el lector-espectador.

Si Bernard Alazet había denominado a la escritura durasiana como una “escritura del suspiro”, éste podría ser el *qi* o suspiro primordial de la filosofía del Extremo Oriente. Desde esta perspectiva, el “despojo” de la lengua durasiana no sería percibido como una destrucción negativa sino como un descentramiento, abriendo el lenguaje a múltiples significados y lecturas. Escribir, sería entonces “se faire l’écho de ce qui ne peut cesser de parler, - et à cause de cela, pour en devenir l’écho, je dois d’une certaine manière lui imposer silence. J’apporte à cette parole incessante la décision, l’autorité de mon silence propre. Je rends sensible, par ma méditation silencieuse, l’affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s’ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide”⁶⁴³. Ese silencio que constituía, según Kristeva, una escritura del gozo, podría interpretarse, igualmente, como la “célébration, très taoïste, du féminin en tant que source de la connaissance de soi qui serait, plus précisément, une sorte de dialogue entre

⁶⁴¹ HURÉ, Jacques, « Pour une lecture taoïste de certains textes littéraires modernes. Victor Segalen, Marguerite Duras », dans DÉTRIE, Muriel (éd.), *Littérature et Extrême Orient. Le paysage extrême-oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*, Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de l’Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 200.

⁶⁴² AMMOUR-MAYEUR, Olivier, « Ecrire l’Amour : Enjeux des poétiques asiatiques chez Duras », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, op. cit., p. 137-138.

⁶⁴³ BLANCHOT, Maurice, *L’Espace littéraire*, op. cit., p. 21-22.

le masculin (yang) avec le féminin (yin) qui constituent les courants indistincts de l'énergie vitale de l'être"⁶⁴⁴.

La escritura durasiana es, desde esta perspectiva, el lugar intermedio donde los contrarios se atraen y se complementan, sin llegar jamás a completarse, "laissant toujours un *espace*, un *etre-deux* par où s'insert un suspens; perçu comme perte selon une visée rationaliste de la pensée, mais nécessaire et essentielle si l'on ouvre l'espace aux pratiques et connaissances asiatiques, qui en passent, alors, par un *tiers inclus* entre deux possibles"⁶⁴⁵.

VII.1.2. El espacio discursivo sempruniano

Si tuviéramos que describir el espacio discursivo sempruniano con una sola imagen, diríamos que se trata del largo viaje del propio autor, sin apenas paradas, con continuas idas hacia delante y hacia atrás, retrocediendo cada vez más en la cronología, y con dos puntos fundamentales de partida: el campo de Buchenwald, y un espacio imaginario y originario, la habitación materna.

Si como afirma el propio Semprún, por medio del lenguaje se puede transmitir cualquier experiencia del mundo salvo la experiencia de la muerte, la escritura se obstinará en contar, desde numerosos puntos de vista cualquier parcela de la memoria de la vida. Esta percepción de la escritura como instrumento eficaz de construcción del mundo y del sí mismo, dará lugar, como ya habíamos avanzado, a una escritura continua, de frases más o menos extensas, pero con ciertas repeticiones que sirven de punto de referencia o de anclaje a un lector, en ocasiones perdido entre los vericuetos de los recuerdos evocados por asociaciones diversas del autor, narrador o personaje.

Desde su primer texto, *Le Grand Voyage*, el espacio discursivo es continuo durante los seis días con sus noches de viaje hacia el infierno de

⁶⁴⁴ HURÉ, Jacques, « Pour une lecture taoïste de certains textes littéraires modernes. Victor Segalen, Marguerite Duras », dans DÉTRIE, Muriel (éd.), *Littérature et Extrême Orient. Le paysage extrême-oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*, op. cit., p. 203.

⁶⁴⁵ AMMOUR-MAYEUR, Olivier, « Ecrire l'Amour : Enjeux des poétiques asiatiques chez Duras », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, op. cit., p. 152-153.

Buchenwald, sólo detenido en la página doscientos cincuenta y siete en la que termina la primera parte dedicada al viaje, y retomado después en el momento de la llegada al campo en apenas diecinueve páginas, donde se detiene la escritura. El texto está estructurado por un diálogo intermitente entre el narrador y el personaje del muchacho de Semur que apenas escinde la continuidad de la narración, otorgándole dinamismo y fluidez. No obstante, los diálogos, en lugar de estar marcados por un guión como sería lo habitual, lo están por medio de comillas.

Espacio pleno que refleja la plenitud de los vagones, el amontonamiento de los cuerpos de los viajeros, y del que el narrador-personaje se evade mediante la evocación de sus recuerdos que se retrotraen, la mayor parte de las veces, a su participación en la Resistencia, mientras que el autor-narrador, como sabremos más tarde por las propias declaraciones de Semprún, hace lo propio creando el personaje-narratario del muchacho de Semur. Todo ello acompañado y apoyado por varias digresiones filosóficas sobre la libertad esencial del ser humano en sus acciones o sobre la posibilidad inherente de la tortura. Y es que el narrador desearía transmitir cada segundo de la experiencia vivida, del horror sentido y de la locura y de la muerte acercándose.

[...]; mémoire tellement accomplie que si je me consacrais à raconter ce voyage, dans ses détails et ses détours, je pourrais voir les gens autour de moi, qui auraient bien voulu commencer à m'écouter, ne fût-ce que par politesse, je pourrais les voir languir d'ennui et puis mourir, doucement s'affaïsser sur leurs sièges, s'enfonçant dans la mort comme dans l'eau courante de mon récit, ou bien je les verrais sombrer dans une folie, peut-être furieuse, ne supportant plus l'horreur paisible de tous les détails et les détours, les allers, les retours, de ce long voyage d'il y a seize ans. Ici, bien entendu, je résume. Mais ça m'irrite, quand même, arrivé à ce point, de ne pouvoir saisir pleinement, de ne pouvoir démasquer, seconde par seconde, ces quelques heures qui me narguent et s'enfoncent toujours plus loin, à mesure que je débusque quelque proie, minime il est vrai, du souvenir perdu de ces heures-là. (GV, p. 236-237)

Si en *Le Grand Voyage* sólo un blanco en la separación de un fragmento venía a romper la continuidad del viaje en la primera parte, en *L'Évanouissement* nos encontramos con un espacio discursivo separado en largos fragmentos pero sin división alguna en capítulos o partes. Las frases se alargan, y los diálogos entre los personajes se hacen más visibles por medio del guión marcador. Este espacio discursivo continuo se presenta, no

obstante, obstaculizado por ciertas rupturas. Entre ellas, la más evidente, la presencia de paréntesis donde la voz del narrador interrumpe la del personaje, índice, sin embargo, de continuidad entre ambas figuras, en un psicorrelato en el que el primero se introduce en los pensamientos del segundo, pero desde una posición de analista, desde la que se diría que se trata de un desdoblamiento en el tiempo.

mais j'étais dans Paris avec Laurence, autour du Montparnasse, j'étais autour de son corps, c'était la première fois qu'une femme avait un corps, la première fois que moi-même,

(et pourtant, quand il se souvient du corps de Laurence, dans le soleil de janvier, à Ascona, un peu avant trois heures de l'après-midi, [...], il y a quelque chose qui, pour la deuxième fois, n'arrive pas à émerger de l'oubli ;

[...]

il se souviendrait qu'il avait erré dans Paris, avec Laurence, autour du Montparnasse, qu'il avait erré autour du corps de cette jeune femme, c'était la première fois qu'une femme avait un corps) ;

la première fois que moi-même je découvrais l'existence de mon corps – aussi réelle et vive que celle de la douleur – dans le plaisir de l'autre, avec Laurence.

Je regarde le lac, une dernière fois, j'appelle Heidi, je paie, je m'en vais. (EV, p. 138-144) (Lo subrayado es mío)

Esta discontinuidad otorga al discurso, paradójicamente, una sensación de conjunto compacto y lógico, de puzle organizándose por medio, fundamentalmente, de la repetición de ciertos fragmentos que recuerdan lo ya contado y leído, los distintos episodios evocados que componen el relato. A la vez, se obliga al lector, como lo hacen por su parte el narrador y el personaje, a un ejercicio de memoración continua. Como ejemplo, el episodio del encuentro con la joven de la calle Visconti, enlace que le presenta Hans, uno de los compañeros de la Resistencia. El comienzo del episodio se relata en la página cuarenta y uno del texto, mientras que el final no llega hasta la página ciento cincuenta y cinco. El lector deberá indagar en su memoria, o en la del texto, la continuidad del mismo.

Une jeune femme s'avancait, venant à leur rencontre, distraitement. Les yeux levés vers les silences du lieu.

- Regarde, disait Hans.

Quoi ? Il regardait.

- Regarde-la bien, disait Hans.

Il la regardait. La jeune femme, belle. En les croisant, elle s'est tournée vers eux. Son profil d'abord. Son visage, livré de face. Il la reconnaîtrait. Elle était passée. (EV, p. 41)

Et Hans, quelques jours plus tard, parlait.

Elle était Viennoise, d'origine juive, elle avait travaillé très jeune dans l'appareil du Komintern. Une vocation familiale, presque. Elle parlait toutes les langues, elle avait été, en Espagne, secrétaire d'un conseiller militaire soviétique. (EV, p. 155) (Lo subrayado es mío)

El texto está pleno de repeticiones de palabras y de frases que cumplen diversas funciones: la evocación de un estado de concentración encantatorio con el objeto de resistir la tortura:

Alors, je serre les dents et je savoure cette idée que je suis maître absolu de ces richesses. Il ne tient qu'à moi, c'est-à-dire, il ne tient qu'à mon silence, que ces richesses ne soient pas perdues. [...] Aujourd'hui, Julien est à Appoigny, dans la ferme des Lautret, dont il courtise la fille. Peut-être est-il en train de marcher avec cette fille que je ne connais pas, le long des sentiers de l'automne. Peut-être s'embrassent-ils, à ce moment précis, et ils sont persuadés, qui sait, qu'ils s'aiment vraiment. Peut-être y a-t-il le ciel de septembre sur leurs yeux fermés, allongés l'un près de l'autre, derrière quelque haie. Peut-être vient-il d'allumer une cigarette et de lui en donner une bouffée, à cette fille des Lautret, qu'il courtise. [...] Et tout cela est protégé par mon silence, toute cette richesse m'appartient. La joie de Julien, et le plaisir de Julien, et les rires de cette fille sont les richesses de mon silence. Et les arbres autour d'eux, [...] (EV, p. 44-45) (El subrayado es mío)

La rememoración de una figura del pasado y el regreso al presente de la historia:

Il était resté au bar. On ne jouait plus les musiques d'autrefois, d'il y a deux ans, trois ans. Il buvait.

Il y a deux ans, trois ans, cette fille était allée vers lui, ou lui vers elle, [...].

Mais on ne jouait plus les musiques d'autrefois, il buvait. (EV, p. 57-58) (El subrayado es mío)

La locura transitoria del momento:

[...] elle a dit qu'il était fou, aujourd'hui, mon chéri.

- Tu es fou, aujourd'hui, mon chéri, dit-elle.

Alors, il fait semblant d'être fou, aujourd'hui, [...]. (EV, p. 77) (El subrayado es mío)

La progresión en la seducción de una mujer que queda en elipsis:

Ensuite, il y avait eu du silence, elle avait fait du thé, il n'y avait plus qu'un rayon de soleil, contre un miroir, au fond de la pièce, éblouissant.

Ensuite, le rayon de soleil s'est effacé.

Ensuite, il aurait pu partir, les rendez-vous étaient pris. [...]

Ensuite, elle a été dans ses bras. (EV, p. 154)

Las repeticiones de palabras, frases e incluso fragmentos, tienen lugar igualmente en *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*. Una escritura laberíntica, con frases largas, a veces interminables, que perseveran en ocasiones durante párrafos enteros, y que imitando la vida aventurosa de su protagonista, le conduciría, como en el pasillo de la casa familiar del autor, al encuentro del otro desconocido que hay en él.

Il avait commencé un autre récit et Moedenhuik avait eu l'impression de s'enfoncer dans un labyrinthe, tout en ayant la certitude que tous les couloirs de ce labyrinthe, désormais, conduiraient vers le même point, le même lieu secret, surprenant, où un Ramón Mercader inconnu de lui attendrait les dangers, la sournoise arrivée des ennemis masqués, avec ce regard froid, qui lui était habituel, ce regard qui n'était pas résigné mais détaché, comme si, de tout temps, il avait été prêt à accepter les ruses et les pièges, les surprises étouffantes et visqueuses, de l'existence. (DM, p. 275) (El subrayado es mío)

Además de estas repeticiones, son interesantes las demarcaciones del texto en cuanto a ortografía y tipografía se refiere. Desde el punto de vista ortográfico, podemos observar la terminación de algún capítulo sin punto final, comenzando el siguiente con minúscula en lugar de la mayúscula esperada, significando la continuidad existente, sobre todo en aquellos en los que aparece Ramón Mercader o Inés Alvarado, utilizando, lo que podría ser una adaptación de la técnica cinematográfica del *raccord*.

Mais le vent souffle en rafales, sur la plage de Zandvoort, immense et déserte, le vent (DM, p. 117)

et elle entend le bruissement des feuilles qu'un vent léger, subitement, fait frémir. (DM, p. 118)

et le vent de la mer soufflait en rafales, sur la plage, immense et déserte. (DM, p. 139) (Los subrayados son míos)

Otra manera de significar los pensamientos del personaje es a través de diferentes tipografías, especialmente cuando éste está leyendo. Se ofrece pues una pista visual al lector para que descifre e interprete la lectura de lo que está leyendo. La narración en tercera persona en focalización externa se entrelaza, en una misma tipografía, con la focalización interna, el soliloquio y el monólogo narrativizado, diferenciándose de un soliloquio, aunque narrativizado, compuesto por la lectura de un libro reflejado en el pensamiento del personaje, plasmado en cursiva y negrita. La lectura

distraída de un fragmento de *La Muerte de Artemio Cruz* por parte del personaje se refleja en el texto como si, efectivamente, el lector, junto con el narrador, siguiese exactamente no sólo el pensamiento del personaje sino también su lectura, en un ejercicio narrativo nítido donde coinciden focalización y ocularización.

Elle se lève, s'écarte de la coiffeuse, regarde à travers la fenêtre ouverte, revient vers la table, prend le livre dans ses mains, qui était posé ouvert, mais retourné, et *l'aube tardait à arriver, mais un voile gris découvrit le sommeil des deux corps, unis par les mains [...]: vécu comme une fête pour célébrer le jour nouveau*, et elle leva les yeux, une moiteur irrésistible et solitaire l'envahissait, *et le désir fleurissait dans ses entrailles*, oh non, ce n'est pas possible !, *et les jambes lisses de Regina cherchèrent de nouveau la ceinture d'Artemio, [...] par cette pulsation anxieuse*, et elle ferma les yeux un instant, retourna le livre machinalement,

CARLOS FUENTES

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

En la producción literaria de Carlos Fuentes es apreciable el propósito de relatar, con espíritu crítico, las contradicciones en que se encuentran tanto sus personajes como los grupos sociales a que pertenecen. Traducción

elle lisait machinalement le « prière d'insérer » de ce roman, imprimé sur la couverture postérieure du petit volume, sans penser à rien, sans même peut-être prendre vraiment conscience de ce qu'elle lisait, remarquant vaguement l'encadrement de couleur bistre qui entourait ce texte imprimé,

a sus argumentos. Así, en La muerte de Artemio Cruz, que pour muchos conceptos ha de considerarse como un paso adelante en la obra de este joven escritor, el mundo interno y sus relaciones con lo social están descritos con la violencia y la belleza características de su pluma.

(Portada de Vicente Rojo)

et elle se demandait si ce Vicente Rojo, auteur du dessin qui illustrait la couverture – un visage éclaté en une multitude de taches noires : les yeux, la bouche, le nez, comme un feu d'artifice cérébral – si ce Vicente Rojo était le même Vicente Rojo qui avait fait une exposition, à Madrid, quelques années auparavant, mais elle retournait le petit volume à la couverture bistre de carton pelliculé, glacé, elle reprenait sa lecture, *il essaie de se remplir la tête avec des mers et des sables, des fuits et du vent, des maisons et des bêtes, des poissons et des semailles, pour que ceci ne termine pas, et des mots, encore des mots, dans les battements de son sang, et je te rends heureuse ? Ne finis pas, fais durer, je suis pleine de toi*, et le livre lui échappait des mains, (DM, 135-137)

Los fragmentos de lectura recordados por el personaje se mezclan con sus sensaciones y con el recuerdo de Ramón Mercader, imponiéndose al final éstos últimos. Existe, sin embargo, un detalle que nos habla de la presencia continua del narrador como intermediario entre el personaje y el lector: la traducción de este texto de Carlos Fuentes al francés, previsiblemente leído en el original en castellano por Inés.

Este texto, disgregado como la identidad de su protagonista, acoge diversos fragmentos de otros: además de aquel de Carlos Fuentes y del menú de la Casa de comidas, una entrada de un concierto para la Opera de Berlín, frases de una canción rusa, telegramas, consignas socialistas, un poema de Ecsénine..., fragmentos todos ellos que forman parte de la identidad del personaje y del narrador, y que constituyen pruebas de su existencia, como así lo afirma el narrador de *Quel beau dimanche!*:

[...] tu gardes avec une avidité maniaque des preuves minimales de ton existence, comme s'il fallait t'en assurer, rattraper en quelque sorte le temps perdu. Comme s'il fallait que ta mémoire se matérialise dans les petits bouts de carton des billets de théâtre, des cartes postales, des photographies pâlisantes, tout au long des années, des pays, des voyages. (QB, p. 217)

La continuidad del espacio discursivo es propia igualmente de *Quel beau dimanche!* y de *L'Algarabie*. Podemos decir que en estos dos textos los espacios van rellenándose cada vez más: además del prefacio y la dedicatoria de *Quel beau dimanche!*, tres citas de Kundera, Soljenitsyne y Breton preceden el comienzo del texto, como apoyos intelectuales de la historia que va a desarrollarse.

Dividido en siete capítulos, como si fuese la creación de un mundo, con un primero del origen o cero, el espacio discursivo se llena de las evocaciones del sujeto de la narración, organizadas en largos párrafos compactos. Para poner orden, aunque no cronológico, como pretende infructuosa e irónicamente el narrador-personaje, el discurso procede mediante llamadas al recuerdo del lector, situándolo en el punto de partida. La escritura fluye y avanza continuamente, intentando no dispersarse en exceso. El procedimiento principal consistirá en centrarse en un tema, episodio o anécdota que, aunque haciendo surgir nuevos recuerdos, se constituye en el eje alrededor del cual giran los demás, hasta que, agotado, otro toma el relevo.

El episodio relatado está además acompañado por argumentaciones y digresiones que apoyan los razonamientos del narrador para justificar la perspectiva o focalización desde la cual lo narra. Todo ello se plasma, a nivel sintáctico, en una utilización abundante de frases

complejas entrelazadas por conectores, fundamentalmente argumentativos, de oposición y concesión como “*mais*”, o de conclusión como “*donc*”.

Mais je suis à Nantua, quelques mois plus tard, à l’automne 1960. (QB, p. 70)

A Foros, donc, cet été-là, en 1960, sur cette plage de Crimée, j’ai longuement discuté avec Adam Schaff. (QB, p. 78)

Alors, à Nantua, en 1960, furieux de ce souvenir, je me retourne vers Fernand Barizon [...] (QB, p. 89)

El intento de reconducir el discurso, regresando a la idea que lo originó, se acompaña, evidentemente, de repeticiones continuas de la misma, a la que se van añadiendo o quitando, o cambiando de lugar, los componentes de las frases.

J’étais à Londres, je lisais les *Récits de Kolyma*, de Varlam Chamalov. (QB, p. 136)

Quoi qu’il en soit, j’étais à Londres, c’était la fin du mois de mai 1969 et je lisais les *Récits de Kolyma*. (QB, p. 137)

Mais j’étais à Londres et je lisais les *Récits de Kolyma*, de Varlam Chalamov. A Buchenwald aussi, les Russes s’évadaient au printemps. (QB, p. 141)

En ocasiones esas repeticiones representas ideas obsesivas del narrador, examen de conciencia con el que justificar su conducta.

[...] Il n’y a qu’avec du sang qu’on peut effacer le sang.

Y avait-il du sang dans ma mémoire ?

[...]

Il n’y avait pas de sang dans ma mémoire.

Entendons-nous : ma mémoire était pleine de sang.

[...]

Mais il n’y a avait pas de ce sang-là dans ma mémoire.

[...] mais il n’y avait pas de sang à effacer avec du sang.

[...]

Quoi qu’il en soit, même c’était seulement par un hasard biographique, il n’y avait pas de sang dans ma mémoire qui eût exigé du sang pour s’effacer. (QB, p. 159-160)

O ensöañaciones producidas por un estado de desdoblamiento al que se añade la evocación de un momento de disgregación identitaria, marcadas por el ritmo cadencial, poético, de una repetición constante de las mismas palabras o frases.

J'étais au milieu de la Contrescarpe, en 1942, au printemps, immobile. Immobile, toi? Immobile, le printemps? Immobiles, toi, le printemps. Immobilités centrifuges, tournoyantes. Du pollen, de minuscules débris végétaux flottaient dans l'air de la place, l'aire de la place. Debout, immobile sur le terre-plein central [...]. Immobile au mileiu de la Contrescarpe, depuis combien de temps? [...].

Tu, me disais-je, tu t'es levé ce matin à l'heure habituelle. [...] Tu, me disais-je, à l'heure habituelle, donc, t'es levé. [...] Tu, donc, me disais-je, habites une chambre à deux fenêtres sur jardin intérieur, tu, donc, t'y es réveillé ce matin. (QB, p. 271-272) (El subrayado es mío)

Este discurso repetitivo, continuo y disperso, tiene su razón de ser en la infinitud de las referencias, en la imposibilidad de transcribir todos los relatos posibles e ilimitados, que reflejarían, no ya la vida de un hombre, sino la narración de un domingo cualquiera en Buchenwald.

Mais il ne faut pas se faire d'illusions : jamais on en pourra tout dire. Une vie n'y suffirait pas. Tous les récits possibles ne seront jamais que les fragments épars d'un récit infini, littéralement interminable. (AB, p. 111)

La dispersión y la adición de fragmentos diversos culmina con *L'Algarabie*, el texto donde la escritura se esparce por doquier, construyendo un "dédale de galeries souterraines"⁶⁴⁶, imagen, una vez más, del pasillo laberíntico de la casa familiar que conducía a la habitación de la madre, donde tanto el lector como el propio narrador se pierden.

Aquí, como en el texto anterior, el narrador vuelve a afirmar que "on ne peut pas tout dire. Ou plutôt, si, on peut tout dire, sans doute, mais au prix d'un récit ou discours infini et incessant, qui doublerait la vie même et finirait par la rendre fantomatique, toute la substance du réel émigrant vers lui et nous laissant exsangues. Il vaut mieux choisir la vie, nous semble-t-il, quitte à n'en avoir que des récits incomplets"⁶⁴⁷. El narrador, sin embargo, emprende la escritura de este relato incesante y casi infinito, aunque incompleto, de un mundo profundamente penetrado por el lenguaje.

En este texto, la escritura se expande continuamente, disgregándose por vericuetos insospechados, fragmentándose no sólo para dejar cabida a la escritura de otros, plasmada en citas y referencias bibliográficas, sino abriéndose, literalmente, a otras voces, diversos

⁶⁴⁶ SEMPRÚN, Jorge, *L'Algarabie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1981, p. 17.

⁶⁴⁷ *Ibid*, p. 501.

fragmentos con los que se constituye el autor implícito. Esta apertura, que en otros textos anteriores se materializaba en el regreso al tema o episodio central mediante ciertos conectores, aquí se plasma también, en ocasiones, en la aparición de paréntesis que escinden el desarrollo de otros párrafos, procedimiento que ya era utilizado en *L'Évanouissement* o en *Autobiografía de Federico Sánchez*, produciendo una escisión, casi una herida, en la cadena de la letra. Este procedimiento se utiliza en *L'Algarabie* para introducir una escena paralela a la que se describe:

Mais la présence de l'Inconnue, à cet endroit et en ce moment précis
 (qui est précisément le moment où, à quelques
 kilomètres de là, après avoir rétrogradé les vitesses pour freiner
 supplémentairement sa machine lancée pleins gaz, et avoir négocié un virage
 brusque, Proserpine franchit d'un bond centauresque [...] pour se retrouver dans
 la cour avec Proserpine, aussitôt entourés –lui, Proserpine et la moto dont la
 jeune fille vient de couper les gaz – par deux ou trois dizaines d'Espagnols
 rassemblés là et armés jusqu'aux dents qui commencent à les interpellé, parlant
 tous à la fois)
 mais la présence de l'Inconnue, donc, n'est pas le fait d'un
 hasard tout simple et tout bête [...]. (AL, p. 101-102)

La inserción de un párrafo entre paréntesis en mitad del discurso se utiliza asimismo para introducir las evocaciones de un personaje por parte del narrador y que, por extenderse demasiado, son bruscamente detenidas por la voz de un “transcriptor” que se diferencia de la voz narradora, no solamente por dirigirse directamente al lector, sino también en la tipografía, y que apela por continuar con la acción de los personajes.

Contrairement à ce que pourrait penser un esprit retors ou trop systématique, Carlos n'avait pas encore décidé, au moment où le Narrateur, ou plus anonymement, la Narration, lui redonne le feu vert après s'être complu à étaler son savoir [...]

(juste à cet instant, comme par un fait exprès, la musique que commence à jouer l'orchestre de danse est celle d'un tango assez fameux, *Caminito*, et Carlos en ressent une contraction douloureuse [...]; [...]. [...] ce mari serviable et tout disposé à porter des messages dont il ne pouvait même pas soupçonner la réelle signification...

Mais j'interviens, moi, le transcriptor, le scribe ou le copiste – patience bédictine est, en effet, mon lot! – de ce manuscrit fluvial, de ce roman méandreux dont l'idée ou trame originale fut établie, ou plutôt proclamée, ainsi qu'on le verra plus tard, par Rafael Artigas lui-même, [...] pour accélérer l'arrivée de Carlos auprès de Fabienne : il est temps que ça bouge un peu, ne trouvez-vous pas ? il est temps de fermer cette interminable parenthèse)

et Carlos, contrairement à ce que pourrait penser un esprit trop malin, n'a pas encore décidé, au moment où il reprend sa marche vers Fabienne, debout, immobile à l'autre extrémité de la terrasse, quels mots

d'introduction ou d'abordage, au sens marin et guerrier de ce terme, il va prononcer. (AL, 292-295)

O para casi finalizar el texto, en el proceso final de desdoblamiento o “transmigración” del narrador al personaje “transcriptor”.

En 1949, alors qu'il avait treize ans – il était né en 1936, le jour même où Artigas était arrivé en France, à Bayonne, pour emprunter la longue route de l'exil – en 1949, donc, Carlos-María avait été envoyé à Barcelone, chez sa tante, dans la grande maison de Pedralbes. Le père de Carlos s'était remarié, en effet, et sa nouvelle épouse détestait le jeune garçon, qui le lui rendait d'ailleurs bien. C'est à Pedralbes, quoi qu'il en soit, chez tante Inès, que l'adolescent découvre les affres et les angoisses d'une sexualité brusquement et totalement éveillée

(mais tu ne vas pas raconter ta vie maintenant, tu ne vas pas, de cette façon neutre, comme tu me décrivais une expérience chimique, raconter l'histoire de Pedralbes, tu ne vas pas décrire à présent la grande maison [...] . [...], mais tu ne vas pas maintenant)

à Pedralbes, donc tant d'années plus tôt. Quoi qu'il en soit, tante Inès, une dame (AL, p. 592-595)

La voz transcrita del narrador primero, Artigas, sólo se “escucha” en las grabaciones de Anna-Lise, otro de los transcriptores, y que servirán, junto al supuesto manuscrito encontrado, de semilla original del texto. Estas grabaciones se distinguen siempre del resto del texto, en primer lugar por el tipo de letra en cursiva, pero también por la ausencia de puntuación en los párrafos con la consiguiente anarquía en las reglas ortográficas, en la utilización de mayúsculas y minúsculas, con frases cortadas en blanco, expresando la dificultad de expresión, la duda en encontrar la palabra justa en un discurso que habla de lo más profundo del subconsciente del personaje. Son los únicos momentos en los que la fluidez de la escritura parece dejar un resquicio de silencio, a un vacío donde debería aparecer lo indecible, para continuar inmediatamente después con el discurso.

Mais je

Je pense À te parler ainsi Elizabeth Sur ton injonction d'avoir à te donner une description détaillée de cet appartement de Madrid Je pense qu'il constitue un lieu originare Une scène primaire ou primordiale Peut-être même primitive Où se sont déroulées pratiquement toutes les années d'enfance dont je garde bonne mémoire Ou mauvaise Le reste quoi qu'il en soit Le reste avant ce long séjour rue Alfonso XI jusqu'à la guerre civile Et l'exil Die schlaflose Nacht des Exils Nuit sans sommeil mais peuplée de rêves Le reste n'étant qu'une série incohérente d'images disloquées et rétives Parfois pourtant d'une extrême brillance Comme celles du soleil d'automne sur les vitres de la véranda de la rue Espalter

Mais tu

Tu ne connais pas Madrid Elizabeth Non n'est-ce pas
Tu ne connais pas Madrid Ni l'Espagne [...] (AL, p. 183-184)

Y es que aunque cualquier relato sea incompleto, es necesario un mínimo de “respiración” en el texto, una cierta permeabilidad sugerida por el escritor e interpretada por el lector.

Mais de ce point de vue, tout récit est incomplet ; l'accompagnement de silences fait partout défaut. En somme, et ceci peut sembler paradoxal à première vue, un récit est incomplet lorsqu'il est trop massif, trop homogène : monolithique. Parce qu'il lui manque la porosité, la respiration du silence. La musique du silence n'est pas immanente au récit. Seul un lecteur sensible peut l'y insérer, encore faut-il que l'écrivain suggère la possibilité. (MB, p. 100)

Aún así, según el narrador de *La Montagne blanche*, el silencio sigue siendo un problema irresoluble, por la incapacidad de la escritura en consignarlo.

Pourtant, même légers, les silences posent un problème narratif. Car aucun signe typographique n'existe pour introduire le lecteur à l'évocation d'un silence, pour lui en indiquer la typographie ; pour en suggérer la durée, la qualité, la profondeur, le sens, la densité, le bruissement musical. (MB, p. 99)

Esta alteración de las reglas otográficas había tenido lugar con anterioridad en *Autobiografía de Federico Sánchez*. Encontrábamos ya párrafos en los que la puntuación estaba ausente, y la puesta en mayúsculas y minúsculas de las palabras quedaba al libre arbitrio del narrador.

Bien muy bien ¡cómo no! Tienes toda la razón del mundo Si se analiza fríamente la realidad tienes toda la razón del mundo Pero ¿puedes analizar fríamente la realidad del partido? Claro que no Sabes que has dicho la verdad objetiva Al menos parcialmente Has dicho una verdad que podría argumentarse y explicitarse históricamente a lo largo de muchas páginas más No te vas a aprear de esa verdad (AF, p. 158)

También en los párrafos entre paréntesis. Sin embargo, en éstos, más que dejar un mínimo espacio al silencio o a la palabra difícil de decir, se produciría todo lo contrario: el discurso, plagado de dos puntos⁶⁴⁸ que

⁶⁴⁸ Según Riegel, Pellat y Rioul, « Les deux points ont un rôle à la fois démarcatif et énonciatif. Tout en remplaçant, selon le cas, la virgule ou le point-virgule, ils sont des « signes de rapport » qui introduisent un terme entretenant un rapport sémantique ou énonciatif avec ce qui précède », RIEGEL, Margin, PELLAT, Jean-Christophe et René

sustituyen al resto de los signos de puntuación aumenta, si cabe, su continuidad, poniendo en relación estrecha e indisoluble a cada uno de los términos, convirtiéndolo en una especie de cascada interminable de frases conexas, expresando así la arenga oficial sin posibilidad de resquicios del P.C.E.

(bueno: digo yo tantos años más tarde: hoy en agosto de 1976: al comenzar a escribir este libro: digho yo que Aurelio es Francisco Romero Marín: no importa ya: no es yha ningún secreto: Aurelio era el nombre de Romero Marín entre nosotros: en el Comité Ejecutivo: entre los compañeros del aparato central: en Madrid Aurelio tenía otros muchos nombres: qué sé yo: Gonzalo: Paco: *el Tanque*: otros: pero no importa ya: acaba de salir Aurelio Romero Marí de Carabanchel: [...]). (AB, p. 32)

En *L'Algarabie*, ese abigarramiento del discurso, alternado con algunos párrafos en los que se deja entrever un cierto desorden ortográfico, un eco de silencio, evoca la escritura del marqués de Sade. Como afirma el narrador, con una clara vocación didáctica:

Mais le roman populaire moderne dont la tradition et les normes, de Sade à Sue, de Justine à Fleur-de-Marie, sont bien établies, codifiées et repérables, a pour précepte essentiel, quelle que soit la part prise par les digressions – édifiantes ou libertines, graves ou cocasses – de ne jamais perdre le fil du récit. (AL, p. 149)

Efectivamente, además de la influencia del “roman fleuve”⁶⁴⁹ de Sue, *Les Mystères de Paris*, constantemente nombrado en *L'Algarabie*, la influencia sadiana es indudable: la oralidad de las felaciones que Anna-Lise, una de los dos transcritores, hace al protagonista o a su doble, Carlos María, hacen fluir el esperma-lenguaje por todo el texto hasta que, finalmente, en el momento del asesinato del autor implícito, Artigas, su pene es cercenado y, de esta forma, silenciado. No por casualidad el narrador se deja llevar por el placer de narrar, en un orgasmo continuado que no deja de fluir.

RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Quadrige, 1994, p. 92.

⁶⁴⁹ Es uno de las denominaciones genéricas que utiliza el narrador para referirse tanto al texto de Eugène Sue como al suyo propio, si bien hacemos notar su pertenencia a la literatura del siglo XX. Evidentemente, la denominación más adecuada para *Les Mystères de Paris*, es la de “roman feuilleton” que pertenece al siglo XIX.

(Bon, j'exagère un peu. C'est la joie de la course, le plaisir du récit qui me font dire n'importe quoi.) (AL, p. 16)

Como en Sade, en *L'Algarabie* encontramos dos grandes formas tipográficas, aunque la primera con mucha más presencia que la segunda: las páginas plenas y continuas de la historia y la disertación; las páginas de las palabras entrecortadas donde aparecen las transgresiones ortográficas y donde Artigas se acerca a lo más íntimo. El texto fluye entre una historia de aventuras, digresiones lingüísticas o políticas y algunas escenas eróticas, aunque ni descritas con el detalle, ni tan plenas como las de Sade.

El discurso transgrede igualmente, como lo hacían los de Sade, los géneros novelescos, la ortografía y el lenguaje ortodoxo, fragmenta la figura del narrador, acoge discursos dispares, deteniéndose momentáneamente ante las descripciones eróticas o las digresiones políticas. El narrador de *L'Algarabie*, como el narrador sadiano es, fundamentalmente, un “metteur en scène”⁶⁵⁰ que organiza las secuencias poniendo en escena a los actores.

Estos espacios discursivos continuos son el reflejo de una identidad que, aunque disgregada y fragmentada, se quiere compacta, completa, cerrada y racional.

Después del laberinto de *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, de la hemorragia verbal y de la anarquía de *L'Algarabie*, donde el castellano intentaba aflorar por todos los medios en la lengua del exilio, el autor reencuentra el “orden cartesiano” de la lengua francesa. A partir de *La Montagne blanche* y después en *L'Écriture ou la vie, Le mort qu'il faut y Adieu, vive clarté...*, los textos aparecen ordenados en partes más o menos equilibradas en cuanto a longitud, divididas en capítulos, algunos de ellos convenientemente titulados y, a su vez, en párrafos no demasiado extensos y en frases más simples donde la coordinación es limitada. En definitiva, podríamos afirmar que, después de un largo camino, la escritura deviene más calmada en su fluir, sin torsiones ni barroquismos innecesarios, dirigida a llenar el espacio vacío de Buchenwald, la ficha de identidad encontrada en el campo.

⁶⁵⁰ Veremos más adelante cómo el narrador de *L'Algarabie* parece, más concretamente, un director de cine, dada la puesta en escena cinematográfica de este texto.

Des années plus tard – toute une vie, plusieurs vies plus tard – un samedi d’avril 1987, vers le milieu de l’après-midi (à dix-sept heures quinze, très précisément), il m’apparut que je ne garderais pas les pages écrites ce jour-là. Que je ne les garderais pas dans le roman en cours, du moins.

Elles avaient pourtant été écrites avec un bonheur déconcertant – je veux dire : j’avais éprouvé un déconcertant bonheur à les écrire, quel que fût celui de l’écriture-, ainsi qu’il advenait chaque fois qu’il était question de ce passé. Comme si la mémoire, paradoxalement, redevenait vivace, vivifiante, l’écriture fluide (quitte à en payer le prix ensuite, très lourd, exorbitant peut-être), les mots davantage aisés et ajustés, dès que cette mort ancienne reprenait ses droits imprescriptibles, envahissant le plus banal des présents, à n’importe quelle occasion. (EV, p. 289)

El escritor llega así la madurez, después de la vacilación entre las dos lenguas en concurrencia, el castellano y el francés, encontrando su voz propia, su identidad en la lengua y un espacio discursivo más ordenado.

A- *La lengua del otro*

La lengua materna de Semprún es el español, aunque su educación en otros idiomas le haga conocer desde la infancia el alemán, el inglés y el francés. Debido al exilio, el francés se convertirá en la lengua de elección de su escritura, aunque la influencia del español se deje sentir, utilizándola, en ocasiones, para la redacción de algunos textos concretos como la *Autobiografía de Federico Sánchez*, y del último, *Veinte años y un día*.

Exiliado desde la adolescencia con la consiguiente pérdida de las referencias culturales y lingüísticas de origen, Semprún decide, como hemos podido leer en *Adieu vive clarté...*, apropiarse de la lengua francesa, dejando su esencia de “rojo español” en lo más íntimo, en un deseo de dominio que, como vimos anteriormente, se asemeja bastante a la pulsión erótica. En este sentido, es un escritor que, en cierta forma, se ve obligado por las circunstancias impuestas, a adoptar la lengua francesa, aunque en esa elección medie, en gran medida, la voluntad férrea de dominar una lengua de gran prestigio cultural y a la que no era extraño el autor.

La obra literaria de Semprún, como ya hemos afirmado anteriormente, es un largo viaje, una literatura donde es central el desplazamiento, la transmigración, la alternancia. Y esta obra es la de un autor, más que bilingüe, multilingüe, dado el conocimiento del alemán, del

holandés, inglés, italiano y latín. Con todo, las dos lenguas prioritarias del escritor son el español y el francés, las dos lenguas de escritura, aunque con predominancia de la segunda.

El español es la lengua de origen, restringida a lengua principal de comunicación en ciertos momentos clave de la vida: durante el internamiento en Buchenwald, en la clandestinidad política y en la etapa de ministro de Cultura. El español es también la lengua elegida para escribir sobre la política española: *Autobiografía de Federico Sánchez*, el texto del ajuste de cuentas con el PCE, publicado en España durante la transición. También *Federico Sánchez vous salue bien (Federico Sánchez se despide de ustedes)*, aunque escrito en primer lugar en francés, el propio autor redactaría una segunda versión en castellano.

El español será también la lengua de algunos de los primeros escritos inéditos, como la obra de teatro *Soledad*, o la novela *Palacio de Ayete*. Y la lengua del periodismo político, de los artículos publicados en los organismos de expresión del Partido Comunista Español.

El francés es, en principio, una lengua impuesta en la educación, por detrás del alemán y del inglés, ya que José María Semprún, el padre del autor, consideraba que “proche de l’espagnol, est facile à étudier et peut donc être apprise en dernier, [...]”⁶⁵¹. Sin embargo, se convertirá en la lengua principal del exilio, y de la educación y la cultura, para devenir la lengua elegida de escritura, patria sustituta de la patria perdida. Los modelos elegidos serán Gide, Malraux, Beaudelaire, Rimbaud, Char, entre otros.

El francés es también la lengua de los compañeros de la adolescencia, de la Resistencia, la lengua del amor y de la memoria.

El alemán es la primera lengua extranjera. Lengua de estudio pero también de disciplina en la infancia, anunciando ya el régimen disciplinario del campo de Buchenwald:

C’est d’abord pour moi une sorte de cri, qui circule, dans cet énorme appartement, de pièce en pièce. J’entends, dans le fond du couloir, une voix qui nous lance : *Hände waschen ! Zum Tisch !* On se lave les mains et on passe à table ! »⁶⁵²

⁶⁵¹ CORTANZE, Gérard de, *Jorge Semprún, l’écriture de la vie*, op. cit., p. 38.

⁶⁵² Citado en CORTANZE, Gérard de, *Jorge Semprún, l’écriture de la vie*, op. cit., p. 40.

Es la lengua de la madastra, Annette Litschi, una de las institutrices que usurpa el lugar de la madre casándose con el padre y de la que Semprún no tiene una opinión muy elevada. Sin embargo y, fundamentalmente, el alemán será un útil de supervivencia: en los primeros momentos del exilio es la lengua de la guía Baedeker de París con la que el autor empieza a conocer la ciudad, en el liceo Henri IV, y en momentos de peligro en su participación en la Resistencia. Es más, su dominio, así como su pertenencia al Partido Comunista, serán dos circunstancias que le preservarán de un destino, con seguridad, mucho más duro en el campo de Buchenwald, donde es el lenguaje de la barbarie. Al mismo tiempo, el alemán le permitirá acceder a los libros de la biblioteca de Buchenwald, donde profundizará en sus conocimientos de la filosofía alemana y descubrirá autores fundamentales por su influencia en su escritura como Faulkner.

Con todo, el español y el francés se imponen como lenguas identitarias, lenguas de escritura. Aunque en la casi totalidad de los textos el francés es finalmente la lengua elegida, el español puja por hacerse evidente y viceversa. Según declaraciones del propio autor, algunos de sus textos fueron comenzados en castellano, como *L'Algarabie*, para terminar imponiéndose el francés. Sólo la última obra, *Veinte años y un día*, donde se entrecruzan de nuevo la autobiografía y la ficción, y donde vuelve a aparecer Federico Sánchez, regresa plenamente a la lengua y al espacio de origen.

Está claro que, desde el exilio, el castellano y el francés han cohabitado, entrecruzándose y, en ocasiones, rivalizando por convertirse en la lengua de expresión, para terminar especializándose en registros diferentes. La fluctuación entre las dos lenguas es la misma que la identidad, y ese será uno de los temas centrales de *La Guerre est finie* o de *L'Algarabie*.

Quizá el origen común de las dos lenguas, sus similitudes, facilita esta “contaminación” que se percibe, no sólo en la sintaxis o en el léxico, sino también en las referencias continuas en el interior de los textos escritos en la otra lengua, en títulos de textos, poemas, citas que, aunque aparecen igualmente en otros idiomas, prevalecen en castellano y en francés.

Estas citaciones en una lengua diversa a la del texto vienen, la mayor parte de las veces, acompañadas de su correspondiente traducción, dando lugar en ocasiones a digresiones lingüísticas sobre las peculiaridades de cada una de las lenguas, lo que presenta a ambas como análogas en la designación del mundo, doblemente identificado. Como para el personaje de Manuel en *L'Évanouissement*, “(s’) il y avait deux mots pour une seule réalité, le mot *août*, le mot *agosto*, et cette question le faisait sourire, intérieurement, malgré la charge de surprise, peut-être même d’inquiétude, qu’elle contenait”.⁶⁵³

Sin embargo, otras veces, ciertas palabras no son traducidas, como guiños al lector conocedor de ambas lenguas que, como el autor, se encuentra en las arenas movedizas del bilingüismo. No obstante, ciertas palabras intraducibles pondrían de relieve “les débordements de sens ou les frontières internes, les nuances non transmissibles, les tensions non résolues”⁶⁵⁴ entre el francés y el español y que el narrador escenifica en ciertos momentos como un combate simbólico entre ambas.

Resultado de este combate son las interferencias, sobre todo en los pasajes en los que se evoca la memoria de la infancia, al recuerdo de la madre y de la casa familiar. Podemos encontrar numerosos ejemplos en las evocaciones oníricas de Artigas en *L'Algarabie*:

La dame de clefs Ama de llaves *La vieille Saturnina* Dont elle nous avait lu le papier consacré à je ne sais plus quelle fête de bienfaisance *Quel raout mondain* Il parlait ainisi de la beauté *La grâce et l'élégance de ma mère* Un diamante en el oscuro terciopelo de la noche *Et cette phrase banale* *Mièvre* *Sotte et conventionnelle* *Cette phrase d'un chroniqueur sans doute idiot décrivant la présence de ma mère à une fête de société* prenait pour moi l'importance des plus beaux vers de la langue espagnole (AL, p. 558)

Estas interferencias pueden convertirse en una mezcla caótica que subvierte los códigos lingüísticos, imponiendo el ritmo y la sintaxis barroca del español a la claridad del francés, creando nuevas palabras y nuevos sonidos.

⁶⁵³ SEMPRÚN, Jorge, *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 1967, p. 10.

⁶⁵⁴ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 219-220.

En general, ça mettait un terme à la conversation, l'interlocuteur, ou cutrice, étant trop offusqué, ou fusquée, pour continuer à parler avec un rustre de son espèce. (Ce qui était lamentable, car cette allusion à Salinas, [...] aurait permis d'élucider d'où lui venait, à lui, Artigas, son côté proustien : de la matière même, originelle et matricielle, du langage, de l'essence même du phrasé castillan – complexe, structurellement enclin au baroque, naturellement porté aux arabesques des incidentes et des digressions – sous-jacent chez lui, même lorsqu'il écrivait en français.) (AL, p. 40)

Se impone entonces la oralidad del lenguaje en un mestizaje fuera de toda norma y solamente descifrado por aquellos que conocen las dos lenguas.

On n'aura pas besoin de leur expliquer que les Espagnols, quand ils parlent en français, truffent cette langue de modismos (tiens, le Narrateur aussi : « modismes » étant justement un hispanisme pour dire « tournures »), de tournures, donc, provenant de leur parler maternel, de mots à peine francisés, de locutions toutes faites et littéralement traduites [...] D'ailleurs, quand ils parlent leur langue maternelle, il se produit un phénomène inverse et symétrique : les Espagnols de la Z.U.P. ne parlent plus aucune langue correctement. Ils parlent, très précisément, un sabir : mot, ce dernier, d'origine espagnole, comme chacun sait, et qui situe parfaitement les sources déracinées de leur savoir langagier. (AL, p. 75)

Este mestizaje lingüístico, esta “promiscuidad” entre ambas lenguas indica un conflicto identitario, un desdoblamiento, figura central en la escritura sempruniana, donde el francés sería la máscara que encubriría la esencia en castellano.

Sin embargo, la claridad y el orden gramatical del francés terminan por imponerse. El primer texto de Semprún, pese a haberlo comenzado en España durante la clandestinidad, lo escribe en francés sin dudar.

Je ne me suis pas posé la moindre question. Le livre s'est imposé dans cette langue. À cette époque, j'étais tout le temps en Espagne. Je ne retournais à Paris que pour de brefs séjours. Le Parti avait grandi et nous avions un travail plus conséquent. C'est très curieux. Non seulement je ne me suis jamais posé la question de ce livre en espagnol, mais à posteriori, j'ai le sentiment que j'ai toujours voulu l'écrire en français. Aujourd'hui, ce n'est plus pareil. Mais si l'on m'avait, à l'époque, posé la question, j'aurais répondu qu'il m'aurait fallu, pour l'écrire en espagnol, faire un effort, non pas linguistique mais moral.⁶⁵⁵

Aunque la versión en español quede como deuda pendiente, en la necesaria recuperación de una parte esencial de la identidad que se manifiesta de

⁶⁵⁵ Citado en CORTANZE, Gérard de, *L'Écriture de la vie*, op. cit., 2004, p. 125.

forma simbólica en la entrega del premio Formentor por *Le Grand Voyage*: Censurado el libro por el ministro franquista de la Información en aquella época, Manuel Fraga Iribarne, las páginas del ejemplar en español permanecen en blanco, a la espera de su escritura.

La neige d'antan n'a pas recouvert n'importe quel texte, me dis-je. Elle n'a pas enseveli n'importe quelle langue, parmi toutes celles qui sont représentées ici. Ni l'anglais, ni l'allemand, ni le suédois, ni le finlandais, ni le portugais, que sais-je encore, jusqu'à la douzaine. Elle a effacé la langue originaire, enseveli la langue maternelle. (EV, p. 351)

El español representa, en ese momento histórico concreto, la lengua de la dictadura, del exilio y de la clandestinidad. El deseo de un exiliado “rojo español” de convertirse en un escritor de la lengua de adopción, además de la referencia a acontecimientos biográficos alrededor del campo de Buchenwald, serán argumentos de peso a la hora de la elección del francés como idioma de sus tres primeros textos.

C'est dans le travail de réminiscence, de reconstruction de ces quelques mois de 1939, en découvrant que l'appropriation de la langue française a joué un rôle déterminant dans la constitution de ma personnalité, que je comprends pourquoi j'ai écrit ce premier livre en français.

Il me fallait répondre non seulement à la boulangère du boulevard Saint-Michel mais aussi, d'une certaine façon, à mon professeur de français du lycée Henri-IV, M. Audibert. (AVC, p. 135)

Sin embargo, el primer texto “autobiográfico”, *Autobiografía de Federico Sánchez*, será escrito en castellano por razones, no solamente temáticas, sino también históricas, documentales, e incluso, existenciales. La expresión de la cólera que produce al autor-narrador la degradación de su imagen en la expulsión del PCE, hace del texto un discurso catártico, no exento de violencia. Siendo además este texto “une pièce essentielle dans le dispositif de réaménagement du moi établi lorsque les convictions politiques initiales s'effondrent, lorsque la transformation du militant en écrivain se produit”⁶⁵⁶, se entiende perfectamente la elección del castellano, más eficaz en la expresión de la esencia del yo.

⁶⁵⁶ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 226.

La langue espagnole ne cessa pas pour autant d'être mienne, de m'appartenir. De sorte que je ne cessaik jamais d'être à elle – traversé par elle, soulevé par elle-, de lui appartenir. Je ne cesserai pas d'exprimer avec ses mots, sa sonorité, sa flamboyance, l'essentiel de moi-même, à l'occasion. (AVC, p. 149-150)

El texto va además dirigido a un público español ante el que desvela los entresijos ocultos y vergonzosos de un Partido Comunista recién legalizado durante la transición española. De esta forma, Semprún intenta reconstruir su imagen pública: de militante comunista expulsado del partido acusado de burgués se presenta simplemente como un “rojo español” fiel a sus ideales. Cumplidos estos objetivos, será el francés la primera lengua elegida para *Federico Sanchez vous salue bien*. La elección de esta lengua se debe, según el propio autor-narrador, a la distanciaci3n que le procura, además de preservarle de lo pintoresco y de la anécdota.

[...] le fait d'écrire en français m'aide à en laisser, à faire le tri : m'oblige à prendre des distances avec la situation rapportée et analysée. Avec les personnages de cette histoire, moi-même y compris. [...] Le fait d'écrire en français ôtera sans doute de la chaleur, du mordant, au récit. Mais ce que je perdrai littérairement de ce côté, je pourrai le gagner du côté de la rigueur. (FS, p. 73)

Si el español es la lengua del “desbordamiento”, el francés, “idoma por esencia racional y comedido, quitaba hierro grandilocuente a la prosa castellana”.⁶⁵⁷ Para Jorge Semprún, la lengua francesa es la más adecuada para disciplinar el pensamiento y los sentimientos, en funci3n de su abstracci3n, de su precisi3n y de la rigidez de su gramática.

À quel point est-il inconcevable de parvenir, dans une langue autre que la française, à un semblable équilibre des éléments d'une phrase, du précis et du précieux, de la rigueur et de la fantaisie. (AV, p. 132)

El francés cumpliría así una funci3n de canalizaci3n, de dominio de las pulsiones más íntimas expresadas en español.

[...] il avait senti monter en lui, comme le revers d'un désir, cette bouffée de haine qui l'avait entraîné à écrire sur-le-champ un poème en castillan, langue qu'il utilisait habituellement pour ses écritures intimes. (AL, p. 43)

⁶⁵⁷ SEMPRÚN, Jorge, *Veinte años y un día*, op. cit., , p. 153.

Si la escritura, como había declarado Magny en su *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, era un trabajo de ascesis sobre sí mismo, su realización en francés la convierte en vehículo de contención y dominio de los fantasmas y, por tanto, en lengua liberadora. Por ello, en el momento de la liberación de Buchenwald, la escucha del español engendra malestar en el narrador.

Et il y avait aussi de nombreux soldats originaires du Nouveau-Mexique, dont l'espagnol mélodieux me ravissait. Ou me troublait : que la langue de mon enfance fût celle de la liberté, pas seulement celle de l'exil et du souvenir angoissé, était troublant. (EV, p. 137)

No obstante, la mayor parte de las veces, el discurso sempruniano se caracteriza, como ya he apuntado más arriba, por una hiperracionalización que tiene su apoyo en grandes pensadores, filósofos y literatos de occidente, de habla alemana y francesa fundamentalmente: Hegel, Wittgenstein, Husserl, Sastre, Levinas, Merleau-Ponty, entre otros.

El español expresaría pues, en el discurso irracional, las verdades más íntimas y, en el discurso cotidiano, la proyección afectiva.

L'autre intérêt ou avantage de ces haltes matinales était que je pouvais parler en castillan avec la plupart, sinon la quasi-totalité des serveuses et serveurs desdits bistrots. [...] Il y avait la saveur même des mots et des accents hispaniques, des bribes d'histoires amorcées ou devinées, la possibilité de commenter quelque événement de la vie espagnole, et particulièrement des événements sportifs. QB, p. 137-138)

No obstante, pese a reconocerse bilingüe el autor, el francés sigue siendo el “idioma extranjero”, y el español “el propio idioma” aunque, más adelante, en *L'Écriture ou la vie* afirme poseer dos “langues maternelles”.

[...], *El largo viaje*, lo escribí en un idioma extranjero. [...] Y siempre me resultará extraño leerme traducido, por muy bien que lo esté, como en este caso, a mi propio idioma. (AF, p. 296)

La reflexión lingüística sobre la posibilidad de vivir la muerte, que aparece a lo largo de toda la obra, sólo puede expresarse en este idioma propio e íntimo.

J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. Il y a des langues qui ont un mot pour cette sorte d'expérience. En allemand on dit *Erlebnis*. En espagnol : *vivencia*. Mais il n'y a pas de mot français pour saisir d'un seul trait la vie comme expérience elle-même. (EV, p. 183-184)

Los componentes pulsionales más íntimos y las verdades esenciales indecibles se imponen en español, mientras que la lengua francesa aporta al autor un instrumento de dominio, de control de los excesos verbales, de ascesis del yo-mismo que permite reconstruir una identidad narrativa contenida, coherente, racional y ordenada.

* * *

Si Jorge Semprún necesitó casi dieciocho años de silencio y olvido para recomenzar una carrera de escritor truncada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y su internamiento en el campo nazi de Buchenwald, y una primera etapa de escritura en la que el sujeto de escritura se muestra vacilante y fragmentado, Marguerite Duras precisará atravesar la escritura del *mot-trou*, de la palabra ausente, para volver a la escritura fluida y “corriente” que retomará con *L'Été 80* después de casi diez años dedicada casi exclusivamente al cine.

De ahí, en parte, una primera diferencia en la escritura de los dos autores: la escritura durasiana se topará siempre con la dificultad de expresar lo inefable, de alcanzar a decir la palabra justa, reflejo de una identidad narrativa en cuyo centro sólo existe el vacío. Por esa razón, los blancos en la página, los silencios. Mientras que Semprún desarrolla, por el contrario, lo que él mismo define como “hemorragia verbal”, un relato ilimitado en su afán por describir y contar todos los recuerdos, todas las sensaciones, desde cualquier punto de vista posible, en un espacio pleno y continuo de escritura que indica una gran confianza en la capacidad de expresar el mundo del lenguaje simbólico, y de definir una esencia identitaria coherente y compacta.

Una vez retomada, la escritura de Semprún se obstinará en abarcar cualquier acontecimiento, creando un espacio interminable y pleno, fragmentado en ocasiones por otros discursos, citas, digresiones,

argumentaciones, que vienen a interrumpir el ya comenzado, propias de un yo vivencial desbordante que constantemente reivindica su libertad frente al normal discurrir de su narración, su individualidad moral e intelectual.

En las primeras obras, hasta *La Montagne blanche*, texto de transición, en el espacio discursivo, aun continuo y pleno, se produce una cierta ruptura, una escritura que se dispersa y distorsiona continuamente, laberíntica y que es índice de vacilación identitaria. Se insertan diferentes tipografías, otras focalizaciones, otras voces, otros niveles de conciencia, en una escritura que no cesa. Las repeticiones son constantes, las normas ortográficas y gramaticales se trastocan y aparecen neologismos y palabras “mestizas”. En ocasiones, incluso, como sucede en las ensoñaciones del protagonista de *L'Algarabie*, la fluidez deja paso a un cierto vacío y silencio, a una cierta herida en la cadena simbólica de una escritura “fálica” de enunciado continuo y de sentido unitario, que intenta impedir la penetración de la alteridad, de otros significados. El discurso racional y cultural y la presencia del autor bajo distintas máscaras, parece contribuir, sin embargo, a la opacidad de un “yo” que conserva siempre una cierta contención de lo íntimo.

Escritura argumentativa, plena de conectores, basada en las autoridades de una cultura que apenas deja espacio a la interpretación. Una escritura sadiana donde la mujer, figura del no-lenguaje, de lo innombrable, es la succionadora del flujo espermático del lenguaje masculino.

La escritura durasiana, por el contrario, en un primer momento, se va llenando de silencios, vacíos, blancos, puntos suspensivos, enunciados cortados súbitamente, cuestionando la linealidad, dejando paso a la emoción. Es una escritura, como la denomina Kristeva, del goce, dispuesta a ser penetrada por otros significados. Una escritura del suspiro, con un espacio enrarecido, la sintaxis dislocada y la melodía perturbada, con numerosas parataxis y frases nominales y cortas, con un ritmo encantatorio. Un discurso emocional, casi místico, de estética binaria, donde las figuras estilísticas de la antítesis y el oxímoro adquieren predominancia, y donde el sujeto, o lo que queda de él, se exhibe en toda su vacuidad.

Si para Semprún el problema de la escritura era la infinitud del relato, la imposibilidad de decir y reflejar todos los datos referenciales,

Duras permite al lector acceder al silencio de la elaboración de la obra. En esta escritura se deja entrever la influencia de la lengua vietnamita y de la cultura y el pensamiento de Extremo Oriente. La lengua discriminada trastoca el orden de la lengua colonialista: Duras introduce al otro completamente extranjero en la escritura, despojándola, abriéndola a lo emotivo, al imaginario, obligando al lector a ver e interpretar. El vacío se presenta como vía de acceso a otra realidad, fuente de conocimiento. La escritura, en contra de la tradición occidental del relato introducida por la *Poética* de Aristóteles, “dit la réalité de ce qui ne peut être déterminé, de ce qui évite l’être de toute illusion qu’il peut parvenir à saisir le réel”⁶⁵⁸.

Semprún se apropia de la lengua del exilio, nueva patria de adopción, dominándola, penetrándola de su esencia española. Sin embargo, si la lengua vietnamita, completamente extranjera y extraña al francés, lengua clandestina, se deja entrever, la lengua castellana, de origen idéntico al francés y de prestigio similar, se mezcla en ocasiones con ella, mostrándose orgullosa, contaminándola con su ritmo recargado y pomposo, apropiada para la expresión de lo más íntimo. El francés se convierte, en este sentido, en instrumento de ascesis, de canalización y dominio de las pulsiones, dominadas por la racionalidad de un lenguaje ordenado y claro, sostenido por grandes pensadores de la filosofía occidental. Regularizada la escritura, el escritor excela en la lengua extranjera, imponiéndole su estilo propio.

Ambos autores emprenden una última etapa en la que la escritura se “normaliza”. Marguerite Duras retoma la escritura después del silencio de casi diez años dedicados al cine, con varios textos donde la escritura deviene más continua y compacta. En cierta medida, Duras toma una palabra propia para luchar contra esa forma de opresión que puede representar el silencio. Las frases se alargan poco a poco, aparecen más conectores, y el vocabulario se diversifica.

Semprún, después del desbordamiento lingüístico de *L’Algarabie*, y de cinco años de silencio, excepto por la publicación de una biografía de

⁶⁵⁸ HURÉ, Jacques, « Pour une lecture taoïste de certains textes littéraires modernes. Victor Segalen, Marguerite Duras », dans DÉTRIE, Muriel (éd.), *Littérature et Extrême Orient. Le paysage extrême oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*, op. cit., p. 204.

Yves Montand, emprende igualmente una escritura más contenida, de frases más simples y cortas, más ordenada, donde el francés normativo parece imponerse. El autor, después de la vacilación identitaria de la primera etapa, domina la lengua extranjera, se siente cómodo y fluido en ella, reafirmandose como escritor en lengua francesa.

Ambos autores pues, después del olvido y de la búsqueda vacilante de una identidad narrativa, después del vacío en la escritura y su intento de destrucción a través de la imagen, encuentran su propia voz en una escritura más madura y calmada.

VII.2. Espacios reales e imaginarios.

Consideradas las obras como reflejo, autorretratos del sujeto que escribe, los espacios se convertirán, además de metáforas de la interioridad, en soportes de la memoria y de la invención. De esta forma, el texto será “une déambulation imaginaire au long d’un système de lieux, dépositaire d’images-souvenirs”⁶⁵⁹. La escritura compone pues figuras de espacio “non figurables, mais figurant des entrées dans le paradoxe d’une spatialité sans contours.”⁶⁶⁰. De esta forma, “constitue la voie de passage principielle pour repérer des opérations qui concernent aussi bien la logique paysagère que le souci de l’architecte, la recherche du peintre ou l’expérience filmique”⁶⁶¹. Así pues, aunque la escritura apela a la percepción visual y, al mismo tiempo, da cuenta de la imposibilidad de ver, la experiencia espacial se situará entre el vaivén incesante entre el texto y la experiencia sensible que encarna.

Si el espacio de la escritura dejaba ver algunas convergencias, aunque fundamentalmente notables diferencias, en el desarrollo de la obra de Duras y de Semprún, los espacios reales e imaginarios que evocan son también distintos, aunque con ciertos puntos en común.

⁶⁵⁹ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d’encre. Rhétorique de l’autoportrait*, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1980, p. 110.

⁶⁶⁰ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l’espace*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. Esthétiques. Hors cadre, 2002, p. 13.

⁶⁶¹ *Ibid*, p. 12.

VII.2.1. El imaginario espacial durasiano

El espacio es uno de los elementos fundamentales en la obra de Marguerite Duras⁶⁶². La geografía y los espacios durasianos son fundamentalmente imaginarios y simbólicos⁶⁶³: el espacio de ficción, pocas veces, salvo en sus primeras obras, se describe de manera realista, aunque se trate de lugares geográficamente delimitados y con referencias en la realidad. Serán bien los personajes que viven y recorren los espacios y que contemplan los paisajes, o bien el narrador, en función de la atmósfera del texto, los que les otorguen un sentido en relación con su propia percepción, con su estado de ánimo, limitándose, la mayoría de las veces, a denominarlos, dejando el resto al libre arbitrio imaginativo del lector. Los espacios y los paisajes son, en este sentido, estados mentales.

Autour d'eux il y a un jardin qui tombe dans une déclivité brutale sur une plaine, de larges vallonnements sans arbres, des champs qui bordent un fleuve. On voit le paysage jusqu'au fleuve. Après, très loin, et jusqu'à l'horizon, il y a un espace indéfini, une immensité toujours brumeuse qui pourrait être celle de la mer. (HA, p. 8)

Esta manera de crear el espacio da cuenta de una aspiración fundamental de indiferenciación: las referencias espaciales desaparecen, la decoración se vuelve uniforme, hay como un encadenamiento continuo que es el testigo del “désir d'abolir la singularité des lieux”⁶⁶⁴. Se impone así un paisaje donde el agua, el cielo y el bosque se confunden. Es el paisaje de los orígenes, del Vietnam natal que estará presente continuamente y de donde surgen algunos de los personajes míticos de su obra.

⁶⁶² La importancia del espacio en la obra durasiana se puede apreciar de forma inmediata en muchos de los títulos de sus obras que hacen referencia a un espacio, mar, ciudad, región, etc.: *Un Barrage contre le Pacifique*, *Le Marin de Gibraltar*, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *India Song*, *Césarée*, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *La Pute de la côte normande*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Aurélia Steiner* (*Merbourne, Vancouver, Paris*), *La Femme du Gange*, etc.

⁶⁶³ En el análisis de los espacios imaginarios y simbólicos he tomado como referencia fundamental el texto de BACHELARD, Gaston, *La Poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Traducción de Ernestina Cahmpourcin, 1998.

⁶⁶⁴ PINTHON, Monique, « Une poétique de l'osmose », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écritures, 1994, p. 101.

Il y a eu Vinh Long et puis il y a eu Hanoï. J'ai déjà parlé de Vinh Long, jamais d'Hanoï. Vinh Long, je l'ai dit, c'était un poste de brousse de la Conchinchine. C'est déjà la plaine des Oiseaux, le plus grand pays d'eau du monde j'imagine. J'avais entre huit et dix ans lorsque c'est arrivé. Comme la foudre ou la foi. C'est arrivé pour ma vie entière. A soixante-douze ans, c'est encore là comme hier : les allées du poste, pendant la sieste, le quartier des Blancs, les avenues désertes bordées de flamboyants. Le fleuve qui dort. Et elle qui passe dans la limousine noire. S'appelle presque Anne-Marie Stretter. S'appelle Striedter. (VM, p. 30)

El agua, materia, forma y símbolo, adquiere numerosos significados. Fluvial, marítima, de delta, de arrozal, convertida en barro, en bruma, atrayente y a la vez destructiva, siempre evoca la infancia.

Je ne peux penser à mon enfance sans penser à l'eau. Mon pays natal c'est une patrie d'eaux. (VM, p. 77-78)

El agua de la infancia y de los juegos es también el agua del mar de China y del Pacífico, mar que arrasa los diques construidos por la madre. De hecho, la *mer* equivale a la *mère* desbordante y devoradora, seno acuático donde renacer y morir.

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du Barrage contre le Pacifique et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'invasion par l'eau. (LL, p. 84)

El agua y el bosque, en sus diversas variantes, aparecerán en gran parte de su obra: En *La Vie tranquille*, en *Un Barrage contre le Pacifique*, en *L'Amant*, o en *Le Vice-consul*, como amenazantes o imprevisibles, ensoñaciones con las que el personaje puede llegar a fundirse:

Après c'est la forêt. La folie dans la forêt. C'est toujours près des villages qu'elle dort. Mais parfois il n'y en a pas, alors c'est dans une carrière ou au pied d'un arbre. Elle rêve : elle est son enfant morte, buffle de la rizière, parfois elle est rizière, forêt, elle qui reste des nuits dans l'eau mortelle du Gange sans mourir, plus tard, elle rêve qu'elle est morte à son tour, noyée. (VC, p. 70)

En *Le Marin de Gibraltar* o en *Les petits chevaux de Tarquinia*, en *Emily L.*, como mar de vacaciones y de la búsqueda del amor y de la escritura en el imaginario:

Toutes les eaux étaient calmes, celles de la mer et celles du fleuve. Les eaux douces, d'habitude, étaient ralenties dans leur descente vers la mer par ce que j'appelais les grands câbles lisses de la houle qui d'une rive à l'autre interdisaient l'accès de la mer. Ce soir, non. A perte de vue, le fleuve coulait dans les eaux de la mer. On aurait dit que les mouvements des eaux étaient portés par le sommeil. (EL, p. 151)

En *Emily L.*, donde la descripción del paisaje alrededor de Quillebeuf toma, progresivamente, la apariencia de las llanuras acuáticas del Vietnam de la infancia.

Dès qu'on sortait de Pont-Audemer, l'été commençait pour nous, avec l'eau partout, la rivière, les canaux, les prés détrempés, les pêcheurs d'anguilles, les garages à barques et, au loin devant nous, couleur de lune, l'estuaire de la Risle. Après l'eau, on gagnait la colline par un chemin obscur, presque effrayant à cause de la forêt très dense. [...] On crie de bonheur parce que c'est là aussi que l'été commence. Dans les alternances de la nuit et de la lumière. Dans le ruissellement des eaux. Dans les marais baignés par les sources. Fertiles comme des jardins. C'est ici, à l'emplacement des champs, à celui des ormes gris, que se produit l'inondation quotidienne. Ça se passe vers l'embouchure tourvillonnante. Le jeune fleuve était là déjà. La mer prenait le tout des eaux salées et des eaux douces. Elle polissait les mours. La course des vagues dans le vent, qui dira jamais ? (EL, p. 28-29)

El mar, o el paisaje acuático, evocan, en ciertas ocasiones, el viaje. Así, el recorrido de la mendiga en *Le Vice-consul* desde las llanuras inmensas de agua de los lagos y los cultivos hasta el mar de Calcuta. En ese viaje acuático donde el personaje se extravía perdiendo la razón y el lenguaje, la madre está siempre presente.

Voici, indubitable, le grand lac natal. Elle s'arrête. Elle a peur. La mère fatiguée la regardera venir depuis la porte de la paillote. La fatigue dans le regard de sa mère : Encore en vie, toi que je croyais morte ? La peur la plus forte, c'est celle-là, son air lorsqu'elle regardera s'avancer son enfant revenue. [...]

La revoir et repartir dans la mousson. Lui rendre cet enfant.

Elle marche toute une nuit et toute une matinée. Entre les rizières. Le ciel est bas. Dès le lever du soleil, sur la tête, on porte du plomb, il y a de l'eau partout, le ciel est si bas qu'il touche les rizières. Elle ne reconnaît rien. Elle continue. (VC, p. 25-26)

O el viaje de *Emily L.*, surgido del imaginario de la autora implícita en el texto, viaje interminable emprendido con el objeto de “perder su vida en la mer, de no hacer nada más que de los poemas y de amor que de perder en

la mer”⁶⁶⁵. Viaje también del guardián amante en busca de Emily y de su escritura.

El agua, en forma de río o de mar, se encuentra estrechamente unida al bosque en el recuerdo de una infancia en libertad, a una especie de paraíso original. El bosque es también la prohibición, la violencia, un lugar inquietante y oscuro de donde proviene el lenguaje de los orígenes.

Il y avait cette espèce de plaine qui était encore assez élevée, une sorte de plateau et au nord il y avait la chaîne de l'Éléphant, et au sud c'était cette espèce de pays où il n'y avait plus de village, plus d'habitation, un pays d'eau, de marais. Avec, en bordure de mer, les forêts de palétuvers, qui étaient seules à émerger sur des centaines d'hectares à la saison des hautes eaux. (LL, p. 59)

El bosque, donde se corre siempre el riesgo de perderse, el lugar de la infancia todavía no “domesticada”, despojado de las normas sociales y lingüísticas, es un espacio presente en *Détruire dit-elle*, en *Abahn Sabana David* o en *Nathalie Granger*.

Y estos paisajes del Extremo Oriente, de aguas estancadas o en lento movimiento, acunadoras, aunque transplantados a otras latitudes, están acompañados de un calor sofocante que produce somnolencia, pasividad, otorgando un aire lánguido a las heroínas durasianas, o un cielo plomizo que amenaza tormenta y que produce desasosiego e inquietud.

L'enfant n'avait jamais vu une tempête aussi forte, il n'avait aucun souvenir d'une pareille violence et sans doute avait-il peur. (Été, p. 79)

A Calcutta, aujourd'hui, il est sept heures du matin, la lumière est crépusculaire, un himalaya de nuages immobiles recouvre le Népal, dessous une vapeur infecte stagne, la mousson d'été va commencer dans quelques jours. (VC, p. 31)

Las ciudades de la escritura durasiana se encuentran siempre en la costa, al borde del mar, o bien cerca de un bosque. Son ciudades, excepto en sus primeros textos, siempre imaginarias, independientemente de si tienen un referente real o no. En numerosas ocasiones, la elección de la toponimia, del nombre de la ciudad, del mar o del río, depende en gran medida del sonido y sus evocaciones poéticas.

⁶⁶⁵ DURAS, Marguerite, *Emily L.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 89.

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*, sont fausses : (IS, p. 9)

O por su alejamiento geográfico y neutralidad:

Elle ne peut être que dans les lieux de cette sorte-là, où il ne se passe rien que la mémoire. Il ne se passe rien à Melbourne, à Vancouver. Et ce sont des endroits éloignés. C'est loin de l'Europe. Je les vois comme des endroits de survie. C'est blanc, des pages blanches. Rien n'y arrive. L'ennui d'exister doit être incommensurable là-bas. (YV, p. 126)

Tenemos así a S. Thala y U. Bridge en *Le Ravissement de Lol V. Stein* o en *L'Amour*; Calcuta y Lahore en *Le Vice-consul* y las otras obras del "ciclo hindú"; Vancouver, Melbourne o París, de la serie *Aurélia Steiner*, ciudades convertidas en espacios simbólicos de la escritura, referencias imaginarias donde vive el personaje; o Quillebeuf, ciudad marítima donde se desata el imaginario en *Emily L.* En realidad, el lugar importa poco:

Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville. Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. (YV, p. 112)

Estas ciudades son descritas sólo en función de la deambulación de los personajes o de los intereses del narrador, abstrayéndolas, convirtiendo al espacio en un elemento fundamental de la narración, en una atmósfera. Mientras trabajaba en la redacción de *Le Vice-consul*, la autora explicaba su manera de proceder:

Je me suis servie de signes très précis : le palmier, le laurier-rose, la lèpre. Je n'ai pas du tout décrit Calcutta minutieusement ; j'ai prélevé certains signes ou objets (quatre ou cinq) et ils m'ont révélé la ville... J'appelle cette méthode qu'est la mienne, descriptions par touches de couleur.⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ *The French Review*, n° 4, mars 1971, citado en PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, op. cit., p. 73.

Esta técnica, que evoca a la pintura, y que construye un espacio a partir de cuatro o cinco elementos, solicita de manera insistente, el imaginario del lector.

A veces, estas ciudades están delimitadas en diversas zonas, como es el caso de Saigón en *Un Barrage contre le Pacifique*, o *Calcuta* y la isla conlindante del Hotel Príncipe de Gales: existe una frontera que separa y protege al mundo blanco colonizador del mundo colonizado, de sus miserias y de sus leprosos.

L'île est grande, à l'autre extrémité il y a un village très bas, qui touche la mer. Entre ce village et l'hôtel un grand grillage s'élève et les sépare. Partout, au bord de la mer, dans la mer, d'autres grillages contre les renquins. (VC, p. 177)

Las fronteras en la obra durasiana son, la mayor parte de las veces, imaginarias: los personajes permanecen atrapados en un espacio o en una situación de los que son incapaces de salir, en una temporalidad enlentecida, casi inmóvil. Así sucede, por ejemplo, en la concesión de *Un Barrage contre le Pacifique*, en las vacaciones en Italia en *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, en la sociedad burguesa de S. Thala de *Le Ravissement de Lol V. Stein*, en la ciudad de Staadt de *Abahn Sabana David*, etc. Con todo, la escritura durasiana, en su afán de indiferenciación, tiende a difuminar las fronteras a través de los espacios acuáticos, de unas instancias narrativas indefinidas y de la puesta en discurso de pronombres que confunden personajes, reflejando la indeterminación de la propia figura auctorial.

Otro de los lugares del imaginario durasiano es la casa, protagonista de la película *Nathalie Granger*. La casa, para Duras, es “la maison de famille, c'est pour y mettre les enfants et les hommes, pour les retenir dans un endroit fait pour eux, pour y contenir leur égarement, les distraire de cette humeur d'aventure, de fuite qui es la leur depuis les commencements des âges”⁶⁶⁷. Lugar indiscutible de la mujer es, al mismo tiempo, el espacio de la utopía imaginada por ella para sus hijos pero también donde se encuentra sometida a las leyes patriarcales.

⁶⁶⁷ DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1987, p. 53.

A pesar de todo, para Duras, y como ya recordara Virginia Woolf, la habitación propia en la casa puede significar la libertad femenina. El espacio simbólico por excelencia en Marguerite Duras será pues la “chambre noire”, enlazada estrechamente con la metáfora de “l’ombre interne”, lugar de la escritura que evoca el espacio de la alquimia de la fotografía y que tiene sus antecedentes en las primeras obras durasianas: En *Un Barrage contre le Pacifique* esa habitación del imaginario se concentraba en la sala de cine donde Suzanne se evadía de la realidad para construir una ficción a su medida, y en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Lol “hacía su propio cine” tumbada en el campo de centeno mientras que los amantes se dejaban percibir a través del marco de la ventana del hotel.

Esa habitación oscura del imaginario, origen de la escritura y de la lectura, aparece por primera vez como tal en la obra *Le Camion*, convertida en el espacio de recreación del imaginario, donde surge la “image mentale”⁶⁶⁸ de la historia de la dama.

Un lieu sombre et clos. [...] Deux personnes sont là, assises à la table : Gérard Dépardieu et Marguerite Duras. Sur la table, des manuscrits. L’histoire du film est donc lue. Ils liront cette histoire.

[...]

On peut appeler ce lieu : CHAMBRE NOIRE, ou chambre de lecture.

[...]

Donc, ici, LA CHAMBRE NOIRE qui commence : (LC, p. 11)

Esta habitación del imaginario se recrea de nuevo en *Aurélia Steiner* y en el décimo capítulo de *L’Été 80* en su encuentro con Yann Andréa. Es la “habitación negra”, espacio de la escritura donde se reúnen, aunque separados, la escritora y el lector, compartiendo la misma historia.

Je suis dans la chambre noire. Vous êtes là. Nous regardons dehors. La mer et ce pasaje des deux formes lointaines de la jeune fille et de l’enfant, elles marchent le long de la blancheur, sur la nudité, sur la plage. [...] La plage est vide comme la chambre. La jeune fille et l’enfant sont seuls. Je les regarde en votre présence. (Été, p. 91-92)

[...] Ils marchent le long des pluies et des territoires ensoleillés, ils marchent et je les regarde de la chambre noire. Je les vois bien. [...] Vous me regardez les voir. Comme eux nous sommes séparés. [...] Vous dites : de quoi parlait-on dans la chambre noire ? Aujourd’hui je ne le sais plus. (Été, p. 93)

⁶⁶⁸ « Entretien avec Michelle Porte », dans DURAS, Marguerite, *Le Camion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 89.

El lector, que en este texto es figura de Yann Andréa, deviene, progresivamente, un personaje encerrado en el imaginario de la escritora: entre el niño protagonista de la historia y él ya no habrá diferencias.

Dans la chambre noire je vous ai à votre tour enfermé. Dans l'espace illimité de la mer je vous ai enfermé avec l'enfant. C'est fait. [...] Je ne distingue plus votre corps de celui de l'enfant, je ne sais plus rien des différences qui vous unissent et vous séparent, [...]. (Été, p. 96)

No obstante, como habitación, este espacio designa el lugar de la pasión, acogiendo los cuerpos de *Agatha* y de su hermano, y de la extraña pareja de *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Es una “chambre hallucinatoire”, donde se dibujan las palabras.

La habitación de la escritura tiene su origen en el espacio familiar y en la habitación del deseo y del deshonor donde *la petite* se entrega al amante chino. La imagen absoluta e irrepresentable de la travesía del río Mékong supondrá el bautismo que, por medio del pasaje a través del lugar del deseo de la habitación de Cholen, transportará a la narradora al lugar de la escritura.

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assuré de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai.

C'est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu. [...] C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. De l'autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé. (AM, p. 93)

VII.2.2. El imaginario espacial sempruniano

La habitación primordial del imaginario de Semprún es la habitación materna, el lugar del origen, de la sexualidad y de la muerte, a la que conduce el laberinto interminable de la casa familiar madrileña, mimetizada por una escritura enmarañada que converge en la puerta cerrada donde se esconden los secretos más oscuros e indecibles.

El otro espacio primordial es el campo de Buchenwald. Espacio siempre latente y ausente, por la necesidad del olvido, hasta el regreso, en la vida y en la escritura, en *L'Écriture ou la vie*.

Ambos espacios constituyen el centro de una escritura que gira siempre a su alrededor. De ahí que los personajes de los textos de Semprún, proyecciones del autor, estén siempre en movimiento, viajando constantemente, como si el viaje en el vagón atestado que condujera a Manuel a Buchenwald, o el recorrido hacia la habitación clausurada, fuese interminable.

Ese continuo trasladarse viene impuesto igualmente por los acontecimientos políticos: primero, el exilio, después, la actividad clandestina. Así, los personajes semprunianos viajarán a numerosas ciudades, descritas brevemente, eso sí, en función de sus recorridos y deambulaciones por barrios, calles, edificios, museos, teatros, bares, clubs de música, etc., pero con un referente real, sobradamente conocido.

J'y arrivais par la rue Clovis, ce printemps-là, en quittant le lycée Henri-IV, les jours de sortie. Plus tard, pendant les vacances d'été, alors que j'habitais rue Blaise-Desgoffe et que je fréquentais la bibliothèque Sainte-Geneviève, j'y arrivais par la rue Soufflot. Et encore plus tard, en 1942, lorsque je louais une chambre près de la place de la Contrescarpe, j'y débouchais par la rue Clotilde. (AV, p. 154)

Todas ellas son ciudades vividas por el autor y de gran significado afectivo, mezclándose la autobiografía y la ficción: Ámsterdam y La Haya en *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, donde el padre de Semprún representó a la República española, ciudades de su primera adolescencia en el exilio y donde Ramón Mercader es asesinado; Praga, ciudad destacada en *La Montagne blanche*, con su Calle del Espejo y el tranvía número 22 que conduce a Bila Hora; Praga también en *Autobiografía de Federico Sánchez*, donde transcurre la ceremonia de expulsión del PCE que dará lugar a la transformación de Federico Sánchez, militante comunista, en Jorge Semprún, escritor; París, sobre todo el distrito sexto, en numerosos textos, pero sobre todo en *Adieu, vive clarté...* donde el joven Semprún encontró su nueva patria y lengua de adopción, pero también en *L'Algarabie*, como ciudad protagonista de un texto de política ficción, cambiando su fisionomía

en función de unos acontecimientos imaginados; Santander, ciudad de vacaciones de la familia Semprún cuando todavía vivía la madre y ciudad de la familia Mercader en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, además de región de la familia Avendaño en *Veinte años y un día*. Santander es, además, una de las ciudades claves de la obra sempruniana, porque allí se sitúa la casa donde “reinaba” Susana Maura. Su búsqueda, como la puerta cerrada de la habitación materna, se convierte en una obsesión:

en Santander, lo primero que hice fue arrastrar a mi mujer y al matrimonio amigo que nos acompañaba en busca de la casa que solíamos alquilar en el Sardinero, durante los veranos, a lo largo de muchos años, hasta que murió mi madre, poco después de proclamarse la República.

Pero no la encontré.

[...]

Pero no encontré la casa del Sardinero aquel día de agosto de 1975. No volvió a aparecer fantasmáticamente la silueta de mi madre, vestida de blanco, por entre las azaleas y las hortensias del jardín. En *La segunda muerte de Ramón Mercader* había evocado su memoria en esos mismos lugares, y ahora, al recorrerlos de nuevo, después de tantos años, una infinita tristeza me acompañaba. (AF, p. 268-269)

Una casa que finalmente encontrará en *Adieu, vive clarté...*, el libro de la infancia. De nuevo aparece la figura del laberinto, esta vez conduciendo a la casa donde se preserva el recuerdo de la madre.

Mais, il y a trois ans, faisant une nouvelle fois à pied le tour du périmètre extérieur du lotissement, à la recherche d’une entrée dans le labyrinthe, j’ai soudain découvert cet accès. Ce que j’avais pris jusque-là pour la route carrossable d’une seule villa était en réalité une allée conduisant à l’espace d’antan, où les deux ou trois maisons de l’époque préservées étaient encerclées de bâtiments nouveaux qui les occultaient à la vue.

Je contemplais la maison enfin retrouvée, je reconnaissais tout : (AV, p. 276)

La ciudad natal es Madrid, donde la familia Semprún tenía su domicilio, en el barrio del Retiro, en la calle Alfonso XI. Madrid, ciudad de cielos azules, es igualmente la ciudad de la clandestinidad: su regreso se convierte en obsesión, pese al peligro que entraña la militancia comunista en la capital del régimen franquista.

Bien sûr, je rentre chez moi.

Je mentirais si je disais que c’est l’émotion de ce rendez-vous de demain, la possibilité de tirer Pedro des pattes de la police, qui me mettent en joie. C’est parce que je rentre chez moi, tout simplement. Je reviens dans la ville de mon enfance. (EV, p. 212)

Madrid es la ciudad de los orígenes en dos sentidos: ciudad natal, pero también lugar donde tiene lugar la transformación de militante en escritor. En la casa de un camarada, Manuel Azaustre, antiguo prisionero de Mauthausen, Semprún, o entonces Rafael Bustamante o Artigas, despierta su memoria adormecida que le empuja a escribir. Allí nacerá su primera novela, *Le Grand Voyage*.

La casa de Azaustre en Concepción Bahamonde, número cinco, será objeto de todo un capítulo en *Autobiografía de Federico Sánchez*. En ese lugar real y simbólico, además de renacer el escritor, se crea la figura heroica de Federico Sánchez como militante clandestino arriesgándose por sus camaradas.

Por eso has venido a dormir aquí, a esta calle de Concepción Bahamonde. Para que en la memoria de Simón, interrogado, torturado, pueda encenderse esta lámpara tuya, esta lámpara entre otras fraternales. Para que Simón no esté solo. Para no estar solo tú tampoco. Para estar con Simón esta noche. (AF, p. 59)

El Madrid clandestino se verá redimido para Semprún finalmente con el regreso triunfal como Ministro de Cultura en *Federico Sanchez vous salue bien*. En las primeras páginas, el escritor y político regresa, en un cortejo oficial, a la calle de su infancia. Finalizando el texto, en el epílogo, Semprún vuelve al piso familiar y, sobre todo, a la habitación materna, con un fragmento de la evocación de Rafael Artigas en *L'Algarabie*. Repitiendo otro de los párrafos de este texto escrito “pour pouvoir parler de ce couloir, de cette chambre”⁶⁶⁹, en *Adieu, vive clarté...* el autor-narrador confiesa la dificultad de aquel relato, no solamente por la indecisión en la lengua de escritura sino por la plasmación en él de recuerdos íntimos y secretos.

Si el español y el francés eran las lenguas principales de escritura, aunque con predominancia de la segunda, Madrid y París serán las dos ciudades primordiales de referencia: el personaje se mimetiza con ellas, apropiándose las, expresando sus estados de ánimo. Así sucede cuando la noticia de la caída de Madrid a manos de los fascistas llega hasta el joven Semprún exiliado en París.

⁶⁶⁹ SEMPRÚN, Jorge, *Federico Sanchez vous salue bien*, Éditions Grasset & Fasquelle, Coll. Le livre de poche, 1993, p. 245.

Mais Madrid est tombée, la nouvelle était à la première page de *Ce soir*, tout à l'heure.

[...]

Il m'a semble alors que la progression de la tache d'humidité, grisâtre, sur la feuille de journal affichée, au gré d'une pluie fine, persistante, de printemps, était une métaphore visuelle étrangement ajustée à mes sentiments. [...]

Madrid était tombée et ce malheur signait en quelque sorte la fin d'une époque de ma vie. Je m'aventurais désormais sur le territoire inconnu de l'exil, du déracinement. De l'âge adulte, aussi. (AV, p. 78-79)

Por otra parte, París y su plaza del Panteón se convertirán en el centro del nuevo universo de Semprún, en el nuevo territorio protector que sustituye, en cierta medida, a la ciudad de la infancia.

[...] je me cantonnai dans mon territoire de la rive gauche, que j'explorai systématiquement, une fois que j'en eus établi les frontières approximatives. (AV, p. 173)

Las fronteras delimitativas estarán siempre presentes en la obra sempruniana, en una escritura donde el exilio y el viaje continuo ocupan un lugar predominante. La frontera de España, atravesada desde Lekeitio al comienzo del exilio, o vista desde Biriatoú en Francia, aparecerá recurrentemente en la obra del autor, desde *L'Évanouissement* hasta *Adieu, vive clarté...* Si el personaje quedaba fuera, exiliado, era necesario trastocar el orden, para que el lugar de origen quedara dentro.

Il fallait renverser le rapport des paysages et des choses, les remettre à l'endroit, pour que l'Espagne soit le dedans, l'intérieur, de ma vie. Tout le reste, à commencer par la colline de Biriatoú, qui s'élèverait comme la borne d'un paysage aux profondeurs immenses, ne serait plus que le dehors. (EV, p. 183)

Esa división dentro-fuera es candente en el campo de Buchenwald, donde el afuera es la vida imposible y vetada para los prisioneros de dentro, condenados a la muerte y a la desaparición en el humo del crematorio. De ahí la creación en alguno de sus textos, como en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, *L'Algarabie* o *Quel beau dimanche!* de mundos cerrados en sí mismos, sin posibilidad de escapatoria.

Je réalise subitement, à les voir marcher sur cette route, comme si c'était une chose simple, que je suis dedans et qu'ils sont dehors. Une profonde tristesse physique m'envahit. (GV, p. 25-26)

Con todo, el espacio sempruniano por excelencia será ese lugar entre el afuera y el adentro, fronterizo, el “entre dos” de un lugar indeterminado. La frontera entre Francia y España, en la misma región del País Vasco compartida por ambos países, es el lugar idóneo donde reposar para siempre.

[...] je demanderais à être enterré dans le petit cimetière de Biratou. Dans ce lieu de frontière, patrie possible des apatrides, entre l’une et l’autre appartenance – l’espagnole, qui est de naissance, avec tout l’impéiosité, accablante parfois, de ce qui va de soi ; la française, qui est de choix, avec toute l’incertitude, angoissante parfois, de la passion -, sur cette veille terre d’Euskal Herria. Voilà un lieu qui me conviendrait parfaitement pour que se perpétue mon absence. (AV, p. 244)

En esa región de paso, de espacio indeterminado, de dualidad y conflicto identitario, se sitúa el lago de La Négresse, “hito fronterizo de mi vida”⁶⁷⁰ que separa al militante de identidades diversas y falsas, del escritor de identidad fragmentada pero verdadera. El agua “maternal y primitiva. ¿Bautismal?”⁶⁷¹ del lago de La Négresse estará presente en gran parte de su obra, ya en el primer texto.

Mais cette nuit-là, j’étais heureux de tomber à l’eau, de m’enfoncer dans la soie bruisante de l’eau, plein la bouche, plein les poumons. C’était l’eau sans fin, l’eau sans fond, la grande eau maternelle. (GV, p. 108)

En *L’Évanouissement*, el lago, conectado con la infancia, es el espejismo en cuya superficie fascinante se desvanece el personaje, Manuel, para ceder su lugar al narrador.

Pourtant, il y a le lac de La Négresse.

Il n’est pas impossible, d’après ce que je sais de la vie de Manuel, que le paysage de La Négresse ait été une vision de son enfance, même si elle s’est effacée. (EV, p. 179-180)

El lago fronterizo es pues indicador tanto de nacimiento como de muerte: aguas maternas que acogen en su seno al sujeto. El secreto del nacimiento

⁶⁷⁰ SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Editorial Planeta, Coll. Biblioteca Premios Planeta, 2002, p. 191.

⁶⁷¹ *Ibid*, p. 191.

y de la muerte de la habitación materna se traslada a este lago situado en el más allá de una tierra de nadie.

El espacio, como metáfora de la interioridad y de la memoria, juega un papel de relieve en la escritura tanto de Marguerite Duras como de Jorge Semprún, en función, fundamentalmente, de los personajes.

Después de una etapa más realista, los espacios durasianos se caracterizarán por su abstracción: paisajes y lugares descritos con pocas pinceladas que conforman una atmósfera apropiada al relato. Destacan los paisajes acuáticos que evocan aquellos de la infancia indochina, paisajes donde el agua, la tierra y el bosque tienden a la indiferenciación. El mar de la infancia, símbolo de la madre, acogedor y devorador al mismo tiempo, lugar donde perderse, estará presente a lo largo de toda la obra. Un *mer-mère* que cuando está calmado sigue el ritmo de las mareas, ritmo balanceador, fascinador, pero que embravecido produce pavor.

La figura fascinante de la madre en Semprún se verá representada igualmente en un espacio acuático: el lago y, fundamentalmente, el lago de La Négresse, situado inmediatamente después de la frontera franco-española, el espacio intermedio de muerte y de vida donde el escritor encuentra su propio espacio en la escritura.

Las fronteras son un elemento espacial clave en la obra de Semprún, delimitando el adentro y el afuera, tanto en el exilio como en el internamiento en Buchenwald, espacio cerrado donde la muerte se opone a la vida del afuera.

Si existen las fronteras en Duras son para separar el mundo de los colonos blancos, de la riqueza y el lujo, del mundo de los amarillos, de la lepra y de la miseria. Pero la escritura durasiana tiende a la difuminación y a la indefinición, en unos espacios acuáticos simbólicos donde no se distingue la tierra del mar.

Semprún, a diferencia de Duras, describe los espacios de una forma más realista, aunque sin detenerse tampoco en detalles, buscando la funcionalidad, siguiendo el recorrido de unos personajes que se mueven rápida y constantemente. Mientras que los personajes durasianos se mecen en esa somnolencia causada por la cadencia de las mareas y por el calor

sofocante, los personajes semprunianos están siempre activos, en movimiento, viajando continuamente con un objetivo claro. Los viajes tienen como destino ciudades con referencias reales, vividas por el autor en su biografía, descritas en sus recorridos por calles y plazas conocidas, mimetizándose con los estados de ánimo del personaje.

Las ciudades más importantes desde el punto de vista de la significación afectiva son París, origen de la nueva lengua de adopción, nueva patria construida a través de la escritura, y además de Santander, donde se sitúa la casa de vacaciones asociada al recuerdo de la madre, Madrid, ciudad de nacimiento, de la clandestinidad política y origen de la escritura. Allí encontramos el piso familiar y, sobre todo, la habitación de la madre, la habitación prohibida donde se esconden los secretos de la vida y de la muerte, imaginario de la escritura.

Los personajes de Duras no viajan demasiado, salvo en algunos textos como *Le Marin de Gibraltar* o el viaje de la mendiga en *Le Vice-consul*, recorrido imaginario de perdición. La mayor parte de las veces, en cambio, estos personajes se sienten atrapados en un lugar con una atmósfera asfixiante y en el que el tiempo no parece transcurrir, imaginando otros lugares, como en *Les Petits Chevaux de Tarquinia* o en *Le Vice-consul*.

Las ciudades de Duras son ciudades de costa donde el mar está siempre presente. Y aunque algunas tengan un referente en la realidad, el imaginario de la escritora las transforma, utilizándolas para sus propósitos, como es el caso de Calcuta, de Venecia, incluso de París.

De esos espacios, el más importante desde el punto de vista simbólico es la “habitación negra”, el equivalente de la habitación materna de Semprún, lugar del imaginario de donde, desde la “masa de lo vivido” que configura la “ombre interne”, nace la escritura. Habitación donde la escritora realiza la transformación de lo real, “encerrando” en ella a sus personajes y al lector. Es la “habitación propia” de la escritora, aquella que le permite acceder a la escritura desde el deseo y la emoción.

Si existe un lugar que obsesiona a Semprún y a sus personajes es el campo de Buchenwald, lugar de la muerte, espacio deliberadamente vaciado en el olvido, y al que progresivamente deberá regresar para encontrar su verdadera identidad.

Espacios de significación aproximada, como la habitación materna o la “habitación oscura”, el agua maternal del mar o de los lagos, no impiden grandes diferencias como, por una parte, unos espacios más o menos abstractos, en los que los personajes se mueven con una gran lentitud, y, por otra, espacios realistas donde los personajes se mueven con rapidez y brio. Espacios naturales y privados en Duras, espacios urbanos y públicos en Semprún, expresión de una identidad narrativa de género. Aún así, a pesar de la presencia en la obra de los espacios cerrados y fronterizos, ambos coinciden en el deseo de difuminación de los límites, Duras mediante esos paisajes acuáticos de la infancia, Semprún a través del deseo de situarse en la tierra de nadie entre España y Francia, dos lenguas y culturas que indefinen su identidad narrativa al mismo tiempo, entre la escritura y la vida.

VII.3. Imagen y ausencia de imágenes como motivos de escritura.

La escritura, evocadora de imágenes, pone en marcha una estética paradójica puesto que, movilizándolo la mirada en la linealidad de la página, impide la visión y desata el imaginario. La ausencia de la imagen en el texto se corresponde “au procès par lequel l’image s’absente en surgissant”⁶⁷². La cuestión de la imagen y de lo visible en la creación literaria es pues fundamental ya que implica directamente el problema de la representación, haciendo referencia a la relación no sólo del texto con la imagen sino también la del texto con el imaginario, la primera pues en presencia, la segunda en ausencia.

Si escribir es ver y hacer ver, la escritura muestra “non seulement que le rapport à l’image nourrit l’imaginaire, mais que le regard, et la trouée du visible qu’il implique, fait de ce rapport à l’image et à l’imaginaire le fondement de cet autre univers spécifique à chaque écrivain comme il en ferait le fondement même de son style”⁶⁷³.

⁶⁷² ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L’Idée d’image*, op. cit., p. 40.

⁶⁷³ LOIGNON, Sylvie, *Le regard dans l’oeuvre de Marguerite Duras*, Paris, L’Harmattan, Coll. Critiques Littéraires, 2002, p. 9-10.

La relación del texto tanto con la imagen como con el imaginario la analizaré, en este apartado, en función de tres vectores. El primero, el de la escritura como proyección del autor, imagen imaginada de sí mismo proyectada en el lector; el segundo, en la percepción de la escritura como sustituto, en ocasiones obsesivo, de la ausencia de imágenes, fundamentalmente fotográficas, en la construcción del sí mismo; el tercero, vinculado con la imagen en presencia, la utilización del cine y de la pintura como significantes imaginarios y como referentes socioculturales en la escritura.

Si gran parte de la obra de nuestros dos autores se convierte, en la representación del sí mismo, en el espejo reflectante donde ambos se proyectan, la escritura pondrá en marcha los mecanismos necesarios para hacer surgir la propia imagen, seleccionando una serie de atributos, fraccionando, deformando y conformando al sujeto escrito. De ahí la importancia, tanto en Duras como en Semprún, de elementos y figuras como las puestas en abismo, los espejos, y su relación con las artes visuales como la pintura, la fotografía y el cine, reflejos imaginarios que dan cuenta de un sí mismo en construcción. Espejos, fotografías, cuadros, tarjetas postales, etc. son objetos que se prodigarán con el fin de reflejar el yo del autor.

Marguerite Duras siempre consideró la escritura en superioridad a la imagen porque mantendría el deseo y el imaginario. No obstante, la fascinación provocada por la ausencia de imagen dará lugar a una escritura obsesiva en *L'Amant*, fascinación similar a la que provocará en Semprún la inexistencia de imágenes fotográficas de sus orígenes, tanto de su familia como de sí mismo. Esta ausencia y la imposibilidad de mostrar en su mismo acaecer la vivencia del horror de los campos de concentración, convierten a la escritura en sustituto interminable de la imagen absoluta, en un intento de sustituir su poder de evocación.

Por otra parte, en la obra de estos dos autores del siglo XX, el contacto e intercambio con las artes audiovisuales y, fundamentalmente, con el cine, es determinante. En unas obras que comienzan su andadura en los años cuarenta y cincuenta⁶⁷⁴, la influencia cinematográfica se hará sentir de

⁶⁷⁴ En esta época y después de un cierto alejamiento entre el cine y la literatura con la aparición del cine sonoro, se produce un acercamiento entre ambas artes, del que da cuenta

forma evidente, no sólo en ciertas técnicas narrativas de procedencia norteamericana, sino como referentes cinematográficos culturales.

Marguerite Duras será la guionista de *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, película que marcará un hito en la historia del cine en tanto supone una nueva reflexión sobre la narratividad cinematográfica por la que el séptimo arte deviene lenguaje, modo de expresión de una subjetividad a través, fundamentalmente, de la puesta en escena. A partir de entonces, más que de influencias habrá que hablar de colaboración entre la literatura y el cine, de la que da cuenta igualmente otra película de Resnais, *La Guerre est finie*, con guión de Jorge Semprún.

Si la creación literaria se basa, desde entonces, en una “yuxtaposition anarchique d’unités closes où se dissolvent continuité narrative, enchaînement explicatif, systèmes signifiants.”⁶⁷⁵, la imagen tenderá cada vez más a recusar las capacidades representativas del lenguaje. La imagen y el discurso tendrán en común el cuestionamiento de las significaciones evidentes.

En este contexto se inscribe el trabajo cinematográfico de nuestros dos autores. Duras, en una evolución como realizadora que conducirá a la plasmación de imágenes y voces discordantes, hasta la ausencia completa de la visión de la historia narrada con el objeto de no “matar el deseo de imaginario”. Semprún, desde su primera colaboración con Resnais, evolucionará hacia guiones más narrativos y realistas de contenido político, participando en películas de realizadores como Costa Gavras y Joseph Losey, concibiendo la imagen como instrumento poderoso de representación mimética de la realidad y de movilización de la conciencia de las masas.

Claude-Edmonde Magny, mentora de Semprún, con *L'Âge du roman américain* (1944-1946), recopilación de artículos críticos que inauguraba la primera tentativa seria en establecer una filiación precisa entre técnica cinematográfica y técnica literaria. Los autores estadounidenses, entre los que destacan Dos Passos, Faulkner y Hemingway, y cuya influencia será reconocida por Semprún y por Duras en su segunda etapa, utilizan nuevas técnicas narrativas más próximas del periodismo que de la novela: dramatización, efectos de choque, recortes, expresión directa y sensorial, distanciamiento de la focalización, etc.

⁶⁷⁵ CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, Coll. Fac Cinéma, 1993, p. 70.

VII.3.1. La imagen y su ausencia en la escritura durasiana

La obra de Marguerite Duras es eminentemente visual, bien ligada al teatro y al cine, bien recorrida por la imagen, ya sea cinematográfica o fotográfica. Hasta el punto de que, como ha destacado Pascal Durand, tanto los espacios (el mar, el hotel de lujo, la terraza...) como la casi inmovilidad de las escenas durasianas nos reenvían directamente a las fotonovelas. Sus textos, cinematográficos o escritos, como lo era explícitamente *India Song*, se convierten en textos-películas o películas-textos: “Figuration de cette osmose, l’écran, quelquefois, littéralement fait écran, devient, par une curieuse inversion, page noire où rien ne s’inscrit – hormis une voix *off* (celle de l’auteur-(dé)réalisateur) lisant un texte, voix faite écriture”⁶⁷⁶.

La relación entre la imagen y el imaginario estará próxima a la que se establece entre lo visible y lo invisible. La imposibilidad de transmitir mediante la escritura la imagen exacta de las cosas no es, sin embargo, una preocupación durasiana.

Je suis la seule à savoir de quel bleu est l’écharpe bleue de cette jeune femme dans ce livre. Mais il y a des manques graves celui-ci ne l’est pas. Par exemple : je suis la seule aussi à voir son sourire en son regard. Je sais que jamais je ne pourrai vous le décrire. Vous le faire voir. Jamais personne. (VM, p. 40)

Esta incapacidad de representación mimética de la realidad es, paradójicamente, lo que convierte a la escritura en un medio, según la autora, infinitamente superior a la imagen, puesto que permite el imaginario, lo invisible.

F.F.: *Une image pourtant, ça vaut mille mots, non?*

M.D. : Non, Un mot contient mille images.

[...]

M.D. : [...] Il y a une sorte de puissance, j’appelle ça la puissance de prolifération du mot que l’image ne contient pas. L’image, bien sûr, en a une, mais infiniment moins grande.⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ DURAND, Pacal, « Le lieu de Marguerite Duras », dans BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS (éds.), *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, op. cit., p. 247.

⁶⁷⁷ « Interview du 11 avril 1981. Émission « Femmes d’aujourd’hui », Radio-Camada : interview par Françoise Faucher », dans LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p. 45.

El texto escrito, al no fijar la representación, como lo hace la imagen, es “porteur indéfini d’images”⁶⁷⁸. Por contradictorio que pudiera parecer, la imagen contribuye al olvido, a la omisión de las otras miles de imágenes mentales que permanecen en el imaginario. Ni el teatro ni el cine permitirán acceder al potencial ilimitado del texto, a la proliferación infinita de las mismas en el imaginario.

Le visage fixe et plat, à portée de la main, d’un mort ou d’un petit enfant ce n’est toujours qu’une image pour un million d’images dont on dispose dans la tête. Et le film du million d’images sera toujours le même film. (VM, p. 113)

Si la escritura “hace ver” no es una imagen mimética de la realidad sino la propia escritura, convocando palabras y frases irrerepresentables o sin un referente real, como “l’air resone, cogne les murs, ne casse pas”⁶⁷⁹, o “ces plages autour des yeux”⁶⁸⁰: la imagen de la escritura es autoreferencial. El imaginario se libera de las referencias reales de las palabras.

Q.: *Ce sont les livres les plus visuels que j’ai lus.*

M.D. : Ce que vous avez vu, c’est le texte, c’est l’écriture du texte. Ça se voit aussi, c’est une image, le texte. Ce n’est pas possible que vous ayez vu à travers ce que j’ai écrit les images indépendantes de leurs commentaires.

Q. : *J’ai l’impression d’être devant une peinture.*

M.D. : C’est complètement écrit. Peut-être que vous n’avez pas lu vraiment les textes.⁶⁸¹

Si la imagen “detiene” la escritura es por esta incapacidad de representación intrínseca de traducir la totalidad de la escritura. Y eso porque en Duras “l’image tue l’Image, la *vue* empêche la *vision*”⁶⁸². No obstante, la escritura durasiana parece situarse en una doble perspectiva: por un lado, de fascinación por la imagen y, por otro, de oposición o rechazo hacia la

⁶⁷⁸ DURAS, Marguerite, *Le Camion*, op. cit., p. 75.

⁶⁷⁹ DURAS, Marguerite, *La Femme du Gange*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. NRF, 1973, p. 135.

⁶⁸⁰ DURAS, Marguerite, *L’Homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 20-21.

⁶⁸¹ « Rencontre du 10 avril 1981 après la projection du Camion à la Cinémathèque québécoise », dans LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Éditions Spirale, 1981, p. 39.

⁶⁸² RYKNER, Arnaud, « Le paradoxe du regard », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 91.

misma. Si la imagen acaba con el imaginario de la escritura, es, al mismo tiempo, su origen. La imagen permitirá mezclar los elementos ficticios o biográficos con la interpretación de la realidad, “puisque l’image constitue pour l’écrivain, et dans le rapport de celui-ci, au dehors, un écran”⁶⁸³, una pantalla a través de la cual la “ombre interne” será percibida y escrita. La escritura se constituye en el reverso de la vida, regreso a la “habitación oscura” donde nace cualquier relación con lo visible.

Esta manera de concebir la imagen en relación con la escritura, estaría conectada con los orígenes y con la infancia, relación emblemática de la madre, fundando la escritura en una “falta de ver” o ausencia de imagen:

C’est aussi à partir d’un manque à voir mon histoire, que j’ai écrit mon histoire. D’un manque à voir ma mère que j’ai écrit l’histoire d’une mère.⁶⁸⁴

En *Un Barrage contre le Pacifique*, como ya habíamos apuntado anteriormente, la imagen, a través de la metáfora del cine, constituye un tema de gran importancia. La relación de la madre con la imagen, en este caso cinematográfica, es una relación de deseo insatisfecho. Recordemos que después de la muerte del padre, la madre, pobre y con dos niños a su cargo, comienza a trabajar como pianista de cine mudo en el *Eden Cinéma*. La posición del piano imposibilita a la madre el seguimiento visual de las imágenes de la película, lo que le produce “mal de mer” (de *mère*?). A esta historia de deseo frustrado de imágenes se añade la historia de un amor imposible con uno de los trabajadores del cine, por lo que el texto establecerá la equivalencia entre ver una película y hacer el amor. No por casualidad, el mirar al otro, en la obra durasiana, equivale a tocar y a hacer, como lo demostró Merlau-Ponty⁶⁸⁵: “ainsi l’oeil est-il le lieu où converge toute l’énergie sexuelle”⁶⁸⁶.

⁶⁸³ LOIGNON, Sylvie, *Le regard dans l’oeuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 326.

⁶⁸⁴ *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 96, 1977, p. 24.

⁶⁸⁵ « [...] tout visible est taillé dans le tangible [...] il y a empiètement, enjambement [...] entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui » (MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177.)

⁶⁸⁶ RYKNER, Arnaud, « Le paradoxe du regard », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 93.

El deseo frustrado de imagen formará parte, desde entonces, del mito de la madre. La madre es el cine, el imaginario de sus hijos: El *Eden Cinéma*, paraíso original, refugio protector frente a la realidad, deviene el lugar fecundo del imaginario de donde nace la escritura. Suzanne, la protagonista de *Un Barrage*, convertirá al cine en un sustituto de la madre, regresión al vientre materno, noche protectora, fascinante y consoladora, donde perderse y disolverse. El cine es, al mismo tiempo, y en consecuencia, un elemento de devoración y de destrucción.

La habitación oscura de la escritura equivaldría así a la sala oscura del cine donde el imaginario supliría la imagen fascinante imposible de ver, permitiendo la constitución del sujeto de escritura. Como afirma Loignon, “il faut à la fille crever l’ombre interne afin qu’elle devienne écriture”⁶⁸⁷. En este sentido, Duras avanza algunas teorías psicoanalíticas sobre el cine, como las de Baudry o Mezt.

De acuerdo con Jean-Louis Baudry, el cine construiría un sujeto trascendental que sirve de punto de apoyo para el espectador. El cine es el heredero directo de la “cámara oscura” del siglo XV: ambos son espacios organizados sobre la base de una perspectiva central: el punto del que parten las líneas de perspectiva coincide con el ojo del observador que domina la realidad, a la vez que se aparta de ella gracias a la presencia de un punto de fuga, de ahí la posibilidad de que el espectador se constituya en sujeto trascendental. Esto viene a reforzarse con la forma en la que se organiza la proyección: la pantalla, la sala, las butacas, parecen crear las condiciones necesarias para que se re-produzca la fase del espejo descrita por Lacan, en la que el niño entre ocho y dieciocho meses genera un primer esbozo del yo como formación imaginaria. La pantalla pues nos restituye el espejo de nuestra infancia, funcionando como una especie de aparato psíquico sustitutivo que expresaría un deseo de percibir y de representar, experimentando una realidad alucinatoria que sobrepasa la realidad. Proporcionándonos “una percepción que tiene el carácter de una representación, pero que se da como percepción”⁶⁸⁸, el cine se constituye en

⁶⁸⁷ LOIGNON, Sylvie, *Le Regard dans l’œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 326.

⁶⁸⁸ CASETTI, Francesco, *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, Col. Signo e imagen, 1994, p. 189.

un dispositivo psíquico auxiliar, una “máquina de simular que nos constituye en sujetos y satisface nuestros deseos más radicales”⁶⁸⁹.

Metz analiza, por su parte, los modos en los que se constituye el significante cinematográfico. Sus rasgos principales serían la identificación especular, el voyeurismo y el fetichismo.

La película proyectada en la pantalla se asemeja a un espejo, pero difiere del espejo primordial en un punto esencial, y es que lo que nunca se reflejará en ella es el cuerpo del espectador. Éste se identificará con el personaje de la historia o con el actor que lo representa, pero también puede identificarse consigo mismo como puro acto de percepción, “como condición de posibilidad de lo percibido y como una especie de sujeto trascendental, anterior a cualquier *estar ahí*”⁶⁹⁰.

El cine es posible gracias al deseo escópico o deseo de percepción que, contrariamente a otras pulsiones sexuales, se caracteriza por no querer incorporar al objeto deseado, sino por querer que siga siendo distinto y distante. Así ocurre en el voyeurismo, donde el sujeto mantiene un espacio vacío entre el objeto y la mirada, entre el objeto y su propio cuerpo. En este sentido, el cine agranda la separación entre deseo y objeto, en comparación con otras artes como el teatro, ya que sitúa lo percibido en otro lugar, haciéndolo infinitamente deseable por inaccesible. Esta manera de comportarse el cine lo asemeja a la escena primordial, en la que el niño ve haciendo el amor a la pareja parental que lo ignora.

El cine es igualmente un objeto fetichista: el fetiche es el cine como técnica: los *travellings*, los planos secuencia, los encuadres, los *raccords*, todo ello nos habla de una realidad perdida al mismo tiempo que se ofrece como sustituto.

La escritura durasiana, comportándose como una maquinaria suscitadora de imagen o, mejor, de imaginario, utiliza los artificios necesarios para evocar continuamente la ausencia de percepción, lo que dificulta la puesta en marcha de los mecanismos psíquicos desatados por la imagen. A causa de la imposibilidad de evocar una imagen representativa, el lector, más que identificarse como puro acto de percepción, se descubre

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 198.

fascinado, confundiéndose con el propio texto, atrapado “entre l’incompréhension ou une manière de sidération mentale et une forme de compulsión de répétition qui se manifeste par des énoncés tautologiques qui préservent ainsi l’énoncé irréductible dans son statut d’objet narcissique total, clos, inentamable, insecable, incastrable.”⁶⁹¹ Al mismo tiempo, si el cine sostiene el deseo escópico al mantener en la distancia el objeto, la escritura “cinematográfica” durasiana aumentará todavía más, si cabe, esa distancia, al no posibilitar la imagen, acrecentando consecuentemente el deseo, produciendo un cierto desasosiego, una “inquiétante proximité qui risquait de l’absorber, de provoquer la collusion entre son espace psychique propre et celui déposé dans le texte, mis en scène par le texte.”⁶⁹²

La escritura durasiana, pues, con la importancia trascendental que otorga a la mirada y a la visión, y con los aspectos rítmicos y estilísticos que crean un estado psíquico especial en el lector, y en su misma condición de imposibilitadora de la imagen, no permite la re-construcción del sujeto trascendental, dejando en suspenso los deseos más inconscientes, perdiendo el control imaginario de organizar su propio mundo y experiencia. De esta forma, la escritura « met en évidence le vacillement du sujet, la rencontre ratée du réel qui fait de la vie de l’auteur « un film mal doublé, mal monté, mal interprété, mal ajusté, une erreur en somme »⁶⁹³

Como la madre, gran parte de los personajes durasianos están obsesionados por esa imagen que no llega, por una mirada que no alcanza nunca su objeto. Todos buscan “transcender la *vue* par une *vision* qui, elle, sera apte à retenir le réel, ou plus exactement à le réaliser par son absence même”⁶⁹⁴, de acuerdo con las teorías psicoanalíticas y fenomenológicas, según las cuales en el centro de la problemática del ver se encuentran el sujeto y su deseo. Así le sucede a Lol en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, obsesionada por una imagen ausente, un ver imposible. En el origen del texto se encuentra el deseo de Lol de ver una escena que la vista no ha

⁶⁹¹ TALPIN, Jean-Marc, « La fonction psychique du lecteur dans la poétique durasienne », dans VIRCONDELET, Alain (éd.) *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy*, op. cit., p. 126.

⁶⁹² *Ibid*, p. 136.

⁶⁹³ LOIGNON, Sylvie, *Le Regard dans l’œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 326.

⁶⁹⁴ RYKNER, Arnaud, « Le paradoxe du regard », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. op. cit., p. 95.

logrado percibir. Se trataría de “dessiner le cadre dans lequel pourrait se recomposer l’image qui la recomposerait elle-même”⁶⁹⁵El deseo de Lol es “les voir”, a Michael Richardson y Anne-Marie Stretter, a Tatiana Karl y Jacques Hold. Si en el acto de mirar converge la energía sexual, Lol desea ver la escena amorosa de los amantes de la que está excluida, de la misma forma que la escritora desea ver el interior de la “habitación oscura” de la escritura.

Para ello será necesaria una puesta en escena. Desde el campo de centeno, Lol, convertida en voyeuse, como Suzanne en la sala de cine de *L’Éden*, mira a distancia la pareja formada por Tatiana Karl y Jacques Hold el narrador, enmarcados, cual pantalla de cine, en la ventana del hotel. Espejo en el que el sujeto no se refleja, Lol se identificará con ambos amantes y consigo misma como puro acto de percepción, pero sin lograr su trascendencia.

Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu’elle nous avait vus tour à tour apparaître dans l’encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l’éviction souhaitée de sa personne. (RV, p. 124)

La habitación del hotel deviene así la habitación oscura donde la imagen de los amantes se convierte, por sobreexposición, en frase, en escritura que, de tanto expandirse, termina perdiendo su significado, diluyendo al sujeto enunciador que es Lol.

La nudité de Tatiana déjà grandit dans une surexposition qui la prive toujours davantage du moindre sens possible. Le vide est statue. Le socle est là : la phrase. Le vide est Tatiana nue sous ses cheveux noirs, le fait. Il se transforme, se prodigue, le fait ne contient plus le fait, Tatiana sort d’elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité. La voici, Tatiana Karl nue sus ses cheveux, soudain, entre Lol V. Stein et moi. La phrase vient de mourir, je n’entends plus rien, c’est le silence, elle est morte aux pieds de Lol, Tatiana est à sa place. (RV, p. 116)

Lol, como Suzanne y como la madre, se crea su propio cine, un imaginario donde surge su propia voz narradora, Jacques Hold, la instancia que tratará, sin conseguirlo, a lo largo de todo el texto, de definirla y delimitarla,

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 95.

diferenciándola de la otra, de Tatiana Karl⁶⁹⁶. En cierta forma, el propio texto sería el producto del imaginario de Lol.

La ausencia de la imagen del instante absoluto mantiene así indefinidamente el deseo del imaginario. Mientras que su plasmación, lo detendría, fijándolo en una muerte indefinida: el vicecónsul, el hombre que destruye los espejos, se ve a sí mismo en su propio imaginario en una compulsión repetitiva, jamás fijada, “indéfiniment photographié sur une chaise longue qu bord de la mer d’Oman”⁶⁹⁷.

La mendiga, personaje indescriptible y sin nombre, “célula generadora de la escritura durasiana”, como afirma Borgomano, representará la imagen imposible de ver⁶⁹⁸, la palabra imposible de representar, el significante puro sin significado.

- Elle serait à Calcutta comme un point au bout d’une longue ligne, de faits sans signification différenciée ? (VC, p. 182)

De esta constatación derivará el cine durasiano, dividido, en ciertos momentos, en dos fragmentos irreconciliables, el de las voces en *off* y el de las imágenes. La utilización sistemática de voces recitadoras de una historia que no necesariamente representa las imágenes de la pantalla, es la gran innovación de *La Femme du Gange*, película que recogerá las historias de *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* y *L’Amour*, y que permitirá la creación de *India Song*. La ausencia de cuerpos asociados a las voces que narran puede considerarse como “l’antidote le plus radical et le plus violent aux fascinations de l’image: champ libre serait laissé à l’imaginaire”⁶⁹⁹. La historia no se representa en imágenes, son las voces las encargadas de evocarla. Esta fractura de la película entre voces e imágenes

⁶⁹⁶ Curiosamente, el último compañero de Duras « surgirá » también de un cine: Yann Léeme, transformado en Yann Andréa Steiner por la autora, aparece en su vida en la proyección de una de sus películas: « Avant tout, au départ de l’histoire ici racontée il y avait eu la projection de *India Song* dans un cinéma d’Art et d’Essai de cette grande ville où vous vivez », en DURAS, Marguerite, *Yann Andréa Steiner*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992, p. 7.

⁶⁹⁷ DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, Coll. L’Imaginaire, 1966, p. 212.

⁶⁹⁸ De hecho, la mendiga nunca fue representada en el cine durasiano. En *India Song* solamente se percibe, en un momento dado, una sombra que pasa.

⁶⁹⁹ BORGOMANO, Madeleine, *L’Écriture filmique de Marguerite Duras*, op. cit., p. 78.

podría decirse, de acuerdo con Najet Tnani-Limam⁷⁰⁰, que está enraizada en la percepción de una representación cinematográfica marcada por la frustración constante en el deseo escópico.

La ausencia de imagen será el soporte de las voces surgidas con *La Femme du Gange* (1973) y que continuarán en *India Song* (1974). Estas voces vendrían, de alguna forma, a “rellenar” una imagen ausente o demasiado fragmentada para vehicular la lógica de un relato. Las voces son una presencia suplementaria, a la vez dentro y fuera del texto, que elaboran, entre ellas y de forma autónoma, un relato “jeté sur l’image”⁷⁰¹. En lugar de existir una subordinación del texto escrito o leído a la imagen, Duras invierte los términos: ya no se trata de adecuar la escritura a la imagen, sino de “vider le montré de son caractère mimétique du réel pour le faire basculer dans la distance narrative”⁷⁰². De esta forma, el lector-espectador puede elaborar su propio imaginario, « porté par cette parole fascinante qui réveille sa propre « obscurité interne » »⁷⁰³, sombra interna de donde surge la escritura y donde se situarían los “archivos del sí-mismo”. Cuanto más vacío esté el texto, sea escrito, leído o visto, mejor servirá de soporte a su apropiación individual, lo que convierte a los films en receptáculos del imaginario o del inconsciente del espectador. Más que la presencia de la realidad, lo que se da a ver es su ausencia: en este sentido, la imagen, no como signo sustituto de las cosas, sino “des impressions ou des émotions que les mots précisément ne disent pas”⁷⁰⁴, aquello que pertenece al fantasma y al deseo.

Después de *Le Camion*, la película sobre la ausencia de película, convertida en escritura hablada, donde la imagen renuncia a cualquier poder de representación para convertirse en “tremplin poétique de l’imaginaire”⁷⁰⁵, reuniendo, como afirma la propia autora, la gran tradición del cuento donde la escritura es portadora de imágenes ilimitadas, Duras vuelve al cine con *Le*

⁷⁰⁰ TNANI-LIMAM, Najet, « Duras cinéfile: le cinéma comme quête de la mère », dans HARVEY, Stella & Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, op. cit., p. 139.

⁷⁰¹ DURAS, Marguerite, “La Femme du Gange”, dans *Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 1973, p. 103.

⁷⁰² CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, op. cit., p. 326.

⁷⁰³ Ibid, p. 326.

⁷⁰⁴ Ibid, p. 336.

⁷⁰⁵ BORGOMANO, Madeleine, *L’Écriture filmique de Marguerite Duras*, op. cit., p. 141.

Navire Night. La imagen del navío nos reenvía, además de al gran barco blanco del “marino de Gibraltar”, al *Ravissement de Lol V. Stein*:

[...] l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein.

[...]

Il aurait fallu murer le bal, en faire ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter, avec ses trois passagers, tout cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient. (RV, p. 49)

El navío de la noche, del deseo y del imaginario, historia sin imágenes o de “imágenes negras” se encuentra asociado a la ausencia de imagen de la escritura. La escritura, para continuar su recorrido, necesita del imaginario, igual que el deseo en los amantes, ya que, de lo contrario, “le désir est mort, tué par une image”⁷⁰⁶. Si el hombre, como Lol, quiere ver, la mujer impide la imagen, manteniendo el deseo. De nuevo, el cine como metáfora, servirá para expresar el imaginario.

- Elle donne chaque fois un numéro de téléphone. Dit chaque fois que celui-ci est le vrai, le bon. Il téléphone.

Il tombe sur des cinémas. (NN, p. 55)

De lo que se trata, en definitiva, es, como la autora-narradora afirma, de “ver sin ver”, de proyectar las propias imágenes en el imaginario de la escritura. Esta historia “raconte surtout le refus de voir, le déni de la représentation, le rejet de l'image”⁷⁰⁷ que nos reenvía directamente al mito de Orfeo:

Elle le provoque au jeu de la mort. Il se prête à ce jeu comme jamais il n'aurait pu le prévoir.

Ils le savent tous les deux : s'il se retourne et voit qui, l'histoire meurt, foudroyée. (NN, p. 66)

Convertida en Eurídice-Orfeo, Duras construye el texto de *L'Amant* en torno a varias imágenes ausentes, ocupando un lugar central su propia imagen de travesía y de iniciación al deseo y a la escritura. Si el

⁷⁰⁶ DURAS, Marguerite, *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, Coll. Folio, 1979, p. 45.

⁷⁰⁷ BORGOMANO, Madeleine, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, op. cit., p. 149.

significante imaginario por excelencia en las obras anteriores había sido el cine, en este texto, entre autobiográfico y autoficticio, será la fotografía, hasta el punto de que, como afirman Toux y Saint-Amand, el texto “constitue à sa façon un album de photographies absentes”⁷⁰⁸. Marguerite Duras declaraba en una entrevista que “le texte de *L'Amant* s'est d'abord appelé *L'Image absolue*. Il devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi”⁷⁰⁹.

La imagen inaugural e inexistente del texto y de la escritura, la de la travesía del Mékong donde se produce el encuentro con el amante adquiere un valor de absoluto. Así, el album se queda sin su elemento primordial: su centro, como la historia autobiográfica de la autora, se encuentra vacío.

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre.
(AM, p. 14)

La escritura intenta sustituirse a esa imagen ausente, queriendo hacerse visible. La evocación de la escena se realiza mediante un movimiento similar al que podría ser el de la mirada que recorre libremente la imagen. Se diría que la narradora necesita esa imagen imaginaria de antes de la escritura: su ausencia libera la memoria y la palabra, recogiendo transferencias y condensaciones.

Pero esta fotografía inexistente pone de relieve, al mismo tiempo, la imposibilidad de representación de la imagen: “C'est le viol du regard, la surprise du corps et de la conscience, le dévoilement impossible de l'événement que la photographie est incapable de représenter, qu'elle ne peut pas *objectiver*. C'est aussi cette catastrophe imaginaire qui dit tout le poids de la nostalgie, la blessure du souvenir”⁷¹⁰. La escritura nostálgica de *L'Amant* es pues la repetición de lo ausente en lo que sería, como bien han

⁷⁰⁸ SAINT-AMAND, Pierre, « La photographie de famille dans *L'Amant* », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras, Recontres de Cerisy*, op. cit., p. 226.

⁷⁰⁹ « L'Inconnue de la rue Catinat », entretien avec Marguerite Duras, *Le Nouvel Observateur*, n° 1038, 28 septembre-4 octobre 1984, p. 52.

⁷¹⁰ SAINT-AMAND, Pierre, « La photographie de famille dans *L'Amant* », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras, Recontres de Cerisy*, op. cit., p. 229.

observado Toux y Saint-Amand retomando a Derrida⁷¹¹, un juego interminable de *fort-da*, de aparición y reaparición de un recuerdo. *L'Amant* es, en este sentido, el “negativo” de esa fotografía inexistente. El texto restituye los fragmentos de un pasado que nunca puede alcanzarse, ofreciéndose como la puesta en abismo del trabajo de la escritura participando en la búsqueda de un tiempo perdido. En este sentido, la escritura, alejándose de la representación, “se veut trace, reste tangible de l'expérience, une écriture qui se heurte constamment aux manques de la langue puisqu'elle vise quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la diégésis, mais du vécu”⁷¹². Concebir la escritura como huella supondrá el que la obra no se perciba con efecto de lo real sino como su reflejo. Más que construir una diégésis, el texto “donne à voir son travail intérieur, la dynamique qui se joue entre le monde et le texte, entre le texte et d'autres textes”⁷¹³.

Formando parte de este “autorretrato” en ausencia, Duras publica una serie de textos con imágenes fotográficas, el primero de ellos, *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), publicado conjuntamente con Michelle Porte. *Les Lieux*, libro de entrevistas en el que la autora comenta su obra en relación con su vida, puede dividirse en tres partes. La primera, donde Duras habla de su casa de Neauphle-le-Château y su relación con la escritura, acompañada de fotografías de la misma, incluido un fotograma de *Nathalie Granger*, film rodado íntegramente en ella. Los textos no son descriptivos de las imágenes, sino presentativos, completando los comentarios realizados. Es más, la escritura consigue, pese a la fotografía, desatar el imaginario, romper el contorno definido para llevar al lector-espectador más allá: a través de la escritura de la ausencia de historia y de imágenes ausentes de la casa, el texto escrito se abre a otras lecturas:

⁷¹¹ DERRIDA, Jacques, *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, p. 344.

⁷¹² MÉAUX, Danièle, « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans HARVEY, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Éditions Rodopi, Coll. Faux Titre, 2001, p. 151.

⁷¹³ *Ibid*, p. 154.

Ici, c'était une grange. J'ai bien cherché, et je n'ai trouvé aucune trace d'aucun écrit, d'aucun passage dans la maison. C'est une chose qui m'a beaucoup impressionnée. Aucune photographie, aucune inscription, aucun livre, aucune lettre, rien. Il y a une date sur le mur de l'étang. Je crois que c'est 1875. Mais, dans la terre, on trouve des choses. On a trouvé des clefs et des couteaux, des canifs, voyez, des morceaux de vaisselle. Loin dans la terre, profond. Enfin, c'est toutes les ordures ménagères de deux siècles qui sont là-dedans. Des morceaux de jouets, des morceaux de billes, et aussi des billes entières. Mais, dans la maison elle-même, rien. (LL, p. 19)

No obstante, en la serie, existen dos fotografías “discordantes” que aportan un plus de posibilidad de elaboración imaginaria al texto y un punto de fuga hacia el imaginario: una autografía, imagen del puño y letra de la autora, y una panorámica de un bosque tropical, uno de los motivos centrales del imaginario durasiano, que el lector-espectador conocedor de la obra durasiana relacionará inmediatamente con el paisaje de la Indochina de la infancia.

La segunda parte del texto se compone de ocho fotografías de la infancia y de la primera juventud tanto de la propia Duras como de su familia, acompañadas de la presentación escrita correspondiente. Si bien estas imágenes no dejan lugar a duda en su significado fijado por el texto, dan paso a una progresiva inmersión en el imaginario de la obra, adquiriendo, por la presencia de la ausencia que es la imagen fotográfica, un valor nostálgico y originario, reforzado a través de la inserción de cuatro fotos ya sin pie de letra en las que se percibe a Duras leyendo, a la madre, y dos paisajes vietnamitas, uno de ellos pudiendo ser perfectamente el de la concesión de *Un Barrage contre le Pacifique*, y el otro una imagen del Mékong. La obra anterior durasiana dota además a estas imágenes de un aura de fascinación proclive a la fantasía.

En el final del libro el texto desaparece, prevaleciendo la imagen. A la ausencia de imágenes en *L'Amant* parece responder la ausencia de texto en *Les Lieux*. La autora como lectora, la madre y los paisajes durasianos dan lugar, en esta tercera parte, al imaginario durasiano hecho imagen: una serie de fragmentos y fotogramas de varias de sus películas como *India Song*, *La Femme du Gange*, *L'Amour* o *L'Homme atlantique*, para finalizar con otra serie enmarcada por tres retratos contemporáneos de la autora, como si el rostro de la escritora fuera finalmente el único lugar posible.

Se añaden, por otro lado, otras dos fotografías, cuyo punto de sutura es la maternidad: la primera, en la que se ve a una joven Marguerite Donnadiou con su madre; la segunda, Duras abrazando estrechamente a su hijo. Si estas dos imágenes nos hablan de uno de los lugares centrales durasianos, la maternidad, nos indican igualmente, en la cadena significativa en la que se incluyen, la continuidad entre Marguerite Donnadiou y Marguerite Duras, entre la vida y la obra, la autora-madre de su obra.

Toda la serie de fotografías junto a los textos crean pues una significación que va más allá del propio significado denotativo: además de los espacios concretos descritos o retratados, escritura e imagen instauran una mitología imaginaria cuyos lugares comunes son el bosque, el mar, la maternidad, la infancia; y los mitos, Anne-Marie Stretter, la madre, la familia y la propia autora, cuya ausencia en el presente contribuye a aumentar la ensoñación. En este texto, la imagen no detiene el imaginario, sino que en una colaboración con la escritura, contribuye a desatarlo.

Le texte ne « commente » pas les images. Les images « n'illustrent » pas le texte : [...]. Texte et image, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes.⁷¹⁴

El mismo proceso parece producirse, aunque de manera más acentuada, en *Les Yeux verts* (1980), serie de artículos sobre el cine y su relación con la escritura publicados en *Les Cahiers du Cinéma*. Aquí, la mayor parte de los textos escritos no tienen una relación expresa con las fotografías que los acompañan y se emplazan en el libro de una forma, aparentemente, arbitraria y desorganizada. El lector-espectador debe pues interpretar las imágenes que se muestran. Y aunque sea conocedor de la obra durasiana e identifique la mayoría como fotogramas de películas de la autora, hay otras que son difícilmente atribuibles a un texto determinado. La no determinación del significado de las imágenes, o su referencia desconocida, deja en suspenso su significado, esperando que sea el propio lector quien las interprete.

⁷¹⁴ BARTHES, Roland, (1970), *L'Empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Essais, 2005, p. 9.

Alternan, igualmente, imágenes de la autora, sola o en compañía de alguna actriz, así como algunos retratos de actrices y actores de sus películas, como Delphine Seyrig, Emmanuelle Riva, Jeanne Moreau, etc. La presencia de imágenes de la representación junto a los retratos de las personas reales que participan en ella, produce un efecto de puesta en abismo entre los diferentes niveles “narrativos”.

Un efecto similar se produce en el artículo “Nadine D’Orange” caso de secuestro acaecido en los años sesenta y sobre el que Duras escribió en *France-Observateur*. Acompañado de las fotos reales de los protagonistas de la historia, Duras consigue ficcionalizar los personajes y otorgarles otra dimensión interpretativa que la que podrían aportar los periódicos de sucesos.

Existe, sin embargo, una fotografía que aparece dos veces, desde ángulos de vista diferente, y es la estatua que figura en *Césarée*, y que, de acuerdo con Loignon, da cuenta de la desfiguración central del texto, al mostrar un rostro difuminado por las barras de un andamio.

En realidad, todo el texto, en imágenes y en escritura, es una muestra del imaginario durasiano, una mirada de esos “yeux verts” *vers* el exterior, abierto y completamente ofrecido a otras interpretaciones, como las tres imágenes de ventanas que, desde la oscuridad, se abren al afuera luminoso. En este sentido, es relevante el fotograma de la película *La Noche del cazador* de Charles Laughton que acompaña al artículo del mismo nombre, y donde Duras proyecta sus propios fantasmas.

Je vois la mère attente de la même inexistence que le père, et, comme lui, tuée. Mais là, je la vois tuée par lui à force d’enfancements et de corvées, de misères. Je la vois comme non avenue. Je vois le début du film truqué et que Charles Laughton n’a pas osé faire du père, directement, le criminel de ses enfants. Je le fais pour lui, à sa place. [...]

Les enfants sont très petits et la nature est immense. Ils descendent des routes, puis un fleuve. Des routes entre les rizières, des remblais, des talus. Ils descendent le Nil, le Mékong. (YV, p. 95)

En la misma línea de interpretación se podría situar las fotografías introducidas por una escena colonial de antaño. Después de una foto de la madre de Duras junto a su hermano y de un retrato de la infancia de la autora, aparecen una serie de imágenes de la época en las que se ven unas

niñas y una mujer, sin ningún texto o leyenda, salvo dos textos manuscritos de la nieta de Elisabeth Striedter y la reseña de su defunción, la mujer en la que Duras se inspiró para construir el personaje mítico de Anne-Marie Stretter. Todo ello conduce al lector-espectador a interpretar las imágenes, en una primera lectura y visión, como formando parte de la intimidad de la familia Striedter, y de percibir la imagen de la pareja retratada como Elisabeth Striedter / Anne-Marie Stretter y su marido, universo al que pertenecían la familia Donnadieu.

No obstante y a pesar de la detención del imaginario que supone el fijar en imagen a uno de sus personajes “matándolo” también en la vida real, la interpretación de las fotografías sigue siendo abierta al no estar determinada por la escritura. La autora nos ofrece algunas pistas: Además de los textos manuscritos y de la reseña necrológica, la serie fotográfica está precedida por un artículo titulado “Le spectateur”, donde Duras habla del espectador “inocente” del cine comercial que queda anclado en la infancia, mientras que se cierra por otro titulado “Je voulais vous le dire à vous”, donde la autora confiesa que “je suis restée à dix-huit ans, comme eux, ces lecteurs, ces spectateurs premiers”⁷¹⁵. Entendida la serie como una frase “visual” en sus relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, las imágenes conformarán el imaginario de la infancia durasiana, pero un imaginario que el espectador, obligado a salir de ella, trate de construir en sí mismo. La clave quizá está en este fragmento extraído del primero de los artículos:

On ne pourra jamais faire voir à quelqu'un ce qu'il n'a pas vu lui-même, découvrir ce qu'il n'a pas découvert lui seul. Jamais sans détruire sa vue, quel qu'en soit l'usage qu'il en fait, sa vue.

Ce spectateur, je crois qu'il faut l'abandonner à lui-même, s'il doit changer, il changera, comme tout le monde, d'un coup ou lentement, à partir d'une phrase entendue dans la rue, d'un amour, d'une lecture, d'une rencontre, mais seul. Dans un affrontement solitaire avec le changement. (YV, p. 22-23)

El último texto de Marguerite Duras donde aparecen fotografías es *La Mer écrite* (1996), publicado el año de su muerte. Recoge una selección de imágenes de diferentes lugares tomadas, entre cientos, por

⁷¹⁵ DURAS, Marguerite, « Je voulais vous le dire à vous », dans *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, p. 33.

Hélène Baremberg, durante los paseos realizados en coche durante los veranos de 1980 a 1994 en compañía de Duras. Los textos escritos que acompañan las fotos los escribirá Duras durante el verano de 1994, delante de algunas de las fotos realizadas años atrás. La imagen es entonces el origen de la escritura.

El título, “la mer écrite”, evoca inmediatamente la imagen y la escritura, el imaginario durasiano donde el mar ocupa un lugar central y la escritura de ese imaginario. Este título “imposible” nos retrotrae a *Les Lieux de Marguerite Duras* donde la autora, comentando la película de *La Femme du Gange*, afirmaba lo siguiente:

La mer est complètement écrite pour moi. C’est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d’être illisibles à force d’être écrites, d’être pleines d’écriture.

En somme, oui, ça pose la question du cinéma, là, de l’image. On est toujours débordé par l’écrit, par le langage, quand on traduit en écrit n’est-ce pas ; ce n’est pas possible de tout rendre, de rendre compte de tout. Alors que dans l’image vous écrivez tout à fait, tout l’espace filmé est écrit, c’est au centuple l’espace du livre. (LL, p. 91)

El mar, fuente inagotable del imaginario, es origen de la escritura. La imagen durasiana, curiosamente, contiene toda la escritura, solo que, como la propia autora afirma, es necesario “la décrypter”. Estas declaraciones ponen en evidencia el problema durasiano de la imagen: la imagen no es mimética sino un fragmento del imaginario. Lo visible recupera, en cierta medida, su función semántica y plurilingüística. Pero, al mismo tiempo, lo que se pone en juego aquí es un concepto diferente de la escritura en su relación con la imagen, en proximidad con las culturas del extremo oriente. La escritura, concebida como imagen, adquiere carácter de signo, siendo “la transposition, [...], d’un mode de communication initialement destiné à rendre lisible l’invisible”⁷¹⁶. Modo pues de comunicación visual ante todo, como lo es la caligrafía china, por ejemplo. En este sentido, la diferencia esencial entre la imagen y la escritura para Duras, se situaría en el soporte.

La imagen escrita durasiana evoca así el “paisaje letrado” chino. Para Anne-Marie Christin “ La sagesse du paysage sur rouleau s’inspire de

⁷¹⁶ CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*, Peeters Vrin, 2000, p. 39.

la divination : une telle peinture n'est pas censée exercer un pouvoir quelconque sur le monde, mais on est sûr que de la contempler fera accéder son spectateur à l'expérience de sa vérité. [...] Le paysage lettré exploite les virtualités spirituelles de l'image telles qu'elles ont été révélées à la Chine par l'écriture"⁷¹⁷. La imagen durasiana, convertida en escritura, revelaría al espectador, su propia experiencia.

Esta forma de concebir la relación entre la escritura y la imagen se muestra, de manera ejemplar, en *La Mer écrite*. En este texto, la escritura "démultiplie les images, les surdétermine, leur donne de la profondeur. Il force le lecteur à une reconstruction imaginaire largement ouverte et libre, [...], avec les photographies mais aussi avec d'autres œuvres de Marguerite Duras"⁷¹⁸. La escritura permite descodificar, en cierta medida, las imágenes que, a su vez, excitan nuestra imaginación. Entre la escritura y la imagen se establece una relación de imbricación, de refuerzo y de exaltación del imaginario, donde "l'essentiel reste irréprésentable et incommunicable puisqu'illisible"⁷¹⁹.

La relación entre la escritura y la imagen en la obra durasiana se sitúa pues en la misma línea de deconstrucción del sujeto trascendental, un sujeto disperso de una película distorsionada, en cuyo centro vacío se sitúan los fantasmas incommunicables más universales.

VII.3.2. La imagen y su ausencia en la escritura sempruniana

Convencido del poder del lenguaje para construir imágenes, la escritura, en lugar de ser autoreferencial, evocará un imaginario que tiene su referente en la realidad o en las ensoñaciones desatadas a partir de la misma.

La escritura debe mostrar, hacer ver y sentir lo relatado. Esta afirmación cobra todavía más fuerza en el caso de la experiencia de la muerte en Buchenwald. Si para Semprún, "la seule possibilité de faire comprendre aura été, effectivement, de faire voir"⁷²⁰, el cine sería,

⁷¹⁷ *Ibid*, p. 62.

⁷¹⁸ SIMON, Micheline, « La mer écrite », dans ARROUYE, Jean (éd.), *La photographie au pied de la lettre*, Publications de l'Université de Provence, Coll. Hors Champ, 2005, p. 181.

⁷¹⁹ *Ibid*, p. 181.

⁷²⁰ SEMPRÚN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, op.c it., p. 161.

consecuentemente, “l’art le plus approprié”⁷²¹ para describir la experiencia de la muerte y el horror del mal. Sin embargo, la exigencia de una representación fiel e inmediata, por tanto, de un cine que trate la realidad documental como una materia de ficción, o un cine de ficción que muestre los acontecimientos más significativos de la vida de los campos en el momento mismo de su realización, con imágenes comentadas por los supervivientes, dan cuenta de la dificultad de comunicar y transmitir la experiencia vivida. Y es que el ojo de la cámara es capaz de explorar, de captar y de capturar las imágenes del mundo concentracionario, otorgándoles un estatus de realidad indiscutible pero, al mismo tiempo, agranda la distancia entre el sujeto y el objeto, desrealizando las imágenes, objetivándolas y separándolas para siempre aún de un sujeto vivencial. La imposibilidad de llevar a cabo tal empresa, el transmitir la experiencia “haciendo ver” de forma directa, otorga a la literatura que “hace imaginar”, un lugar destacado, no sólo en la transmisión de la memoria de los campos, sino por su capacidad de evocar cualquier tipo de imágenes en el imaginario del narratario.

Como muestra, varios botones. En *L’Algarabie*, uno de sus personajes evoca una serie de imágenes eróticas para procurarse placer:

[...] et avec tout ce cinéma qui se fait dans sa tête à évoquer un passé tumultueux – n’est-ce pas bien dit ?- elle serait plus facilement parvenue à être tout à fait bien. (AL, p. 97)

El relato del voyeur de una escena erótica percibida desde la distancia, estimula en el narratario su “cine personal” pornográfico.

J’écoutais Weidlich, rêveusement: ça évoquait des images.

Weidlich décrivait tout, minutieusement. Le travail de cette bouche sur le sexe de l’homme, les mains de la femme crispées sur les reins de son mair, les cris brefs et rauques de celui-ci. Et puis la suite, les postures, et tout à coup, le rire interminable, grave, déchirant, follement gai de cette femme.

[...]

J’étais rêveur, je me faisais mon cinéma personnel, [...]. (QB, p. 44-45)

⁷²¹ *Ibid*, p. 169.

Parece ser, finalmente, que en la escritura sempruniana una palabra vale más que mil imágenes, por su capacidad de multiplicar los referentes. Si no, véase el intento desesperado de Carlos, uno de los personajes de *L'Algarabie*, que cree poder excitar a su prima Mercedes llevándola a un cine porno. No serán las imágenes pornográficas las que consigan finalmente seducir a la prima sino la capacidad de Carlos para desatar su imaginario por medio de la palabra: la visión de un hombre con un aspecto similar a Karl Marx frente a la casa que habitó en Londres, da lugar a la evocación irónica de uno de los fundadores del marxismo que rinden finalmente a Mercedes.

Elle se moquait même ouvertement de lui à l'idée de s'enfermer ensemble – « comme si j'avais besoin de ça pour m'exciter ! », dit-elle – dans un ciné porno, suggestion un peu minable qu'il avait faite en désespoir de cause, dans l'intention aussitôt frustrée de reproduire dans son imagination à elle (quelle que fût la grossièreté prévisible des images cinématographiques) ce mouvement irrésistible qui, tout à l'heure, avait été sur le point de lui livrer Mercédès corps et âme. (AL, p. 147)

El cine, como significante imaginario, sirve igualmente para reconvertir la crudeza de una escena similiar a lo que podría ser la escena primitiva, en película imaginaria pornográfica. Sublimando la visión imposible, viendo sin ver, el sujeto de percepción se reafirma como sujeto deseante.

En todo caso, ya serenado, Lorenzo escuchó aquel relato con los ojos cerrados. Oía la voz de Raquel y volvían a su mente las imágenes crudas que acababa de contemplar y que, al desplegarse de nuevo en su memoria, como en una especie de pantalla cinematográfica, encuadradas por su curiosa imaginación retrospectiva, adquirirían extrañamente, más allá de la repulsiva sorpresa que habían suscitado en su fragancia, un poder irreprimible de excitación erótica. (VA, p. 179)

La escritura consigue pues, mediante su despertar del imaginario, componer un “cine íntimo” de imágenes fundamentales en la configuración de la memoria y de la personalidad del sujeto:

Depuis cet après-midi de la fin d'un été, quelques mois plus tôt, où j'avais entendu une voix anonyme lire des pages de *L'espoir*, cette scène avait hanté ma mémoire. Je fermais les yeux, n'importe où, je voyais la silhouette d'Hernandez attendant d'être rangé devant la fosse commune, avec deux autres prisonniers,

pour être fusillé. C'était une séquence de mon cinéma intime : Hernandez regardant le receveur des tramways qui lève le poing pour le salut du Front populaire, devant les fusils pointés pour la décharge meurtrière. (AV, p. 75)

Imágenes que no sólo proceden de la experiencia vivida, sino también de la memoria de los otros, a través de los relatos o a través del propio imaginario fotográfico o literario.

Le dernier été d'avant la guerre, je veux dire celui d'entre les deux guerres, l'été 1939, j'allais au cinéma, tous les après-midi. Ce n'était prévu, pourtant. Mais ça recommençait tous les jours : la même surprise feinte, la même fascination.

[...]

Il y avait Arletty, souvent, et les rives de la Marne semblaient être le lieu dit des bonheurs. La Marne, les guinguettes, le pernod, les mains gaouloisement égarées sur des rondeurs : c'était l'image pelliculaire du bonheur, il semblait bien.

La Marne du cinématographe était d'un gris très pâle et brillant, avec des recoins d'ombre où les barques s'enlisaient. Une sorte de Léthé, mais à l'entrée d'un bref paradis dominical. [...]

Voilà, je me souvenais de la Marne avec la mémoire avec la mémoire des autres, et même pas celle d'êtres réels, que j'aurais connus, mais la mémoire des personnages falots et sautillants des films de cet été-là. (QB, p. 36-37)

Las imágenes de ese cine íntimo que configura, en definitiva, la memoria vital del sujeto, parecen haber sido ordenadas progresivamente mediante la escritura, con la ayuda inspiradora de las técnicas cinematográficas.

En fait, malgré les détours sinueux et sournois de la mémoire, qui prennent des allures de « retour en avant » - comme on pourrait dire en s'inspirant du terme « retour en arrière » de la technique cinématographique, [...], malgré tout cet apparent va-et-vient, donc, nous sommes toujours en train de revivre un dimanche de décembre 1944, à Buchenwald. (QB, p. 186)

Si en *L'Évanouissement*, texto de 1967, el narrador negaba que en el momento de la muerte, o acercándose a la vejez, la vida no se presentaba en la memoria como una sucesión de escenas vertiginosa, sino que progresivamente ésta se anula:

Mais ce n'est pas vrai que l'on revoit toute sa vie comme un film projeté à une vitesse vertigineuse, au moment de mourir. [...] C'est la mémoire et la vie qui vont ensemble. Quand mûrit la mort, dans les heures tièdes et fades de la vieillesse, la mémoire s'annule simultanément. D'abord la mémoire du plus récent passé, et cette lèpre de l'oubli progresse, lentement ou plus vite, selon les cas, vers l'enfance. (EV, p. 36)

En *Adieu, vive clarté...*, texto de 1998, el autor-narrador afirma, por el contrario, poder volver a evocar visualmente cualquier secuencia de esa memoria vital presentada como si fuera una película.

Comme on revoit sa vie, semble-t-il, au moment où l'on croit mourir, ainsi pouvais-je faire défiler sur l'écran de ma mémoire le film phosphorescent de mon existence. Mais je pouvais revoir, au choix, n'importe quelle séquence. (AV, p.274)

Entre los dos textos, toda una obra escrita, una “novela” sobre sí mismo, esfuerzo ímprobo en la que se evocan una y otra vez los mismos acontecimientos, las mismas referencias, desde distintos puntos de vista, otorgándoles una estructura coherente y con sentido.

Car ma vie n'est pas comme un fleuve, [...]: ma vie c'est tout le temps du déjà-vu, du déjà vécu, de la répétition, du même jusqu'à la satiété, jusqu'à devenir autre, étrange, à force d'être identique. Ma vie n'est pas un flux temporel, une durée fluide mais structurée, ou pire encore : se structurant, un faire se faisant soi-même. Ma vie est constamment défaite, perpétuellement en train de se défaire, de s'estomper, de partir en fumée. Elle est une suite hasardeuse de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie. Seul un effort surhumain, un espoir parfaitement déraisonnable fait tenir, fait tout au moins semblant de tenir tout cela ensemble, ces brindilles et ces brandons éparpillés. La vie comme un fleuve, comme un flux, est une invention romanesque. Un exorcisme narratif, une ruse de l'Ego pour faire croire à son existence éternelle, intemporelle –même si c'est sous la forme perverse ou perversite du temps qui passe, perdu et retrouvé – et pour s'en convaincre soi-même en devenant son propre biographe, le romancier de Soi-même. (QB, p. 366-367)

La memoria de la vida en la obra se asemeja entonces a una película repleta de imágenes y secuencias que el sujeto debe positivar, para mostrarlas y mostrárselas a sí mismo. Desde sus primeras obras percibidas como “un doublage légèrement désynchronisé par rapport aux mouvements des lèvres des acteurs, sur l'écran”⁷²², hasta las últimas, donde la voz del autor, del narrador y del personaje se encuentran perfectamente sincronizadas. Si la vida, como afirmaba Duras, era una película mal doblada y mal montada, Semprún se aplicará durante toda su obra en conseguir que, finalmente, su propia película resulte un todo sincronizado y bien ajustado.

⁷²² SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, op. cit., p. 31.

Mais le souvenir existe, quelque part, au-delà de l'oubli apparent. Il me suffit de m'y appliquer, de faire en moi le vide des contingences du présent, [...]. Des visages émergent alors, des épisodes et des rencontres reviennent à la surface de la vie. [...] Comme si, en quelque sorte, la pellicule impressionnée autrefois par une caméra attentive n'avait jamais été développée : personne n'aura vu ces images, mais elles existent. Ainsi, je garde en réserve un trésor de souvenirs inédits, dont je pourrais faire usage le jour venu, s'il venait, et si la nécessité s'imposait. (EoV, p. 230)

Las fotografías formarán parte de esa memoria vital, sobre todo por lo que tienen de retención de ese momento concreto en la vida de los retratados. En la obra de Jorge Semprún, la ausencia de imágenes fotográficas es, sin embargo, una constante como motivo de escritura, de imaginario y de evocaciones fantasmagóricas, y como signo de una identidad vacilante que plasma en la obra la necesidad de construir una imagen de sí mismo estable y coherente.

Si en Duras la saturación de fotografías de la infancia y de la adolescencia le conducía a desligarse de sus orígenes buscando su propia identidad sin centro en la ausencia de una imagen absoluta, en Semprún, al contrario, la desaparición de las fotografías de la familia por las circunstancias del exilio, inducen al autor a la búsqueda constante de imágenes que sirvan de prueba fehaciente de sus orígenes. Las escasas fotografías existentes se convierten en objetos de valor incalculable en los que el autor-narrador proyecta sus afectos. Son imágenes “de ultratumba” que cumplen la función de atestar la existencia de las figuras retratadas y, a la vez, transmiten la nostalgia del tiempo pasado y perdido bruscamente, otorgando al sujeto una raigambre y una coherencia ideológica, como en la fotografía de la fraternía Semprún con el puño en alto de apoyo a la República.

Face à l'appareil photographique, serrés les uns contre les autres, nous levons le poing pour le salut de la fraternité et de l'espoir. (AV, p. 77)

En las escasas fotografías del padre, éste aparece en sus funciones oficiales de legado de la República, como un hombre derrotado, abatido, aunque firme y digno, con el rostro grave y la mirada triste, de acuerdo con la imagen que describirá el autor a lo largo de su obra.

La única foto conservada de la madre es una imagen de la revista de sociedad *Blanco y Negro*, tomada en la casa del abuelo materno, Antonio

Maura, ejerciendo, en esa ocasión, de director de la Academia Española. De esta forma, la imagen materna le entronca con un linaje de raigambre literaria. La madre ausente es de nuevo el eje principal alrededor del cual converge el nacimiento del hombre político y escritor.

La descripción subjetiva y sensual de los rasgos de la madre en la foto, es la única prueba y trazo visible de su existencia, lo que dará origen a una serie de evocaciones imaginarias y fantasmagóricas de esa figura materna, centro y obsesión de la obra sempruniana.

On y voit ma mère au milieu d'un groupe de convives. Grande, très brune, le regard fixé sur l'objectif de l'appareil, attendant l'éclair de magnésium. Vêtue d'une robe longue, blanche et brodée. [...]. Ce visage aux traits réguliers sous le casque des cheveux noirs ; cette bouche charnue aux lèvres entrouvertes dans un demi-sourire placid ; ce regard charbonneux, enténébré, qui semble démentir la placidité supposé-, du moins, la corriger ou compléter : voilà les seules traces visibles, matérielles en quelque sorte, de l'existence de ma mère. (AV, p. 46-47)

Curiosamente, al final de la última obra de Semprún, *Veinte años y un día*, Isabel, gemela de Lorenzo Avendaño y con la que se insinúa una relación incestuosa, muestra a éste unas fotos de la madre en las que aparece desnuda, habiendo previamente destruido aquellas en la que aparecía realizando actos sexuales. Suprimida la escena primitiva aún así, la sombra del incesto, por medio de la figura de la hermana, sigue planeando.

Pero en tres o cuatro de las pruebas fotográficas está la mujer de frente, con los brazos abiertos, ofrecida, con el rostro visible: Mercedes Pombo.

[...]

Deslumbrado por la belleza de ese cuerpo de mujer, admirable en sus proporciones y volúmenes, a la vez insolente y frágil en su transparencia carnal. Pero aterrorizado al mismo tiempo por lo que estas imágenes significan: ¿ante quién y para quién ha posado desnuda su madre?

[...]

- Isabel –dice con voz apagada-, ¿qué es esto?

[...]

- Mamá en Biarritz, al final del viaje de novios. [...] Ya quisiera parecerme...

[...]

- Me lleva Mayoral, te llamaré, quédate con las fotos... “Adios, amor, adiós hasta la muerte...”. (VA, p. 289-290)

El imaginario materno, en el sentido lacaniano del término⁷²³, se desata pues, mediatizado por lo simbólico, en la escritura. Las apariciones fantasmagóricas y las ensoñaciones, logradas o no, en las que el objeto es la madre, serán habituales en el texto. Como ejemplo, en la búsqueda infructuosa y frustrante de la casa del Sardinero, en *Autobiografía de Federico Sánchez*:

Sé muy bien que sólo me acuerdo de la casa del Sardinero porque me aferro al recuerdo de una mujer bellísima y serena, apasionada y dulce, inquebrantable y suave, aquella madre tan joven que nos abandonó poco después y que la muerte ha inmovilizado en su momento de plenitud mientras yo he seguido envejeciendo, hasta alcanzar la edad en que Susana Maura ya podría ser hija mía, hija de mi tristísimo y solitario ensueño.

Pero no encontré la casa del Sardinero aquel día de agosto de 1975. No volvió a aparecer fantasmáticamente la silueta de mi madre, vestida de blanco, por entre las azaleas y las hortensias del jardín. (AF, p. 269)

O en *L'Algarabie*, texto en el que Artigas, el *alter ego* de Semprún, en el momento de su muerte abre por fin, en una ensoñación cinematográfica y erótica, la puerta de la habitación materna y, regresando al seno materno, ve la muerte encarnada en la madre reflejada en la luna del armario y transformada en el ídolo de su infancia, Pola Negri, en una clara sublimación del deseo incestuoso.

Ouverte la porte close sur le mystère troublant de la mort. Ouverte la porte de la chambre funéraire où je vais enfin pouvoir m'allonger sur le grand lit conjugal. Et dans la glace lunaire de l'armoire il n'y aura plus l'ombre fugace du diable. [...] Je serais enfin revenu dans le sein maternel. [...] Qui parle dans le silence de ma mort ? Pola Negri dans *The Shadows of Paris*. Dans une robe du soir décolletée, couverte de broderies de strass. Pola Negri, la main droite sur la taille volontairement déhanchée pour mettre en valeur les courbes voluptueuses de son corps. Un éventail de plumes blanches dans sa main gauche. Pola Negri, souriante. Provoquante. Sa bouche charnue, son oeil langoureux. Mais qui parle de Pola Negri dans ce silence ultime ? Je sais bien que ça ne peut pas être Pola Negri. C'est ma mère qui apparaît en robe du soir dans l'encadrement de cette porte enfin ouverte. C'est elle qui se déshabille à présent, dans la lumière

⁷²³ Lo Imaginario, pensar en imágenes, se inicia, según Lacan, en el estadio del espejo. En este proceso, el sujeto puede identificar su imagen como el “yo” diferenciado del “otro”. Sin embargo, este proceso requiere una cierta enajenación estructural, dado que lo que se designa como “yo” se forma a través de lo que es el Otro, es decir, mediante la imagen que, como un espejo, le devuelve el otro. Una vez adquirida esta autoimagen corporal, el sujeto se insertará en el orden simbólico, orden del lenguaje y de la cultura, momento en el que el niño adquiere la habilidad de utilizar el lenguaje, materializando su deseo mediante el discurso y con un pensamiento basado en símbolos. Este proceso de lo imaginario a lo simbólico traduce pues la renuncia a un sí mismo primario fusional y mortífero que permite la separación de la madre, confundidos en una unidad primordial. El sujeto se diferencia de lo imaginario primitivo alucinatorio por confrontación con lo simbólico.

orangée au fond de ce couloir d'orages et de songes. C'est ma mère qui défait les bretelles de sa robe, qui la laisse glisser le long de ses hanches. (AL, p. 380-581)

La contemplación de la habitación materna implica pues el peligro de muerte y, por añadidura, el de una sexualidad “perturbada”, como se deduce de la creación del personaje de Paula Negri, lesbiana masculinizada por envidia de pene, ni hombre ni mujer, en la que el narrador-personaje se proyecta oníricamente, convirtiéndola en *voyeuse* de la escena primitiva, en una puesta en escena que, de nuevo, tiene mucho de cinematográfica, seguramente, con una intencionalidad irónica con respecto al lector y sus posibles interpretaciones psicoanalíticas.

D'abord, elle contemplait distraitemment la scène à travers le mince rideau du drap de lit usé, les silhouettes de son père et de sa mère se détachant en ombres chinoises dans le contre-jour – [...] Paula écartait le rideau et contemplait non plus à contre-jour, mais sous le jour le plus cru, l'accouplement de ses géniteurs. (AL, p. 491-492)

[...] l'essentiel c'était précisément cet attribut massif de l'étalon que je voyais aller et venir, pénétrant dans le corps de ma mère et en ressortant sur un rythme majestueux qui parfois se précipitait, provoquant alors des trilles rauques dans sa voix à elle, des injures de palefrenier dans ses mots à lui, pour revenir ensuite à ce va-et-vient d'une fascinante lenteur, l'essentiel c'était le spectre de bronze dont j'admira la splendeur massive [...], ce membre dressé dont l'absence marquait mon corps d'une blessure béante, dont j'ai souhaité douloureusement la possession depuis ma plus tendre enfance [...]. (AL, p. 498-499)

Es pues en esa habitación materna y delante del espejo, real y simbólico, donde se encuentra la última y verdadera imagen del sujeto sin máscaras. Curiosamente, el otro que ve reflejado el niño en el espejo materno es el diablo, quizá proyectando la culpabilidad sentida por el despertar erótico experimentado ante los objetos de la madre, y bajo la influencia de una educación católica estricta. La imagen demoníaca puede ser también una referencia irónica al imaginario franquista que identificaba a los comunistas como seres diabólicos.

Sin embargo, alcanzar a ver esta verdad última del sí mismo se revela una tarea imposible, como lo es la infinitud de una obra-espejo en la que mostrarse progresivamente quitando máscaras, convirtiendo al sujeto narrador en un Grand Voyeur, como se llama a sí mismo en *L'Algarabie*.

[...] parfois je me contemple dans un miroir, longuement, essayant de me perdre, de m'oublier dans cette contemplation, afin de guetter la disparition de ce masque que j'affiche, que je suis sans doute, pour voir poindre mon vrai visage, sans y parvenir bien sûr : [...]. (AL, p. 471)

El Grand Voyeur, sin embargo, ve frustrado su deseo de ver-se, de establecer una identidad de su personaje, ante la ausencia de una imagen fotográfica que demostraría su adscripción a los datos consignados por él. La imagen o, más bien, su asociación con una serie de datos identificatorios, es prueba irrefutable de existencia, apelando a la memoria de una vida pasada. Su ausencia es índice de posible falsificación o inexistencia.

Le fait est que cette « carte de rapatrié », dûment tamponnée, estampillée, donnant toutes les précisions administratives voulues sur ses nom, prénom, date de naissance, profession, lieu de naissance, et ainsi de suite, avait été retrouvée. Bien sûr, Rose Beude ne manquerait pas d'objecter que ce document ne comportait pas non plus de photographie afférente. Il comportait bien un carré ou encadré administratif où s'inscrivait la mention imprimée PHOTO, sous laquelle on pouvait lire cette précision numérique : 4 x 4, preuve évidente, du moins aux yeux de Rose Beude, supputait-il, Artigas, qu'une photo d'identité aurait dû y être collée ou agrafée.

La ausencia de imágenes, además del cambio de referencias socioculturales, provoca en el protagonista de *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* la sensación de inexistencia, de vacío en el centro de sí mismo, evocando, en nuestro análisis, a la narradora de *L'Amant*.

Te voilà, maintenant, dans la maison des Mercader, à Cabuérniga.
Au milieu des châtaigniers de ton enfance, te voilà.
Au centre même de toi-même, te voilà.
Mais tu avançais, ta valise à la main, dans un paysage inconnu, dans une enfance inconnu, de plus en plus éloigné de toi-même, à mesure que tu avançais vers toi-même, ton enfance. (DM, p. 105)

Ocupando el lugar de otro, Ramón Mercader mira fascinado, absorbido por la fotografía del niño que suplanta, el otro que pudo haber sido, en el espejo de la habitación de la madre. La resolución de la identidad de aquel niño, como la de Jorge Sempún, se verá truncada por los acontecimientos de la historia familiar y de la historia del país, con la muerte de la madre y el golpe de estado fascista contra la República.

[...] et dans la rainure du cadre en bois de la glace quelques photographies jaunies avaient été glissées, tu voyais un petit garçon de cinq ans, en costume marin, c'était toi, Ramón Mercader, [...], mais tu étais fasciné par l'image de ce petit garçon de cinq ans, en costume marin, qui avait joué dans le parc sous la surveillance passionné d'une mère à la santé fragile, lointaine et image d'un autre toi-même, indéchiffrable, [...], et c'est finalement dans la soirée du 17 juillet 1936 qu'elle est morte, [...]. (DM, p. 107)

Irónicamente, será la interpretación errónea de unas fotografías tomadas en la Dirección General de la Seguridad, las que provocaran el asesinato-suicidio del personaje, lo que viene a demostrar que la fijación de las imágenes no detienen el imaginario, sino que lo despiertan, a veces de manera errónea y fatal.

Pour Ramón Mercader, bien sûr, cette seule image, plus brillante, ou tout au moins plus contrastée que l'antérieure, recelait tout un univers de significations et de problèmes. D'abord, cet homme, anonyme [...] qu'il avait appelé, pour soi-même, l'Américain, cet homme avait un nom, depuis la dernière nuit, à Amsterdam. Il avait pu regarder ses papiers d'identité, avant de l'abandonner dans la voiture. Il se nommait Herbert Hentoff. (DM, p. 342)

Et le dossier subtilisé par cet O'Leary était terrifiant. On y trouvait des photos de Ramón Mercader avec Herbert Hentoff, que l'homme de la C.I.A. avait identifié comme l'un des responsables des services américains en Espagne. [...] On trouvait également dans ce dossier toute une série de photos de Mercader en train de parler fort amicalement, dans des lieux publics, avec un jeune homme au visage intelligent, qu'O'Leary avait identifié comme étant Stanley Bryant, un des adjoints de Hentoff en Espagne. (DM, p. 404)

Si la ausencia de fotografías de referencia provoca en el narrador de los textos semprunianos la inquietante sensación de una identidad inexistente, ésta se compensa con la presencia constante de referentes pictóricos, “ces tableaux autour desquels reconstruire ma vie deviendrait possible”⁷²⁴ y que tienen su origen, la mayor parte de las veces, en dos lugares privilegiados de la infancia y la adolescencia: el museo del Prado de Madrid y el Mauritshuis de La Haya, ambos vinculados con la figura del padre. El primero, el museo de la infancia donde el padre acompaña y despierta en el hijo su primera visión estética. El segundo, ciudad donde José María Semprún representó a la República, y cuyo magnífico museo supondrá el despertar estético de la primera adolescencia.

⁷²⁴ SEMPRÚN, Jorge, *Quel beau dimanche !*, op. cit., p. 366.

El gusto estético por la pintura, descubierto en estos dos museos, impregnará toda la obra y la vida de Semprún, cuyos textos, como hemos podido observar, giran o se inspiran, en numerosas ocasiones, en algunos de los cuadros favoritos del autor, tiñendo con sus tonalidades y su simbología al resto del texto. Ateniéndonos a las propias declaraciones del autor-narrador los momentos esenciales de la vida de Semprún podrían asociarse a algunas obras pictóricas.

[...] des oeuvres auxquelles s'accrochent, comme des lambeaux de rêve, des épisodes essentielles de ma vie.

À l'emporte-pièce : deux Vermeer, la Vue de Delft du Mauritshuis et La ruelle du Rijksmuseum ; un Nu gris de Matisse au Kuntshaus de Zurich ; L'enlèvement d'Europe et La dialectique, de Véronèse, à Venise ; un portrait de femme, de Renoir, et le visage de la mère de Venceslas, qui vient d'accoucher de son saït fils peint par Karel Skréta, tous deux au musée de Prague... (FS, p. 145)

Pero si hay una obra que destaque por encima de todas, ésa es *Las Meninas* de Velázquez, tela contemplada en la infancia junto al padre; más tarde, desde 1953, en su primer regreso clandestino a Madrid; testigo de su encuentro con Nicolas de Staël; y, finalmente, espectador de sus visitas ministeriales acompañando a diferentes jefes de estado. La contemplación silenciosa por parte de Nicolas de Staël de *Las Meninas* inspirará a Semprún *La Montagne blanche*: el pintor inspirará el personaje de Antoine de Stermaria, en un texto que se estructura alrededor de *El paso de la laguna Estigia* de Patinir.

Le fleuve montait vers l'horizon du levant. Route moirée, tracée dans l'épaisseur des collines verdoyantes. Au premier plan, sous sa main, l'eau était dense, sombre. Mais au bout du paysage, sur la ligne de crête d'une perspective où le fleuve semblait se renverser dans le ciel nuageux, éclairé à l'arrière-plan par un soleil prochain, printanier, l'eau du fleuve bleuissait. (MB, p. 308)

En *L'Algarabie*, una pintura de Goya, *La marquesa de Solana*, ocupa un lugar destacado: colgado encima de la cama del protagonista, el retrato muestra a una aristócrata arrogante y altiva que sería la metáfora de la España franquista, inaccesible para el rojo español y, por ello mismo, objeto de un deseo agresivo de dominación.

[...] la marquise de Solana incarnait en quelque sorte, à ce moment-là, cette mère patrie que l'auteur du poème cité rêvait de mettre sexuellement à sac, [...]. (AL, p. 46)

En *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* es la contemplación de *La Vue de Delft* de Vermeer la que abre el texto, eco simbólico de la larga espera del retorno al país natal. Sus cielos plomizos cargados de nubes, el claroscuro de la luz, inundan la atmósfera de una novela de espionaje que es mucho más que eso.

Le soleil n'était pas visible, mais le ciel brumeux recelait sa lumière, la projetait circulairement, d'une façon diffuse, et comme alourdie, épaissie, lumière plombée en quelque sorte, sur le paysage. Une vedette glissait sur l'Amstel, devant ses fenêtres, et il laissa retomber le voile grège du rideau. (DM, p. 44)

Como ya le ocurriera al narrador de *La Deuxième Mort*, Semprún se inspira esta vez para *Veinte años y un día* en un cuadro de Artemisia Gentileschi, la *Judith y Holofernes*, contemplado años antes por uno de los personajes, Mercedes Pombo. El espanto del cuadro es el espanto de las dos Españas enfrentadas en una historia que hunde sus orígenes en la Guerra Civil española.

En la obra de Semprún, la pintura compensa la ausencia de imágenes, desempeñando pues la función, no sólo de aglutinadora y estructurante de una memoria dispersa y plena de acontecimientos, sino también de inspiradora de motivos y de verdaderos cuadros pictóricos, superficies que reflejan el contenido y el símbolo de una escritura que se convierte en autorretrato.

VII.3.3. El espejo, objeto imaginario

Como hemos podido observar, el yo puede revelarse en el texto de múltiples formas: en el cine, en fotografías, cuadros, tarjetas postales y también en espejos. Objetos todos ellos que dan cuenta de una cierta puesta en abismo, elementos especulares en los que se reflejan las distintas instancias y los diversos niveles narrativos.

El espejo, en la obra de Semprún, es un objeto, más que de identificación de sí mismo, una superficie donde el yo se fragmenta multiplicándose o, simplemente, desaparece. En *L'Évanouissement*, Manuel se denomina a sí mismo delante de un espejo como “vieux cadavre” resucitado de Buchenwald, en un proceso de desdoblamiento entre el narrador y el personaje. El no-sujeto emprenderá un proceso de reconstrucción de sí mismo a través de la obra, ante la mirada del otro-espejo, proceso de recomposición de la identidad recogido en *L'Écriture ou la vie*.

Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante.

Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald. (E o V, p. 13)

En *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, el sujeto narrador, fundiéndose en un *on* indefinido se convierte en una primera persona adjunta a Inés, la esposa Ramón Mercader, delante de un “miroir mobile” donde se encuentran las fotografías envejecidas de la familia. O en *L'Algarabie*, donde Carlos María Bustamante, el otro a quien transmigra el alma de Artigas, experimenta su proceso de desidentificación en la ausencia de visión de su propia imagen en el espejo, en el proceso de acogida del otro que concluirá con su nueva identidad.

Lui-même, cet être, cet autre, ce je, ce moi, ce soi-même, ce vécu, ou plutôt ce vivant [...], rien de tout cela n'était pourtant ressenti avec l'évidence impérieuse d'une identité. En somme, il était un Je anonyme.

[...]. Alors, profitant d'un instant de flottement, d'un moment un peu flou, il se précipite vers la cheminée de marbre qui se dresse dans la pièce, surmontée d'une glace encadrée d'un bois doré et ouvragé. Il se précipite vers ce miroir dans l'intention, sans doute, de contempler son visage, de l'y découvrir. Mais il en est empêché [...]. (AL, p. 154-155)

Como, igualmente, en el capítulo de *La Montagne blanche*, “Zurich, Spiegelgasse”, la calle del espejo de Zurich, donde Karel Kepela y Josef Klims, personajes-máscara de Juan Larrea, y a su vez, del narrador y del autor, por medio de una serie de personajes históricos, reconstruyen el sujeto del texto, que no es otro que la muerte del mismo.

Este juego de superficies reflectantes donde se pierde y se fragmenta el sujeto confiere a los propios textos la calidad de espejos en los que la escritura y los diferentes niveles narrativos se reflejan, respectivamente, los unos en los otros, en distintas puestas en abismo donde se muestra el propio sujeto de la escritura en el momento de escribir.

Este efecto puede observarse en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, concentrado en la parte central del texto. La tercera parte presenta la peculiaridad de que cada uno de los capítulos lleva el nombre del personaje al que se dedica. Se diría que es una parte “especular”, como ya analicé en el apartado sobre la identidad narrativa sempruniana, donde el autor implícito pone en discurso el origen del texto dotándolo de una fecha, el 19 de junio de 1966, reflejándose en diversas figuras intradiegeticas, entre ellas William Klinké, guionista cinematográfico que prepara una película sobre Ramón Mercader del Río mientras que Ramón Mercader Avendaño es asesinado en la habitación de al lado.

Curioso es el efecto especular que se produce en el capítulo titulado “Inés Alvarado” donde, exactamente en el medio del libro, la mitad del texto del capítulo se refleja en la otra, comenzando y terminando con las mismas frases, como si la imagen de la escritura se doblara inversamente en sí misma, sin poder reflejar el exterior, en una tautología infinita.

Elle aurait appuyé son front contre la vitre et regardé la masse plus sombre des arbres, dehors dans la nuit. [...]

Elle aurait déplié le télégramme, comme si le fait de relire les quelques mots envoyés par Ramón, comme si les allusions à la santé de Humpty-Dumpty lui permettaient de comprendre comment se déroulait le voyage de son mari et, par là, de savoir ce qu'elle aurait à faire, selon les cas, comme si le fait de relire ces mots la rapprochait infiniment de Ramón, et une nouvelle fois elle aurait constaté que Humpty-Dumpty se portait comme un charme, mais cela aurait été, encore, insuffisant pour dissiper l'angoisse sourde, crissante, anguleuse, informe, insinuante, qui la remplissait depuis que Ramón avait décidé de faire ce voyage à Amsterdam. Elle aurait été, accoudée à la table, au moment où un coup de vent nocturne faisait frémir les rideaux de cretonne défraîchie, saisie par le vertige d'une certitude innommable et bluante et elle aurait porté ses mains sur son visage, dans un cri contenu, qui n'en finissait pas et qui la laissait pantelante et alors elle aurait déplié le télégramme, comme si le fait de relire les quelques mots envoyés par Ramón, comme si les allusions à la santé de Humpty-Dumpty lui permettaient de comprendre comment se déroulait le voyage de son mari et, par là, de savoir ce qu'elle aurait à faire, selon les cas, comme si le fait de relire ces mots la rapprochait infiniment de Ramón, et une nouvelle fois elle aurait constaté que Humpty-Dumpty se portait comme un charme, mais cela aurait été, encore insuffisant pour dissiper l'angoisse sourde, crissante, anguleuse, informe, insinuante, qui la remplissait depuis que Ramón avait décidé de faire ce voyage à Amsterdam. [...]

Elle aurait appuyé son front contre la vitre et regardé la masse plus sombre des arbres, dehors, dans la nuit.

Elle n'aurait rien vu, pourtant, qu'elle-même, pourtant, son reflet vague, pourtant, comme un visage derrière la buée, pourtant, (DM, p. 221-225)

Esta tercera parte estaría compuesta, en definitiva, por fragmentos que se reflejan los unos en los otros y que producen una sensación de difuminación de las fronteras entre la realidad y la ficción, de mundo encerrado en sí mismo, constantemente repetido.

On aurait pu avoir l'impression, excitante et trouble, du déjà vécu, de la répétition (DM, p. 243).

De la misma forma, *Quel beau dimanche!*, texto donde el sujeto pretende demostrar que “les camps nazis [...] étaient un miroir assez fidèle de la société stalinienne”⁷²⁵, las diversas narraciones, la de Gérard y Barizon, la de Goethe y Eckerman, la de Léon Blum, se entrecruzan en un mismo escenario, el del campo de concentración y el del propio libro.

Si de espejos hablamos en la obra de Semprún, no podemos dejar de mencionar la ausencia de los mismos en el campo de Buchenwald, como indicación real y simbólica de la disolución identitaria de los reclusos. De ahí la escena de apertura de *L'Écriture ou la vie* donde el autor-narrador y personaje se refleja en la mirada de los otros que le devuelven la imagen de la muerte, de un no-sujeto *revenant* que deberá reconstruirse con la escritura.

Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté. (EV, p. 13-14)

La visión de los otros, fijada a través de la representación en imágenes, muestra al narrador, desdoblándose en la mirada del otro, la certidumbre de su propia vivencia de la muerte. Pero, al mismo tiempo, la visión de estas imágenes, le transporta a la sensación de irrealidad de la vida.

⁷²⁵ SEMPRÚN, Jorge, *Quel beau dimanche!*, op. cit., p. 423.

En devenant, grâce aux opérateurs des services cinématographiques des armées alliées, spectateur de ma propre vie, voyeur de mon propre vécu, il me semblait échapper aux incertitudes déchirantes de la mémoire. [...] D'un côté, certes, je m'en voyais dépossédé ; de l'autre, je voyais confirmée leur réalité : je n'avais pas rêvé Buchenwald.

Ma vie, donc, n'était pas qu'un rêve. (EV, p. 261)

Convertido en transmisor del mundo de los muertos, el narrador deviene el espejo oblicuo de la mirada de los otros, los de dentro. En el campo predomina la no-mirada de la muerte que, no obstante, es una mirada fraternal y digna, como la de Maurice Halbwachs, ejemplo de resistencia y lección definitiva de libertad.

Un peu plus tard, alors que je lui racontais n'importe quoi, simplement pour qu'il entende le son d'une voix amie, il a soudain ouvert les yeux. La détresse immonde, la honte de son corps en déliquescence y étaient lisibles. Mais aussi une flamme de dignité, d'humanité vaincue mais inentamée. La lueur immortelle d'un regard qui constate l'approche de la mort, qui sait à quoi s'en tenir, qui en a fait le tour, qui en mesure face à face les risques et les enjeux, librement : souverainement. (EV, p. 37)

O como la de Morales, viejo combatiente español de todas las batallas, proveniente de Auschwitz. Si su mirada expresa "la détresse la plus abonimable"⁷²⁶, todavía conserva "son masque de guerrier".

Frente a la muerte, el narrador-personaje realiza el gesto ritual de recitar poesía, convertida en oración fúnebre. Los versos de Beaudelaire en el caso de Halbwachs, los de Cesar Vallejo para Morales, serán el último refugio de vida para el narrador. Frente a la muerte sólo queda la literatura.

Si el narrador se convertía en espejo oblicuo donde se reflejaban las miradas de los otros, su heroísmo y resistencia serán la herencia transmitida en la reconstrucción de su identidad. Mientras que la mirada de los camaradas reenvía a la muerte, la mirada casi imperceptible de los S.S., "chargé de haine inquiète, mortifère"⁷²⁷ aumenta, por la oposición violenta que crea en el sujeto, el deseo de vivir, de sobrevivir y perdurar para testimoniar.

En este recorrido mítico que va de la mirada de estupor de los soldados del exterior a la mirada fraternal de los camaradas y a la mirada

⁷²⁶ SEMPRÚN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 251.

⁷²⁷ *Ibid*, p. 39.

moribunda de Halbwachs, pasando por la mirada de odio de los S.S., el narrador descubre por sí mismo parte del horror de los judíos trasladados desde Auschwitz, que dirigen su mirada inquisitoria hacia los supervivientes. En el descenso a los infiernos de lo inefable se produce, sin embargo, el milagro: una voz de ultratumba se alza entre todos los cadáveres.

Nous nous étions retournés vers la pénombre innommable, le sang glacé. D'où surgissait cette voix inhumaine ? Car il n'y avait pas de survivants, nous venions de le constater. Nous venions de parcourir dans toute sa longueur le couloir central de la baraque. Les visages étaient tournés vers nous, qui marchions dans ce couloir. Les corps décharnés, couverts de ahillons, s'allongeaient sur les trois niveaux superposés du châlit. Ils s'imbriquaient les uns dans les autres, parfois figés dans une immobilité terrifiante. Les regards étaient tournés vers nous, vers le couloir central, souvent au prix d'une violente torsion du cou. Des dizaines d'yeux exorbités nous avaient regardés passer. (EV, p. 41)

Si la voz de la muerte canta el *Kaddish*, el canto judío de los muertos, la muerte se convierte en judía, en el Cristo crucificado y resucitado de entre los muertos, imagen misma de la *Shoah*. En un oxímoro imposible, la vida de la muerte dará cuenta del horror indecible de la condición “inhumana”.

- C'est quoi? a demandé Albert, d'une voix blanche et basse.

- La mort, lui ai-je dit. Qui d'autre ?

Albert a eu un geste d'agacement, sans doute, quelque part au milieu de l'amoncellement de cadavres. La vie de la mort, sa présence rayonnante et funèbrement loquace. (EV, p. 44)

El hecho de que el narrador-personaje cante *La Paloma*, el canto evocador de la infancia y de la inocencia, oponiéndolo al canto de la muerte con el objeto de rechazarla, de conservar en vida al judío, propone toda la problemática de la culpabilidad y de la inocencia, de la justicia y el perdón. En una necesidad de justicia colectiva, el narrador evocará el recuerdo de la muerte del soldado alemán junto a Julien. Frente a tantas muertes, la muerte de un solo hombre. Este episodio, contado ya en *L'Évanouissement*, ofrece otra versión diferente de la que allí plasmaba Semprún: en aquel segundo texto, Julien era sustituido por Hans, judío resistente. La evocación de la figura heroica de Hans, imagen ejemplar de su identidad colectiva, redimirá al judío moribundo, otorgándole dignidad. Si Semprún nos “confiesa” la

sustitución del personaje real por el personaje simbólico es para reforzar su ejemplaridad.

Pero la mirada del centro del horror se concentra en la del judío polaco miembro de un *Sonderkommando* de Auschwitz, encargado de evacuar las víctimas de las cámaras de gas y transportarlas a los crematorios. El cuerpo, y sobre todo la mirada, transmite todo el espanto de lo inefable, y su voz deposita en los testigos de primera mano, entre los que se encuentra el narrador, la memoria de las víctimas ausentes. Su figura representa “le témoin dans sa dimension la plus absolue et radicale, l’oracle monstrueux qui profère des récits interdits”⁷²⁸.

Ensuite, il a demandé au survivant du *Sonderkommando* d’Auschwitz de nous parler.

Je ne me souviens pas du nom de ce Juif polonais. Je ne me souviens même pas s’il avait un nom. Je veux dire : je ne me souviens plus si Jürgen Kaminski nous a mentionné son nom. Je me souviens de son regard, en tout cas. Il avait l’œil d’un bleu glacial, comme le fil tranchant d’une vitre brisée. Je me souviens de la tenue de son corps, en tout cas. [...] Je me souviens de sa voix, en tout cas. (EV, p. 70-71)

Se forma así una cadena de testimonio, de transmisión especular de lo irrepresentable, en ausencia de testigos directos. En la reconstrucción de la imagen del sujeto a través de la escritura, ocupa pues un lugar central el testimonio de todas las miradas reflejadas en sí mismo Su relato, verdadero, resulta inverosímil.

Mais il n’y avait pas, il n’y aura jamais de survivant des chambres à gaz nazies. Personne ne pourra jamais dire : j’y étais. On était autour, où avant, ou à côté, comme les types du *Sonderkommando*. (EV, p. 72)

El espejo, como elemento imaginario de reconocimiento e identificación de sí mismo, y al mismo tiempo, como superficie fascinante donde el sujeto se desdobra y se multiplica al infinito, es un objeto que ocupa un lugar de importancia, no sólo en la obra de Semprún, sino también en la obra de Duras.

⁷²⁸ SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 141.

El espejo es además para Duras la metáfora del reflejo del sí mismo en la escritura de una forma pudorosa debido al poder difrangible del mismo que conduce, en definitiva, a la percepción del vacío central del sujeto que escribe.

Dans *Moderato Cantabile* – c'est la première fois que je dis cela ! – j'ai essayé de relater une expérience personnelle vécue secrètement. Alors s'est posé un problème de pudeur. J'ai construit des murs autour de cette expérience. Et je l'ai entourée de glaces. J'ai choisi une forme d'autant plus rigoureuse que l'expérience avait été vécue violemment... Je suis cachée derrière *Moderato* beaucoup plus que derrière mes autres livres. C'est aussi celui de mes livres sur lequel on a fait le plus d'erreurs !⁷²⁹

La obra durasiana posee igualmente una dimensión especular: concebida como espejo, será la propia relación de la escritora con su realidad la que se muestra en ella. Como nos recuerda Loignon, la escritura durasiana se comporta como “cet autre écran sur lequel se projette une image trouée de réel”⁷³⁰.

Delante del espejo los personajes durasianos se desdoblan, diluyen su identidad multiplicándose en otras, transformándose. Ya hablábamos en el apartado sobre la enunciación de la escena en la que Francine, protagonista de *La Vie tranquille*, mirándose en el espejo de su habitación, parecía multiplicarse en diferentes personajes desconocidos, diluyéndose en su propio reflejo hasta no reconocerse.

En *Hiroshima mon amour*, la francesa, desdoblándose en el pasado, se dirige al amante alemán, una segunda persona que acoge en sí misma.

Elle va vers le lavabo, se trempe le visage dans l'eau. Et on entend la première phrase de son dialogue intérieur :

[...]

ELLE

Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand...

Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons.

[...]

Tu n'étais pas tout à fait mort. (HM, p. 110)

⁷²⁹ NYSSSEN, Hubert, *Les Voies de l'écriture*, Mercure de France, 1969, p. 129.

⁷³⁰ LOIGNON, Sylvie, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., 329.

La heroína, en su locura, plasmada en una dislocación de su lenguaje, presenta pues una identidad indefinida e inasible, recorriendo el texto en busca del nombre que finalmente le otorga el japonés, su narratario inmediato, y que no es otro que Nevers, la ciudad-símbolo junto a Hiroshima, de la crueldad infinita de la guerra.

En *Détruire dit-elle*, Alissa y Elizabeth se miran juntas en el espejo hasta confundirse, en una escena que evoca una escena de la película *Persona* de Bergman.

Elles se trouvent toutes les deux prises dans un miroir.
[...]
Silence. Leurs têtes sont rapprochées.
- Nous nous ressemblons, dit Alissa : [...] (DE, p. 99)

En *Le Vice-consul*, Jean Marc de H. dispara contra los espejos en los que se ve reflejado en su casa familiar, en un proceso simbólico de no constitución del sujeto. Todo, en este personaje, apunta a un proceso perturbado de construcción de la identidad, lo que da lugar a un no-sujeto que por no haber “matado a su padre” ni se ama a sí mismo ni es capaz de amar: virgen, de “voix sifflante” y de “regard mort”, el vicecónsul es una instancia que presenta una gran “difficulté à être”. Este no-personaje que ríe “comme dans un film doublé, faux, faux”⁷³¹, recuerda a la propia autora afirmando que su vida es « un film mal doublé ».⁷³²

Y en *Aurélia Steiner* (Vancouver) el espejo irradia la imagen difuminada y multiplicada del personaje en tres textos diferentes y conectados, fragmentándolo en las distintas instancias confundidas.

Dans la glace de ma chambre, droite, voilée par la lumière sombre il y a mon image. [...] Je me regarde, je me vois mal dans la vitre froide de la glace. (AS, p. 126)

Marguerite Duras utiliza también a menudo los espejos en sus películas, no para producir un doble de la realidad sino un reflejo de la misma en tanto vacío, suspensión y dispersión. En las películas durasianas, los espejos se convierten en superficies reflectantes de una realidad vacía

⁷³¹ DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul*, op. cit., p. 113.

⁷³² LOIGNON, Sylvie, *Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 326.

“attestant une présence qui n’est pas là, et une absence qui là pourtant fait signe”⁷³³.

Los espejos estarán presentes desde *La Musica*, su primera película, en *India Song*, donde realiza una función de desrealización que extiende un reflejo de irrealidad y de abismo refractario a todo el texto, hasta *Agatha* y *L’Homme Atlantique*, donde la cámara se refleja y donde es al mismo tiempo el espejo refractario donde tiene lugar la reaparición del personaje.

La caméra va maintenant capter votre réapparition dans la glace parallèle à celle dans laquelle elle se voit. (HA, p. 22-23)

El espejo sería el equivalente al “*mot-trou*” de la escritura, aquel que cuestionaría tanto la realidad visible como el lenguaje.

M.P.: Dans tous vos films, les miroirs jouent un grand rôle ?

M.D. : Oui, c’est comme des trous dans lesquels l’image s’engouffre et puis ressort : [...].

M.P. : Le miroir n’est-il pas là comme pour sauvegarder une distance, une distance que n’existe plus ?

M.D. : Oui, ou bien une mise en doute.

M.P. : De la présence réelle ?

M.D. : Oui, de la présence réelle et de la parole. (LL, p. 72-73)

Agatha, el texto del amor incetuoso, es él mismo un espejo donde los personajes se reflejan y reflejan la lectura del texto de Musil. Sólo en la indiferenciación del espejo de la escritura, el personaje femenino, *elle*, podrá otorgarse finalmente el nombre del personaje que su hermano le había dado después de la lectura de *Un homme sans qualités*, en una imagen que recuerda aquella de *La Vie tranquille* en la que Francine se miraba en la luna del armario donde se multiplicaba al infinito, y donde el tema del incesto ya se dejaba entrever.⁷³⁴

⁷³³ ISHAGHPOUR, Youssef, « La voix et le miroir », dans BAJOMÉE, Danielle et Ranph HEYNDELS (éds.), *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, op. cit., p. 100.

⁷³⁴ Así lo confirma Duras en *Écrire*, p. 36: “Dans ce livre-là on peut aller plus loin que le livre lui-même, que le meurtre du livre. On va on ne sait pas où, vers l’adoration de la sœur sans doute, l’histoire d’amour de la sœur et du frère, encore, oui, celle pour l’éternité d’un amour éblouissant, inconsideré, puni.”

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, là, dans la glace, oui, c'était ça... et puis ensuite une brûlure du corps s'est montrée à moi. (*temps*) J'ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes. (*temps*). (AG, p. 29-30)

El espejo milagroso e imaginario se convierte sin embargo en una trampa mortal donde el personaje pierde su nombre, disolviéndose en la música y el agua maternas. El vínculo incestuoso propone un problema de identidad: el dolor de ser uno desaparece en una relación especular en la que el uno y el otro se confundirían.

Como sucedía en la obra de Semprún, este efecto de reflejo se plasma en el texto en diversas puestas en abismo, lo que indica la propia configuración de los textos como superficies reflectantes, de las diversas instancias discursivas y/o de los niveles narrativos. Vemos así en *Hiroshima mon amour* cómo el nivel de la instancia primera se introduce, en alguna ocasión, en el nivel narrado de la historia de la francesa y el japonés, reflejo, a su vez, de la fusión con la historia de la francesa y el alemán.

El texto, que se refleja en la pantalla ausente de una película anterior, impone pues a las instancias narrativas su estructura especular multiplicada en diversos niveles, dando lugar a una imagen distorsionada: una autora implícita desdoblada en una narradora que relata una historia de amor en Hiroshima, en la que uno de los personajes, interpretado por una actriz que la representa y que se confunde con ella, relata su historia paralela de amor en Nevers.

En *Le Vice-consul*, un relato-madre de un narrador anónimo contiene el metarelato de la mendiga escrito por Peter Morgan, personaje del primero. Ambos niveles narrativos se reflejan mutuamente, recorridos por esa mendiga errante y loca, proyección, junto con el narrador anónimo, de una primera instancia que, como ella, amputa al lenguaje y a la narración sus fundamentos lógicos.

Elle cherche dans sa robe, entre ses seins, elle sort quelque chose qu'elle lui tend : un poisson vivant. Il ne bouge pas. Elle reprend le poisson et, lui montrant, elle croque la tête en riant davantage encore. (VC, p. 205)

En la versión fílmica de *Le Vice-consul, India Song*, las diversas voces que cuentan distintos fragmentos de la historia de amor de Anne-Marie Stretter y el vicecónsul, realizan la función de descomponer el relato, proyectándolo “dans de nouvelles régions narratives”⁷³⁵, preservando “l’absence dans l’image, l’imaginaire contre la présence indicative de l’image cinématographique: grâce à ce vide, ce que l’on voit sur l’écran se dépouille de sa présence, se porte ailleurs, et d’ailleurs d’innombrables images [...] refluant vers l’écran”⁷³⁶.

Vaciando la imagen de una realidad sin sustancia ni referente, el cine, significativo del imaginario, arte del doble, introduce una duda fundamental sobre las fronteras entre la realidad y el artificio, entre la ficción y el fantasma, produciendo una incertidumbre esencial sobre la identidad. De esta forma, el cine será para Duras un medio de expresión perfecto para multiplicar los niveles narrativos, fascinando al lector-espectador, perdido y confundido entre las diversas presencias discursivas de la autora, en un vértigo barroco que difumina los grados de realidad del discurso.

En *Le Camion*, Duras aparece, junto a su actor, como personaje creador de la historia, otorgando, a su vez, la voz al personaje de la dama. Si en *Nathalie Granger* se refleja la casa de la autora, es *Le Camion* el texto se convierte en verdadero espejo de la figura de Duras. Es en la habitación de la escritura donde por primera vez la autora se ve a sí misma. Se diría que la película escenifica la fase del espejo donde el sujeto se reconoce desdoblándose, en este caso, en sujeto de escritura. Es en ese momento donde éste puede pensar-se, donde cobra existencia para sí mismo.

La description physique de cette femme correspond à la mienne. Je la vois comme moi. C’est la seule fois où ça me sois arrivé, dans la littérature et dans le cinéma. Je me suis vue. Avec cette valise. La banalité. J’ai pensé à moi.⁷³⁷

⁷³⁵ DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul*, op. cit., p. 9.

⁷³⁶ ISHAGHPOUR, Youssef, « La voix et le miroir », dans BAJOMÉE, Danielle et Ranph HEYNDELS (éds.), *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, op. cit., p. 104.

⁷³⁷ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 143-145.

En *Emily L.*, la presencia simultánea de la autora-narradora y su narratario, y de los personajes de la historia, crea un efecto de reflejo imaginario acentuado por las superficies acuáticas y por los espejos que aparecen continuamente. Nos encontramos aquí con un doble juego de espejos en el que Duras se refleja hasta el infinito: la escritora figura directamente, mediante la primera persona del singular, en el texto, pero también en el personaje ficticio de Emily. La historia de Duras y Yann Andréa, de la narradora y su narratario, se proyecta en la creación de un imaginario donde ambos se transforman, respectivamente, en Emily L., la escritora sin escritura, y el capitán, el marido joven y celoso.

Eux, nous les avons vus au bar de la Marine [...]. Nous avons dû les regarder sans les voir et puis brusquement les voir. Pour ne plus jamais ensuite pouvoir faire autrement.

D'abord l'un l'autre. Et puis ensemble. Fondus ensemble en une seule couleur, une seule forme. Un seul âge. (EL, p. 16)

Marguerite Duras y Yann Andréa, la vieja escritora y el joven amante homosexual, se funden pues en el texto con esa “otra” pareja de alcohólicos extranjeros, quedando atrapados en la fascinación de su propia imagen en la superficie de la escritura.

Il y a une mise en abyme certes mais aussi une mise en équivalence des deux situations. L'histoire des Anglais qui se déclenche en moi emporte avec elle celle que j'ai avec ce jeune Yann Andréa qui vit avec moi depuis des années. (ME, p.219)

Pero si hablamos de textos-espejo, ninguno como *L'Amant*, donde, desde la apertura, es el propio rostro deshecho y envejecido por las líneas de la escritura, el que es mostrado. El texto partirá a la búsqueda de esa imagen absoluta e inexistente, con el centro vacío, del rostro intacto de antes de la escritura.

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante. (AM, p. 9)

Como nos recuerda Loignon, en *L'Amant*, “L'écriture autobiographique s'esquille dans cet abyme de texte où le sujet s'écrit dans le reflet, où il ne tient son unité que dans la démultiplication de ses miroirs qui ne donnent à voir que sa décomposition.”⁷³⁸.

Texto cuya imagen absoluta e irrepresentable se extenderá en su reescritura, *L'Amant de la Chine du Nord*, donde el rostro de la autora es ya irreconocible.

Ils passent devant une glace en pied dans l'entrée du restaurant.

[...]

Elle se regarde elle – elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra des années plus tard : elle a déjà le visage détruit de toute sa vie. (ACN, p. 87-88)

Ya dijimos en el apartado sobre la construcción de la identidad narrativa en Marguerite Duras como se podía establecer un paralelismo entre la escena del baile de Lol en *Le Ravissement* y la imagen ausente y originaria de la propia Duras en *L'Amant*, imagen absoluta del nacimiento de la escritura y de la escritora, especie de mitografía que intentará, por medio de la elaboración imaginaria de lo real, “asir” lo inasible: la imagen absoluta “d'une complétude narcissique où l'écriture deviendra l'image-miroir d'un éternel face-à-face qui apportera au sujet la preuve indutable de son existence à condition qu'un lecteur mis en position de tirer le reconnaisse en tant que sujet-écrivain.”⁷³⁹

La importancia del espejo como elemento de puesta en abismo en las obras de ambos autores, nos revela la experiencia de la escritura como experiencia pasional frente a un objeto innumerable que se entenderá como el intento de configuración de una identidad en una obra-espejo siempre esquiva.

⁷³⁸ LOIGNON, Sylvie, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., 329.

⁷³⁹ FERRIÈRES-PASTUREAU, Suzanne, *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 22.

VII.3.4. Cine: referente cultural y narrativo

Si el cine era una metáfora del imaginario en la escritura durasiana, también lo es en la obra de Semprún. Si en Duras “se faire son cinéma” equivalía a inventar su propia historia dejando libre el imaginario, en Semprún, la misma expresión significa, sobre todo, imaginar en el sentido propio de evocar imágenes que forman parte esencial de la memoria sociocultural y vital del sujeto compartida con el lector-espectador.

Son numerosas las referencias temáticas a directores, actores y películas en la obra sempruniana. Como afirma Sánchez Noriega, “el cine aparece como espacio mítico capaz de identificaciones y proyecciones del sujeto”,⁷⁴⁰. En *L'Algarabie*, texto aglutinador de fragmentos infinitos, el narrador hace referencia, en algunas ocasiones, el estilo peculiar de algunos de sus realizadores preferidos. Véase sino el siguiente párrafo que imita claramente los guiones de Woody Allen:

Ces intellectuels juifs, surtout les niou-yorkais, elle le sait par expérience, quand il sont réussi à se débarrasser des griffes veloutées et meurtrières de leurs mamans ; [...] ; ces intellectuels là, donc, dotés comme ils le sont habituellement par la nature d'un zobinou considérable, s'avèrent imaginatifs et infatigables dans les joutes en enjeux sexuels.

Elle lui sourit donc, au niou-youpin-yorkais, enjôleuse.

- Votre maman va bien ? demande-t-elle.

L'autre cille des yeux, interloqué. Il se reprend aussitôt.

- Là où elle est, sans doute, répond-il du tac au tac. C'est un cimetière de campagne fort accueillant du Connecticut.

Elle hoche la tête, satisfaite sur ce premier point. Elle poursuit son interrogatoire.

- Combien de fois par semaine voyez-vous votre analyste ?

Cette fois-ci, il est vraiment surpris. Son regard se trouble. Pendant une fraction de seconde, on peut se demander s'il ne va pas perdre pied. Mais il se reprend à nouveau. Il a de bons réflexes, le niou-you-yorkais.

- Ah bon, s'exclame-t-il, nous sommes dans un film de Woody Allen ! (AL, p. 98-99)

O este otro, en referencia a Luis Buñuel:

- Les histoires de bonnes soeurs sont tout à fait démodées, mon vieux ! Il n'y a plus qu'un boxon d'Angoulême où l'on puisse encore trouver des filles déguisées en religieuses. C'est terriblement provincial !

⁷⁴⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, Col. Paidós Comunicación Cine, 2000, p. 35.

Il a l'air un peu déçu, Antonio :
- C'est vrai, ça ? Moi, rien que l'idée de bas de coton noir sur leur peau d'albâtre et sous la robe dce carmélites, ça me fait bander !
Elle rit de plus belle, Yannick.
- Parce que vous êtes Espagnol, dit-elle, et catholique-romain...
- Quoi ? s'exclame Antonio, interloqué.
- Catholique-romain, quoi que vous en disiez ! Comme Luis Buñuel, votre compatriote. Vous connaissez un autre cinéaste assez vieux jeu pour croire que ça viole un interdit quelconque, que c'est encore courageusement sacrilège de jouer sur l'érotisme des cornettes et des robes des non-nains ? (AL, p. 455)

O, más adelante, a Alain Resnais:

Je garde aussi le fait que cet homme cherche à atteindre un endroit, à obtenir quelque chose... C'est l'une des règles d'or d'Alain Resnais : il faut que les personnages poursuivent une fin, soient embarqués dans une entreprise ! (AL, p. 544)

Las referencias cinematográficas se dirigen también a un cine más popular, cine del oeste que evoca las novelas de cow-boys de la infancia del autor-narrador.

Il pensa tout ça à la fois en dégainant le smith and wesson, en le pointant. *Solo ante el peligro*, pensa-t-il. Il rit tout seul, d'un rire muet que nul n'entendrait plus désormais, qui ne marquerait plus rien de son ironie grinçante. Il rit tout seul, dans un éclair silencieux, en se disant le titre en espagnol de ce western, un classique du genre, où un homme seul affronte tous les dangers. (AL, p. 578)

Numerosas son asimismo las alusiones en la obra al primer icono erótico del niño Semprún, Pola Negri, actriz que, como vimos anteriormente, se confundiría en las ensoñaciones infantiles con la figura materna. En una extensión de ese paraíso infantil, *Mazurka*, una de las películas más conocidas de la actriz, formará parte, paradójicamente, de la memoria de Buchenwald, en tanto protagonista de las sesiones de *Kino* del campo. El cine de Pola Negri deviene aquí el punto de partida de la narración inimaginable del horror de los campos, de lo imposible de narrar y de imaginar.

Instinctivement, pour amadouer les dieux d'une narration crédible, pour contourner les stridences d'un récit véridique, j'avais essayé d'introduire le jeune officier dans l'univers de la mort par un chemin dominical : chemin buissonnier, en quelque sorte. Plus paisible, au premier abord. Je l'avais conduit dans l'enfer du Mal radical, *das radikal Böse*, par son accès le plus banal. Le moins éloigné, en tout cas, de l'expérience habituelle de la vie.

J'avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans *Mazurka*, pour introduire le jeune officier aux mystères des dimanches à Buchenwald. (EV, p. 99)

Así es cómo la descripción espeluznante del asesinato de varios niños judíos a la puerta del campo de concentración alcanza cotas de horror casi intolerables para el lector, aumentadas al máximo al evocar en su imaginario las películas de cine mudo.

Et les enfants couraient, avec leurs grandes casquettes à longue visière, enfoncées jusqu'aux oreilles, et leurs jambes bougeaient de façon maladroite, à la fois saccadée et lente, comme au cinéma quand on projette de vieux films muets, comme dans les cauchemars où l'on court de toutes ses forces sans arriver à avancer d'un pas, (GV, p. 196)

El cine mudo en contraste trágico con la muerte es convocado de nuevo en la escena del asesinato de un obrero en la plaza de la Cibeles de Madrid, recuerdo grabado en la memoria de la infancia del autor: toda la tragedia de los acontecimientos históricos posteriores se concentra en esta escena convertida en emblema silencioso y poderoso de la guerra civil.

Un homme de petite taille, vêtu d'un bleu de travail, s'enfuyait au travers de la place de la Cybèle, à courtes enjambées précipitées. Harold Lloyd ou Harry Langdon auraient couru de même, dans le défillement saccadé des images du cinématographe. [...] Ensuite, l'homme a trébuché, atteint sans soute par une première balle. Il a parcouru encore quelques mètres, peut-être sur sa lancée, mais d'une démarche boitillante, curieusement déhanchée, [...].

Alors le silence est retombé sur la place de la Cybèle, [...]. (QB, p. 358)

O en la descripción de una escena en la que el personaje va a ajusticiar a una colaboracionista.

Mais il serait absent, aussi, ayant reflué de lui-même, ne sentant plus le monde autour de lui que par la tiédeur, ou la rugosité, de quelques sensations tactiles élémentaires, [...]. Il aurait, malgré son attention tendue vers les gestes possibles de cette femme, et mélangée avec elle, l'impression d'un dédoublement, comme s'il observait cette scène muette et immobile d'un autre endroit de cette pièce, ou même de l'extérieur, à travers les vitres d'une fenêtre, séparé de cette scène, qui en deviendrait en partie illisible, par l'épaisseur du verre qui en assourdirait les bruits, peut-être significatifs, ou même les effacerait entièrement. (EV, p. 89-90) (El subrayado es mío)

Para despertar el imaginario del lector, Semprún, con numerosos guiones cinematográficos en su haber, no duda en tomar prestadas al cine⁷⁴¹, ciertas técnicas o figuras narrativas fácilmente reconocibles, que añaden dinamismo y movimiento a su escritura, hasta el punto de que alguno de sus textos, como *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* y *L'Algarabie* se asemejan, en muchos aspectos, a lo que podríamos denominar, una literatura “cinematográfica”. Esta escritura cinematográfica quizá es debida a la necesidad de organizar unos textos caracterizados por la aglutinación de fragmentos diversos, además de por la indecisión del propio autor en su creación a la hora de dar forma al texto. Véanse sino estas declaraciones de Semprún que datan de 1981, año de publicación de *L'Algarabie*.

Au départ, en ce qui me concerne, il y a une espèce de nébuleuse, un enfant qui n'aurait pas de sexe, ça n'a même pas de sujet, il y a une situation, un personnage, un paysage et je ne sais vraiment pas ce que ça sera, un film ou un livre. Ça vient de très loin, et c'est toujours les mêmes images qui reviennent, je peux mettre d'un seul coup sur papier des choses qui étaient là il y a dix ans.

A un certain moment, ça bifurque, ça commence à fonctionner comme un livre ou comme un film ; [...] Quand ça dépasse cet état, cela devient un court texte, et si ce texte est tapé à la machine, c'est le signe absolu qu'il prend une objectivité, là il est pour le cinéma ou pour le livre.

Il m'est arrivé qu'un sujet glisse de l'un vers l'autre ; la plupart du temps, c'est parce que je ne suis pas parvenu à en faire un film, alors il devient un roman.⁷⁴²

Ya dijimos más arriba que el narrador de *L'Algarabie* podía considerarse un director cinematográfico organizador y realizador de diferentes escenas y secuencias, utilizando figuras narrativas propias del cine como *flash-backs*, *flash-forwads*, *raccords*, *travellings*, montajes paralelos y alternos, etc. Además, en ambos se hace referencia a películas en proyecto, en cierta forma, reflejos de los propios textos: en *La Deuxième Mort*, una película sobre Ramón Mercader del Río, en *L'Algarabie*, otra basada en *Les*

⁷⁴¹ Existe un debate sobre si, realmente, el cine ha producido ciertas figuras y técnicas que después ha adaptado la literatura, o si aquellas sólo son una adaptación de el préstamo que realizó el cine a la novela decimonónica. En este punto estoy de acuerdo con Carmen Peña-Ardid que afirma en *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, Coll. Signo e imagen, 1999, p. 152, que “no hay duda de que el cine ha creado construcciones narrativas propias, ya derivadas de su dimensión icónica y secuencial (montaje) – con la diversa tipología de combinaciones espacio-temporales, el papel narrativo que juega el espacio “fuera de campo” o el desarrollo “mostrativo” de la narración-, ya provenientes de sus posibilidades tecnológicas – trucos, movimiento acelerado, *ralentí*, divisiones de la pantalla, sobreimpresiones, etc. y de los sentidos que su empleo narrativo origina -, ya debidas a las posibilidades combinatorias de sus diversos materiales de la expresión y, en especial, de la palabra – diálogos, voz en off, textos escritos, subtítulos... - y la imagen”.

⁷⁴² SALÉ, Christian, « Jorge Semprún », *Les scénaristes au travail*, op. cit., p.107-108.

Mystères de Paris de Sue. Ambas, imágenes ausentes que apelan al imaginario personal de un lector-espectador que debe completar y construir. Los textos escritos podrían ser una de las ilimitadas lecturas realizadas por el autor-narrador.

Ya, en *L'Évanouissement*, texto escrito casi al mismo tiempo que el primer guión cinematográfico realizado para la película de Alain Resnais, *La Guerre est finie*, se puede observar el empleo de estas técnicas cinematográficas, como el congelado:

Manuel et Laurence sont restés dans le hall de la gare du Nord, à Paris, en 1945, devant la rangée des guichets de banlieu. Immobiles, mais d'une immobilité forcée, tendue, semblable à celle des acteurs d'un film cinématographique dont on aurait stoppé la projection. [...] (EV, p. 68)

Esta detención de la acción y de los diálogos de los personajes, sirve de pretexto para que el autor-narrador se haga presente en el discurso, afirmándose como instancia creadora e imaginativa del texto.

Podemos descubrir en este mismo texto un efecto de *zoom*, como si el punto de visión de la cámara se alejara o se aproximara a voluntad, junto al narrador y al lector-espectador, es decir, en ocularización espectral, y como si el personaje, siendo capaz de percibir dicho movimiento, fuese un intérprete del mismo, un actor.

Lui, vingt ans, maigre, avec des cheveux drus dans tous les sens, reste seul. Il ne regarde même plus le lac, il tourne seulement, machinalement, une cuiller dans la tasse de café.

On pourrait saisir cette minute d'inattention pour s'éloigner de lui, silencieusement. On pourrait s'écarter de six pas, d'abord, d'un mouvement furtif, il ne remarquerait rien, je parie. Il serait encore, à cette distance, bien visible, penché sur sa tasse de café, y remuant interminablement la cuiller. (EV, p. 122)

Encontramos igualmente *raccords* “literarios”: tomando como punto de apoyo la mirada, se apoya en el cambio de pronombre personal de primera a tercera persona, produciendo un efecto de desdoblamiento entre el personaje y el narrador.

Je regarde le lac, une dernière fois, j'appelle Heidi, je paie, je m'en vais.
Il ouvre les yeux, dans la nausée de la conscience revenue. (EV, p.144)

Más sorprendente es el cambio brusco de una imagen a otra, sin *raccord*, desde una escena donde el personaje es torturado a otra escena donde es él el ejecutor. La presentación del enunciado sin el enunciador es característica de los guiones cinematográficos, donde se muestran directamente los personajes o los objetos.

Le visage contre la terre battue, l'odeur mélangée, âcre, de cette terre battue. Un instant de silence. Il se sentait plus vulnérable dans ce silence, dans cette attente, que tout à l'heure, dans la furie des cris et des coups.

La femme de Prunier.
- Alors ? disait Irène (EV, p. 81)

La técnica del *raccord* la utilizará el narrador igualmente en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* por medio de un gesto idéntico, produciendo un efecto de focalización extrema del lector-espectador, que sólo unas líneas adelante descubrirá que se trata de dos personajes distintos. Se logra así un efecto de salto espacial y de paralelismo temporal.

Piotr Nicanorovitch se demandait comment remonter le courant, comment les obligar à revenir à son dossier de l'affaire Guinsburg. [...]
Il remuait la cuiller dans sa tasse de café.

Il remuait la cuiller dans sa tasse de café.
[...]
Walter Wetter se massait la nuque. (DM, p. 474)

En *L'Algarabie*, el narrador recurre a la técnica del fundido en negro, habitual en las películas del cine mudo. En su utilización, el narrador se funde con el espectador en un mismo gesto imaginario que le permite cambiar de escena sin ningún tipo de *raccord*.

Nous allons au contraire Fermer les yeux, comme si nous appliquions la technique cinématographique quelque peu désuète, mais encore prégnante, du fondu au noir, qui permet de changer de lieu, de temps, et même de personnage, [...]. (AL, p. 256)

La analepsis es tratada en este texto, en ciertas ocasiones, como un *flash-back* cinematográfico, mediante un inserto que introduce los antecedentes en el tiempo, provocados por la visión de unas fotos.

Sur la plage, je me souviens, elle se souvient, à l'ombre des parasols tendus sur caille-botis, Schaff et Artigas –ou Pérez, ou Rodríguez, ou Martínez, son pseudonyme de dirigeant communiste lui reviendra peut-être en mémoire- enfin, tous deux discutaient pendant des heures. Mais je parlais, tu parlais des photos. [...]. On m'y voyait aussi. Je m'étais glissée dans le champ de vision, m'adosant à la plate-forme du caillebotis, je souriais

(et quelques jours avant ce 31 octobre 1975 qui est l'objet ou le sujet de ce récit, Anna-Lise avait demandé à brûle-pourpoint à Artigas s'il avait conservé, lui aussi, des photos de Foros. [...])

- Alors, tu parlais de Judit !

Elle renferma la plaquette. Oui, elle parlait de Judit)

le

fonctionnaire moroso et méticuleux de la Sécurité d'État regardait les photos de Foros que Judit Szentjóby avait faites, [...]. (AL, p. 171-176)

La Deuxième Mort de Ramón Mercader es uno de los textos más cinematográficos de Semprún. Escrito después de *L'Évanouissement* y de los guiones de *La Guerre est finie* y *Objectif 500 millions*, inaugura una etapa de guionista (y realizador, puesto que dirigió también el documental *Les Deux Mémoires* en 1974) de casi diez años en la que dejará de lado su faceta de escritor, sólo interrumpida por la *Autobiografía de Federico Sánchez*, y que retomará de nuevo con *Quel beau dimanche!* (1980) y con *L'Algarabie* (1981). La influencia de la escritura de siete guiones para el cine se dejará notar, evidentemente, en los textos escritos inmediatamente antes o después de ese período.

La Deuxième Mort de Ramón Mercader puede considerarse, como afirma uno de sus personajes, una “mise en scène”⁷⁴³ del autor-narrador para mostrar la fragmentación de un personaje con un nombre prestado. Esta puesta en escena “cinematográfica” que multiplica los niveles narrativos y las instancias discursivas es la más adecuada para expresar los desdoblamientos y la incertidumbre sobre la identidad de un personaje indefinido. Ya en la apertura del texto, en la que el lector se encuentra perdido en una imagen donde el foco de visión es indefinido, la descripción utiliza términos cinematográficos para indicar diferentes ángulos de punto de vista.

[...] plus loin, encore deux femmes, dont l'une un peu à l'écart, et deux hommes, dont l'un – aperçu de trois quarts dos, vêtu d'un manteau noir, [...] – même les deux femmes isolées au premier plan – attendraient l'heure de la traversée [...]. (DM, p. 14-15)

⁷⁴³ SEMPRÚN, Jorge, *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, op. cit., p. 415.

Más adelante asistimos a otra visión, esta vez una panorámica que, progresivamente, mediante un movimiento de *zoom* de acercamiento, se convierte en un primerísimo primer plano sobre el rostro del hombre, comienzo de lo que podría ser una película, que el propio narrador, diluido en ese *on* indefinido utilizado frecuentemente en los guiones, expresa.

et le vent de la mer soufflait en rafales, sur la plage, immense et déserte.

On se croyait au cinéma, le film d'aventures venait de commencer : les premières images, justement, étaient celles de cette plage immense et déserte, sur laquelle le vent de la mer soufflait en rafales ; [...] plage anonyme au fond de laquelle un homme solitaire, et minuscule – ramené aux justes proportions dérisoires de l'humain face à l'immensité de la nature (mais voyons !) – immobile, contemplait ce paysage grisaille – et peut-être pourrait-on faire entrer quelques goélands dans le cadre, oiseaux de mer suspendus dans le battement imperceptible de leurs ailes, et filant brusquement, dans un vol souverain, vers d'autres lieux – un homme face à la mer, les mains enfoncées dans les poches d'un manteau de tranchée (*trench-coat*) imperméable, et le spectateur avait à peine eu le temps d'enregistrer furtivement ces images, d'une grande beauté désolante, qu'on serait déjà, en deux temps trois mouvements (*zoom*, *zoom*, *zoom*) sur le visage de cete homme solitaire : visage ravagé, buriné, vrai masque d'homme, tout dans le masque. (DM, p. 139-140)

El cine, tanto como referente cultural como narrativo, está presente de manera insistente en la obra de Jorge Semprún, formando parte esencial de su identidad, de su formación y de su devenir como escritor y guionista, influyendo en su manera de concebir y de construir la escritura. La influencia cinematográfica en la obra escrita de Duras se puede considerar de signo distinto pero de igual o mayor importancia. Esta se manifestará de manera evidente en la creación de textos de género indefinido entre el cine, el teatro y la escritura.

VII.3.5. Los textos híbridos

En los textos durasianos hemos visto cómo el cine es una referencia constante como metáfora del imaginario y como referencia sociocultural. Conocida es la expresión habitual en la obra durasiana de “se faire son cinéma” como la creación de su propio imaginario, que encontraría en español su equivalente en “hacerse su propia película”. Aún así, no es sino en sus textos recopilatorios de artículos periodísticos como en *Outside* o *Les Yeux verts* donde esas referencias se concretan en textos sobre actores,

actrices, directores y películas. En *Outside* Duras escribe sobre Delphine Seyrig, Jeanne Moreau, Madeleine Renaud, Brigitte Bardot o Melina Mercouri. En *Les Yeux verts* ensalza a cineastas como Godard y *Le Fleuve* de Renoir, pero, sobre todo, a Bresson, a Tati y a Chaplin. Por el contrario, a Duras no le gusta Woody Allen que, como hemos visto en el apartado anterior, es una de las referencias del narrador de *L'Algarabie*. El cineasta neoyorkino adolece, según Duras, de un cierto provincianismo y de un humor muy regional construido a base de gags y chistes fáciles que carecen de la universalidad y de la grandeza del humor de Chaplin o Tati.

Je ne reconnais pas en lui cette espèce de dimension illimitée, égarée, propre aux juifs –Kazan, l'immense- quand ils font du cinéma. Woody Allen, c'est des pièces, des morceaux avec des coutures entre eux. Je vois les coutures tandis qu'avec Chaplin je ne vois rien, je vois une ligne droite, je vois un regard qui inonde le monde. (YV, p. 41)

Si Semprún publicaría los guiones realizados para Alain Resnais, *La Guerre est finie* (1966) y *Le « Stavisky » d'Alain Resnais* (1974), Marguerite Duras hará lo propio con *Hiroshima mon amour* (1960).

Hiroshima mon amour será el primer guión de Marguerite Duras al que seguirán otros como *Une aussi longue absence* (1961), *Sans merveille* (1964), *Nuit noire*, *Calcutta* (1964), etc., hasta la primera película realizada, *La Musica* (1966), y el primer texto “híbrido”, *Détruire, dit-elle* (1969), texto fílmico y escrito, primero de una lista extensa que concluirá con *L'Homme atlantique* (1981). *Hiroshima mon amour*, publicado después de la película como “scénario et dialogues” será el germen de estos textos híbridos publicados después o al mismo tiempo que la película con la que guardan relación, añadiendo los elementos encontrados y modificados durante el rodaje.

Si *Hiroshima mon amour* es importante porque, como ha señalado Dominique Noguez, “c'est à partir de là que naît le véritable style de Duras dans sa concision”⁷⁴⁴, lo es además porque inaugurará una nueva relación entre el cine y la literatura: la colaboración entre Resnais y Duras inscribirá el lenguaje en la imagen y, de manera recíproca, basará la imagen en la

⁷⁴⁴ CLÉDER, Jean (dir.), *Marguerite Duras. Entre littérature et cinéma, trajectoires d'une écriture*, op. cit., p. 37.

presencia de un lenguaje literario, formando ambos un conglomerado homogéneo indisoluble.

Para Resnais la tarea del escritor-guionista no debe ser la de crear un lenguaje funcional que se calque en la imagen, sino aportar una palabra con su melodía propia fruto de su propio universo creativo, y de la que las imágenes no serán más que un contrapunto. De esta forma, se confiere una autonomía a la escritura, portadora, por sí misma, de sus propias imágenes, un universo mental diferente del representado en la pantalla. Es, en definitiva, el “ver con los ojos cerrados” durasiano que, mediante las características “encantatorias” de la palabra, tiene como efecto el multiplicar indefinidamente la imagen “en résonances intérieures qui se prolongent au-delà de la vision”⁷⁴⁵ fascinando al lector-espectador.

Esta concepción de la imagen y de su relación con la escritura, conducirá a Marguerite Duras a publicar, desde su primera realización cinematográfica, *La Musica*, el texto escrito con la etiqueta de “film”. Este texto, como los que seguirán, relacionados de una forma u otra con una película, dista mucho de ser un simple guión cinematográfico, intermediario entre el texto original y el texto fílmico.

En principe un script est fait pour un « après ». Un texte, non. Ici, quant à moi c'est le contraire. (YV, p. 76)

Textos pues publicados para un después de la imagen como *Détruire, dit-elle* y que están marcados, como habíamos apuntado en el apartado sobre la enunciación de la identidad narrativa, por la ausencia de una película. Ausencia que se dejará sentir, fundamentalmente, en el dispositivo narrativo:

Le livre *Détruire* est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrases. Et, par ailleurs, il y a des indications scéniques qui rappellent les scripts : « soleil », « septième jour », « chaleur » [...] ce sont des indications de scénario d'habitude... C'est-à-dire que je voudrais qu'il y ait la matière à lire le plus décanté possible du style [...]. Il n'y avait pas d'idée de film, mais il y avait l'idée d'un livre, comme dire ça – d'un livre qui pouvait être

⁷⁴⁵ CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, op. cit., p. 316.

à la fois soit lu, soit joué, soit filmé [...]. Il y a dix façons de lire *Détruire*, c'est ce que je voulais. Et de le voir aussi peut-être.⁷⁴⁶

El texto es pues el trazo o la huella, discontinua e incierta, dejada por esa ausencia de imagen que se convierte en soporte de las lecturas ilimitadas de todos los lectores. De esta forma, “les mots ne montrent pas la réalité mais ses traces dans une subjectivité. A l'inverse, l'image qui montre s'adresse à un regard qui ne voit pas. Ainsi le langage ne tente plus de s'effacer derrière les choses mais en dit l'écho assourdi, transformé par une mémoire ou un imaginaire”⁷⁴⁷.

El texto escrito en relación con un film es una especie de “contratexto”, doble de un original inasequible. De esta forma, el texto híbrido “fait entrer le texte dans une chaîne de miroirs, où chaque étape réflexive vient délimiter, en les développant, des contours différents pour un nouveau déchiffrement.”⁷⁴⁸.

Los textos escritos durasianos escritos en referencia a un texto fílmico muestran pues una relación ambigua con respecto a la imagen, puesto que, en lugar de dar cuenta de un futuro texto fílmico, exacerbaban la imposibilidad de “hacer ver”, de poder “mostrar” el texto. Es el texto escrito lo que se ve, es decir, sus sensaciones y emociones subjetivas que producen en el lector, no una imagen visual o cinematográfica, sino una imagen textual.

Si *L'Homme atlantique* es su último texto híbrido relacionado con una película rodada, con la excepción de “Roma” (texto que retomará la película *Dialogue de Rome* (1982), recogido en el recopilatorio *Écrire* (1993)), no por ello la escritura durasiana dejará de apelar a un imaginario repleto de imágenes como es el caso de *L'Amant*, verdadero álbum de escenas y fotografías acompañadas de fragmentos narrativos, en el que la narradora convertida en una *grande imagière*, hace uso de algunas técnicas

⁷⁴⁶ DURAS, Marguerite, « La destruction de la parole », Entretien avec Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 45-57.

⁷⁴⁷ CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, op. cit., p. 320.

⁷⁴⁸ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écraniques. Le Film du texte*, Presses Universitaires de Lille, Coll. Problématiques, 1990, p. 59.

cinematográficas como la panorámica que va aproximándose progresivamente al personaje:

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.
J'ai quinze ans et demi, [...]. (AM, p. 11)

O primerísimos primeros planos, en los que se recrea en la precisión de los detalles:

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. Je mets de la crème Tokalon, j'essaye de cacher les taches de rousseur que j'ai sur le haut des joues, sous les yeux. Par-dessus la crème Tokalon je mets de la poudre couleur chair, marque Houbigan. Cette poudre est à ma mère qui en met pour aller aux soirées de l'Administration générale. Ce jour-là j'ai aussi du rouge à lèvres rouge sombre comme alors, cerise. (AM, p. 24-25)

En un texto dominado por la mirada, por el ver con los ojos cerrados, el cine vuelve a aparecer como instrumento del recuerdo convertido en imaginario, en ensueño, en la habitación del deseo y de la escritura donde la memoria y la invención ya no se diferencian.

Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film trop haut, qui assourdit. Je me souviens bien, la chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville, embarquée dans la ville, dans le train de la ville. (AM, p. 52)

Dadas sus cualidades “cinematográficas”, *L'Amant* es un texto perfecto para filmar. Marguerite Duras vende los derechos de adaptación, primero a Claude Berri y después a Jean-Jacques Annaud, que hará una película con el mismo título en 1991. Ese mismo año, Duras publicará *L'Amant de la Chine du Nord*, un nuevo texto híbrido, escrito, según sus propias palabras, para reapropiarse del texto. Si bien éste es presentado por su autora como una novela, aparece, por el contrario, por su forma y contenido, como un guión cinematográfico, “comme manifestation

exemplaire du désir de cinéma, comme texte superlativement « hybride » où s'exaspère le conflit entre écriture et cinéma”⁷⁴⁹.

C'est un livre.
C'est un film.
C'est la nuit. (ACN, p. 17)

L'Amant de la Chine du Nord recuerda, en su forma, a *Hiroshima mon amour*: en aquel libro figuraban una serie de paratextos que describían e interpretaban la película, como sucede aquí. Mientras que el prefacio, la autora otorga estatus de realidad al amante chino, calificando de “novela” al texto, en el postfacio, propone una serie de imágenes que podrían servir de puntuación a una posible película.

El texto es fundamentalmente descriptivo, con un uso abundante del presentativo y la utilización del *on* indefinido o de la primera persona del plural, habitual en los guiones cinematográficos. La imagen se impone así al lector convertido en espectador virtual:

Devant nous quelqu'un marche. Ce n'est pas celle qui parle.
C'est une très jeune fille, ou une enfant peut-être.
[...]
La jeune fille oblique vers le parc, elle va voir le lieu de la fête derrière la grille. On la suit. On s'arrête face au parc. (ACN, p. 18-19)

Si en el centro de *L'Amant* se encontraba inscrita la imagen ausente y absoluta, conteniendo en potencia una película virtual, aquí la imagen “se déplie et c'est tout un film qui est là sans y être, au centre [...]”⁷⁵⁰. El deseo de film está presente a lo largo de todo el texto:

Dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. (ACN, p. 73)
En cas de cinéma à titre d'exemple. (ACN, p. 84)
En cas de film la caméra est sur l'enfant quand le Chinois raconte l'histoire de la Chine. (ACN, p. 91)

⁷⁴⁹ BORGOMANO, Madeleine, « *L'Amant de la Chine du Nord* : chant de deuil pour un film absent », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, op. cit., p. 520.

⁷⁵⁰ *Ibid*, p. 523.

Todas estas proposiciones condicionales y esas incongruencias genéricas, indican, como destaca Borgomano, el hecho de que más bien estemos frente a un guión que apela la ausencia de una película, que frente a una novela.

El cine como significante imaginario, como apelación del deseo, como deconstrucción de la presencia en ausencia de la representación se mantiene a lo largo de toda la obra.

VII.3.6. Cine deconstruido / Cine político

Si bien Semprún, salvo en el documental *Les Deux mémoires*, no pasó a la realización cinematográfica, su manera de concebir la imagen en el cine y su capacidad de representación, como ya hemos podido comprobar, dista bastante de la de Marguerite Duras.

La polémica entablada contra Jean-Jacques Annaud por la película de *L'Amant*, nos muestra hasta qué punto el cine, tal como lo concebía Duras, está alejado del cine más narrativo que ella llamaba de “reproducteurs du cinéma”⁷⁵¹. La función de la imagen, según Duras, no es jamás narrativa ni ilustrativa sino autónoma, separada del texto. De acuerdo con ello, la imagen de Annaud es “obscena”: nos muestra hasta el mínimo detalle el ambiente y el mundo colonial de los años treinta. Como nos recuerda Borgomano, no sólo es representativa sino también “presentativa”, pretendiendo mostrar incluso el amor, el acto sexual, algo prohibido en la obra durasiana.

M.D. La mort n'est pas montrée. Ah non, je ne fais pas ce cinéma-là, quand même ! Ni l'amour. Ni le désir [...].⁷⁵²

Entre la imagen “en creux” propuesta en el prefacio de *L'Amant de la Chine du Nord*, y la imagen “qui se voit trop, qui fait trop de bruit, qui a coupé toutes ses attaches avec le silence”⁷⁵³, existe una distancia enorme.

⁷⁵¹ DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, op. cit., p. 36.

⁷⁵² NOGUEZ, Dominique, *Marguerite Duras. La couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 72.

⁷⁵³ DURAS, Marguerite, *Le Monde extérieur (Outside 2)*, Paris, P.O.L éditeur, 1993, p. 221.

Duras aduce las mismas razones para no rodar la tercera *Aurélia Steiner* (Paris), el texto límite del holocausto judío.

D.N. Est-ce qu'il est indiscret de vous demander pourquoi le troisième *Aurélia Steiner* n'a pas été tourné ?

M.D. J'en avais fait deux déjà, c'était exténuant de tourner *Aurélia Steiner*. C'est très éprouvante, je pouvais à peine lire le texte, quand je le disais. Il y a des phrases dites dans les larmes, d'ailleurs, au moment de la mort du père. Je n'ai pas voulu recommencer ça. J'ai trouvé ça obscène. C'est un cinéma-limite, que je ne peux pas dépasser. Où je me dévoile, si vous voulez. Je me dévoile dans ce désespoir de ne pas pouvoir « appréhender » la chose juive.⁷⁵⁴

Y es que para Duras, la representación se sitúa en una estética del vacío, una deconstrucción de la figuración, “de présentifier une absence dans une représentation donnée afin de révéler une autre absence non figurée”⁷⁵⁵, en definitiva, en desvelar otra cosa que lo que se ofrece en la imagen. La imagen no es pues el lugar donde se inscriben los personajes y sus acciones, y lo que se muestra no será nunca ni el objeto ni el sujeto de la película. Esa distancia entre lo que se muestra en la pantalla y el objeto de la ficción, es un cuestionamiento primordial de la misma representación, que sitúa en el centro del cine durasiano la pérdida, la ausencia y, por tanto, la melancolía. La irrepresentabilidad del objeto se inscribe pues en una representación que nunca será la suya.

El cuestionamiento de la representación del cine durasiano está íntimamente relacionado con el fin de la modernidad, después de los terribles acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración nazis y las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Las películas de Marguerite Duras “déplacent ce point de non-retour du côté du vide, de l'absence, de la mémoire de l'oubli, de l'infigurable dans lequel se terre désormais la perte inconsolable”⁷⁵⁶. Ante el fracaso del proyecto filosófico de las Luces, donde las tres nociones básicas de razón, verdad y justicia deberían guiar el progreso de la humanidad, sólo la melancolía del horror irrepresentable e inefable parece la respuesta posible.

⁷⁵⁴ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Benoît Jacob, op. cit., p. 183.

⁷⁵⁵ GRANGE, Marie-Françoise, « La représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de *India Song* (1974) à *L'Homme atlantique* (1981) », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 454.

⁷⁵⁶ *Ibid*, p. 457.

En el cine narrativo, por el contrario, la representación del objeto lo hace presente en su ausencia. Pero el cine durasiano la desplaza, deviene figurativo por medio de un dispositivo en el que la ausencia se inscribe en la propia imagen, tanto de los personajes como de la acción, en los espacios desiertos, en la simultaneidad de una banda sonora *différente*. Esta “economía del vacío” permitiría el intercambio de una imagen por otra, incluso de una película por otra⁷⁵⁷.

El espectador, frente a esa imagen que da cuenta de la ausencia, en lugar de dejarse ir en la pasividad del sueño cinematográfico producido por la ideología, se reencontraría consigo mismo, en su centro deseante, fascinado por una imagen que lo atrapa en su melancolía.

Et ce qui s'opère chez le spectateur, c'est que quelque chose en lui s'ouvre et fait devant le film commercial, c'est-à-dire de faire coïncider l'image et la parole. Ici, dans mes films, il ne déchiffre pas, il se laisse faire et cette ouverture qui se produit en lui fait place à quelque chose de nouveau dans le lien que le lieu au film et qui serait de l'ordre du désir. (YV, p. 93)

Si para el narrador de *L'Algarabie* de Semprún, Woody Allen era un referente cultural cinematográfico, Duras se aleja completamente de esta referencia y de lo que supone de cine “verborreico” y representativo, aproximándose a la manera de concebir el cine de Chaplin, Bresson y Tati, un cine del silencio. Lo que tienen en común estos realizadores con Duras es, según Papin, en que todos ellos “se sont intéressés non pas aux possibilités de la technique cinématographique, mais au contraire à ses limites, aux moyens de les réduire pour éviter à tout prix la *représentation*”⁷⁵⁸. Esta búsqueda de un lenguaje de la no-representación puede concebirse como un cuestionamiento del discurso occidental, “le décentrement qui n'offre plus le rationnel comme seul système d'approche du monde”⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ Marguerite Duras filmó *Son nom de Venise dans Calcutta désert* con la banda de sonido de *India Song*. *Césarée* y *Les Mains négatives* están realizados con fragmentos desechados de *Le Navire Night*, y *L'Homme atlantique* con planos no utilizados de *Agatha, ou les lectures illimitées*.

⁷⁵⁸ PAPAN, Liliane, « Film et écriture du silence: de Chaplin à Duras », dans APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (éd.), *Stanford French Review*, Stanford University, XIII, 2-3, Fall-Winter, 1989, p. 227.

⁷⁵⁹ *Ibid*, p. 227.

Otra muy distinta es la visión del cine y del espectador de Jorge Semprún. Si en un primer momento, con el guión de *La Guerre est finie* realizado para Resnais, el escritor habría aportado una “continuidad subterránea” en el imaginario, de la que la película constituirá una lectura, Semprún se decantará por un tipo de cine más convencional, de género fundamentalmente político, siempre como guionista de directores como Costa Gavras o Joseph Losey⁷⁶⁰.

Para Semprún, el cine debe ser representativo, atenerse a los códigos y a la industria donde se sitúa. Si la frustración ante la imposibilidad de imagen en Duras tenía como consecuencia la realización del film *Le Navire Night*, película “sobre el desastre de la película”, texto sobre el deseo jamás satisfecho y rechazo de representación radical, la ausencia de imagen, la frustración por encontrar la representación perfecta del texto, en Semprún, producirá un sentimiento de cine fallido y fracasado.

[...] avec *Les routes du Sud*, là, il y a eu un décalage entre ce que j’avais écrit et ce qui a été filmé. C’est le seul film où j’ai eu ce sentiment de frustration. [...] Pendant le tournage, Losey me téléphoneait en me disant : « Jorge, je n’ai pas d’image. Je tourne demain à deux heures et je n’ai pas d’image, je ne vois rien, ça flote. » Il était à Cherbourg ; alors je prenais le train, j’allais sur le tournage et nos récrivions les scènes, il ne voyait rien, car les scènes étant décalées, l’ensemble de l’édifice avait bougé. Je considère ce film comme un échec.⁷⁶¹

El desajuste de la escritura del guión con las imágenes, uno de los pilares del cine durasiano, provoca en el guionista y en el director la sensación de fracaso y vacío. No es de extrañar que Losey, como recuerda Duras en *Les Yeux verts*, criticara duramente *Détruire, dit-elle*, película, por otro lado, literalmente desaparecida en una no-representación.

Je ne sais pas si j’ai trouvé le cinéma. J’en ai fait. Pour les professionnels, le cinéma que je fais n’existe pas. Losey, dans son livre, vante mes textes et condamne à mort mes films, il dit qu’il déteste *Détruire, dit-elle*. Pour moi, il n’a jamais fait de film qui arrive à la cheville de *Détruire, dit-elle*. (YV, p. 36)

⁷⁶⁰ Recordamos aquí que la única película realizada por Semprún es el documental sobre la Guerra Civil española, *Les Deux Mémoires* (1974), film, podríamos decir, “ausente”, puesto que su visionado nos ha resultado, hasta la fecha, imposible.

⁷⁶¹ SALÉ, Christian, SALÉ, Christian, « Jorge Semprún », *Les scénaristes au travail*, op. cit., p. 105.

Es la ausencia de imágenes coetáneas e inmediatas del horror de los campos de concentración que haría del cine el medio más adecuado para su representación, la que inclinará a Semprún a preferir el artificio de la literatura para dar cuenta de lo irrepresentable. Aún así, Semprún expresa indirectamente su opinión acerca del cine concentracionario, en alguna de sus obras, fundamentalmente en *L'Écriture ou la Vie*, si bien desde el punto de vista del espectador. Las imágenes documentales sobre los campos que el narrador-personaje ve en el cine producen en el sujeto varios efectos. En primer lugar, la objetivación o distanciamiento de una vivencia que hasta entonces pertenecía a su memoria más íntima, lo que en cierta manera lo libera.

[...] ces images de mon intimité me devaient étrangères, en s'objectivant sur l'écran. Elles échappaient ainsi aux procédures de mémorisation et de censure qui m'étaient personnelles. Elles cessaient d'être mon bien et mon tourment : richesses mortifères de ma vie. Elles n'étaient plus, ou n'étaient enfin, que la réalité radicale, extériorisée, du Mal : son reflet glacial et néanmoins brûlant. (E ou V, p. 260)

No sólo eso, sino que además, la objetivación otorga a las imágenes un estatus de realidad que de otra forma, dado lo inimaginable de lo representado, podía adquirir la apariencia de un sueño terrorífico.

En voyant apparaître sur l'écran du cinéma, [...] la place d'appel de Buchenwald [...] je me voyais ramené à la réalité, réinstallé dans la véracité d'une expérience indiscutable. Tout avait été vrai, donc, tout continuait de l'être : rien n'avait été un rêve.

Sin embargo, la objetivación produce, al mismo tiempo, un efecto de fascinación que mantiene al espectador a una gran distancia, en su papel de voyeur pasivo, sin conseguir transmitir la experiencia vivida. Una de las razones que aduce el autor-narrador es la ausencia de voz narradora de los supervivientes en la proyección, que realizaría la función de anclar las imágenes, comentarlas fijando un sentido, inscribirlas en un contexto histórico y en unas emociones concretas.

Otra de las razones es la ausencia de una “gramática” fílmica, un tratamiento narrativo de la imagen, como por ejemplo, “fixer l'image pour en agrandir certains détails; reprendre la projection au ralenti, [...], en

accélérer le rythme, à d'autres moments."⁷⁶² En definitiva, como recuerda el narrador, lo que realmente falta a la imagen para representar el horror de los campos nazis y transmitirlo al espectador, es su tratamiento como materia de ficción.

Las primeras imágenes rodadas en la liberación de algunos campos de concentración pretendían servir de testimonio edificante. Estos documentales mostraban en toda su crudez, las huellas dejadas por la masacre, sin comentarios de ningún narrador. Uno de éstos documentales sería el visto por Semprún en un cine de Ascona en *L'Écriture ou la vie* en los primeros años después del final de la guerra. Si el autor, de acuerdo con la idea expresada en el mismo texto, echaba en falta la presencia de una voz narradora, en *Memory of Camps* de Sidney Bernstein, después de las primeras imágenes, un narrador interpreta la brutalidad de las imágenes retrotrayéndose a los orígenes de la barbarie en la toma del poder por Hitler en 1933. El efecto, según Sánchez Biosca, en lugar de aumentar el efecto producido, esta voz narradora “constitue un soutien pour le spectateur, un adoucissement du choc provoqué par les images, même si la voix ne réussit pas à annuler l'effet bouleversant de celles-ci”⁷⁶³, de la misma forma que los instrumentos de puesta en discurso.

Nuit et brouillard de Resnais con guión de Jean Cayrol, superviviente de Mauthausen, documental rodado en los espacios erosionados por el tiempo de los campos, mezclado con documentos fotográficos y visuales, se situaría en esa atemporalidad alucinatoria que apelaría al centro de la memoria testimonial. Este sería el cine que más se adecuaría a las exigencias del autor-narrador de *L'Écriture ou la vie*.

Il n'y a pas de film plus engagé que *Nuit et brouillard* et, pourtant, c'est un engagement qui n'a pas de caractère directement politique.⁷⁶⁴

⁷⁶² SEMPRÚN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 262.

⁷⁶³ *Protée*, Printemps, 1997, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « *Hier ist kein warum*. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », p. 58.

⁷⁶⁴ Jorge Semprún, *écrivain, scénariste*, invité du Festival Premiers Plans à Angers. Interview réalisée par les étudiants de l'ISCEA à Angers, <http://es.youtube.com/watch?v=mLpWIJQE8w>

Más allá va el film *Shoah* de Lanzmann, aunque esta vez en una ausencia flagrante de imágenes documentales, sólo los restos de los espacios contemporáneos a la película, huellas y memoria de un pasado devastador como la palabra de los protagonistas. Desaparecidas las huellas de la memoria, “il fallait faire un film à partir de ce néant”⁷⁶⁵. El “Tu n’as rien vu” de la francesa de *Hiroshima mon amour* cobra aquí toda su vigencia: los muertos en los campos y en las cámaras de gas jamás podran transmitir su testimonio. Sin embargo, en esta representación del Mal radical, los protagonistas verbalizan la memoria e incluso, en sus silencios, transmiten la experiencia. En una especie de compulsión de repetición que alejaría la melancolía, transportando a los testigos a un no-lugar de la memoria, sus voces “donnent à voir dans une sorte d’hallucinante intemporalité. Atemporalité, plutôt”⁷⁶⁶.

El efecto producido por la voz narradora y las imágenes “discordantes” de *Aurélia Steiner* es similar: la voz transporta al espectador fascinado a otras regiones distintas, a otros espacios que los que nos muestran las imágenes. Frustrado su voyeurismo, el espectador se ve obligado a ir más allá, a evocar las imágenes del horror en lo más íntimo de sí mismo.

Hay sin embargo, un punto en común entre la imagen testimonial del film de Lanzmann y *L’Écriture ou la vie* de Semprún: en *Shoah*, el testimonio de Filip Müller, superviviente de un *Sonderkommando*, aquellos encargados de retirar los cuerpos después de ser asesinados en las cámaras de gas, es comparable al de otro miembro de uno de estos comandos en el texto de Semprún. En la película de Lanzmann, Müller cuenta, en un intento de aproximarse a ese acto imposible de ver (puesto que los que lo vieron no sobrevivieron), el momento de la llegada de sus compatriotas checos a las cámaras de gas y el deseo de morir junto a ellos. Sin embargo, una mujer le confiere la tarea de testimoniar. En el relato, como nos recuerda Sánchez Biosca, Müller pierde la voz, estalla en sollozos, y el dolor emerge desde el

⁷⁶⁵ « Le lieu et la parole », entretien avec Claude Lanzmann, dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 309, citado en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *op. cit.*.

⁷⁶⁶ « Les non-lieux de la mémoire », p. 291, citado en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *op. cit.*, p. 61.

pasado haciéndose presente. La única imagen que acompaña este testimonio en el film es la de una maqueta de Auschwitz, en una oposición del detalle minúsculo y de la enormidad de los acontecimientos.

En *L'Écriture ou la vie* asistimos a un testimonio similar en ausencia de cualquier imagen, aunque esta vez en el artificio de la puesta en discurso del texto escrito. Aunque el testimonio sea aquí indirecto, el narrador se constituye en transmisor del horror de los muertos en las cámaras de gas por la mediación de otro judío polaco miembro de un *Sonderkommando* superviviente de Auschwitz, cuyo relato, igual que el de Müller, se llena de emoción incontrolable. Este testigo directo del horror sin nombre, de mirada glacial en la que se refleja lo irrepresentable, justifica, en cierta forma, el propio texto e incluso la obra entera de Semprún, en tanto testimonio legitimado simbólicamente por una de las víctimas más próximas al corazón del espanto.

Je me souviens de sa voix, en tout cas. [...] Parfois, sans raison apparente, sa voie s'épaississait, s'enrouait, comme si elle était soudain traversée par des émotions incontrôlables. [...] Le survivant du *Sonderdommando* d'Auschwitz, ce Juif polonais qui n'avait pas de nom parce qu'il pouvait être n'importe quel Juif polonais, n'importe quel Juif même de n'importe où, à vrai dire, le survivant d'Auschwitz est resté immobile, les mains à plat sur les genoux : statue de sel et de désespérance de la mémoire. (EV, p. 71-73)

La escritura, ante la ausencia de imagen directa y representativa, frente al testimonio directo de los supervivientes, es, para Semprún, testimonio indirecto, en consonancia con su percepción de la función de la literatura. Las técnicas narrativas, con todo el artificio que conllevan, se pondrán al servicio de la representación.

- Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc ! (EoV, p. 166)

Para Duras, sin embargo, tanto la escritura como la imagen, transformadas mediante un proceso de desrealización, tanto en una literatura y un cine no representativos, serán las formas más apropiadas para dar cuenta de lo irrepresentable, convertidas en “témoin d'un témoin muet, témoin d'une victime réduite ici à l'amnésie et au silence. Le traumatisme

historique prend la forme de ce silence, de cette béance dans le texte [...].⁷⁶⁷ Esa es la perspectiva observada en *Hiroshima mon amour*: sólo por medio de la historia personal del francés y de la japonesa, la película podrá transmitir, en la medida de lo posible, el horror de Hiroshima. De lo contrario, “on aboutira à une espèce de faux documentaire”⁷⁶⁸ o a uno más de los numerosos documentales “édificantes” sobre la paz.

De la misma forma, a pesar de haber rodado tanto *Aurélia Steiner Vancouver* como *Melbourne* con imágenes en *travelling* de París a lo largo del Sena, imágenes casi alucinatorias que hacen “ver” otra cosa al espectador, la realizadora considera estos films como sacrílegos.

Así, si en un principio para Semprún el cine era el medio más adecuado para la representación de lo inimaginable, pero dadas las condiciones exigidas, irrealizable, no por ello el escritor deja de pronunciarse por un cine representativo y político, como transmisor de una realidad y de una verdad objetiva.

Donc il faut savoir qu'un film politique dans le système commercial est de toute façon récupéré, mais il faut aussi savoir qu'il joue un rôle efficace qu'il sera vu par des masses de gens.

Du point de vue de l'écrivain de cinéma, la contradiction se situe au sein même de son écriture. Il faut être lisible et donc utiliser les codes admis, conventionnels, pour faire passer quelque chose qui ne l'est pas.⁷⁶⁹

Para Semprún, el cine debe representar, narrar y hacer pasar la ideología, para, de esta forma, apelar a la acción, alejándose de algunas películas, como diría el narrador de *L'Algarabie*, “pavés de bonnes intentions, [...] formellement inaboutis, lourds comme des pavés, et même comme des pavots, tellement ils s'avèrent soporifiques”⁷⁷⁰ entre las que que podríamos incluir, supuestamente, las películas de Marguerite Duras⁷⁷¹. La necesidad

⁷⁶⁷ HAUTOIS, Delphine, « Le témoignage ou la littérature en question », dans GARSCHA, Karsten, GELAS, Bruno et Jean-Pierre MARTIN (éds.), *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France-Allemagne*, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 158.

⁷⁶⁸ DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Coll.Folio, p. 12.

⁷⁶⁹ SALÉ, Christian, « Jorge Semprún », *Les scénaristes au travail*, op. cit., p. 110.

⁷⁷⁰ SEMPRÚN, Jorge, *L'Algarabie*, op. cit., p. 339.

⁷⁷¹ Teniendo en cuenta que *L'Algarabie* se publica en 1981, y la historia es una parodia de lo que podría haber sido París en el caso del triunfo de la revolución del 68, suponemos que Semprún se refiere a las películas realizadas al calor o sostenidas por los críticos de la época pertenecientes a la revista *Cinéthique* (como Gerard Leblanc y Jean Paul Fargier) y *Cahiers du Cinéma* (como Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Baudry), Lyotard y el a-

de hacerse entender, de pasar un mensaje político, obliga a adoptar los códigos convencionales y establecidos, sin cuestionarlos. Esto, sin embargo, para algunos críticos de los setenta, época en la que se estrenaron películas como *Z* o *L'Aveu*, ambas con guión de Semprún y dirección de Costa-Gavras, sólo hace que reproducir la ideología dominante, ofreciendo una ilusión de realidad.

Un film qui n'a pas mis en question sa place dans les rapports de production, le statut économique-culturel des conditions et moyens de sa pratique spécifique, c'est-à-dire n'a pas pensé son écriture et sa lecture en même temps que sa production et sa diffusion *en rapport de contradiction* avec les normes économiques-culturelles du système social dominant et de son idéologie, ne peut faire autrement que reproduire à la fois les normes économiques et les normes culturelles de la production, donc ne peut que redoubler les modes de formulation / inculcation de l'idéologie dominante au moment de sa fabrication, tellement que même si, au niveau de son « message politique » déclaré, il croit ne pas redire les thèmes de cette idéologie, il les reconduit sous une forme masquée, celle de leur plus grande violence, en reconduisant les modes de formulation et d'inculcation.⁷⁷²

El modo de representación de este cine supuestamente político, para Comolli, descansa en una imagen transparente en la que la realidad parece asomarse a la pantalla, en un sujeto trascendental que permanece en la ilusión de dominar lo que se le ofrece a la vista, y en un relato lineal donde las historias transcurren sin obstáculos, como si la vida no conociera contradicciones. La verdadera acción política del cine sería, por el contrario, el denunciar esta elección vinculada a la forma misma en que se construye el cine, ya sea rompiéndola, ya sea desenmascarándola. Ahí se situaría el cine durasiano.

Il faut en finir avec le préjugé de la représentation. Si on montre une scène on peut aussi bien montrer comment elle est filmée, comment une caméra filme cette scène. C'est autant du cinéma que la scène filmée par la caméra. Donner à voir au public comment c'est fait le cinéma, c'est du cinéma. Ne pas montrer la caméra, les éléments matériels de la préparation, c'est comme ne pas montrer l'argent, le train de milliards sur lequel roule le cinéma. (ME, p. 189)

cinéma, etc., autores que cuestionan la representación en el cine y su transmisión de la ideología dominante.

⁷⁷² COMOLLI, Jean-Louis, « Film politique (2). *L'Aveu* : 15 propositions », dans *Cahiers du cinéma*, n° 224, Octobre 1970, p. 51.

Este proceso de construcción del cine se muestra en películas como *Le Camion* o también en *Le Navire Night*, películas que ofrecen al espectador la posibilidad de asistir a la propia creación de la película, dándole libertad para interpretar y llevar a cabo diferentes lecturas. En *Le Camion*, se cuestiona la adscripción a las ideas y a las exigencias políticas, poniendo en evidencia la alienación de las masas en los diferentes partidos, sobre todo el P. C. F. Otro tipo de cine considerado como “político” es, en realidad, según Duras, un cine reaccionario, de acuerdo con la ideología dominante.

[...] les films politiques, pour moi, glorifient le mérite ouvrier et font des prolétaires des saints du travail, c'est-à-dire qu'ils glorifient l'orchestration capitaliste du travail. Les films dits politiques, je les fuis, je n'y vais plus : pour moi, c'est ça, les films réactionnaires. [...] Il faut se distraire de la logique politique, pour rejoindre le politique par d'autres voies.⁷⁷³

Si bien es verdad que esta crítica marxista es producto de una época concreta, no por ello son menos ciertas las percepciones cinematográficas enfrentadas que condujeron a dos formas completamente diferentes de realizar y trabajar para el cine. Efectivamente, Semprún, concibe el cine como tarea que, aunque colectiva, es un trabajo inmerso completamente en el sistema de producción.

La différence essentielle, c'est l'allure collective que revêt la fabrication d'un film ; le projet cinéma, c'est le « first step », les contrats, les dates à respecter, etc. C'est une entreprise...⁷⁷⁴

Para Duras, en cambio, esta faceta colectiva del cine es parte esencial de su proceso creativo. Conocidos son los rodajes durasianos que, dados sus bajos presupuestos, daban cuenta de una comunidad creativa compartiendo vida cotidiana, cuestionando así el sistema productivo del cine convencional.

Que l'inadéquation fabuleuse entre les moines du cinéma et son projet frappe dorénavant de mort le produit qui en sort.
Que c'est pareil.
Que la fabrication du film, c'est déjà le film. (LC, p. 76-77)

⁷⁷³ Citado en DENES, Dominique, *Marguerite Duras : Écriture et politique*, op. cit., p. 133.

⁷⁷⁴ SALÉ, Christian, « Jorge Semprún », *Les scénaristes au travail*, op. cit., p. 108.

El cine durasiano rompe, según la teoría de Comolli, la ilusión de la imagen transparente, del sujeto trascendental y del relato lineal, destruyendo el espectáculo. Como afirma, no sin cierta ironía, en *Outside*:

Le cinéma et la politique, c'est pareil. Tout ça relève du spectacle. Le cinéma relève du spectacle, la politique est un spectacle, divertissant ou non –pour beaucoup c'est un divertissement. Il y a le même hiatus au départ, j'allais dire le même mensonge, et dans la représentation politique et dans la représentation cinématographique commerciale. (OU, p. 214)

El cine dentro de los circuitos comerciales, según Duras, hace perdurar al espectador en una compulsión repetitiva que le aleja de sí mismo y que le mantiene “dans l'enfance par toute l'idéologie régnante, officielle ou para-officielle, [...]”⁷⁷⁵. Es el cine de “l'espoir socialiste. De l'espoir capitaliste. [...] le cinéma du cinéma”⁷⁷⁶.

En el cine durasiano, donde se destruye la fascinación por el efecto de realidad producido por el cine representativo y narrativo, por el contrario, el espectador “ne déchiffre pas, il se laisse faire cette ouverture qui se produit en lui fait place à quelque chose de nouveau dans le lien qui le lie au film et qui serait de l'ordre du désir”⁷⁷⁷, es decir, en el centro de sí mismo. El espectador durasiano se ve obligado a construir el significado, jamás establecido, es decir, a salir de esa infancia irresponsable y pasiva tomando decisiones y participando. De ahí surge otra fascinación sostenida por “la lenteur extrême, l'attente toujours déçue, le rythme incantatoire des voix *off*, « l'inquiétante étrangeté » de l'ensemble”⁷⁷⁸. Ejemplo claro lo tenemos el *Le Camion*.

Este cine “político moderno”, según la terminología de Deleuze, muestra en sus películas lo que no existe, el pueblo, además de difuminar las fronteras entre lo político y lo privado. Este cine ya no pretenderá una toma de conciencia, sino “poner todo en trance, el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí

⁷⁷⁵ DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, op. cit., p. 21.

⁷⁷⁶ DURAS, Marguerite, *Le Camion*, op. cit., p. 73.

⁷⁷⁷ DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, op. cit., p. 93.

⁷⁷⁸ BORGOMANO, Madeleine, “Cinéma-écriture”, *Marguerite Duras*, número spécial *L'Arc*, n° 98, 1985. p. 79.

[...].”⁷⁷⁹Ya no apela la acción basada en la posibilidad de evolución y de revolución, sino que se constituye sobre imposibilidades, sobre lo intolerable. Así, el cine durasiano, alejado del marxismo, convocará a los desclasados, a la mendiga y a los leprosos, al vicecónsul y al niño, a los representantes de comercio y a las mujeres, para formar con ellos una “clase de la violencia”.

Si el cine, desde la perspectiva sempruniana, debe representar, mediante todos los medios y lenguajes a su disposición, una realidad política que conlleve una incitación a la acción del espectador, desde la perspectiva durasiana, por el contrario, el cine debe participar “pleinement de cette déconstruction du discours analogique où la parole glisse vertigineusement vers le silence, dimension intangible de l’espace poétique”⁷⁸⁰ y que se encuentra en el centro de la sombra oscura del sujeto. Detrás de esta doble visión, concepciones divergentes de un sujeto, que si en Semprún es trascendental, racional, único, activo y representativo, en Duras es vacío, emotivo, universal, pasivo e inefable.

* * *

La imagen, tanto en presencia como en ausencia, en nuestros dos autores, se revela como un elemento primordial. En nuestro análisis hemos encontrado grandes diferencias pero también algunos puntos en común.

La escritura durasiana muestra una relación ambigua con la imagen, al mismo tiempo origen y muerte de la misma. Si la presencia de la imagen acaba con el imaginario, su ausencia lo exacerba.

Este enfoque vendría ya determinado en sus primeras obras donde el imaginario de la escritura sustituiría su ausencia, manteniendo el deseo. La sala oscura del cine se convertirá en la primera “habitación oscura” de la escritura y del imaginario, ambos términos en equivalencia. Un “cine”, no obstante, donde el sujeto se fascina, atrapado en la incompreensión y en la

⁷⁷⁹ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 289. (Título original: *L’Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, Traducción de Irene Agoff)

⁷⁸⁰ PAPIN, Liliane, «Film et écriture du silence: de Chaplin à Duras», dans APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (éd.), *Stanford French Review*, op. cit., p. 227.

inquietud del deseo repetitivo y nunca satisfecho de la imagen, en una obra que otorga una importancia máxima a la mirada. De esta forma, el lector-espectador, incapaz de situarse y organizar el texto, en función de su percepción y de su experiencia, corre el riesgo de perderse. Pero, al mismo tiempo, se le ofrece la posibilidad de elaborar su propio imaginario despertado por una palabra fascinante, que no es representativa sino resto o huella de la experiencia, imagen escrita. La imagen pues, no sustituye ni representa objetos o personas, sino impresiones y emociones. En este sentido, el lector-espectador de la obra durasiana se aproxima a alguno de sus personajes, obsesionados y perturbados por una imagen ausente: como la madre, como Lol o como la narradora de *L'Amant*.

Quizá con el objeto de detener, en cierta medida, el imaginario desatado, Duras publicará varios libros en los que incluye fotografías, tanto de su vida como de su obra, además de otras imágenes “neutras”. Estas imágenes, sin embargo, contribuirán a la mitología y al imaginario de los lugares y de los personajes de la obra, dejando un espacio abierto para la interpretación del lector-espectador. En este sentido, la escritura y la imagen sólo se diferenciarían por el soporte, mientras que lo esencial permanece irrepresentado e ilisible.

La imagen pues, en Duras, es ausencia positiva, en cuanto que es origen de la escritura, portadora de infinitas imágenes. La imagen deviene imaginario y, por tanto, huella, vivencia, emoción.

La ausencia de imagen en la obra de Jorge Semprún implica, sin embargo, una carencia que la escritura intentará suplir, construyendo un imaginario en imágenes que trata de ser fielmente representativo.

Si el objetivo de la escritura es “hacer ver”, el cine será el instrumento más apropiado para la representación. Aún así, la imposibilidad de registrar las vivencias en el momento de su acaecer, sitúa a la literatura en un lugar de relevancia para evocar imágenes, hasta el punto de que, en cierta medida, ésta se revela en ocasiones superior al cine en cuanto a sugestión de imágenes. El relato se propone como seducción capaz de afirmar al sujeto como deseante. La escritura será entonces el instrumento adecuado, a través de la metáfora del cine, para rescatar la memoria de una vida y organizarla como una película bien sincronizada y montada.

La ausencia de imágenes fotográficas propias y familiares en una obra en la que el sujeto central es el sí mismo, da lugar, como en Duras, a una escritura compulsiva alrededor de las mismas figuras: el padre, derrotado pero orgulloso de su fidelidad a la República y, fundamentalmente, la madre, figura central y obsesiva. El deseo, siempre frustrado, por ver a la madre, contiene, sin embargo, al sujeto, en una sexualidad y en una textualidad normalizada. Si ver equivaldría, como en Duras, a hacer el amor, Semprún se mantiene a distancia de la habitación materna, sólo aproximándose en el imaginario a través de algunos personajes: Paula Negri en *L'Algarabie* y Lorenzo Avendaño en *Veinte años y un día*. El autor-narrador se convierte así en un Gran Voyeur que mantiene a una distancia prudencial al objeto fundamental del deseo. Si este distanciamiento construye y sostiene al sujeto trascendental, por otro lado, lo aleja de descubrir el centro tenebroso de sí mismo, esa sombra oscura que Duras se atrevía a sondear, aun a riesgo de perderse en la locura.

La ausencia de imagen en Semprún implica el peligro de vacío en el centro de sí mismo, atenuado por la referencia constante a la pintura, elemento central en la relación con el padre y en la construcción de su propia identidad a través de la obra, cuyos textos giran o se inspiran, en numerosas ocasiones, en las telas favoritas del autor, extendiendo tanto el color como la temática de los cuadros a los mismos y estructurando una memoria dispersa y fragmentada. La obra se convierte así en un autorretrato compuesto de fragmentos de imágenes diversas.

En esa obra-autorretrato, el espejo es un elemento destacado como superficie donde el yo construye su identidad: en él, el sujeto irá reconstruyéndose desde el “viejo cadáver” de *L'Évanouissement*, pasando por la fragmentación de instancias del “miroir mobile” de *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* o de la Calle del Espejo de *La Montagne Blanche*, hasta la identidad autor-narrador-personaje de *L'Écriture ou la vie*, reconstruida desde la mirada del otro.

Desde la mirada del otro como espejo se construye esa no-identidad o identidad ambigua y fragmentada de Marguerite Duras en *L'Amant*, texto-espejo cuya imagen central está vacía. La escritura durasiana es, en general, la superficie donde se proyecta una imagen “agujereada” de

lo real. El espejo, en las numerosas ocasiones en las que aparece en la obra, no implicará la reconstrucción de una realidad o de un sujeto fragmentado, sino el reflejo de una realidad y de una escritura vacías, donde se sitúa un no-sujeto.

El espejo multiplica los niveles narrativos, difuminando las fronteras entre la realidad y la ficción: si la condición de *revenant* de Buchenwald producía en los personajes de Semprún la sensación de una realidad confundida con el ensueño, esto se reflejaba en unas primeras obras en distintas puestas en abismo, mundos cerrados que nacen y mueren en el texto y cuyos niveles e instancias narrativas se perciben los unos en los otros.

En la obra durasiana, las puestas en abismo en diferentes textos muestran un sujeto que escribe y que se escribe en un reflejo en el que su unidad es la imagen de su descomposición.

La estrecha relación entre la escritura y la imagen tendrá al cine, no sólo como metáfora del imaginario, sino también como referencia cultural y narrativa, en dos obras situadas en una época en la que la colaboración entre el cine y la literatura cobra plena vigencia, y en las que ellos, como guionistas de Alain Resnais, estuvieron en primera línea de la construcción del lenguaje cinematográfico.

En la obra de Semprún las referencias temáticas y culturales al cine serán constantes como espacio mítico donde el sujeto se proyecta e identifica. El cine mudo le sirve al narrador para transmitir el silencio trágico de la muerte: del asesinato del obrero de la plaza Cibeles, anuncio de los acontecimientos de la Guerra Civil, y de todo el horror de la masacre de los niños judíos en Buchenwald, emblemas ambos de la vivencia de la muerte. Por otro lado, en *L'Écriture ou la vie*, el cine de Pola Negri, habitual de las sesiones del *Kino* de Buchenwald, es el punto de partida que elige el narrador de lo inenarrable.

El cine es también inspirador de técnicas narrativas, tanto en Semprún como en Duras, pero de una forma diferente. Las técnicas inspiradas en el cine le servirán a Semprún para ordenar y estructurar una memoria plena de imágenes fragmentadas. La memoria vital es, en este sentido, como una película repleta de secuencias que el sujeto debe

positivar. Destacan dos textos por su factura cinematográfica, quizá por su fragmentación y por la incertidumbre presentada al autor en el momento de otorgarle una forma genérica: *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* y *L'Algarabie*. En ellos podemos encontrar voces desincronizadas, *raccords*, *zooms*, panorámicas, fundidos en negro, *flash-backs*, etc.

La inspiración de las técnicas cinematográficas en la obra durasiana no es apenas del orden de la imagen sino, sobre todo, de la escritura, dado que de lo que se trata no es de hacer ver una imagen sino, precisamente, de hacer ver un texto. *Hiroshima mon amour*, el primer guión de Duras, influirá en su escritura por la concisión de su estilo, por la temporalidad detenida en un presente mostrativo y por la utilización de un *on* indefinido. No obstante, la influencia del cine se dejará sentir de manera más profunda en la inscripción del lenguaje en la imagen que se remonta, sin duda, a las primeras películas del cine mudo de su infancia.

Puede parecer paradójico que del cine mudo se llegue a una escritura y a un cine puro de palabra. Pero, como afirma Papin, “C’est que dans le film, un certain silence ne peut passer que par l’expulsion du visuel et du spectaculaire, ce qui [...], était déjà présent chez Chaplin”⁷⁸¹ y otros directores, que como Tati o Bresson, escapaban a la representation. Y es que la escritura es portadora de sus propias imágenes, aquellas que pueden verse con los ojos cerrados. De ahí a la indiferenciación de géneros sólo hay un paso: los textos, ya sean cinematográficos o escritos, serán distintas lecturas, proyecciones en “otras regiones narrativas”. Los textos híbridos durasianos son pues la huella dejada por esa ausencia de imagen, apelando al imaginario emotivo y subjetivo.

Esta manera de concebir la escritura en relación con la imagen implica el cuestionamiento de la representación. La imagen cinematográfica no es un doble de la escritura y, por tanto, no debe ser ni narrativa ni representativa. Lo contrario ralla la obscenidad. La imagen durasiana da cuenta de una estética del vacío que deja entre-ver una ausencia, situando al espectador en su centro pulsional. El cine, consecuentemente, no puede ser ni didáctico, ni edificante, ni siquiera político.

⁷⁸¹ PAPIN, Liliane, «Film et écriture du silence: de Chaplin à Duras», dans APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (éd.), *Stanford French Review*, op. cit., p. 227.

Por el contrario, Semprún considera que el cine debe atenerse a los códigos instaurados por la industria. Dentro de ese marco, debe ser representativo de la realidad, con el objeto de movilizar a las masas mediante la presentación y mostración de una ideología. Una cierta contradicción se introduce: si como reconocía el propio Semprún, las imágenes cinematográficas distanciaban al espectador de su objeto de visión, la consecuencia lógica será la pasividad antes que la acción.

Varios críticos acusan a algunas de las películas políticas en las que participa Semprún de no cuestionar en su propia producción la ideología capitalista dominante, por lo que su mensaje político queda completamente desvirtuado.

En definitiva, los puntos en común y las diferencias en la relación entre la imagen y la escritura concuerdan con la manera de concebir la obra y el sujeto construido en ella, lo que nos conduce directamente a la conclusión de este trabajo.

VIII. Conclusiones

En la presentación de este trabajo justificaba la decisión de comparar la obra de Jorge Semprún y Marguerite Duras con el objeto de resaltar las diferencias y los puntos en común de unas obras contemporáneas en las que la escritura y la vida se relacionan estrechamente, produciendo textos muy diferentes.

Ambas obras se sitúan en el contexto de descentramiento del sujeto a lo largo del siglo XX, consecuencia de los acontecimientos científicos e históricos, y que ha provocado un aumento en la publicación de textos centrados en la escritura del sí mismo, cobrando conciencia de la escisión del sujeto representado y el intento de rehacerlo de nuevo.

Partiendo pues de ese vínculo entre la escritura y la vida, mi recorrido me habrá conducido a analizar las distintas teorías sobre las escrituras que toman las vivencias del autor como principal sujeto de inspiración, alrededor de los dos criterios genéricos esenciales tradicionalmente delimitadores de las escrituras del sí mismo: la no ficción de sus contenidos y la identidad onomástica entre el sujeto de escritura, el autor y el protagonista.

Podíamos distinguir, básicamente, dos tipos de teorías: las deconstruccionistas, para las que toda narración del yo es una ficcionalización, una creación textual autoficticia asentada en una mitología del sujeto, y las que, siguiendo a Lejeune, consideraban que la autobiografía no se lee como ficción sino como verdad, de acuerdo con el pacto de lectura.

Algunos autores proponen una hipótesis mediadora entre ambas corrientes: Villanueva, que, desde el “realismo intencional” afirma que es la intención del lector la que decidirá en última instancia el sentido realista o ficticio del texto. A lo que se puede responder que, como apunta Lecarme, esa intención esté ya preparada de antemano, inscrita en un contexto de reglas intersubjetivas, institucionales y genéricas.

Pozuelo opina, por su parte, que si bien el yo autobiográfico es una construcción discursiva, esto no impide que sea leído como un discurso

con atributos de verdad, convirtiéndose así en una herramienta de conocimiento del sí mismo y del otro. Para este autor, ambas afirmaciones pertenecerían a cronotopos distintos. La construcción textual de la identidad narrativa se sitúa en la relación del sujeto, a través del texto, con su vida, en un cronotopo interno; mientras que la lectura fuera de la ficción se enmarcaría dentro de un cronotopo externo. Las teorías deconstruccionistas utilizarían un criterio semántico, mientras que Lejeune partiría de un criterio pragmático, desplazando el centro de atención hacia el nombre propio como mediador entre el mundo referencial y el texto.

En 1977, la publicación de la autoficción *Fils* de Doubrovsky pondría de relevancia la vulnerabilidad del pacto autobiográfico basado en la identidad del nombre propio, como ya habían demostrado Derrida y Paul de Man, para quienes la firma del autor era la manifestación de una ausencia hecha presente en la lectura. La autoficción manifestaría la posibilidad de existencia de un texto donde se reúnen el pacto novelesco y la identificación del narrador y el personaje con el autor. Consecuentemente, el nombre propio no puede ser garante de identidad narrativa, convirtiéndose automáticamente en un pseudónimo que enmascara al autor.

El autor es, en definitiva, un personaje que construye su identidad narrativa a través de los textos que va creando, en constante interacción con el lector. Es mediante el “*mentir-vrai*” por el que se puede acceder a la verdad íntima del sí mismo, en la construcción de una ipseidad que describe tres sentidos de la invención. El primero, responde a la pregunta de quién soy yo: ante la constatación del vacío central inalcanzable del sujeto, surge la necesidad de construirse una identidad en la escritura; el segundo, se plasma en la reinención del sujeto en su relación con el mundo exterior; y el tercero, en una proyección onírica que conduce a otra verdad de sí mismo. La construcción de una identidad, producto de una autonarración, supone pues la elaboración de una ficción en la que existe una verdad.

Desde los años sesenta asistiremos en Francia a un auge de las escrituras del sí mismo, aunque será a partir de los ochenta cuando más actualidad cobre el carácter indecible del sujeto y la negación de identidad con el referente, así como la ambigüedad del pacto de lectura. Aún así, a

partir de los noventa se constata la reivindicación de una figura auctorial eje central del texto mediante, eso sí, diversos sistemas narrativos y pactos de lectura moldeables o, directamente, reversibles. Escrituras situadas en un terreno indeterminado, fronterizo, con acusado carácter híbrido, que reivindican lo inevitable de la ficción en ese contarse a sí mismo y la imposibilidad de conocer el yo completamente, donde situaríamos las obras de nuestros dos autores.

La ficcionalización del sí mismo, a la base de la construcción de la identidad realizaría, además de una función mimética y descriptiva, una función proyectiva que redefine la realidad, por lo que habría que preguntarse si no sería más acertado decir, con Paul de Man, que es la obra la que produce la vida y no a la inversa.

En ese espacio “autográfico” se marcarán las huellas de la presencia del autor, al margen de la identidad onomástica y de la referencialidad de la historia vivida. Esas marcas ambiguas e indeterminadas del autor en el texto estarán en consonancia con la indeterminación y la imprecisión del concepto de identidad.

La identidad narrativa, siguiendo a Ricoeur, se construirá pues en una autonarración en la que se distinguen la *identidad-idem* o el “mismo”, estabilidad de un conjunto de caracteres a través del tiempo, de la *identidad-ipse* o “sí mismo”, que agruparía los elementos cambiantes a lo largo del ciclo vital, consecuencia del intercambio entre el sujeto y el mundo que le rodea. La obra artística será, bajo esta perspectiva, la exteriorización de la dinámica resultante de ese intercambio entre el creador y el mundo, el lugar donde el autor se escribe y se reescribe, se inventa y se reinventa, herramienta pues de conocimiento donde reside una verdad esencial. Las escrituras del sí mismo se convierten pues en el proceso de búsqueda de una identidad, construcción significativa que sitúa al yo en una línea de ficción, como diría Lacan. Construida en una interacción con la alteridad imaginaria, la obra supone el desdoblamiento hacia el sí mismo más profundo y oscuro, de donde surge su forma y expresión.

Tanto Semprún como Duras hablan de ese desdoblamiento del sí mismo en la escritura. Sin embargo, dos concepciones diferentes del lenguaje y la escritura construirán obras diferentes. En el primero, un lenguaje representativo contribuye a ordenar y a hacer más transparente esas profundidades oscuras. En la segunda, el lenguaje aporta aún más oscuridad, en una manifestación del misterio insondable que se encuentra en el núcleo del ser humano. Para ello, Duras desarrolla una estética, como la llama Kristeva, de la “torpeza”, que revela el fracaso de la retórica al mismo tiempo que pone en evidencia la vacuidad central del sujeto, mostrando que la identidad es una construcción ficticia y textual, intercambio dinámico de dos principios que se complementan.

Semprún, por el contrario, intenta transmitir al lector una mayor claridad, plasmada, entre otros elementos, en la abundancia de digresiones y meditaciones ideológicas y metafísicas sobre la condición humana, su identidad y el compromiso político. Volver transparente el discurso indica confianza en la capacidad de representación del lenguaje, y en su utilidad como instrumento de construcción identitaria.

Partiendo pues de presupuestos diferentes, ambos autores se situarán ante obras que manifestarán, en una actividad hermenéutica del sí mismo, un *continuum* de escrituras del sí mismo.

L'Amant, obra tardía de Duras, autorizará por primera vez la interpretación autobiográfica de los textos anteriores. A partir de entonces, la obra se considerará, dentro de una hipertextualidad ilimitada, como de inspiración autobiográfica. Si embargo, lejos de asegurarla, la autora obstaculiza la verificación de los hechos, fusionando realidad y ficción, manteniendo el anonimato y la labilidad entre la primera y la tercera persona, lo que pone en evidencia, en la obra durasiana, la “irrelevancia” de la distinción entre verdad y ficción, y la construcción de una máscara identitaria alrededor de la fascinación por sí misma.

Duras ya había plasmado en el cine la reversibilidad de la vida y la creación artística: en *Le Camion* renovaba el lugar del autor, en una coincidencia total con su texto. Coincidencia entre vida y obra que Duras intentará poner en discurso a partir de *L'Été 80*, tanto en los textos que giran

alrededor de Yann Andréa, como en aquellos que regresan a la infancia y a la primera escritura durante la guerra. Pero en este intento por aunar vida y escritura, no se tratará de representar fielmente lo ocurrido, sino de reelaborarlo mediante el imaginario y así devolverlo otra vez a la vida, en un intercambio constante y fructífero. La consecuencia es un sujeto construido en y para la escritura, un sí impersonal de identidad múltiple y contradictoria, con un centro vacío.

Si *L'Amant* marcó un antes y un después de la obra durasiana, *L'Écriture ou la vie* y *Adieu, vive claré...* harán lo propio en la obra sempruniana, en un recorrido igualmente regresivo hacia lo íntimo. Ambos textos construirán, en el reencuentro con la verdad esencial del sujeto, la auténtica identidad narrativa que se manifiesta en la escritura: la de ser un rojo español y bilingüe. Pero ello después de un largo viaje en la escritura en la que el sujeto va quitándose sus máscaras: reconstrucción, mediante técnicas narrativas, de un yo fragmentado en la experiencia vital.

Si la escritura se nutre fundamentalmente de las experiencias vividas, de esa vida novelesca del autor y de su reelaboración imaginaria, Semprún mantiene, sin embargo, una separación entre ambas. La vida es la acción, la experiencia, mientras que la escritura es la reflexión y su reelaboración más o menos ficticia, aunque esencialmente verdadera.

Ambos autores serán, en mayor o en menor medida y de una forma diferente, los personajes que construyen su identidad narrativa en constante interacción con el lector, en un *mentir-vrai* que pretende alcanzar el centro del sujeto: en Duras se revela vacío, sólo existente en la escritura; en Semprún, en una esencia política, fundamento de la vida y de la escritura.

En esa reinención de sí mismo, Semprún se construirá un personaje intelectual y heroico, gran escritor y hombre político de acción de independencia probada, mientras que Duras construirá una figura ambigua, contradictoria, un personaje fascinante y romántico, portavoz de una verdad oracular universal. Y todo ello en unas obras en las que las huellas del autor se harán presentes a nivel intertextual, concebida como un todo conexo y fluido, a nivel temático, en la construcción de una novela familiar y

especular, y a nivel enunciativo, en un estilo de escritura propio y en unas marcas de la enunciación determinadas.

En la construcción de la novela familiar, el sujeto recompone imaginariamente sus orígenes, como primera manifestación de la ficcionalización del yo, dando lugar a dos fantasmas donde se sitúa la escena primitiva, el autoengendramiento y la propia muerte, el comienzo absoluto y la permanencia de un autor que se quiere padre e hijo, madre e hija de una obra que es su doble. La construcción de esa novela familiar reenvía pues al escritor a las razones profundas de su escritura, a la averiguación de lo que se oculta en la “sombra oscura” del sí mismo.

Marguerite Duras, en su “novela familiar”, hace más ausente al padre, describe una madre loca y contraria a la escritura, en una familia desestructurada donde planea el fantasma del incesto. Todos ellos son elementos de una elaboración imaginaria y mítica de unos orígenes que se pretenden legendarios.

Un Barrage contre le Pacifique y *L'Amant* serán las novelas familiares clave de la obra durasiana. En ambas, la narradora pone en discurso su propia escena primitiva donde el sujeto accede al lenguaje a través de la ruptura preedípica con la madre y la prohibición del incesto, entre ellas, la escena de la sala de cine en *Un Barrage*, o la escena del transbordador del Mékong en *L'Amant*.

Convertirse en sujeto de escritura supone, en una tanatografía, “matar” al padre y autodenominarse con un apellido que, no obstante, mantiene una referencia toponímica paterna. Creadora de sí misma, la autora reelaborará imaginariamente a la madre en distintas figuras, entre ellas la más evocadora, Anne-Marie Stretter, “el lugar mismo de la escritura”, obsesión de su segunda etapa y uno de los detonantes de su dedicación casi exclusiva al cine durante diez años.

En la novela familiar de Semprún también la madre ausente se sitúa en el nacimiento y en la muerte, tanto del compromiso político como de la escritura. Objeto de deseo perdido para siempre, asistiremos a su idealización en la obra, por breves instantes convertida en Pola Negri, el

ídolo cinematográfico infantil, pero siempre presente como una obsesión, lo que no permitirá el acceso sustitutivo a otros objetos de deseo. De ahí quizá una evidente misoginia en los textos semprunianos.

La separación del padre y de la familia será el origen del autoegndramiento en otra lengua y cultura, que no se manifestará en la escritura hasta el reencuentro consigo mismo después de la separación de la familia comunista y la asunción plena de sus orígenes y de su propio apellido, significativo que, no obstante, el autor llena de su propio contenido. La separación de la familia comunista se escenificará de manera radical en *Autobiografía de Federico Sánchez*, el texto donde se pone en discurso la muerte del sujeto autobiográfico y el nacimiento del escritor Jorge Semprún. El proceso de memoria frente a la desmemoria de los dirigentes comunistas es paralelo a la recuperación de la identidad de sí mismo en el recuerdo de Buchenwald, en la dispersión de la nieve del olvido, imagen originaria que se repetirá a lo largo de la obra.

El regreso problemático a Buchenwald supone la representación imposible de la vivencia de la muerte. Si la escritura, en su rememoración, acercaba en un primer momento al sujeto a la muerte, después de la reelaboración del olvido, lo acercará a la vida, convirtiéndose en intento por alcanzar la inmortalidad.

La propia muerte en la escritura se plasmará, en ambos autores, en una representación negativa que nos hablará de la singularidad de cada uno de ellos. Para ello, las diversas máscaras-personajes en las que se esconde Semprún y que morirán en su lugar: Manuel en *L'Évanouissement* y Larrea en *La Montagne blanche*, sumergidos en las aguas maternas; Guinsburg-Mercader en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* y Artigas en *L'Algarabie*, asesinados por cuestiones políticas; y François de *Le Mort qu'il faut*, su doble en la vida y la muerte de Buchenwald.

En Semprún, la muerte es también el regreso a la habitación materna de la "Eva vaporosa" representada en *L'Algarabie* por Paula Negri. La muerte y el erotismo se encontrarán indeleblemente unidos en la habitación de la madre.

La muerte se manifiesta también en la obra durasiana en el alcohol y en la locura, y en la devoración sexual por el otro, instrumentos

autodestructivos que hablan de una escritura que, como la vida, aproxima al sujeto a su propia extinción.

Y es que la muerte tiñe toda la obra durasiana, en esa ausencia de sí misma en la escritura, y en el *ravissement* de sus personajes, fundamentalmente y de nuevo, Anne-Marie Stretter, “Eva marina” dadora de muerte. Regreso al seno materno, a la *mer-mère*, Duras sugiere su propia muerte en el rostro devastado de la narradora de *L’Amant*. Pero la representación de su final llega al máximo en *C’est tout*, texto “autotanatógráfico” donde asistimos a la desaparición en directo del sujeto de escritura.

La construcción de la novela familiar en la obra, como cuerpo separado del objeto maternal, lugar del autoengendramiento y de la representación de la propia muerte era, además del primer paso en la configuración de la identidad narrativa, la primera expresión de la huella del autor. El siguiente consistió en dilucidar el estilo y las marcas de la enunciación.

Concebida la obra como un espacio donde se construye la identidad narrativa, el autor se proyectará en las diversas instancias discursivas del texto. Para proceder al análisis de la enunciación narrativa y sus posibles identificaciones partíamos de la definición de una serie de conceptos narratológicos un tanto confusos, como focalizador, narrador, enunciator y autor implícito.

Entendiendo por focalización la representación lingüística en el texto de la perspectiva cognitiva a partir de la cual se enuncia el discurso, seguíamos la clasificación de Vitoux, en función del sujeto o el objeto, que distinguía entre focalización delegada y no delegada, y focalización interna y externa. La existencia de una focalización que puede ser delegada o no nos indica, en definitiva, que la perspectiva cognitiva parte siempre del narrador, tanto como la enunciación, pudiendo ser una instancia narrativa o discursiva.

Con todo, distinguíamos entre perspectiva cognitiva y perspectiva visual, recurriendo al concepto de “ocularización” introducido por Jost

desde la narratología cinematográfica, y que indica el punto o la instancia desde donde se percibe.

El narrador, a la vez producto textual e instancia activa que enuncia es, no obstante, una proyección ficticia del autor dentro del texto y en el que éste delega los modos de presentar la historia, además del emisor del monólogo narrativo que envuelve todas las voces y la voz principal, aunque su figura permanezca latente. Si esto es así, aunque hablen los personajes, el narrador no puede permanecer en silencio: la polifonía del discurso no será más que la emanación de dicho narrador, voz multiplicada en una alteridad. El creer que el personaje tiene voz propia sería pretender su referencialidad en el mundo real, independiente del narrador, instancia creada a su vez por el autor implícito, figura del autor real.

El autor real se proyecta además en el autor implícito o modelo, por el que hacíamos referencia a la instancia peritextual, que en ocasiones se introduce en el texto, diferente del narrador y que se manifiesta en las correlaciones semánticas, en la organización dialéctica y estructural, los códigos estilísticos y temáticos, y en la ideología del texto.

A pesar del intento de delimitación de estas categorías, las fronteras entre las diversas instancias pueden desplazarse, sobre todo cuando el autor decide entablar un juego de equívocos. Estas confusiones derivan directamente de la labilidad de los pronombres personales que, en la enunciación, traduciría el fantasma de una identidad múltiple y movедiza, construcción del lenguaje, viniendo a demostrar que un mismo enunciador puede ocupar todas las instancias del discurso.

Las instancias discursivas serán pues elaboración de aquella a la que se refiere la firma del autor, representación del autor real, como manifestación del desdoblamiento y fragmentación que constituye el propio acto de escribir, donde la alteridad es necesaria para construir la identidad narrativa.

Tomando como punto de partida éstos presupuestos teóricos, abordaba el análisis de la enunciación de la identidad narrativa en Duras y en Semprún, observando cómo ambos autores, desde una situación sociofamiliar e histórica en la que las referencias eran más o menos inestables, construían una figura de autor en la que sentirse reconocidos. La

escritura sería pues el instrumento de construcción y de reconstrucción de la identidad en un retorno constante al pasado y en la presencia de instancias narrativas y personajes donde se proyecta el autor, en una fascinación narcisista.

En las primeras obras de Duras, en las que la autora está buscando su propia voz, descubrimos una fluctuación entre la primera y la tercera persona del narrador, y entre una instancia narrativa masculina y un personaje femenino sobre el que focaliza el narrador. Índice del cuestionamiento profundo de la figura “patriarcal” y simbólica del narrador que pondrá en discurso radicalmente en *Le Ravissement de Lol V. Stein*, donde éste es contagiado por la inestabilidad de Lol, personaje con el que se identifica afectivamente la autora.

También en las primeras obras de Semprún la enunciación se revela fluctuante, entre una tercera persona del narrador y una primera persona del personaje. Pero, a diferencia de Duras, ese desdoblamiento será signo del distanciamiento necesario de la experiencia de la muerte de Buchenwald, en un proceso de búsqueda de su propia voz en primera persona y en presente.

La vivencia de la muerte será el punto de partida de la construcción de la identidad narrativa fragmentada del autor. La complejidad en la plasmación de la misma y la dificultad en delimitar la identidad, conducirán a la multiplicación de las instancias discursivas, aunque siempre bajo la presencia, más o menos latente, de un autor implícito, como en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, *L'Algarabie*, *Quel beau dimanche!* y *La Montagne blanche*.

Esa presencia enmascarada de un autor implícito imposible de aprehender, es puesta en práctica por Duras en *Le Vice-consul*: un narrador impersonal de un relato-madre presenta a un narrador-personaje masculino que se haría cargo de un metarrelato especular sobre un personaje fantasmagórico, la mendiga, reflejo de esa primera instancia.

También, bajo la influencia del cine y el teatro, en *Hiroshima mon amour*, en *L'Amante anglaise* o en *L'Éden Cinéma*, la voz de la autora se

desdoblaba en la voz narradora, proyectada a su vez en la focalización del personaje femenino.

Esa presencia constante de la voz auctorial recuerda, en ambos, tanto que la muerte del autor es un engaño, como que la polifonía es una ficción. Pero si en Semprún se trataría de afirmar el sujeto de escritura como origen y creación de la escritura, en Duras demostraría que el sujeto de la escritura no es nadie sino una creación imaginaria del sí mismo, capaz de fragmentarse en innumerables alteridades.

Esta primera etapa en la enunciación narrativa de dispersión de la voz auctorial conducirá a ambos autores a una progresiva autopresentación en la obra en el momento del surgimiento de la escritura, poniendo en discurso un autoengendramiento perfecto y coincidente del texto y de su autor.

Autobiografía de Federico Sánchez será el primer texto donde el autor-narrador utilice la primera persona, aunque desdoblado en el tú o noyo de Federico Sánchez convertido, no obstante, en un personaje heroico digno de ser asimilado por la identidad narrativa de Semprún.

Pero el primer texto donde se presenta como sujeto de vida y escritura es *L'Écriture ou la vie*, narración autoescópica y desenmascaramiento pudoroso donde se mantienen los límites de “los miserables pequeños secretos de la autobiografía”. En este texto, el sujeto construye una identidad narrativa coherente y estable a través de su vida y de su obra en una relectura y reescritura constantes. Una identidad ajustada a la realidad, en su esencia, verdadera, a pesar del artificio necesario para representarla.

Duras, por el contrario, después de la dispersión de la instancia auctorial, tratará de reagrupar imaginariamente los distintos fragmentos en un proceso de “autoexhibición” impúdica, “mise à la disposition de tous les regards”. Asistiremos a un proceso de disolución de la voz narradora en una voz enunciativa preformativa que parece relatar los acontecimientos en el mismo momento en que suceden, en una equivalencia perfecta entre vida y escritura. El sujeto pone en evidencia la creación imaginaria del sí mismo,

configurando una identidad autográfica en la que la vida y la escritura se confunden.

A partir de los ochenta, el sujeto y objeto de la obra durasiana será la propia Duras, en su relación con Yann Andréa y en un regreso a los orígenes, a la infancia y adolescencia indochina, y al nacimiento en la escritura durante la guerra.

En *L'Amant*, texto donde por primera vez la autora-narradora dice *je*, es un relato autoescópico donde, sin embargo, el sujeto se muestra vacío. En *La Douleur*, la autora muestra la identidad como una forma ilusoria de existir, cuestionando la validez objetiva de cualquier testimonio, siempre filtrado por el imaginario.

Curiosa, cuando menos, será la reacción de Semprún, bajo la máscara de Quesnoy, uno de los personajes de *Netchaïev est de retour*, ante el episodio de tortura descrito por Thérèse-Duras en “Albert des capitales”, uno de los relatos de *La Douleur*. Acusada de obsena y frívola, la agresividad y la acidez de las palabras dirigidas a la autora se convierten en el reverso de la ensoñación del texto durasiano: Duras será torturada por el personaje sempruniano. En el centro, una manera completamente distinta de autorepresentarse en el texto: Semprún como un sujeto múltiple pero trascendental, sostenido por una identidad en el núcleo de la cual hay una verdad esencial y estable. Duras, como un sujeto imaginario, controvertido, ambigüo, abierto a la alteridad, y que pone en evidencia la falacia del lenguaje y de la memoria con la que se construye la identidad.

Considerando el texto como proyección del yo que la produce, éste funcionará como espejo e imagen, presencia y ausencia de la fascinación de la escritura. En el análisis de la escritura en relación con la imagen estudiábamos el espacio de la escritura, los espacios reales e imaginarios evocados por ella, la ausencia de imágenes y la relación con las artes visuales.

El comportamiento de la imagen en la escritura es paradójico, en tanto que su visualidad será más evidente cuanto más oscuro sea su significado. La escritura, metaforizándose en el espacio, se disemina de una

determinada manera, organizándose en diversas partes, en plenitud o en vacío, mostrando un estilo diferente de concebir el lenguaje.

El espacio discursivo sempruniano es pleno, con vocación de capturar las infinitas referencias de la realidad, provocando una hemorragia interminable de palabras, con numerosas frases subordinadas por conectores, acompañado por citas, digresiones y argumentaciones, expresión de un yo que se reivindica constantemente a sí mismo. Aún así, en sus primeras obras, hasta *La Montagne blanche*, se observará una cierta ruptura y dispersión laberíntica de la escritura: se insertan diferentes tipografías, repeticiones constantes, se trastocan las normas ortográficas y aparecen neologismos y palabras “mestizas”, todo ello índice de vacilación identitaria. En ocasiones incluso, como en *L'Algarabie*, la fluidez deja paso a un cierto silencio, como una herida en esa cadena simbólica incesante. El discurso racional y cultural y la presencia latente del autor contribuyen, sin embargo, a la opacidad y a la contención de lo íntimo del yo, en un proceso en el que se manifiesta igualmente la competencia entre la influencia del barroquismo de la lengua materna, expresión de las pulsiones más primarias, y la contención y la canalización de las mismas mediante la racionalidad de la lengua francesa.

Por el contrario, la escritura durasiana, se presenta llena de silencios, vacíos, blancos y enunciados cortados que cuestionan la linealidad. Escritura del goce, del suspiro, de sintaxis dislocada y melodía perturbada, paratáctica. Discurso emocional, antitético, donde el sujeto expone su vacuidad. En este espacio discursivo se deja sentir la influencia de la lengua y la cultura vietnamitas. La lengua colonial trastocaría el orden de la lengua colonialista, despojándola, abriendo un vacío como acceso a otra realidad.

Ambos autores emprenderán, sin embargo, una última etapa donde la escritura se “normaliza”, se vuelve más fluida, aunque sin perder el estilo propio. Duras, después del vacío del espacio de la escritura, toma la palabra, bien para luchar contra la opresión del silencio, bien para poder atrapar la vida. Semprún se reafirma como escritor en lengua francesa. Ambos encontrarían su propia voz en la lengua “extranjera”.

Aunque la escritura se presenta en un espacio discursivo que le es propio, no por ello deja de evocar imágenes espaciales que se convertirán en metáforas de la interioridad, en soportes de la memoria y de la invención.

Si el espacio discursivo durasiano era silencioso, dislocado, enrarecido, resaltando la imagen de la letra, los lugares que evoque se caracterizarán por su abstracción, destacando los paisajes acuáticos herederos de la infancia en Indochina, de ritmo acunador e hipnótico, constantes en toda la obra.

Las ciudades se sitúan al lado del mar y, aunque tengan referente en la realidad, el imaginario las transforma. Otras se inventan y se nombran en función de la sonoridad de su nombre. En esos espacios, los personajes parecen atrapados en un tiempo que no transcurre. Somnolentes y lánguidos, sobre todo las mujeres, se deshacen en una espera interminable. Y si viajan lo harán para perderse.

Por el contrario, en Semprún, los espacios son realistas, siguiendo el recorrido de unos personajes siempre activos, que se mueven rápida y constantemente, la mayor parte de las veces en ciudades reales, en las que destacan, por su significado afectivo, Madrid y París, convertidas en laberintos donde el autor-narrador se mueve a sus anchas. En Madrid encontramos el piso familiar de pasillo laberíntico, y en su centro, la habitación materna donde se esconden los secretos de la vida y de la muerte.

Si la habitación materna es el espacio sempruniano por excelencia, la “habitación oscura” es el lugar durasiano, allí donde desde lo vivido se realiza la transformación imaginaria en la escritura, en el encuentro con la alteridad.

La escritura abierta y vacía de Duras construye unos espacios abiertos y naturales, u otros cerrados a semejanza de la habitación de la lecto-escritura, mientras que la escritura plena de Semprún crea unos espacios laberínticos reflejo del dédalo que conduce a la habitación materna. No obstante, ambos coinciden en el deseo de difuminación de los límites, de las fronteras, Duras mediante los paisajes acuáticos fusionales de Vietnam, Semprún situándose en la tierra de nadie del lago materno de La Négresse, entre Francia y España. Espacios que hablan, evidentemente, de un sujeto abierto y vacío, y de un sujeto pleno y dinámico, que en Duras quiere

fusionarse con el otro, y en Semprún reconciliar en sí mismo las contradicciones y los múltiples fragmentos de una identidad caleidoscópica.

La relación paradójica entre la escritura y la imagen se corresponde pues con un proceso mediante el que la segunda se ausenta surgiendo al mismo tiempo. Relación pues de presencia y ausencia, de imagen e imaginario, que será el fundamento del estilo propio de cada escritor. Si, además, gran parte de la obra de nuestros dos autores es la representación del sí mismo, la escritura pondrá en marcha una serie de mecanismos necesarios para hacer surgir la propia imagen imaginaria: puestas en abismo, espejos, cine, fotografías, cuadros, etc., serán elementos que se prodigarán.

La escritura durasiana muestra una relación ambigua con la imagen, al mismo tiempo origen y desaparición de la misma. La sala oscura del cine se convertiría en el primer espacio metafórico del imaginario de donde surgiría la escritura. Un cine, no obstante, que atrapa al sujeto fascinado y nunca satisfecho en su deseo de imagen. La escritura, no representando imágenes sino impresiones y emociones, el lector debe recomponer su propio imaginario, corriendo el riesgo de perderse, como la mayoría de los personajes durasianos.

Con el objeto de detener el imaginario de la escritura, Duras se dedicará al cine y publicará libros con fotografías, textos que, como la vida de la autora, “mal doblados y montados”, dejarán, por esa misma razón, un espacio abierto para la interpretación del lector. La imagen es pues, presencia o ausencia positiva: origen del imaginario, huella y emoción.

La ausencia de imagen en Semprún es, sin embargo, una carencia que la escritura intentará suplir, evocando la imagen imaginaria del narratario. El relato reconstruirá la memoria de una vida organizándola como una película bien sincronizada y montada, donde todo encaja a la perfección.

La ausencia de fotografías, tanto de la familia como de sí mismo, dará lugar a una escritura compulsiva alrededor de las figuras del padre, derrotado pero honesto, y de la madre, figura ausente e idealizada.

Si ver equivaldría, como en Duras, a hacer el amor, a presenciar la escena prohibida, Semprún se mantiene a distancia de la habitación materna, aproximándose sólo por medio de algunos personajes. El deseo nunca satisfecho por ver a la madre, contendrá, sin embargo, al sujeto en una sexualidad y una textualidad normalizadas, que le impide, no obstante, descubrir el centro tenebroso del sí mismo que Duras se atrevía a sondear.

La ausencia de imagen se atenúa por la referencia constante a la pintura, elemento central en la relación con el padre y en la construcción de su propia identidad a través de la obra, en textos que se inspiran en las telas favoritas del autor, extendiendo su tonalidad a las mismas.

El espejo, como objeto y como puesta en abismo, también será un elemento constante en Duras y en Semprún, multiplicando los niveles narrativos, difuminando las fronteras entre la realidad y la ficción, mostrando un sujeto que escribe y que se escribe en un reflejo en el que su unidad es la imagen de su descomposición. En la obra sempruniana, sobre todo, a través de la mirada del otro, el sujeto reconstruirá su realidad fragmentada, mientras que en Duras, serán el reflejo de una realidad y una escritura vacías donde se sitúa un no-sujeto.

Si el cine era metáfora del imaginario, tanto en uno como en otro autor, será también una referencia cultural y narrativa, en dos obras en estrecha relación con el medio cinematográfico.

En la obra de Semprún las referencias temáticas y culturales al cine serán constantes como espacio mítico donde el sujeto se proyecta e identifica: cine mudo, *western*, Pola Negri, Woody Allen, Luis Buñuel, Alain Resnais, etc. Pero también será el cine inspirador de técnicas narrativas: en su obra y, particularmente, en *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* y *L'Algarabie*, podemos encontrar *raccords*, *zooms*, panorámicas, fundidos en negro, etc.

La inspiración de las técnicas cinematográficas en la obra durasiana serán sobre todo del orden del estilo de la escritura, dado que no se tratará de hacer ver una imagen sino un texto. Así, el cine influirá en la concesión del estilo y en la creación de textos híbridos que se quieren

distintas lecturas, proyecciones en “otras regiones narrativas”, de una misma escritura que apela al imaginario subjetivo.

Y es que la imagen cinematográfica no debe ser, para Duras, un doble de la escritura. La imagen durasiana dará cuenta de una estética del vacío que deja entre-ver la ausencia, por lo que el cine no puede ser ni didáctico ni político. El único cine político posible es el que se desprende de una práctica que muestra la ilusión de la representación, fuera de los circuitos comerciales.

Otra es la opinión de Semprún para el que el cine debe atenerse a los códigos de la industria, transmitiendo una ideología, representando una realidad que movilice a las masas y que llegue al mayor número de espectadores.

En el fondo, de nuevo, una manera diferente de concebir el sujeto: ausente, universal, disperso y pasivo; presente, representativo, individual y activo. Diferentes percepciones que, como hemos observado a lo largo de este estudio, conducirán a maneras, sin embargo, casi coincidentes de concebir la escritura en su relación con la vida.

La historia de la vida de Marguerite Duras, como ella misma afirmaba, es inexistente: “je ne connais personne qui ait moins de vie personnelle que moi”⁷⁸². Y es que “Quand écrire deviene façon de vivre, bientôt l’oeuvre dévore la vie.”⁷⁸³. Marguerite Duras devora a Marguerite Donnadieu: el personaje ficticio, la firma de la autora cobra vida y se apodera de ella, construyendo una identidad narrativa inestable y ambigua, que como la dama del camión, está “tournée vers le dehors, elle est entrée dans un processus de disparition d’identité.”⁷⁸⁴ En este sentido, vivir y escribir vendrán a ser equivalentes, aproximando a la escritora a la muerte y a la locura.

La plus forte histoire de toutes celles qui peuvent vous arriver c’est d’écrire [...] D’ailleurs je ne fais pas la différence. C’est complètement l’équivalent de la vie. (ME, p. 24)

⁷⁸² DURAS, Marguerite, *Le Camion*, op. cit., p. 125.

⁷⁸³ BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 21.

⁷⁸⁴ DURAS, Marguerite. *Le Camion*, op. cit., p. 80.

La vida novelesca de Semprún se propondrá como el motivo principal de su escritura, a través de la cual ordena y organiza la memoria vital del sujeto, otorgando coherencia y construyendo su identidad esencial. La vida política ficticia, en la que el autor representó multitud de personajes se reinterpreta en la escritura donde aparece la firma del autor con su apellido familiar. Entre la escritura y la vida pues, un lazo de equivalencia, estableciendo entre ellas un vínculo instrumental. La identidad del autor trasciende la escritura y se inserta en la vida, al menos en la pública. La escritura se opone, desde esta perspectiva, a la muerte, preservando al sujeto en el espejismo de su yo identitario e inmortal.

Llegados a este punto final de la tesis, cabe preguntarse, si la identidad narrativa construida día tras día en la escritura de los textos, deja de existir en el momento en el que el escritor deja de escribir, abandonando el mundo creado a imagen y semejanza de un creador demiurgo o, sin embargo, pasa a formar parte esencial de la identidad real del autor, trascendiendo la escritura y alcanzando a la vida.

IX. Bibliografía

IX.1. Obras de Marguerite Duras

A. Obra literaria

- *L'Empire français* (sous le nom de Marguerite Donnadiou et en collaboration avec Philippe Roques), Paris, Gallimard, 1940.
- *Les Impudents*, (roman), Paris, Plon, 1943.
- *La Vie tranquille*, (roman), Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1944.
- *Un Barrage contre le Pacifique*, (roman), Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1950.
- *Le Marin de Gibraltar*, (roman), Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1952.
- *Les Petits chevaux de Tarquinia*, (roman), Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1953.
- *Des journées entières dans les arbres*, suivi de *Le Boa*, *Madame Dodin*, *Les Chantiers*, (récits), Paris, Gallimard, 1954.
- *Le Square*, (roman), Paris, Gallimard, 1955.
- *Moderato Cantabile*, (roman) Paris, Éditions de Minuit, Coll. "Double", suivi de "Moderato Cantabile et la presse française", 1958.
- *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, (théâtre), Paris, Gallimard, Coll. "Le Manteau d'Arlequin", 1959.
- *Dix heures et demie du soir en été*, (roman), Paris, Gallimard, 1960.
- *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, (récit), Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1962.
- *Le Ravissement de Lol V. Stein*, (roman), Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1964.
- *Le Vice-consul*, (roman), Paris, Gallimard, Coll. "L'Imaginaire", 1965.
- *Théâtre I: Les Eaux et les Forêts, Le Square, La Musica*, Paris, Gallimard, 1965.
- *L'Amante anglaise*, (roman), Paris, Gallimard, 1967.
- *L'Amante anglaise*, (théâtre), Paris, Cahiers du Théâtre National Populaire, 1968.
- *Théâtre II: Suzanna Andler, Des journées entières dans les arbres, <Yes>, peut-être, Le Shaga, Un homme est venu me voir*, Paris, Gallimard, 1968.

- *Détruire dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- *Abahn Sabana David*, Paris, Gallimard, 1970.
- *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Ah! Ernesto* (conte pour enfants), Paris, François Ruy-Vidal et Harlin Quist, 1971.
- *India Song*, (texte-théâtre-film), Paris Gallimard, 1973.
- *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973.
- *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- *L'Éden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.
- *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.
- *Véra Baxter ou Les Plages de l'Atlantique*, Paris, Éditions Albatros, Coll. "Ça/Cinéma", 1980.
- *L'Été 80*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- *L'Homme assis dans le couloir*, (récit), Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, n°312-313, juin 1980.
- *Agatha*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- *Outside*, Papiers d'un jour, Paris, Albin Michel. Coll. "Illustrations", 1981.
- *L'Homme atlantique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- *Savannah Bay*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- *La Maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984. (Prix Goncourt)
- *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985.
- *La Musica Deuxième*, (théâtre), Paris, Gallimard, 1985.
- *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- *La Pute de la côte normande*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- *La Vie matérielle (Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour)*, Paris, P.O.L., 1987.
- *Émily L.*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1990.
- *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Le Théâtre de l'Amante Anglaise*, Paris, Gallimard, Coll. "L'Imaginaire", 1991.

- *Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L., 1992.
- *Le Monde extérieur (Outside 2)*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L., 1993.
- *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, *Roma*, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, Paris, Gallimard, 1993.
- *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1995.
- *La Mer écrite*, photographies de Hélène Bamberger, Paris, Marval, 1996.

B. Adaptaciones teatrales

- *Miracle en Alabama*, de William Gibson. Adaptation de Marguerite Duras et Gérard Jarlot, Paris, L'Avant-scène, 1963.
- *Home*, de David Storey. Adaptation de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1973.
- *Théâtre III*, Adaptations de *La Bête dans la jungle*, de Henry James (Adaptation théâtrale de James Lord d'après la nouvelle *The Beast in the Jungle*. Adaptation française de Marguerite Duras); *Les Papiers d'Aspen*, de Henry James (Adaptation théâtrale de Michael Redgrave d'après la nouvelle *Aspern's Papers*. Adaptation française de Marguerite Duras et Robert Antelme); *La Danse de la mort*, d'August Strindberg (Adaptation française de Marguerite Duras d'après *Dödsdansen*), Paris, Gallimard, 1984.
- *La Mouette*, pièce en quatre actes d'Anton Tchekhov. Texte français de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1985.

C. Obra cinematográfica

C.1. Guiones

- *Hiroshima mon amour*, (scénario et dialogues), film d'Alain Resnais, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1960.
- *Une aussi longue absence*, (scénario et dialogues, en collaboration avec Gérard Jarlot), Paris, Gallimard, 1961.
- *Sans merveille*, (scénario et dialogues, en collaboration avec Gérard Jarlot) Court métrage de Michel Mitrani, 1963-1964.
- *Nuit noire, Calcutta*, (scénario), Court métrage de Marin Karmitz, 1964, inédit.

- *Les Rideaux blancs*, (scénario et dialogues), Court métrage de Georges Franju, 1965, inclus dans *Un instant de paix*, inédit.
- *La Voleuse*, (scénario et dialogues), film de Jean Chapot, 1966, inédit.

C.2. Realización

- *La Musica*, corréalisation Paul Seban, inspirada en *La Musica* [1965], production Les films R.P (Raoul Ploquin), distribution Les Artistes Associés, 1966.
- *Détruire, dit-elle*, Production Ancinex, Madeleine Films, distribution S.N.A., 1969.
- *Jaune le soleil*, inspirada en *Abahn Sabana David* [1970], production Albina Productions, 1971.
- *Nathalie Granger*, production Luc Moullet & Cie, laboratorio Les Films Molière, 1972.
- *La Femme du Gange*, production Service de la recherche de l'O.R.T.F., 1973.
- *India Song*, coproduction Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglione, distribution Josepha Productions, 1974.
- *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, coproduction Cinéma 9 PIPA, Éditions Albatros, 1976.
- *Baxter, Véra Baxter*, inspirada en Suzanna Andler [1968], production Stella Quef (Sunchild), I.N.A., distribution Sunchild, 1976.
- *Des journées entières dans les arbres*, inspirada en *Des journées entières dans les arbres* [1968], production Jean Baudot (Théâtre d'Orsay), Duras Film, Antenne 2, S.F.P., distribution Gaumont, 1976.
- *Le Camion*, production Cinéma 9 (Pierre et François Barrat) et Auditel, distribution Les Films Molière, 1977.
- *Le Navire Night*, production MK2, Gaumont, Les Films du Losange, distribution Les Films du Losange, 1979.
- *Césarée*, court-métrage, production Les Films du Losange, laboratoire L.T.C., 1979.
- *Les Mains négatives*, court-métrage, production Les Films du Losange, laboratoire L.T.C., 1979.

- *Aurélia Steiner <Melbourne>*, court-métrage, production Paris Audiovisuel, laboratoire L.T.C., 1979.
- *Aurélia Steiner <Vancouver>*, court-métrage, production Les Films du Lonsange, laboratoire L.T.C., 1979.
- *Agatha ou les lectures illimitées*, production Berthemont, I.N.A., Des femmes filment, distribution Hors Champ Diffusion, 1981.
- *L'Homme atlantique*, production Berthemont, I.N.A., Des femmes filment, distribution Hors Champ Diffusion, 1981.
- *Dialogue de Rome*, production Lunga Gittata RAI (Radio televisione italiana), 1982.
- *Les Enfants*, production Berthemont, Ministère de la Culture, distribution Films sans frontières, 1984.
- *La Mort du jeune aviateur anglais*, coréalisation Benoît Jacquot, production I.N.A., 1993.

C.3. Películas adaptadas de textos literarios de Marguerite Duras

- *Barrage contre le Pacifique*, René Clément, 1957.
- *Moderato Cantabile*, Peter Brook, 1960.
- *Le Marin de Gibraltar*, Tony Richardson, 1967.
- *Dix heures et demie du soir en été*, Jules Dassin, 1967.
- *En rachâchant*, Court-métrage, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1982, d'après le conte *Ah ! Ernesto*.
- *La Maladie de la mort*, Peter Handke, 1985.
- *L'Amant*, Jean-Jacques Annaud, 1992.

D. Bibliografía de la autora sobre su propia obra

- DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- DURAS, Marguerite, *M. Duras par M. Duras*, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1979.
- DURAS, Marguerite, *Les enfants maigres et jaunes*, Cahiers Renaud-Barrault.

- DURAS, Marguerite, “La destruction de la parole”, *Cahiers du cinéma*, n°217, novembre 1969.
- DURAS, Marguerite, (1984), *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Éditions Benoît Jacob, 2001.
- DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./IMEC, 2003.

IX.2. Bibliografía sobre Marguerite Duras

A. Libros

- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. “Folio”, 1998,
- ALAZET, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l’effacement*, Presses Universitaires de Lille, Coll. Textes et perspectives, 1992.
- ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- ALLEINS, Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1984.
- AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les imaginaires métisses. Passages d’Extrême-Orient et d’Occident chez Henry Bachau et Marguerite Duras*, Paris, L’Harmattan, 2004.
- ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l’autobiographie*, Le Castor Astral, 1990.
- BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS (éds.), *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1985.
- BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Éditions Universitaires / De Boeck-Wesmael, 1989.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Éditions du Seuil, Coll. Les contemporains, 1992.
- BORGOMANO, Madeleine, *Duras, une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Petit Roelx, Coll. Cistre-Essais, 1985.

- BORGOMANO, Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, Coll. Cinéma, 1985.
- BORGOMANO, Madeleine, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, Paris, 1990, Les Éditions Bertrand Lacaste, Coll. « Parcours de Lecture ».
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.
- CERASI, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993.
- CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- CLÉDER, Jean (dir.), *Marguerite Duras. Entre littérature et cinéma, trajectoires d'une écriture*, Ennoïa, Table ronde 6 janvier 2002, Université de Rennes 2.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, 199, p. 154.
- DENES, Dominique, *Marguerite Duras : Écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- DIDIER, Béatrice, « *Le ravisement de Lol V. Stein* », dans *L'Écriture-femme*, Presses Universitaires de France, Coll. Écriture, 1981, p. 275-286.
- FERNANDES, Marie-Pierre, *Travailler avec Duras*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 1986.
- FERRIÈRES-PESTUREAU, S. *Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- GAMONEDA, Amelia, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1995.
- GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité-discontinuité de l'œuvre durasienne*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- GUIJARRO GARCÍA, Rafael, *Marguerite Duras (1958-1971). En busca de nuevas regiones narrativas*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- HANANIA, Cécile, *Marguerite Duras: scénographie d'un intertexte*, Thèse doctorale, Dir. Francis Marmande, Paris 7, 1997. Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses.

- HARVEY, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Papers from the first international conference of the Société Marguerite Duras, held at the Institut français, London, 5-6 February 1999, Rodopi, 2001.
- LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale, 1981.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Hiroshima mon amour*, étude critique, Paris, Nathan, Coll. Synopsis, 1994.
- LOIGNON, Sylvie, *Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, Coll. Critiques Littéraires, 2002.
- LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Flammarion, 2001
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2001.
- PATRICE, Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- PINTHON, Monique, KICHENIN, Guillaume et Jean CLÉDER, *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Atlande, Coll. Clefs concours – Lettres XXe siècle, 2005.
- RAYNAULD, Isabelle, *Le scénario du film comme texte : histoire, théorie et lecture(s) du scénario, de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, Thèse Doctorale, Dir. Marcelle Marini, Paris 7.
- REAL, Elena (éd.), *Marguerite Duras. Actes du colloque international*, Valencia, 1987.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.
- SKUTTA, Francisca, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Studia Romanica, Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae, Series Litteraria Fasc. VIII, Debrecen (Hungary), Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1981.
- TNANI-LIMAM, Najet, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras : une poétique de la spécularité*, Thèse Doctorale, Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales, Les éditions de la Méditerranée, 1996.

- VALLIER, Jean, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Paris, Textuel, 2006.
- VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras*, Tome I, 1914-1945, Librairie Arthème Fayard, 2006.
- VAN DE BIEZENBOS, Lia, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, 1994, Écriture.
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, coll. « Écrivains de toujours », 1972.

B. Artículos y capítulos de libros

- *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 96, 1977.
- « Conférence de presse du 8 avril 1981 », dans LAMY, Suzanne et André ROY, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 15-28.
- « Rencontre du 10 avril 1981 après la projection du *Camion* à la Cinémathèque québécoise », dans LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Éditions Spirale, 1981, p. 29-43.
- « Interview du 11 avril 1981. Émission « Femmes d'aujourd'hui », Radio-Canada : interview par Françoise Faucher, dans LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 43-54.
- *OEuvres cinématographiques*, Édition vidéographique critique. Entretiens avec Dominique Noguez, filmés par Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, Ministère de Relations Extérieures, 1983.
- « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, p. 93.
- *Marguerite Duras*, numéro spécial *L'Arc*, n° 98, 1985.
- *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986.
- *Le Magazine Littéraire*, n° 278, juin 1990.
- *Le Magazine littéraire*, « Marguerite Duras, visages d'un mythe », n° 452, avril 2006, p.28-65.

- ALAZET, Bernard, “Une écriture du soupir”, dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 83-98.
- ALAZET, Bernard, « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras », dans *La Revue des Lettres Modernes*, ALAZET, Bernard (éd.) *Ecrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris-Caen, 2002, p. 43-58.
- ALAZET, Bernard, « De la fadeur des mots », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 85-98.
- AMMOUR-MAYEUR, Olivier, « Ecrire l'Amour : Enjeux des poétiques asiatiques chez Duras », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 137-154.
- ARMEL, Alette, « La force magique de l'ombre interne », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, 1994, Écriture, p. 11-24.
- ARMEL, Alette, « Un personnage héroïque », Entretien avec Jean Vallier, dans *Le Magazine littéraire*, n° 452, Avril 2006, p. 36-39.
- BARDÈCHE, Marie-Laure, « C'est la faute des pronoms : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner* », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 113-122.
- BORGOMANO, Madeleine, « L'histoire de la mendicante indienne », dans *Poétique*, n° 48, novembre 1981, Paris, Seuil.
- BORGOMANO, Madeleine, « Romans : la fascination du vide », numéro spécial *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 40-48.
- BORGOMANO, Madeleine, “Cinéma-écriture”, *Marguerite Duras*, numéro spécial *L'Arc*, n° 98, 1985. p. 76-80.
- BORGOMANO, Madeleine, « *L'Amant*: une hypertextualité illimitée », *Revue des sciences humaines*, t. LXXIII, 202, 1986, p. 70-81.

- BORGOMANO, Madeleine, « Le jeu avec le genre chez Duras, Sarraute et Le Clézio », dans BESSIÈRE, Jean et PHILIPPE, Gilles (éds.), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999. p. 141-151.
- BORGOMANO, Madeleine, « Les lectures « sémiotiques » du texte durassien. Un barrage contre la fascination », dans ALAZET, Bernard (éd.), « Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 101-130.
- BORGOMANO, Madeleine, « *L'Amant de la Chine du Nord* : chant de deuil pour un film absent », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 519-534.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, « Susciter l'orient pernicieux des mots ». Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 123-236.
- BURGELIN, Claude, « Le père : une aussi longue absence » dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (dirs.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p.41-61.
- CERTEAU, Michel de, « Marguerite Duras : On dit », dans BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS (éds.), *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 257-265.
- CLÉDER, Jean, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires : *Le Camion, Césarée* », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 503-518.
- CLERC, Jeanne-Marie, « Marguerite Duras, collaboratrice d'Alain Resnais, et le rapport des images et des mots dans les « textes hybrides », *Revue des sciences humaines*, LXXIII-202, avril-juin, p. 103-116.
- CLERC, Jeanne-Marie, « Les textes hybrides de Marguerite Duras », dans BRESSIÈRE, Jean (éd.), *Lectures, systèmes de lecture*, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 137-153.

- COHEN, Susan D., «La scène, le jeu et l'enjeu», dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 125-134.
- COLLOT, Michel, «D'une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night* », dans - ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 55-70.
- COUSSEAU, Anne, « Le Discours de vérité », dans BURGELIN, Claude et Pierre de GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 545-556.
- DE CHALONGE, Florence, « La région des voix. Énonciation verbale et narration chez Duras », dans ALAZET, Bernard (éd.), « Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 131-158.
- DE CHALONGE, Florence, « Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durasienne dans les années 70 », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane, et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 177-188.
- DIDIER, Béatrice, « Thèmes et structures de l'absence dans le Ravissement de Lol V. Stein », dans BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS, *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 63-84.
- DURAND, Pascal, « Le lieu de Marguerite Duras », dans BAJOMÉE, Danielle & Ralph HEYNDELS (éds.), *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 235-248.
- FÉDIDA, Pierre, « Entre les voix et l'image », dans *L'absence*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1978, p. 57-66.
- GOULET, Alain, « La mort dans L'Amant » dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 1994, p. 25-46.
- GRANGE, Marie-Françoise, « La Représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de *India Song* (1974) à *L'Homme atlantique* (1981) »,

dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 453-464.

- HURÉ, Jacques, « Pour une lecture taoïste de certains textes littéraires modernes. Victor Segalen, Marguerite Duras », dans DETRIE, Muriel (ed.), *Littérature et Extrême Orient. Le paysage extrême-oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honore Champion, 1999, p. 202.

- ISHAGHPOUR, Youssef, « La voix et le miroir », dans BAJOMÉE, Danielle et Raphaël HEYNDELS (éds.), *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p.99-110.

- KILLEEN, Marie-Chantal, « Duras et l'amour invivable entre les sexes », dans KILLEEN, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible : Jabès, Duras, Blanchot*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. L'Imaginaire du Texte, 2004. p. 145-180.

- KNAPP, Bettina L., « Entretiens avec Marguerite Duras et G. Coussin », *The French Review*, XLIN, 4, mars 1971, vol. 44, p. 648-660.

- KRISTEVA, Julia, « Oscillation du pouvoir au refus (entretien avec Marguerite Duras) », *Tel Quel*, 58, 1974, p. 99-101.

- KRISTEVA, Julia, « La maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p. 27-265.

- LAMY, Suzanne, « Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin 1981 à Paris », dans LAMY, Suzanne et André ROY (éds.), *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Éditions Spirale, 1981, p. 55-72.

- MÉAUX, Danièle, « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans HARVEY, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Éditions Rodopi, Coll. Faux Titre, 2001, p. 145-162.

- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras contre L'Amant de Jean-Jacques Annaud », dans VRAY, Jean-Bernard (éd.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux XCVII, Publications de l'Université Saint-Étienne, 1999.

- PAPIN, Liliane, « Film et écriture du silence: de Chaplin à Duras », dans APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (éd.), *Stanford French Review*, Stanford University, XIII, 2-3, Fall-Winter, 1989, p. 222-231.
- PATRICE, Stéphan, “Architecture d’un pseudonyme”, dans HARVEL, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2001, p. 105-116.
- PINGAUD, Bernard, « À propos d’Hiroshima mon amour », dans *Positif, revue de cinéma, Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 2002.
- PINTHON, Monique, « Une poétique de l’osmose », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écritures, 1994, p. 99-116.
- PLANTÉ, Christine, « Je vous écris, j’écris. Sur quelques lettres dans les récits », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 200, p. 135-154.
- POPA-LISSEANU, Doina, « *Le Marin de Gibraltar*: Une mise en abîme du récit d’aventures », dans REAL, Elena (ed.), *Marguerite Duras. Actes du Colloque International*, Universitat de València, 1987, p. 115-123.
- RAYNAULD, Isabelle, « Lire le film /Voir le texte », dans *L’Arc*, n° 98, 1985, p. 81-87.
- RIVETTE, Jacques, NARBONI, Jean et Marguerite DURAS, « La Destruction de la parole », *Cahiers du cinéma*, n° 217, Paris, novembre 1969, p. 48-52.
- RODGERS, Catherine et Gabriel JACOBS, « Duras en mesures: éléments d’une analyse quantitative de l’évolution stylistique de l’œuvre durasienne », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane et Robert HARVEY (éds.), *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, op. cit., p. 155-170.
- ROYER, Michelle, « L’écriture du vécu : l’œuvre paralittéraire de Marguerite Duras », dans HARVEY, Stella et Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Papers from the first international conference of the Société Marguerite Duras, held at the Institut français, London, 5-6 February 1999, Rodopi, 2001, p. 73-86.

- RYKNER, Arnaud, « Le paradoxe du regard », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 91- 106.
- SAEMMER, Alexandra, « Pièges spéculaires et chambres d'échos », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 107-114,
- SAEMMER, Alexandra, "Conversations sacrées de Marguerite Duras et Robert Musil", dans HARVERY, Stella et KATE Ince (éds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, New York, 2001, p. 289-298.
- SAINT-AMAND, Pierre, « La photographie da famille dans L'Amant », dans VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1993, p. 225-240.
- SCHUSTER, Jean, « Le Terrain vague », entretien publié dans *Archibras*, n° 2, octobre 1967.
- SCHUSTER, Jean, entretien du 15 décembre 1966, *Archibras* n°2, octobre 1967, repris dans VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras*, Seghers, Coll. Écrivains de toujours, 1972, citado en ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor astral, 1990, p. 85.
- SPOLJAR, Philippe, « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », dans ALAZET, Bernard (éd.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris-Caen, La Revue des Lettres Modernes, 2002, p. 59-100.
- TALPIN, Jean-Marc, « La fonction psychique du lecteur dans la poétique durasienne », dans VIRCONDELET, Alain (éd.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 117-141.
- TNANI-LINAM, Najet, « L'intertexte comme lecture de l'autre et de soi », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 155-172.
- TNANI-LIMAM, Najet, « Duras cinéfile: le cinéma comme quête de la mère », dans HARVEY, Stella & Kate INCE (éds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2001, p. 127-144.
- WHAL, Philippe, « Duras: la parole oraculaire », dans BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (éds.), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 173-198.

C. Emisiones de televisión

- PIVOT, Bernard, *Apostrophes*, Émission télévisée du 28 septembre 1984, réalisation de Jean Cazenave.

IX.3. Obras de Jorge Semprún

A. Obra literaria

- *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963 (Prix Formentor).
- *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967.
- *La Deuxième mort de Ramón Mercader*, Paris, Gallimard, 1969.
- *Autobiografía de Federico Sánchez*, 1977, Barcelona, Planeta.
- *Quel beau dimanche !*, Paris, Grasset, 1980.
- *L'Algarabie*, Paris, Fayard, 1981.
- *Montand, la vie continue*, Paris, Denoël, 1983.
- *Montand, la vie continue*, nouvelle version, Gallimard, 1985.
- *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986.
- *Netchaïev est de retour*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991.
- *Federico Sánchez vous salue bien*, Paris, Grasset, 1993.
- *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994 (Prix Femina-Vacaresco, 1994 ; Prix littéraire des droits de l'homme, 1995).
- *Se taire est impossible*, entretiens avec Élie Wiesel, Paris, Mille et Une Nuits / Arte Éditions, 1995.
- *Mal et modernité*, suivi de « ...Vous avez une tombe au creux des nuages... », Paris, Climats, 1995.
- *Allemagne, blafarde, tendre sœur*, Paris, Gallimard, 1997.
- *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, 1998.
- *Le retour de Carola Neher* (théâtre), 1998.
- *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Veinte años y un día*, 2004.

B. Obra cinematográfica

B.1. Guiones

- *La guerre est finie*, réalisation Alain Resnais, 1966.
- *Objectif 500 millions*, réalisation Pierre Schoendoerffer, 1966.
- *L'Aveu*, réalisation Costa-Gavras, 1970. (Adaptación de la novela autobiográfica de Jack London sobre sus vivencias en las cárceles estalinistas)
- *L'Attentat*, réalisation Yves Boisset, 1972.
- *Le Stavisky d'Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 1974.
- *Z*, réalisation Costa-Gavras, 1975.
- *Section spéciale*, réalisation Costa-Gavras, 1975.
- *Une femme à sa fenêtre*, réalisation Pierre Granier-Deferre, 1976.
- *Les Routes du Sud*, réalisation Joseph Losey, 1978.
- *Les Trottoirs de Saturne* (en collaboration avec Hugo Santiago y Juan José Saer) réalisation Hugo Santiago, 1985.
- *Netchaïev est de retour*, réalisation Jacques Deray, 1991.
- *K*, réalisation Alexandre Arkady, 1997. (Sobre el antisemitismo y el fascismo y las teorías que cuestionan la existencia de la *Shoah*)

B.2. Apariciones en pantalla

- *Je t'aime, je t'aime*, réalisation Alain Resnais, 1968.
- *Le fond de l'air est rouge*, réalisation Chris Marker, 1977.
- *Che, muerte de la utopía?*, réalisation Fernando Birri, 1997.

B.3. Adaptaciones para la televisión

- *L'Affaire Dreyfus*, réalisation Yves Boisset.

B.4. Realización

- *Les Deux mémoires*, 1974. (Sobre la memoria de la Guerra Civil Española)

IX.4. Bibliografía sobre Jorge Semprún

A. Libros

- CORTANZE, Gérard de, *Jorge Semprún, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2004.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Pierre Seghers, 1944.
- NICOLADZÉ, Françoise, *La Deuxième vie de Jorge Semprún. Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Castelnau-Le-Pez, 1997.
- SEMILLA DURÁN, María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Coll. Hespérides-Espagne, 2005.

B. Artículos y capítulos de libros

- DE CORTANZE, Gérard, « Le Grand voyage de la mémoire ». Entretien avec Jorge Semprún, dans *Le Magazine littéraire*, n°438, Janvier 2005, p. 45-47.
- LEVI, Primo, *A une heure incertaine*, Paris, Gallimard, 1997. Titre original: *Ad ora incerta*, Garzanti Editore, 1984, 1990. Préface de Jorge Semprún.
- MOLINA ROMERO, Carmen, “Jorge Semprún: de l’algarabie linguistique à l’algarabie narrative”, en OLIVER FRADE, José M. (éd.), *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, X Coloquio de la Asociación de profesores de Filología francesa de la Universidad española, vol. 2, 2004, p. 882-892.
- REAL RAMOS, Elena, “Jorge Semprún: écriture et engagement”, en CARBÓ, Ferran et all. (éds.), *Les literatures catalana i francesa : postguerra i engagment*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2000, p. p. 341-353.
- SALÉ, Christian, “Jorge Semprún”, in *Les scénaristes au travail*, Paris, Renens Hatier, Coll. Cinq continents, Bibliothèque du cinéma, 1981, p. 104-114.
- VRIGNY, R., « Lettres ouvertes », *France Culture*, 9 novembre 1994.

- YOUNES, Ebtehal, “La noción del exilio: el ejemplo de Jorge Semprún”, en ALTED, Alicia y AZNAR, Manuel (Éds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, Aemic- Gexel, 1998, p. 249-259.

IX.5. Bibliografía general

A. Libros

- ALLETON, Vivianne, *L'Écriture chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je?, 2002.
- ASENSI PÉREZ, Manuel, *Historia de la literatura (el siglo XX hasta los años sesenta)*, Vol. II, Valencia, Tirant lo Blanc, Col. Humanidades Literatura, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Trad. de Ernestina de Cahmpourcin, Madrid, Fondo de Cultura Económico, 1998.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Trad. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económico, 1994.
- BAKHTINE, Michail, *Esthétique de la création verbale*, Moscou, Iskoustvo, 1979, Traduction française. Gallimard, 1984.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1973.
- BARTHES, Roland, (1970), *L'Empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Essais, 2005.
- BATAILLE, George, « *El Aleluya* » y otros textos, Madrid, Alianza, 1988.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1980.
- BENVÉNISTE, Émile, *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1976.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1980.

- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1978.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Presses Universitaires de France, 1979.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, Éditions Nathan, Coll. Nathan Université 128, 1996.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Coll. Folio / Essais, 1959.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1992.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *L'Effet-fiction. Théorie de l'illusion romanesque*, Paris, Éditions A.G. Nizet, 1989.
- CARROL, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas / A través del espejo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, Edición de Manuel Garrido, Traducción de Ramón Buckley.
- CARRON, Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2002.
- CASETTI, Francesco, *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, Col. Signo e imagen, 1994.
- CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria Rosa et Daniel LEUWERS (eds.), *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Actes du colloque international de Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine* [1978], Madrid, Taurus, 1990.

- CHEMANA, Roland et VANDERMESCH, Bernard (dirs.), *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, Coll. « Les Référents », 1998.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyse et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1995.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Peeters Vrin, 2000.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Champs-Flammarion, 2001.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, Publications Universitaires de Metz, 1985.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, Coll. Fac Cinéma, 1993.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1981. Traduction de *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- COLONNA, Vincent, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Doctorat de l'ÉHESS sous la direction de Gerard Genette, 1988.
- CONTAT, Michel (éd.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1977.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós, 1986. (Título original: *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, Traducción de Irene Agoff)
- DEL PRADO, Javier, BRAVO, Juan y María Dolores PICAZO, *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Col. Monografías, 1994.
- DE MAN, Paul, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Editorial Lumen, Col. Palabra crítica, 1990.

- DERRIDA, Jacques, *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Éditions Galilée, 1984.
- DETRIE, Muriel (ed.), *Littérature et Extrême Orient. Le paysage extrême-oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honore Champion, 1999.
- DOUBROVSKY, *Autobiographiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- DUCROT, O. et alls, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzahier, Paris, Grasset, 1996.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Numen, 1993. Traducción del italiano de Ricardo Pochtar. Título original: *Lector in fabula*, Roma, Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.P.A, 1979.
- FONTANILLE, Jacques, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette Supérieur, Coll. Langue-Linguistique-Communication, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, Trad. Isidro Herrera, 1996.
- FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Biblioteca Freud, 2000.
- GASPARINI, Philippe, *Est- il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, Essais, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1982.

- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1987.
- GILBERT, Muriel, *L'identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricoeur*, Genève, Labor et Fides, Coll. Le Champ éthique, n°36, 2001.
- GUIMÓN, J., *Psicoanálisis y literatura*, Barcelona, Kairós, 1993.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986. Título original: *Die logik der Dichtung*, Frankfurt / Main, 1957.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *Y ese hombre seré yo (La autobiografía de la Literatura Francesa)*, Universidad de Murcia, 1993.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La Autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.
- NYSSSEN, Hubert, *Les Voies de l'écriture*, Mercure de France, 1969.
- JAY, Paul, *El ser y el texto. La autobiografía, del romanticismo a la postmodernidad. Representaciones textuales del yo*, de Wordsworth a Barthes, Madrid, Megazul-Endymion, 1984.
- JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- JULIEN, François, *Le Détour et l'accès – Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Grasset, 1995, rééd. Le Livre de Poche, coll. Biblio-essais, 1997.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Tel Quel, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1988.
- LACAN, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, El Seminario, libro 11, Buenos Aires, Paidós, 1973.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALES, J-B., *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Quadrige, 2002.
- LECARME, Jaques et Eliane LECARME-TABOUE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

- LE DUC Quang, *Le Vietnamien tout de suite !* Pocket, Coll. Langues pour tous, 1996.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LÉVESQUE, Claude et McDONALD, Christie V. (dirs.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. Textes et débats avec Jacques Derrida, Montréal, Vlb éditeur, 1982.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Catholicisme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Le Mystère dans les lettres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, Col. Instrumenta, 2000.
- MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Librairie Droz, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, 1984.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, *La Autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Peter Lang, Col. Perspectivas hispánicas, 2000.
- MURCIA, Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan Université, Coll. Lettres 128.
- MURILLO, Enrique, "La actualidad de la narrativa española", en *Diario 16*, 23 de abril de 1988, 1992, p. 302-303.
- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, Coll. Signo e imagen, 1999.

- PLAZA, Monique, *Écriture et folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- PLEYNET, M., *Lautréamont par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía*. Teoría y estilos, Barcelona, Crítica, Col. Letras de humanidad, 2006.
- PUERTAS MOYA, Francisco, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Universidad de La Rioja, 2004.
- QUIGNARD, P. (2006) *El sexo y el espanto*, Editorial Minúscula, Barcelona.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Coll. Sciences des discours, 1998.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit : la configuration dans le récit de fiction*, t.2, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même como un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1990.
- RIEGEL, Margin, PELLAT, Jean-Christophe et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Quadrige, 1994.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1981.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écraniques. Le Film du texte*, Presses Universitaires de Lille, Coll. Problématiques, 1990.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Clarie, *L'Idée d'image*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. Esthétiques hors cadre, 1995.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. Esthétiques. Hors cadre, 2002.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, Col. Paidós Comunicación Cine, 2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989.

- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgois Éditeur, Coll. Choix-Essais, 2000. (Titre original : *On Photography* (1973) Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur)
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Pierre Belfond, Coll. Agora, 1987.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1994.
- TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía en la democracia española*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Col. Monografías, 2001.
- TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Madrid, Editorial Taurus, 1984.
- TYTELL, Pamela, *La plume sur le divan. Psychanalyse et littérature en France*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1982.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973.
- VAN den HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie Jose Corti, 1985.
- VILLANUEVA, Darío, *El poder de ideas (Teoría, crítica, historia y Literatura Comparada)*, Barcelona, PPU, 1991.

B. Artículos y capítulos de libros

- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, « Chant d'automne », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 102-103.
- BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue. Essai de classification », traduit de l'anglais par Martine Désormonts, *Poétique*, I-4, p. 511-524.
- BORGES, Jorge Luis, « El jardín de senderos que se bifurcan », en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Biblioteca Borges, p. 100-118.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Film politique (2). L'Aveu : 15 propositions », dans *Cahiers du cinéma*, n° 224, Octobre 1970, p. 49-53.
- DERRIDA, Jacques, « Signature Événement Contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 365-393.
- EAKIN, Paul John, « Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje », en *Anthropos Suplemento* 29, 1991.

- FRANC-KOCHMANN, René, « Langue, identité, altérité... » dans CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria Rosa et Daniel LEUWERS (eds.), *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Actes du colloque international de Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p.200-217.
- GUILLAUMIN, J., « La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire », dans GUILLAUMIN, J. (éd.), *Corps création entre Lettres et Psychanalyse*, Lyon, P.U.L., 1980.
- HAUTOIS, Delphine, « Le témoignage ou la littérature en question », dans GARSCHA, Karsten, GELAS, Bruno et Jean-Pierre MARTIN (éds.), *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France-Allemagne*, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 135-158.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir », dans *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966 ; rééd, coll. « Points », 1970.
- MILLOT, Cathérine, « Pourquoi des écrivains ? », dans MARTI, Éric (éd.), *Lacan et la littérature*, Éditions Manucius, Coll. Le marteau sans maître, 2005.
- RABATEL, Alain, « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif », *La lecture littéraire*, 4, 2000. p. 195-294.
- ROBBE-GRILLET, Alain, "Discussions", en HORNUNG, Alfred et Ernst Peter Ruhe (éds.), *Autobiographie et avant-garde*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992.
- ROBBE-GRILLET, Alain, "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi", en CONTAT, Michel (éd.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 37-50.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Hier ist kein warum. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée*, Printemps, 1997, p. 53-66.
- SIMON, Micheline, « La mer écrite », dans ARROUYE, Jean (éd.), *La photographie au pied de la lettre*, Publications de l'Université de Provence, Coll. Hors Champ, 2005. p. 169-181.
- SRAMEK, Jiri, « Les limites du métarécit », *Études romanes de Brno*, XXIV, p. 14-15.

- STAROBINSKI, “Stendhal pseudonyme”, dans *L’œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, 1999, Gallimard, Coll. Tel, p. 233-284.
- SOLLERS, Philippe, «La science de Lautréamont », dans *Logiques*, Editions du Seuil, 1968, p. 254-255
- VILLANUEVA, Darío, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en ROMERA, J. et alii (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros.
- VITOUX, Pierre, “Le jeu de la focalisation”, dans *Poétique*, XIII-51, p. 358-368.

IX. 6. Páginas web consultadas

A. Sobre Marguerite Duras

- <http://www.marguerite-duras.org/>
- <http://www.swan.ac.uk/french/duras/maintext.htm>
- http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=629

B. Sobre Jorge Semprún

- *Jorge Semprún, écrivain, scénariste*, invité du Festival Premiers Plans à Angers. Interview réalisée par les étudiants de l’ISCEA à Angers, <http://es.youtube.com/watch?v=mLpWIJQE8w>
- <http://pagesperso-orange.fr/mondalire/semprun%20entr.htm>
- <http://www.lexpress.fr/info/societe/dossier/camps/dossier.asp?ida=431264>