

EN LOS LÍMITES DE LA ESCRITURA*

BELÉN DEL ROCÍO MORENO

Psicoanalista

Prof. Universidad Nacional de Colombia - Bogotá

brmorenc@bacata.usc.unal.edu.co

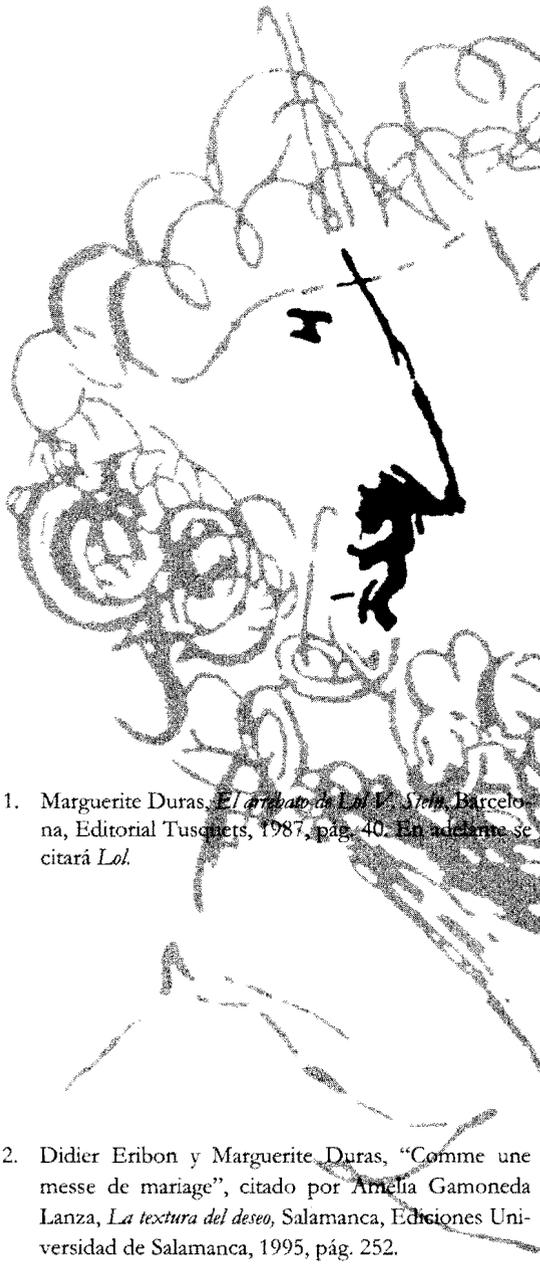
AUX FRONTIÈRES DE L'ÉCRITURE

Une œuvre est forgée aux frontières mêmes de l'écriture: celle de Marguerite Duras. Une fois on renonce à raconter, les impossibilités de l'écriture se manifestent comme cause d'un exercice qui devient nécessaire. Écrire à partir de la résistance de l'histoire à se laisser narrer permet de penser l'écriture comme une substitution de la présence toujours indéchiffrable des événements. Ainsi donc, écrire n'est pas juste marquer sur la surface vierge du papier; c'est aussi et fondamentalement effacer. Il n'y a pas d'écriture sans une écriture préalable, support sur lequel le geste d'un effacement sera redoublé, ce qui est autre chose qu'une simple élimination.

ON THE BOUNDS OF WRITING

An oeuvre is forged on the bounds of writing: that of Marguerite Duras. Once one forsakes telling stories, the impossibilities of writing reveal themselves as the cause of an exercise that becomes imperative. To write starting from the resistance of the story to allow itself to be told permits us to conceive writing as a substitute for the always indecipherable presence of the events. Thus, writing is not just to place signs on the white surface of the paper; it is also and fundamentally to erase. There is no writing without a previous writing, which will be the basis for the repetition of the act of erasure which is more than an elimination.

* Texto presentado en "Lo escrito, escrito está: Jornadas sobre escritura, letra e inconsciente". Universidad Nacional de Colombia, noviembre 5 y 6 de 1999.



La extraña sensación de proferir un “sí” y anegarse en el silencio cuando intentamos desplegar las razones que lo fundan. La persistente impresión de salir de un sueño del que ya nada recordamos. La recurrente constatación de que la precaria provisión de palabras que en otras ocasiones algún respiro permitían, ahora se deshace sin remedio. Leyendo a Marguerite Duras volvemos a la tierra deshabitada de la que fuimos desalojados, tan ocupados como estamos en acordar significaciones, suponerlas e inventarlas, en el mismo lugar donde nada había. Esta es la dificultad, o más bien la imposibilidad con la cual hemos de enfrentarnos una vez caemos, como por azar, en una obra que no es sin consecuencias para sus lectores. Así, nos encontramos con textos intratables según nuestros modos habituales: refractarios a la paráfrasis, indóciles a las reseñas, ajenos por entero a la prolífica narración de acontecimientos que nos regalan otras obras, que a su vez nos permiten el grato recurso de volver a relatar lo leído. Acá, poco o casi nada podemos volver a contar. Este escollo multiplica la dificultad de escribir sobre la obra de Duras. Si ya de por sí chocamos con inevitables resistencias una vez acometemos el ejercicio de la escritura, hemos de agregar ahora el peso de hallar revelaciones de nítida factura poética, por ello mismo enteramente irreductibles. A esta altura, o mejor en este comienzo, ya resulta inevitable recordar a Lol, para quien la escena del baile confunde su más grande dolor y su más grande alegría; ella no tiene la palabra para nombrar el goce al que se ve arrojada: “faltando esa palabra estropea todas las demás, las contamina, es también perro muerto en la playa en pleno mediodía, ese agujero de carne”¹. Si la palabra que falta es perro muerto, agujero de carne, es eso y nada más, pero a la vez constatamos que eso que es, jamás lo sabremos con precisión. He aquí la poeticidad cuyo centro es pura cifra. Novelas poéticas, éstas que nos ha legado; novelas que quiebran la cada vez más frágil separación entre géneros. Novelas poéticas porque acá no se trata tanto de narrar un encadenamiento de acontecimientos, cuanto de desplegar el panorama existencial de los personajes en el punto mismo en que el enigma de su presencia abismada en la pasión se manifiesta. Y en ello Duras parece no hacer concesiones: “Las novelas del hombre nunca son poemas. Y las novelas, o son poemas o no son nada, son compilaciones”². Cuánto se aleja de la narración de anécdotas, cuánta distancia quiere establecer entre su escritura y la historia, cuánto anhelo de llevar a su extremo una pasión por la escritura que es voluntad del máximo despojamiento y sin embargo cuánta insatisfacción manifiesta cuando afirma que querría que su escritos tuviesen menos sucesos y más zonas de inexpresable oscuridad.

1. Marguerite Duras, *El arrebato de Lol V. Stern*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1987, pág. 40. En adelante se citará *Lol*.

2. Didier Eribon y Marguerite Duras, “Comme une messe de mariage”, citado por Amelia Gamoneda Lanza, *La textura del deseo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pág. 252.

Voluntad de despojamiento que no es sin renunciaciones. Si Duras hubo de renegar de su primera novela, *La impudicia*³, fue porque la carga de sucesos, porque habló demasiado de una forma que en mucho se alejaba de lo que después hubo de constituir a fuerza de sólo escribir. Hablar demasiado o callar: he aquí una alternativa que ella subvierte para callar escribiendo, para permitir que el silencio emerja entre las letras. Y el silencio no llega simplemente al terminar el texto, el silencio está en las frases detenidas de los personajes: cuántas veces leyendo *El vicecónsul* nos encontramos interrupciones que indican la imposibilidad de la palabra. El vicecónsul de Francia en Lahore, quien mató por matar o por inteligencia, mató perros y leprosos en la Calcuta hambrienta e irrespirable. El vicecónsul quien disparó contra el espejo, ese muerto en vida cuya voz sibilante viene de otra parte: “-Una voz ingrata, como injertada...”⁴. Y así, sólo nos encontramos con los tres puntos suspensivos, marcas diminutas, como si la letra se encogiera hasta desaparecer en el blanco silencioso del texto. ¿Cómo nombrar ese peligro que acecha y se revela en la voz y en la mirada de Jean-Marc de H.? Se le nombrará de muchas formas: voz blanca, sibilante, ingrata; él, con esa voz grita, ruge, vocifera, suplica. Y aún así, es una voz que la escritura no logra hacernos oír; justo allí vendrán las tres diminutas marcas que prolongan el enigma. Sabemos, por lo demás, que es justamente el punto más enigmático de la voz el que interesa al deseo. Hablando del deseo sólo se puede desfallecer en el intento de nombrar el objeto fugitivo que lo causa. Pero si el deseo en su causa nos deja en silencio, resulta más que curioso, entonces, que a pesar de ello la obra exista. El camino al silencio que construyó Duras no la alejó de la escritura... casos hemos visto. Constatar que más vale callarse para siempre porque el goce que nos alienta y mortifica es sin nombre, haría que el poema trasladara su realización a otro acto. Y sin embargo, acá el desfallecimiento y el silencio son cavados a fuerza de palabras. No es vano recordar, justo acá, la diferencia que Freud señalaba entre el trabajo del pintor y el del escultor: el uno procede agregando capas de pintura, el otro entresacando trozos de material. De allí pasaba a establecer una analogía entre el trabajo analítico y el de escultor. Parecería que más cerca del escultor, también halláramos la escritura de Duras: es bien cierto que hay una y otra, más otra y otra palabra; mera agregación, se diría; sin embargo el efecto es de vaciamiento. Cada palabra en más termina siendo una en menos, pura herramienta de sustracción. A veces el parloteo de un personaje se detiene ante la evidencia: el rodeo ha sido vacuo. Recordemos la frase de aquella mujer que en *Emily L.* pretendía escribir la historia de su amor, o mejor, sustituir lo

3. Marguerite Duras, *La impudicia*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.

4. Marguerite Duras, *El vicecónsul*, Barcelona, Tusquets Editores, 1986, pág. 98. En adelante se citará *Vic.*

5. Marguerite Duras, *Emily L.*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995, pág. 119. En adelante se citará *Em.*

6. Marguerite Duras, *Lol*, op. cit., pág. 141.

7. Marguerite Duras, *La vida material*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, pág. 55. En adelante se citará *VM.*

8. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1988, pág. 166.

9. Marguerite Duras, *Vic*, op. cit., pág. 9.

10. *Ibid*, pág. 133.

que fue; después de decir una y otra cosa, termina uno de sus circunloquios así: “Creo que hablo sin decir nada [...]”⁵.

El silencio también detendrá el discurrir de los personajes de otras maneras; en ocasiones no se trata siquiera de una frase suspendida; a veces ninguna puntuación deja la promesa de la palabra que no está, pero que podría llegar al lugar señalado. Así la frase se detiene, sin más: “Quizá sea necesario que no os vea juntos excepto”⁶. Y ya; no más.

Pero hémos aquí que el silencio no es tan sólo la eventualidad que puede acontecerle a un personaje a quien no se le prestan las palabras necesarias; el silencio es el efecto más inmediato de la causa soterrada que empuja al acto de escribir. Duras ha dicho claramente que en sus textos escribe de nada y para nada: “Luego ya veis, escribo para nada. Escribo como hay que escribir, me parece, escribo para nada”⁷. La condición sublimatoria del acto resulta más que evidente. Bástenos recordar, brevemente, las elaboraciones de Lacan en el seminario de la ética cuando nos dice que en toda forma de sublimación el vacío es determinante⁸. Pero tal punto de arribo no se conoce por anticipación; el comercio mismo con las palabras va horadando el camino. De allí surge el severo laconismo de estos textos: se trata de una escritura alentada por lo que denominé “voluntad de máximo despojamiento”. Es improbable que exista una figura más acabada de esa pertinaz voluntad que aquella ofrecida por la mendiga de *El vicecónsul*. Esta mendiga está íntimamente relacionada con la escritura. Uno de los personajes, Peter Morgan, escribe sobre los caminos recorridos por la joven embarazada que ha sido expulsada de la casa materna. Y así inicia *El vicecónsul*: “Ella camina, escribe Peter Morgan. ¿Qué hay que hacer para no regresar? Hay que perderse. No sé hacerlo. Aprenderás. Quisiera alguna indicación para perderme. Hay que abandonar toda reserva mental, estar dispuesto a no saber nada de lo que antes se sabía, dirigir los pasos hacia el punto más hostil del horizonte, una especie de vasta extensión de ciénagas cruzadas en todos los sentidos por mil taludes, no se sabe por qué”⁹. Y Peter Morgan escribirá el itinerario sin destino de la joven niña, de la joven envejecida: ella pierde su casa, su cabello, sus recuerdos, sus hijos, hasta que al final sólo queda prendada de la palabra que nombra su sitio de origen, del que ha sido desalojada: Battambang. Una vez se ha revelado la enigmática tragedia del vicecónsul y ya casi al final del texto, Peter Morgan habla del libro que está escribiendo: “Ella seguirá caminando -dice- insistiré sobre todo en esto. Será una marcha muy larga, fragmentada en centenares de otras marchas animadas del mismo balanceo -el de su paso-, ella caminará y la frase con ella [...]”¹⁰. Así que la andadura de ella es la

andadura de la frase, el balanceo de su paso es el ritmo de la escritura. Ella lo perdió todo en su travesía, se fue despojando, paulatinamente, de lo que tenía y de lo que sabía, de lo que tenía por sabido. En ese mismo régimen de desposesión escribe Duras. Escribe así como anda la mendiga: sin reserva mental, sin historia, sin destino conocido. De esta manera desprovista, fija la mirada en el punto más hostil del horizonte. Ese no es otro que el mal revelado de la condición humana: el vórtice del deseo ante el cual la ignorancia se extiende en un verdadero territorio. Acá se deja hacer a la escritura, que tome su rumbo, que emprenda y cumpla su destino. Una escritura librada a sí misma organiza una trayectoria para la que nada nos prepara: “El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino”¹¹. Así ocurrió con la escritura de *El vicecónsul*: “No había plan posible para expresar la amplitud de la desdicha porque no había nada de los elementos visibles que la habían provocado. Sólo existía el Hambre y el Dolor”¹². Eso también es fijar la mirada en el punto más hostil del horizonte: el Hambre y el Dolor que agostan un cuerpo que, a pesar de todo, sigue caminando; también el deseo, que pulveriza un cuerpo en su afán de perderse. Acaso perderse sea también perder ese que Duras ha denominado el prejuicio fundamental: el yo. Todas las funciones de máscara, unidad y ocultamiento de “su majestad el yo”, ningún oficio prestan cuando se trata de una escritura librada a su destino. Pero librarla a su destino también comporta el riesgo de que la verdad se precipite sobre nosotros... Diana azuzando a su jauría. Por eso, la labor de censura que ejerce el escritor con su propia obra la puede dejar embellecida, correcta, clara y, por esa misma vía, inofensiva. Punto en el cual Duras deplora los libros pudibundos y hasta encantadores “pero sin poso alguno, sin noche, sin silencio. Dicho de otro modo: sin auténtico autor”¹³.

“Ella canta y habla, hace inútiles discursos en el profundo silencio”¹⁴. De nuevo Duras se refiere a la mendiga y de nuevo, yo insisto... a su escritura. En el filo mismo de la vida y ya harto visitada por la muerte, Duras no puede hacer más que escribir, escribir mientras su cuerpo se drena definitivamente hacia la nada; escribe *Eso es todo*. Muy al comienzo del texto ella transcribe la pregunta que Yann Andréa le hace: “¿Para qué sirve escribir?” y ella responde: “Es a la vez callarse y hablar. Escribir. A veces esto quiere decir también cantar”¹⁵. Así, fundamentalmente, escribir es la vez hablar y callar, a veces viene el canto, pero el canto también puede ceder su lugar al aullido sin ruido, forma extrema de la voz. En *Escribir* aparece de nuevo este mismo asunto: “Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido. Un escritor es algo que descansa con frecuencia, escucha mucho. No habla mucho [...]”¹⁶. Entonces ¿para

11. Marguerite Duras, *Escribir*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, pág. 30. En adelante se citará *E*.

12. *Ibid.*, pág. 35.

13. *Ibid.*, pág. 36.

14. Marguerite Duras, *Vic, op. cit.*, pág. 134.

15. Marguerite Duras, *Eso es todo*, Madrid, Plaza y Janés Editores S.A., 1998, pág. 20. En adelante se citará Td.

16. Marguerite Duras, *E, op. cit.* pág. 30.

qué calla el autor? ¿A cuento de qué le resulta preciso el silencio? Sólo en el silencio escuchará sus propias palabras organizándose en la frase. Antes de lanzarse a marcar con su cuño la página en blanco, él se ha escuchado, ha escuchado su voz diciendo lo que después consignará. Si la escritura fuera pura caligrafía, nada nos detendría llenando páginas y páginas; pero como se hace necesario escuchar y el ejercicio, al parecer, es poco frecuente y tanto más arduo cuando se trata de escucharse, la dificultad será persistente. Quizá por ello, Duras le dice a Elia Kazan que “hay que desconfiar de la gente que tiene facilidades para la escritura”¹⁷. Para escribir hay que pasar por la dificultad de escucharse. En ese sentido, todo escritor es amanuense, escriba de lo que su voz le dicta. La simplicidad de la observación es tal que la damos por inútil y, sin embargo, es quizás recuperando la sencillez del sentido común que podamos orientarnos en nuestro aturdimiento ante el enigma de la escritura. Así que el escritor toma nota de lo que su voz le dicta. En *Outside*, refiriéndose a la película *El camión* y a la voz en *off* que la atraviesa, Duras dice: “[...]no hay representación de la lectura, hay una lectura, y lo que intento dar es lo que oigo cuando escribo. Es lo que siempre he llamado voz de la lectura interior”¹⁸. Quizá por ello, Duras se prenda en amor de las cartas que Yann Andréa le escribía: “[...]una auténtica carta trastorna porque es hablada. Hay cartas que recibo que me hacen enamorarme de las personas que las han escrito [...]”¹⁹.

Todo esto trae a la memoria la experiencia que también hace el lector. No en vano Borges, renunciando a definir la poesía, decía que ésta debía “impresionar inmediatamente y de un modo casi físico [...] si leemos un texto literario y ese texto no nos impulsa a leerlo en voz alta, el texto ha fracasado. Yo estoy solo, estoy leyendo un poema [...] bueno hace tiempo que no puedo leer un poema; estoy oyendo la lectura de un poema, y si algo me impresiona tengo la necesidad de decirlo en voz alta. Creo que esa sería una primera prueba, el hecho de que si una línea está bien, uno tiene ganas de repetirla, de gritarla, de exclamarla”²⁰. Cuando repetimos tal o cual frase, tal o cual verso, el deleite no parece venir de la complacencia en alguna suerte de gimnasia mnemotécnica. Es que la voz que escuchó el autor también dejó surcos en nuestra memoria. ¿Cómo leer pacíficamente el poema de Pessoa, “Lisbon Revisited”? ¿Cómo no dejar que la voz reanime la fuerza de lo escrito ya antes pronunciado en otra parte? “No, no quiero nada. / Ya dije que no quiero nada / ¡No me vengan con conclusiones! / La única conclusión es morir. / ¡No me traigan estéticas! / ¡No me hablen de moral! / ¡Saquen de aquí la metafísica! / No me pregonen sistemas completos, no me arrostran conquistas / De las ciencias (¡de las ciencias, Dios mío,

17. Marguerite Duras, *Los ojos verdes*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, S.A., 1990, pág. 134. En adelante se citará *Ov*.

18. Marguerite Duras, *Outside*, Barcelona, Ediciones Orbis, S.A., 1988, pág. 151.

19. Marguerite Duras, *VM, op. cit.*, pág. 152

20. Jorge Luis Borges, “El poeta y la escritura”, en *U.D. tiene la palabra*, Bogotá, Fondo de publicaciones de la Universidad Distrital, 1994, pág. 13.

de las ciencias!) [...] ¿Me querían casado, fútil, cotidiano y tributable? / ¿Me querían lo contrario de esto, lo opuesto a cualquier cosa? / Si yo fuese otra persona, les daría gusto a todos. / ¡Así, como soy, tengan paciencia! / ¡Váyanse al diablo sin mí / O déjenme ir solitario al diablo! / ¿Para qué tenemos que ir juntos? / ¡No me tomen del brazo! / No me gusta que me tomen del brazo. / ¡Quiero estar solo! / ¡Ya dije que soy solitario! / ¡Ah, qué pelmazo quieren de compañía!”²¹.

... Así que el autor se calla para tomar atenta nota de su voz y el lector a su vez deja que esa voz surgida de la soledad y el silencio vuelva a sonar, resuene.

Hasta aquí, el silencio que detiene las palabras, el que indica el lugar donde se resguardan los imposibles, el que se hace oír entre el barullo de las letras, el necesario para oír la voz que canta, ruge y grita. Hemos de agregar otro matiz del silencio que se abre paso inexorable como la nube que le gana camino al paseante: el silencio femenino. O acaso es que éste, lejos de ser matiz, es el que permite que esos otros silencios persistan. Duras va lejos; se deleita en Christine Villemin, quien a pesar de no ser capaz de alinear dos frases, logra traducir en silencio una violencia insondable. Esa misma traducción, a su parecer, no es posible con el comportamiento masculino “[...] porque los hombres no son el silencio. En tiempos remotos, desde hace milenios el silencio es las mujeres, luego la literatura es las mujeres. Se hable en ésta de ellas o la hagan ellas”²². Si “el silencio es las mujeres” es porque ellas no quedan totalmente cooptadas en el orden fálico y su regulación simbólica; el más allá que se atisba como horizonte de cada uno de sus pasos franquea los límites estrechos de un reino donde todo sería regulable a punta de palabras. Y allí se instala el enigma y ante el enigma el silencio. El *dark continent*, la tierra incógnita, modo en que Freud nombraba la sexualidad femenina, resulta así marcada en la misma cartografía de la escritura cuando ésta se permite alojar el silencio. Aquí resulta pertinente recordar una afirmación que se hace desde el psicoanálisis sobre la práctica de la letra: la letra feminiza.

Para llegar a la otra orilla, para contemplar en silencio el enigma de la existencia se hace preciso un camino en pérdida. Despojarse de los cómodos lugares de una memoria dotada de acontecimientos con que atiborrar de circunstancias a los escritos. En este punto, nada mejor que detenerse en *Emily L*. El encuentro revelador de dos mujeres atravesadas por la escritura: una que constata la imposibilidad de contar la historia de su amor y otra anciana durmiente, muerta en vida, que ya no escribe porque un poema le ha sido arrebatado a la existencia. Lo que llamamos historia aparece aquí totalmente ajeno a la escritura; la movilidad de la historia la hace fugitiva,

21. Fernando Pessoa, *Obra poética*, Río de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1998, págs. 356 a 362. La traducción es de Philip Potdevin.

22. Marguerite Duras, *VM*, *op. cit.*, pág. 109.

inaprensible. Entonces, ya no es posible decir que la historia es el quieto pasado que persiste uno y mismo en su inmovilidad: “[...] no creo que sea nuestra historia lo que escriba. Cuatro años después, no puede ser la misma ... No es ya la misma ahora. Y más adelante seguirá siendo distinta. No... lo que escribo en este momento es otra cosa en la que puede estar incluida, perdida, algo mucho más amplio quizá... pero la historia directamente, no, se acabó... yo ya no podría”²³. Y más adelante, la escritora descubre que “escribir es también eso, sin duda, es borrar. Sustituir”²⁴.

Cuán sugestiva resulta esta afirmación: “escribir es borrar”. La paradoja que engendra la frase acaso sea índice de su acierto. Diríamos que se trata de dos actos enteramente distintos; escribir es trazar y borrar, eliminar. Sin embargo, no es eso lo que dice la frase. Aquí el diccionario nos presta buen auxilio cuando consigna que borrar es “hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito [...]”²⁵. Entonces, ¡cuán próximos los dos actos! Tomemos en serio las consecuencias de semejante afirmación: “escribir es borrar”. En primer término, la plenitud ya perdida de los acontecimientos se sustituye por otra cosa, por letras. Pero, a la vez, si escribir es borrar, no hay escritura sin una escritura previa que le sirva de soporte. Entonces se escribe sobre lo escrito, diremos en el sentido más general, porque se escribe con referencia a otros textos. Pero más específicamente porque escribimos sobre la escritura con que el Otro nos signó. Nuestro cuerpo está escrito por las marcas del Otro; éstas tornarán como destino a indicarnos la sujeción a un deseo Otro que nos precipitó en la vida. Antaño pasivos ante la escritura antojadiza del Otro, ahora tomamos la pluma activamente y marcamos con nuestro *stylus* lo real de esa inscripción inaugural. La huella del Otro pervive y el escritor persiste. No cesa en su empeño de subvertir esa inscripción primera, de alcanzarla para tacharla, borrarla, matarla, contemplarla, injuriarla. ¡Vaya uno a saber! Como cumplido emisario acude en este punto la imagen del palimpsesto: emblema de la escritura y de su función de insubordinación. Entonces no se escribe la historia, se la borra en un acto de sustitución. En todo esto parecería tratarse de producir con la escritura la metáfora de la propia existencia. Quizá por ello Duras decía que sólo la escritura es más fuerte que la madre. En otra parte, ella narra un sueño en el que entra en una casa; allí escucha algunas melodías. Del sitio de donde viene la música sale su madre muerta, en estado de descomposición, y Marguerite sorprendida le pregunta: “Pero ¿cómo es posible? Estabas muerta”. Ella le contesta: “Te lo hice creer para que escribieras todo esto”²⁶.

Una escritura que se ubica en las antípodas de la historia: “Escribir no es contar historias. Es lo contrario de contar historias. Es contar todo a la vez. Es contar una

23. Marguerite Duras, *Em, op. cit.*, pág. 20.

24. *Ibíd.*, pág. 21.

25. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 314.

26. Marguerite Duras, *Ov, op. cit.*, pág. 96.

historia y la ausencia de esta historia. Es contar una historia que ocurre por su ausencia”²⁷. Así, en *El arrebató de Lol. V. Stein* se cuenta el episodio del baile cuando el prometido de Lol se va con otra mujer, Anne Marie Streeter, pero a la vez la densidad de la historia queda excluida porque no sabemos nada del goce que vacía y enajena la mirada de Lol, rapto que se extiende en páginas y páginas como un pantano de incertidumbre. Duras pierde la historia a favor de la escritura; también el saber a favor de la escritura.

Quizá sea Ernesto, el joven protagonista de *Lluvia de verano*, quien mejor nos diga cómo lo esencial se aloja en otra parte, lejos del rutilante saber. No por azar sus padres leen biografías, *Vidas* que encuentran en la basura; tampoco por azar él encuentra un libro quemado de lado a lado por algún artefacto “de aterradora potencia”²⁸. La imagen resulta más que evocadora: un hueco en el saber y éste en la basura. A pesar de que Ernesto no sabe leer, lee la parte quemada del libro; inventa, dejando que la historia avance, en un desarrollo continuo dentro de su cuerpo. A partir del vacío en el saber, entonces, la invención. El procedimiento no nos parece en absoluto extraño: ¡cuánto se trasiega en ello! Ernesto lee la historia de un rey de Jerusalén, sus ocupaciones: “Me construí, palacios [...] Me planté viñas. -Me hice huertos y jardines y los planté de toda clase de árboles frutales -lee Ernesto. -Me construí albercas [...] y luego sigue leyendo. Esta vez sin libro. [...] De cuanto me pedían mis ojos nada les negué -gritaba Ernesto. -Ni rehusé a mi corazón ninguna alegría. [...] y luego vuelve a leer. -Consideré entonces [...] todas las obras hechas por mis manos y el fatigoso afán de mi hacer -Y vi que todo es vanidad. Vanidad de vanidades. Y perseguir vientos”²⁹. Ernesto lee e inventa el segundo capítulo del *Eclesiastés* donde el autor se identifica con Salomón, el sabio por excelencia. El rey docto y opulento aplica su “corazón a investigar y explorar con sabiduría cuanto acaece bajo el cielo. ¡Mal oficio éste que Dios encomendó a los humanos para que en él se ocuparan! [...] lo torcido no puede enderezarse, lo que falta no se puede contar [...] Donde abunda sabiduría, abundan penas, y quien acumula ciencia acumula dolor”³⁰. El hastío y la fatiga de quien así habla hacen clara seña de la futilidad del esfuerzo. El conocimiento es vanidad porque “lo que falta no se puede contar”. El conocimiento es viento, dice Ernesto: “No se puede dibujar. Porque es un viento que no se para. Un viento que no se puede atrapar, que no se para, un viento de palabras, de polvo. No se puede representar, ni escribir, ni dibujar”³¹.

Las dos frases, “Vanidad de vanidades. Todo es vanidad y persecución del viento”, encierran para Duras toda la literatura de la tierra. En no pocas ocasiones

27. Marguerite Duras, *VM*, *op. cit.*, pág. 33.

28. Marguerite Duras, *Lluvia de verano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 12. En adelante se citará *LL*.

29. *Ibíd.*, págs. 47 y 55.

30. *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Española Desdée de Brower S.A., 1975, pág. 901.

31. Marguerite Duras, *LL*, *op. cit.*, pág. 50.

chocamos con la imposibilidad de definir la poesía; sabemos, sí, que los poetas, desde siempre, nos han donado las palabras para decir pasiones innumbrables; obrando así han ampliado el mundo. Una palabra más y nuestros pasos pisan otro suelo, antes intocado. Tanto más si se trata de las palabras que cavan fosos de ausencia. Así, para Duras las dos frases del *Eclesiastés* “por sí solas abren el mundo: las cosas, los gritos de los niños, el sol muerto durante estos gritos. Que el mundo se precipite a su pérdida”³². Ella misma al borde de la muerte se dijo ser la persecución del viento.

Por todas partes en los textos de Duras se asiste al espectáculo de ver desplomarse los artificios del saber. Uno particularmente importante queda estallado: la relación causa-efecto. Indagar por qué el vicedónsul mató perros y leprosos, saber de sus razones, no es labor que deje el más mínimo conocimiento. El embajador prefirió buscar en la infancia y se quedó con las manos vacías. El vicedónsul mismo no pudo dar explicaciones sobre lo que hizo “en Lahore ni sobre el por qué de esta negativa”³³; se limitó a dejar constancia de la imposibilidad “de dar cuenta de manera comprensible”³⁴ de lo sucedido. Si de nada sirve la cavilación que liga causa y efecto, entonces sólo se está ante la brutalidad del acto. Y un acto es eso: brutal; no es una acción, ni una actividad, como tampoco deriva de un larga cavilación.

En la misma vía de destitución del saber, la madre de Ernesto, escuchando la negativa de su hijo a volver a la escuela porque allá le enseñan cosas que no sabe, se limita a responder que algo entiende de lo que él le dice, “[...] pero tampoco hay que pasarse”³⁵. También a nuestro propósito conviene recordar la magnífica entrada a *La Vida material*. Allí Duras cuenta cómo fue el trabajo de preparación de ese texto que reúne escritos cortos sobre los más diversos temas: “El libro representa, todo lo más, aquello que yo pienso algunas veces y algunos días de ciertas cosas [...] No llevo en mí la lápida del pensamiento totalitario, quiero decir: definitivo. He evitado esta plaga”³⁶. Ni sistemas totalizantes ni respuestas definitivas ni convincentes argumentos. ¡Nos libra de un peso, para que caiga otro! Leves del fardo del saber, pesados de dolor de la verdad. La alternativa está jugada.

¿Qué es esa verdad que nos suelta en la cara esta mujer? No sin miedo ella realiza su acto. Atemorizada, procede a encerrarse en su casa de Neauphle; espacio de donde mana su escritura. “Escribir da miedo. Hay cosas como esas que me asustan”³⁷, dice en el momento en que debería estar más aterrada, mientras se está muriendo. ¿Qué zonas de peligro nos revela ese implacable camino que hacen las palabras organizándose en sus textos? Ya hemos dicho que esas zonas de peligro lo son a condición de no ejercer una censura en el sentido de la corrección y la belleza. ¡Menos

32. Marguerite Duras, *Td*, *op. cit.*, pág. 36.

33. Marguerite Duras, *Vic*, *op. cit.*, pág. 31.

34. *Ibíd.*, pág. 32.

35. Marguerite Duras, *Ll*, *op. cit.*, pág. 21.

36. Marguerite Duras, *VM*, *op. cit.*, pág. 5.

37. Marguerite Duras, *Td*, *op. cit.*, pág. 41.

moderación y más *hybris!*, sería la proclama aquí lanzada. Así como sucedió con la anciana que alguna vez escribió y jamás volvió a hacerlo porque el hombre que la acompañaba no pudo soportar un poema sobre la luz de algunas tardes oscuras de invierno, y prefirió quemarlo. Ya antes había leído otros poemas que le revelaron abruptamente Otra mujer. La que él creía su mujer se le reveló totalmente ajena, asomada a Otra-parte, y él sin atisbo ninguno del lugar donde ella habitaba, lanzado al sufrimiento por poemas que no comprendía: “Como si ella le hubiera traicionado, como si ella hubiera tenido otra vida paralela a aquella que él había creído suya, allí en el alojamiento de los cobertizos. Una vida clandestina, oculta, incomprensible, vergonzosa tal vez, más dolorosa aún para el *Captain* que si ella le hubiera sido infiel con el cuerpo, aquel cuerpo que antes de las poesías hubiera sido lo único en el mundo que le hubiera llevado a suprimirla si ella lo hubiera entregado a otro hombre”³⁸. Atravesado de dolor, llevó los poemas al padre de la escritora y él lloró de felicidad por un acontecimiento que había soñado desde que su hija era pequeña. Luego, ella pierde una hija en un parto; su dolor inmenso la hace gritar nombres desconocidos, pedir auxilio, llorar días enteros, noches seguidas. De modo que durante seis meses se desentiende de “esas porquerías”³⁹, hasta que vuelve a escribir y surge ese poema de la luz de invierno. El *Captain*, sin buscarlo, lo encuentra y ve con horror que ha vivido con una desconocida, que allí no hay nada de él ni de su amor ni de su felicidad, tampoco de su hija muerta. Una verdad abominable se le revela de pronto: él no había existido nunca en el universo de aquella mujer. No era nada en una intimidad que había supuesto suya. El poema está ahí delante de él como un crimen. Él lo quema y así consume otro crimen; a partir de entonces, la aleja del peligro que representan esos poemas oscuros, pero legibles para ella, al punto de confundirlos “con su propia naturaleza”⁴⁰. Viajan por los mares de Malasia, huyendo del doble crimen: ella del crimen perpetrado por sus poemas; él de haberla dejado durmiente, muerta en vida, una vez volvió inexistente al poema y a la escritura.

Surge acá un interesante asunto que concierne no sólo a la escritura, específicamente, sino a la feminidad en general, una vez suponemos que feminidad y escritura están marcadas en una misma cartografía. ¿Qué camino singular ha de recorrer la mujer para, perdiéndose, no extraviar su condición? No pocas mujeres de este universo poético abrieron los ojos en el borde del abismo y vieron lo que a ojos humanos era vedado. Densa y oscura es la noticia que ahora profieren con los giros incomprensibles de un oráculo que no da tregua. Esa disposición a traspasar la frontera, a ir más allá, emerge de una aspiración a la radical alteridad. Se trata de perderse

38. Marguerite Duras, *Em, op. cit.*, pág. 66.

39. *Ibid.*, pág. 76.

40. *Ibid.*, pág. 76.

para no extraviar la propia inclinación a lo imposible. Justo allí el hombre resiente no estar en el horizonte último de ella: la sentirá infiel, la llamará prostituta. La madre en *Lluvia de verano* estaba alentada por el deseo de irse, de perderse, “de abandonar a los hijos que había tenido. De dejar a los hombres que había querido. De irse de los países de donde vivía”⁴¹. El padre permanecía atemorizado ante tal eventualidad. En cualquier momento podía emprender rumbo aquella mujer, marcharse para seguir siendo extranjera. Él responde al enigma que ella le plantea con su presencia, dándole hijos. Con cada hijo, el padre intentaba solucionar la pregunta, pero a la vez, con cada uno, el dolor se reanudaba. Quizá por ello, a lo largo del texto se le dan tantos nombres a esta mujer: Eugenia, Natacha, Hannka, Ginneta, Emilia. Todos los nombres para conjurar el enigma; llamarla de una y otra forma para ver a cuál responde. En cambio, cuando se trata de ella ante sus hijos, ante Jeanne y Ernesto, ante los *brothers* y las *sisters*, sólo tenía un nombre: la madre. Múltiple en su extranjería porque jamás se sabrá de su anhelado itinerario, de su punto de llegada; unívoca en su permanencia entre la algarabía de sus hijos: partida en dos, queriendo partir, irse, no ser más donde estuvo, no estar más donde fue.

En *Moderato Cantabile* se profiere un insulto ante el deseo que empuja a atisbar la escena que funde el erotismo con la muerte. Concitados por un crimen pasional Anne Desbaresdes y Chauvin reconstruyen, según el norte de su deseo, las condiciones que lo precedieron. Chauvin se precipita a decir que aquella mujer habría sido una “zorra”, a la vez que insulta a Anne cuando ella le cuenta que desde su casa mira a los hombres cuando algunas noches no sabe qué hacer con ella misma⁴². En *El vicecónsul* se dice que la esposa del embajador, Anne Marie Streeter, tiene amantes ingleses con quienes viaja a una villa en las bocas del Ganges, que su marido es complaciente. Ella es una mujer “irreprochable y buena, aunque siempre se encuentra alguien que hable...”⁴³. No hay necesidad de multiplicar las referencias porque en cada novela hay marcas que indican una inclinación semejante. Digámoslo al modo de la autora de *La textura del deseo*: “[...] en su obra la prostitución no es un ejercicio profesional, ni una perversión; ni un pasatiempo pintoresco de burguesas ociosas; la prostitución es condición misma de lo femenino”⁴⁴. Lol ha dejado sus ojos invadidos por la escena en que espía los cuerpos extáticos de Jacques Hold y Tatiana Karl. Luego, en un encuentro con Hold, él apura a ciegas el insulto: “Admirable puta, Tatiana” y Lol asiente: “-La mejor de todas verdad? [...] -Qué extraordinaria coincidencia”⁴⁵. Esta figura de la prostituta pareciera desbordar el marco mismo del fantasma edípico que supondría que desde esa identificación sería posible cohabitar con el

41. Marguerite Duras, *LL*, *op. cit.*, pág. 39.

42. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987, pág. 93.

43. Marguerite Duras, *Vic*, *op. cit.*, pág. 75.

44. Amelia Gamoneda Lanza, *op. cit.*, pág. 56

45. Marguerite Duras, *Lol*, *op. cit.*, págs. 94 y 95.

padre. O más precisamente, pasando por ahí, adelantar los pasos más allá. Desde esta estrategia, la mujer para quien todos los hombres son posibles podría dar con uno en particular: aquel que en el encuentro mismo quedaría destituido de su función. Sin embargo, la disposición a la ilimitación como rasgo prevalente en estas mujeres, haría necesarias otras coordenadas que van más allá del simple ingenio edípico. En *Ojos azules pelo negro* se condensa en una frase esa recurrente inclinación femenina. El joven que ha pagado a una mujer para que lo acompañe en su habitación frente al mar “la cree portadora de una clandestinidad natural, sin memoria, hecha de inocencia, de disponibilidad sin referencias”⁴⁶.

Aquí la feminidad aparece desgarrada entre dos rostros: el de la madre y el de la mujer. Cuando la mujer llama, la madre pesa. Para aquella mujer que quería marcharse en *Lluvia de verano*, los hijos eran unos “desgraciaos”⁴⁷ que quién sabe si aprenderían a leer; para Anne Desbaresdes su hijo era su vergüenza y su tesoro. Para la mendiga que ansiaba perderse, su anciana madre de Tonlé-sap “era origen, causa de todos los males, de su destino torcido, de su amor puro”⁴⁸: una bruja, la mujer más malvada de todas. Ella se pierde para olvidar a la madre: “su camino, está segura, es el abandono definitivo de la madre”⁴⁹. Así la niña devendría mujer alejándose de la madre, en un viaje sin puerto seguro ni previsible de llegada.

A partir de allí surge un firme anudamiento entre el deseo y la muerte. ¿Cómo podría el hombre soportar un deseo de mujer que no lo fije a él como objeto último de su anhelo? Caminos han de recorrer estos personajes masculinos librados a esa pregunta abierta como una noche desolada. Pasarán del sufrimiento contenido en silencio, y multiplicado en más interrogantes, al insulto brutal y de allí al acto que pretende ahogar, sepultar la presencia viva del enigma. Las matan de un disparo, les espetan en la cara que las querrían muertas, les arrebatan el objeto de su pasión, para que de allí en más vivan medio muertas. Y por eso viven y duermen y en su dormir se abandonan próximas al morir. La anciana, a quien su fervoroso lector nombra *Emily L.*, cae y sale del sopor de su sueño de tanto en tanto. Una vez el *Captain* quemó ese poema insoportable, “ella decidió perder su vida en el mar, no hacer otra cosa de sus poemas y de su amor que perderlos en el mar”⁵⁰. Luego duerme; va y viene no se sabe de dónde. Anne Marie Streeter, mientras viaja a su villa del Ganges, también duerme; después aparece lisa, leve, con “la rigidez simple de una muerta”⁵¹; la mendiga de cabeza vacía y corazón muerto, también duerme; su pequeña hija duerme, no se sabe si está muerta. Y más allá, ese mal aqueja a otros personajes masculinos: el director, único interlocutor del

46. Marguerite Duras, *Ojos azules pelo negro*, Barcelona, Tusquets Editores S.A, 1997, pág. 43. En adelante se citará *Az*.

47. Marguerite Duras, *Ll*, *op. cit.*, pág. 74.

48. Marguerite Duras, *Vic*, *op. cit.*, pág. 51.

49. *Ibíd.*, pág. 28.

50. Marguerite Duras, *Vic*, *op. cit.*, pág. 145.

51. *Ibíd.*, pág. 111.

vicecónsul, también duerme; los leprosos con sus cuerpos como despojos apilados, duermen... ¿Soñarán?

Si del lado del hombre, el acto criminal detiene el dolor ante una respuesta que no llega, para la mujer no es menos cierto que su deseo llevado al extremo la sitúa en el borde mismo de la vida, hasta convertir su anhelo ilimitado en deseo de fealdad, en deseo de muerte. La actriz francesa de *Hiroshima mon amour* señala esa juntura terrible, en la cresta misma de la ola: “Me estás matando. Eres mi vida”⁵².

El cortejo de crímenes es vasto en la obra de Duras: Jérôme con el cuerpo reventado, su sobrino suicidándose, su provinciana amante haciendo lo propio; el vicecónsul disparando contra los leprosos, el hombre enloquecido haciendo fuego contra su mujer, los cuerpos caídos en el horror de la guerra, la pacífica pareja retirada del ferrocarril, asesinando a su prima muda y repartiendo los pedazos en un viaducto. Escritura de crímenes, es cierto, pero más allá, Escritura Criminal. Criminal no porque hable de crímenes, de lo contrario a toda novela policíaca le convendría el apelativo. Criminal porque el cuerpo queda expuesto a la fuerza de revelaciones que ningún velo recubre, criminal porque la escritura hace desaparecer el refugio de la significación, porque fractura el cuerpo del lenguaje, lo despedaza y lo extiende sin vacilaciones, porque nos evoca la oscuridad originaria de la que salimos sin siquiera balbucir. En *Escribir* Duras dice: “Eso hace salvaje a la escritura. Se acerca a un salvajismo anterior a la vida”⁵³. Por eso es tan difícil recordar su obras, como si hubiera llamado con sus palabras el mal de la vida, *el mal de la muerte*, ese que debe quedar oculto para que el viviente cumpla con su primer deber. “Soportar la vida es y será siempre el deber primero de todos los vivientes”⁵⁴, nos dijo Freud abatido en medio de la decepción de la guerra. Duras soportó la vida escribiendo: no se entregó a la muerte; la escribió y la alojó en su obra. “¿Para aliviar la vida? Nadie lo sabe. Hay que intentar vivir. No hay que arrojarse a la muerte. Eso es todo. Es todo lo que tengo que decir”⁵⁵. Aunque por escribir no se mata, escribiendo delinque. El escritor como el criminal una vez concluye su acto, enajenado dirá: “No se qué me ocurrió”⁵⁶. Cuántas veces se sentirá por completo ajeno a lo escrito; recorriendo sus líneas se sabrá pisando suelo extranjero, no se reconocerá en ellas, no sabrá de dónde le llegaron las palabras. Cuándo y cómo escribió eso que lee como noticia primera y, sin embargo, ya conocida. Porque la escritura es un acto y porque la obra es un producto, todo reconocimiento y toda interpretación fracasan, inevitable, afortunadamente. Durante quince años, Duras tiró todos sus manuscritos tan pronto se publicaba el libro. Ella nos dice el motivo de ese

52. Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pág. 37.

53. Marguerite Duras, *E*, *op. cit.*, pág. 26.

54. Sigmund Freud, “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, tomo II, pág. 2117.

55. Marguerite Duras, *Td*, *op. cit.*, págs. 54 y 55.

56. Marguerite Duras, *Ov*, *op. cit.*, pág. 133.

nuevo despojamiento: “Si busco el porqué, creo que era para borrar el crimen, desvalorizarlo a mis propios ojos [...]”⁵⁷.

Esa inscripción de la muerte en la obra de Duras hace de su escritura no sólo el oficio sedentario y solitario, como decía Keats; también lo torna trágico. Trágico porque habla de la vida marcada por la muerte, porque escribe el duelo profundo en que ésta transcurre. ¿Qué son esos personajes que lloran por nada? ¿Qué del llanto de Anne Desbaresdes? ¿Qué de la enfermedad que hace llorar a Anne Marie Streeter en las noches interminables de Calcuta? ¿Qué de sus lágrimas pequeñas y brillantes? ¿Qué del llanto del padre aterrorizado e impotente ante el amor brutal surgido como una infamia entre sus hijos? Y sin embargo, el dolor desgajado en lágrimas no arrebató los cuerpos. Lloran en medio de la indiferencia, o mejor, de la más recia desesperanza. Una máxima parece alentar esta paradoja de goce: “Que hierva en vuestro interior, pero que no se agite”⁵⁸. Si ésta era la solicitud que Duras hacía a los actores en el trabajo teatral, también es principio impuesto a sus personajes. Un goce que no se desgasta en contorsión ni en gesto; estalla el cuerpo, lo deja cercano de la muerte, quebrado, irremediable.

Sabemos que Duras llevó a la pantalla varios de sus escritos. Realizaba así un trabajo de traducción, en el que pudo reconocer que la representación terminaba menguando el texto. En *Ojos azules pelo negro* y en *La enfermedad de la muerte* se contempla la presencia de un actor que lee en voz alta el libro “sin nada más que hacer que guardar la inmovilidad, nada más que sacar el texto del libro únicamente mediante la voz, sin las gesticulaciones para hacer creer en el drama del cuerpo sufriente a causa de las palabras dichas cuando el drama está en las palabras y el cuerpo no se mueve”⁵⁹. Punto en el cual afirma que no hay palabra teatral que iguale en potencia a la de los oficiantes de la misa. Junto al Papa se habla y canta en lengua extranjera, sin ninguna clase de acento, creando resonancias nunca oídas en la vida cotidiana. En esa misma intención, ella atendía más al ritmo de la palabra: “Pongo palabras, a menudo palabras en primer lugar [...] es como si la extensión de la frase estuviera puntuada por el lugar de las palabras y después las cogiera, se atara y se acordara de ellas como pudiera. Como que yo me ocupara de la frase infinitamente menos que de las palabras”⁶⁰. Así surge ese acto que ella denominó “desdicha maravillosa”, necesaria e inevitable. Difícil le resultaba imaginarse al escritor alentado por una simple intención comunicativa, más bien se lo figuraba bregando consigo mismo “por esos lugares movedizos que lindan con la pasión, imposible de cercar, de ver, y de lo que nada puede librarle”⁶¹. Así que el esfuerzo vano de transcribir a otro lenguaje la potencia de las palabras le hizo pensar en

57. Marguerite Duras, *VM*, *op. cit.*, pag. 65.

58. Amelia Gamoneda Lanza, *op. cit.*, pág. 104.

59. Marguerite Duras, *Vn*, *op. cit.*, págs. 13 y 14. “No habría que subrayar ninguna emoción determinada en tal o cual pasaje de lectura. Ningún gesto. Simplemente, la emoción ante el hecho de desvelar la palabra”. Marguerite Duras, *Az*, *op. cit.*, pág. 36.

60. Amelia Gamoneda Lanza, *op. cit.*, pág. 310.

61. Marguerite Duras, *Ov*, *op. cit.*, pág. 140.

62. Marguerite Duras, *Ov, op. cit.*, pág. 113.

63. Marguerite Duras, *Az, op. cit.*, pág. 11.

64. Jacques Lacan, "Del rapto de Lol V. Stein", en *Revista de Literatura Quimera*, número 151, 1993, pág. 53. El traductor anota que Lacan juega con la homofonía entre *jeu de la mourre* (juego de la morra) y *jeu de l' amour* (juego del amor), pág. 56.

65. Jacques Lacan, "Juventud de Gide o la letra y el deseo", en *Escritos*, México, Siglo XXI Editores, 1985.

no hacer más películas. Algunas novelas quedaron intactas, encerradas en el libro. Es el caso de *El arrebato de Lol V. Stein*. Sólo así la escritura producía esa "proposición absoluta e imposible de transcribir. Infernal"⁶². Una escritura totalmente salvaje.

La sintaxis de la frase, a veces, se desordena o se pierde a favor del ritmo de las palabras. En ocasiones, más allá de las palabras, la sonoridad misma de las letras retiene todo el interés. En *Ojos azules pelo negro*, de pronto, desde el hotel llaman a alguien: "Gritan un nombre de una sonoridad insólita, inquietante, hecha de una vocal llorada y prolongada en una *e* de oriente y de su temblor entre las paredes vítreas de consonantes irreconocibles de una *t* por ejemplo, o de una *l*"⁶³. En *El vicecónsul*, la memoria abolida de la mendiga sólo conserva la palabra de su origen: Battambang. La palabra se repite con una regularidad hipnótica a lo largo del relato. Esa reiteración es también la de la primera vocal que rodeada de otras consonantes resuena cada vez de modos distintos. Pero también la presencia de las letras se enseñoorea con los nombres propios de los personajes: Jean Marc de H., Emily L., Lol V. Stein. Nombre, este último, a propósito del cual Lacan dice: "No obstante, los dos movimientos se anudan en una cifra que se revela en ese nombre sabiamente conformado por los contornos de la escritura. Lol. V. Stein. Lol. Stein: alas de papel, V, tijeras, Stein, la piedra, en este juego de la morra te pierdes"⁶⁴. Quizá ya no sean exclusivamente las palabras que signen un destino, más allá o más acá están la letras, depositarias en su vertiente sonora de la verdadera y última cifra del nombre.

Una escritura así conquista para el autor un goce que rápidamente se torna en deleite irrenunciable, a la vez que un comercio tal con la letra no deja de implicar, por otra parte, una cuota a pagar. De manera especial con esta autora, vemos súbitamente iluminarse la inquietante frase que Lacan consigna en "Juventud de Gide o la letra y el deseo", según la cual la escritura implica "un intercambio fatídico"⁶⁵ en el que la letra sustituye al deseo. En efecto, el autor ha de privarse de la relación con los otros, donde se supondría el lugar de existencia de la llama viva que despierta su deseo. En soledad, podrá conquistar, para sí, el goce de la letra, dispuesto en las fronteras entre lo visual y lo auditivo. La letra es algo que se ve y también algo que se anima en sonido una vez se lee. De modo que esas fronteras darán a la mirada y a la voz su lugar privilegiado como núcleos cuya oquedad polariza todo el discurrir textual. En ese sentido, la lucha con las palabras es un esfuerzo por alcanzar esos objetos, voz y mirada, donde se hallarían respectivamente las vertientes visual y sonora de la letra.

Para que ese goce tome su lugar se precisa de una suerte de reclusión: ese es el precio “que hay que pagar por haber osado salir y gritar”⁶⁶. Así, alrededor de la persona que escribe libros siempre debe haber una separación de los demás. “Es una soledad. Es la soledad del autor, la de escribir”⁶⁷. Duras lo dijo hasta el cansancio: esa soledad no se puede compartir con nadie. También se lo hace decir a la mujer que escribe en *Emily L.* Ella sabe de la exclusión forzosa que el acto de escritura implica: “Cuando escribo ya no te quiero”⁶⁸ o “[...] pensaba que era necesario que os abandonara para volver a escribir [...]”⁶⁹.

Esa soledad elegida, entre la exclusión y la reclusión, tiene sin embargo su riesgo. Al quedarse solo, una cierta locura aguarda al escritor. Es la locura de ver ordenarse al mundo todo en función de su escritura. Como si los sutiles hilos que van de palabra a palabra, tan aviesos antes, se organizaran ahora para ir a tomar su lugar en la página en blanco. Todo le llega justo a tiempo; se sorprenderá de tanta coincidencia, justo ahora que está escribiendo tal o cual cosa. El mundo no para de hablarle y él, empecinado en ejercer como amanuense, febril se dará a su tarea. Medio lunático o ya bastante ido, sentirá una suerte de concernimiento, quizá no tanto con él como con su escritura: “Cuando yo escribía en la casa todo escribía. La escritura estaba en todas partes...”⁷⁰. “De repente todo cobra un sentido relacionado con la escritura, es para enloquecer”⁷¹. Duras se fascinará largo tiempo viendo el vuelo de una mosca moribunda. Después supondrá que el vuelo del animal es una escritura; la sola posibilidad de que eso sea una escritura ya la precipita a la existencia. Quien asiste al espectáculo del mundo, puede ir mas allá y suponer en él una serie de letras que luego se dispondrá a leer. Así, antaño nos hablaron las estrellas y supusimos que nuestro destino estaba escrito en el firmamento. Marcados por las letras, no hacemos más que leerlas en todas partes; trazarlas sobre todo. Sobre todo trazarlas. Todo cobra relación con la escritura. Además, como lo recuerda Duras, todos escriben con el escritor. En continuidad con su obra, el lector alinearán también sus letras, es allí donde advierte que él ya no es más el Amo de la interpretación, que los papeles se han trocado; ahora es la obra quien lo interpreta, en el punto más arcano de su deseo. Y la interpretación que hace la obra no se juega solamente por vía del contenido. Asistir con asombro a que la palabra proferida por Hamlet, Antígona o cualquier otro personaje literario sea la que nombre con más acierto la propia ficción, no es la única fuente de la interpretación que hace la obra a su inerme lector. También, a veces, el ritmo de la escritura adivina la cadencia pulsátil de su cuerpo. En rimas, cacofonías y aliteraciones, el autor hubo de transcribir los tiempos regulares o espasmódicos de su

66. Marguerite Duras, *E*, op.cit., pág. 44.

67. *Ibíd.*, pág. 17.

68. Marguerite Duras, *Em*, op. cit., pág. 24.

69. *Ibíd.*, pág. 42.

70. Marguerite Duras, *E*, op. cit., pág. 25.

71. Marguerite Duras, *E*, op. cit., pág. 27.

72. Marguerite Duras, *VM, op. cit.*, pág. 80.



Charles Baudelaire

cuerpo. Algo de ese cuerpo así transcrito sobre la página en blanco será leído, entre líneas, por su agudo lector. ¿Qué de ese cuerpo tendido sobre el papel puede cobrar el estatuto de una interpretación? Pero, si hemos mencionado el tiempo pulsátil de un cuerpo, hay que precisar, entonces, que éste ingresa menos por su prestigio imaginario que por su dimensión pulsional. Entre las letras y sus espacios, en medio de sus retornos hipnóticos, de sus juiciosos rodeos o insensatas precipitades, se afirma el estilo del sujeto, o mejor, del objeto que lo causa. Ese es el tiempo pulsional, hecho letra y, sobre todo, pausa entre las letras. Ahora sí podemos afirmar que la sublimación implicada en la escritura no es simple desexualización, como tampoco puro ascetismo. En nada ilusorio es el goce que trae la escritura. Quizá por ello Duras dice: “El cuerpo de los escritores participa de sus escritos. Los escritores provocan la sexualidad en su lugar [...] los hombres, es como si se hubieran acostado con nuestra cabeza, penetrado en nuestra cabeza al mismo tiempo que nuestro cuerpo”⁷².

Después de todo este recorrido, sé que allá,
en algún rincón,
la escritura, imperturbable, sigue conservando su secreto...
De nuevo, inevitable, afortunadamente.

Bibliografía

- BORGES, J. L., “El poeta y la escritura”, en *U.D. tiene la palabra*, Bogotá, Fondo de publicaciones de la Universidad Distrital, 1994.
- DURAS, M., *El arrebato de Lol V. Stein*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987.
- , *El vicecónsul*, Barcelona, Tusquets Editores, 1986.
- , *Emily L.*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- , *Escribir*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994.
- , *Eso es todo*, Madrid, Plaza y Janés Editores S. A., 1998.
- , *Hiroshima mon amour*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- , *La impudicia*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- , *La vida material*, Barcelona, Plaza y Janés Editores S.A., 1987.
- , *Lluvia de verano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- , *Los ojos verdes*, Barcelona, Plaza y Janés Editores S. A., 1990.
- , *Moderato Cantabile*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987.
- , *Ojos azules pelo negro*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- , *Outside*, Barcelona, Ediciones Orbis S. A., 1988.
- FREUD, S., “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982.

- GAMONEDA LANZA, A., *La textura del deseo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- LACAN, J., “Del rapto de Lol V. Stein”, en *Revista de Literatura Quimera*, número 151, 1996.
- , *El Seminario. Libro 7. La ética del Psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1988.
- , “Juventud de Gide o la letra y el deseo”, en *Escritos*, México, Siglo XXI Editores, 1985.
- Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Española Desdée de Brower S. A., 1976.
- PESSOA, F., *Obra poética*, Río de Janeiro, Editorial Nova Aguilar S. A., 1998.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Douces figures poi**C**ardées
 MIA chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi LORIE
 où MARIE
 vous êtes-
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naitie Billy Dalize
 O mes amis partis en guerre ? Où sont Raynal
 Jaillissent vers le firmament Où sont les noms se mélancolisent
 Et vos regards en l'eau dormante Comme des pas dans une église
 Meurent mélancoliquement Où est Cremnitz qui s'engagea
 Où sont-ils Braque et Max Jacob ? Où est-elle qui se désolait
 Dersin aux yeux gris comme la bécasse peut-être sont-ils morts déjà
 De souvenirs mon âme est pleine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe O sauglante mer
 Jardins où saige abondamment le laurier rose fleur guerrière

"La paloma apuñalada y el surtidor de agua", *Guillaume de Apollinaire*