



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

## Escuchar la literatura, la música en la obra de Marguerite Duras

**Norma Angélica García González**

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

normaagarcia96@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2441-8340>

Reçu le 03-07-2020 / Évalué le 09-10-2020 / Accepté le 31-10-2020

### Écouter la littérature, la musique dans l'œuvre de Marguerite Duras

#### Résumé

La musique occupe une place importante dans la production littéraire de Marguerite Duras et montre l'intérêt profond de l'écrivain pour les effets émotionnels que cet art peut produire lorsqu'il émerge du texte. Afin d'intensifier les émotions de ses personnages et du lecteur, l'auteur utilise, de diverses manières, différentes caractéristiques du phénomène musical. Face à la limitation imposée par le sens rationnel des mots, la musique se révèle comme porteuse d'autres sens qui s'adressent essentiellement à la partie émotionnelle de la personne qui la produit ou l'écoute. Ainsi, mettant en évidence le rôle joué à la fois par les personnages interprètes et les personnages à l'écoute, la musique dans la littérature de Duras est capable de produire une dimension qui diffère du langage des mots, accentuant la force émotionnelle de l'écriture.

**Mots-clés :** musique, littérature, Duras

#### Resumen

La música ocupa un espacio importante en la producción literaria de Marguerite Duras y pone de manifiesto el interés profundo de la escritora por los efectos emotivos que este arte puede producir al emerger del interior de los textos. Con el fin de intensificar las emociones tanto de sus personajes como del lector, la autora utiliza, de diversas formas, diferentes características del fenómeno musical. Como relevo ante la limitación que impone el significado racional de las palabras, la música se revela portadora de otros sentidos que se dirigen esencialmente a la parte afectiva de quien la produce o la escucha. Así, destacando el papel que juegan tanto personajes intérpretes como personajes que escuchan, la música en la literatura de Duras es capaz de producir una dimensión que se diferencia del lenguaje de la palabra, acentuando la fuerza emotiva de la escritura.

**Palabras clave:** música, literatura, Duras

## Listening to literature, music in the work by Marguerite Duras

### Abstract

Music plays an important part in Marguerite Duras's literary production and underscores the writer's deep interest in the emotional effects that this art can produce when emerging from within the texts. In order to intensify the emotions of both her characters and the reader, the author harnesses different characteristics of the musical phenomenon in a number of ways. As a relay in view of the constraints imposed by the rational meaning of words, music reveals itself as a conveyor of other meanings that essentially address the affective core of those who perform or hear it. In this way, highlighting the role played by both performing and listening characters, music in Duras's literature is capable of creating a dimension beyond the language of words, stressing the emotional force of the writing.

**Keywords:** music, literature, Duras

### El fenómeno musical como materia de escritura

Hablar de la música en la obra de Marguerite Duras resulta a la vez atractivo y desafiante. Más allá de la importancia que la escritora, a través de entrevistas, programas de radio, o textos no ficcionales explícitamente le otorga, el tratamiento innovador e imaginativo que hace del universo musical en sus trabajos nos ofrece un terreno vasto y fértil para el análisis y la comprensión de su escritura. Presente ya sea como leitmotiv, como rasgo identitario de los personajes, o señalando un momento puntual de gran tensión emocional, la música al interior de las letras se encuentra en diversas manifestaciones creativas de la escritora (relatos, novelas, textos dramáticos, guiones cinematográficos) y se revela siempre como un elemento clave y portador de múltiples sentidos.

Es importante apuntar que, aunque existen diferencias claras entre el lenguaje musical y el lenguaje de la palabra que la escritora no dudará en reiterar en sus textos, la música, inmersa en la literatura, no puede más que presentarse a través del lenguaje escrito. En este sentido, es finalmente el lenguaje de la palabra el que permite que la música en su interior aporte un sentido que es inexpresable para las palabras solas, un sentido que apela a ser descodificado más por la emoción o el valor simbólico que representa, que por significados racionales y específicos propios del entendimiento de la palabra. De esta forma, la música presente en los textos otorga un lugar privilegiado a la intervención del lector en la reconstrucción de sentidos pues, transformado así en auditor, tiene que recurrir a sus propios referentes para la reconstrucción de significados. Así pues, es a través del lenguaje literario que la escritora hace posible la "aparición" de la música en forma

de referencias, de metáforas, de descripciones de la experiencia musical misma<sup>1</sup>. Duras logra dar a la música, aun apresada en la página, una dimensión que sobrepasa y se distingue de las letras para poder dialogar con ellas. La autora aprovecha distintas características del fenómeno musical capaces de emerger en el texto, para integrarlas a sus relatos creando sentidos y emociones diversas, que se encuentran estrechamente ligados a las historias individuales, tanto de los distintos personajes como del lector mismo.

En este sentido, el fenómeno musical, marcado por su condición ineluctable de no “ser”, sino “transcurrir”, es utilizado por Duras al interior de las letras para enfatizar el movimiento interno de los personajes (recurrentes en sus historias) que se dirigen irremediamente hacia el cumplimiento de un destino fatal. Así, “la pieza” de Schubert acompaña a Anne-Marie Stretter a lo largo de los textos enfatizando, con su propio transcurrir, el movimiento interno incontrolable e inexplicable que la habita y que la conduce inexorablemente al suicidio. Igualmente, la canción “À la claire fontaine” en *L’été 80* (1980) fluye en el interior de la joven profesora acompañándola en el camino que la llevará definitivamente a la separación del niño que ama. El fluir intrínseco de la música refuerza así la irremediabilidad del suceder de las historias de los personajes.

Por otro lado, la capacidad de evocación que conllevan las canciones conocidas (por los personajes, pero también por el lector) es una característica que Duras utiliza con frecuencia. La inmersión de canciones o de referencias a canciones en sus textos se presenta como un recurso privilegiado que le permite hacer de ellas o bien un lugar de rememoración, o un instrumento para conseguir la emergencia de la memoria de hechos traumáticos. Es interesante señalar que, en la obra durasiana, la relación del canto con la memoria se presenta siempre en función de un pasado doloroso, que implica desamor o muerte<sup>2</sup>. En este sentido, se trata de cantos que adquieren en la lectura un carácter triste y nostálgico. De esta manera, “Les mots d’amour” de Edith Piaf en *Savannah Bay* (1990) hará posible el recuerdo de la anciana que, recluso en su conciencia por el dolor que representa, no tiene otra posibilidad de hacerse presente para abrirse un camino de aceptación y olvido. Por su parte, el “canto de S. Thala” se presenta en varias obras como el “contenedor” de la historia traumática ocurrida en *Le ravisement de Lol. V. Stein* (1964).

La capacidad del sonido para hacerse presente simultáneamente en espacios físicamente diferentes es otra característica empleada por la autora para reforzar vínculos más emocionales que físicos entre los personajes; así, tanto Chauvin como Anne Desbaresdes en *Moderato Cantabile* (1958) escuchan la misma sonatina interpretada por el niño aun encontrándose en lugares físicos diferentes; la sonatina viaja y hace posible un encuentro uniendo a los amantes separados, para enfatizar

el deseo prohibido que los une. Un fenómeno similar sucede con el anciano de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) quien escucha, a través de la montaña, la canción que canta su hija Valérie; ésta es la forma que utiliza la escritora para acercarlo a ella y recordarle que está a punto de perderla.

Así pues, la escritora utiliza diversos recursos musicales en sus textos siempre con el fin de acentuar la dimensión emocional de la obra. Isabelle Soraru, al hablar de las posibilidades de la emergencia de la música en un texto literario, nos dice: *Más allá de su realización audible y por ende, de su presencia, la música es ese monstruo que se desborda siempre...incluso en su ausencia, incluso inmerso en la página, silenciadora de sonidos, la evocación de la música permite, podríamos decir, hacer sensible su posible desbordamiento.* (2012: 41)<sup>3</sup>.

Abordaremos ahora algunos aspectos generales que enmarcan y permiten este “posible desbordamiento” que permea buena parte de los trabajos de Duras.

### El carácter ambivalente de la música en el universo durasiano

La relación que guarda la escritora con la música de piano ocupa un lugar privilegiado en su vida y se encuentra plasmada de forma recurrente en sus trabajos creativos. A diferencia de las canciones citadas por la autora, que en su mayoría pertenecen al ámbito de la música popular, la música para piano presente en la obra señala otro tipo de registro, pues se enmarca dentro de lo que se denomina “música clásica”. Así, a lo largo de los textos encontramos referencias explícitas a obras de diferentes autores: la Sonatina de Diabelli en *Moderato Cantabile* (1958), “la pieza” de Schubert en *Le Vice-Consul* (1966), el vals de Brahms en *Agatha* (1980), el vals de Chopin en *L'Amant* (1984). Igualmente existen referencias a personajes pianistas sin que se precise ningún compositor u obra en particular asociado a su práctica: La madre de *Un barrage contre le Pacifique* (1950) es pianista durante las sesiones de películas mudas en el cine L'Éden y Tiène, toca el piano mientras canta en *La vie tranquille* (1944).

Es interesante señalar que la presencia de la música de piano en los trabajos de Duras transparenta con frecuencia la relación que mantiene en la vida real la escritora con el arte musical, una relación que transita entre la admiración, la atracción profunda hacia la que considera *la más alta instancia del pensamiento* (Bogaert, 2013 : 272)<sup>4</sup> y el dolor provocado por la frustración ante la ejecución instrumental : ... *siempre fracasamos en algo, es una obligación en la vida, yo, fracasé en la música...* (Field, 1993 : 20'36)<sup>5</sup>. Como reflejo de estas afirmaciones, los personajes músicos en los textos se encuentran siempre dotados de un poder especial que les confiere su condición de intérpretes y al mismo tiempo, están

asociados al sufrimiento y la frustración. Así, encontramos en las obras muchas escenas en donde la música o elementos musicales juegan un rol primordial para otorgar un “valor agregado” a los personajes, intérpretes músicos dotados de un halo misterioso que los envuelve y los sitúa al margen de los demás y los convierte en objetos de deseo inalcanzable. Sin embargo, haciendo eco a la propia experiencia de la escritora, constatamos que en su mayoría se trata de personajes que no han podido desarrollar su arte por completo y se encuentran frustrados por ello. Pensemos, por ejemplo, en Anne-Marie Stretter *una esperanza de la música occidental* (Duras, 1966 : 181)<sup>6</sup>, cuya ejecución instrumental forma parte esencial de la atracción irresistible que provoca en los hombres y que, sin embargo, tuvo que interrumpir su carrera musical al casarse con el embajador; o en Agatha (1981) quien, refiriéndose a su forma de tocar el vals de Brahms, dice: *De pronto creí que podría tocarlo, pero no, no fue posible. Me detuve en la repetición, usted sabe, esa que nunca pude lograr correctamente, usted sabe bien, la desesperación de nuestra madre* (Duras, 1980 : 28)<sup>7</sup>. La propia Duras expresó a Antoine Livio en 1964 : *Es lo que más lamento en la vida: no haber sido músico* (Bogaert, 2013 : 38)<sup>8</sup>. En *L'Amant*, (1984) encontramos otra cita que nos muestra una vez más esta imposibilidad dolorosa ante la ejecución pianística ligada a un personaje femenino; acerca de la joven que escucha el vals de Chopin en el barco se dice: *... ella lo conocía de una forma íntima y secreta porque había intentado aprenderlo durante meses y nunca había conseguido tocarlo correctamente, nunca...* (Duras, 1984 : 138)<sup>9</sup>.

Así pues, en las obras de Duras se adivina el duelo ante la práctica instrumental y al mismo tiempo, a través de ellas, la música adquiere un valor privilegiado que interactúa con la escritura. De esta forma, la escritora da cuenta de una capacidad sensible ante los efectos de la dimensión musical que la une irremediamente al mundo musical que supuestamente le está negado. Por un lado, “víctima” de los alcances del fenómeno emotivo irracional desatado por la música y, por otro, en la imposibilidad de dar cauce a su fascinación a través de la interpretación musical, la intuición se presenta como su gran aliada en la construcción de un camino alternativo: la emergencia de la expresión emotiva que caracteriza al arte musical a través y al interior de las letras. Es bajo esta dualidad deseo-frustración que se enmarca la música de piano presente en las obras.

### **La música como relevo ante la incompletud de las palabras**

Un elemento significativo para la comprensión del empleo de la música en los textos de Duras es la idea reiterada de que no existen palabras para nombrar lo que se pretende decir. Un ejemplo parece muy revelador al respecto, en *Le ravissement de Lol. V. Stein* (1964), al intentar dar un nombre a un estado emocional en el que se confunden el dolor más grande y la dicha más profunda, encontramos:

*A través de su cabeza y de su cuerpo, su dolor más grande y su más grande felicidad se confunden incluso en su definición, ésta se vuelve única pero indicible pues no existe una palabra para ello...Por eso, ella se calla. Hubiera sido una palabra-ausencia, una palabra-hueco, perforada en su centro por un hueco...No se hubiera podido decir pero hubiera sido posible hacerla resonar. Inmensa, sin fin, un gong vacío...(Cibiel, 1997: 762)<sup>10</sup>.*

Esta cita nos demuestra el valor de la precisión del significado de las palabras para Duras y la posibilidad que otorga al campo de lo sonoro para remplazarlas, es decir, la viabilidad en la escritura de que sea el ámbito de lo sonoro: *hacerla resonar*, el que tome el relevo ante la imposibilidad, la “incompletud” de las palabras. De esta manera, la escritora plantea una relación de oposición entre el lenguaje de la palabra y el lenguaje musical, el primero con un código de significación semántica preciso pero limitado, el segundo irreductible al sentido lingüístico de la palabra y que se presenta como un sustituto antagónico, pero también complementario de la escritura, ligado fundamentalmente a la emoción y a la “irracionalidad”. Así, en la obra encontramos personajes asociados fuertemente a la música como Anne-Marie Stretter o el niño de *Moderato Cantabile* (1958), cuyo quehacer musical se confronta a la racionalidad de otros personajes como el embajador de Calcuta, sordo a la sensibilidad afectiva de su esposa o la profesora de piano, cuyo único interés es que el niño “aprenda” de forma mecánica la ejecución del instrumento. Sin embargo, la música siempre surge, más allá de cualquier comprensión racional, vive y ejerce sus poderes misteriosos sobre los oyentes: *La sonatina resonó aún, llevada como una pluma por ese bárbaro, a pesar de su voluntad, y se abatió de nuevo sobre su madre, sentenciándola de nuevo a la condena de su amor*. (Duras, 1958: 95)<sup>11</sup>. Es decir, la práctica instrumental se presenta inmersa en una dimensión diferente a la racional, es totalmente autónoma y ejerce sus “poderes” a pesar de la voluntad de los oyentes.

La inserción de la canción “À la claire fontaine” en algunos textos también es un ejemplo muy interesante en este sentido. Tanto en *L'été 80* (1980) como en *La pluie d'été* (1990), esta pieza es utilizada por la escritora como remplazo de las palabras ante un momento de gran intensidad emocional en las narraciones. Tratada de forma similar en ambos textos, la letra de la canción se encuentra entrelazada con el texto narrativo o los diálogos de los personajes. Siendo una pieza de dominio popular, la escritora pone en juego todos los elementos tanto sonoros (la melodía, la letra completa, el timbre infantil de las voces que generalmente la cantan), como simbólicos (la inocencia, el amor incondicional y profundo) que posee el lector para que dialoguen con las historias de amor prohibido que describen ambas narraciones, logrando así intensificar la emoción tanto de los personajes como del

lector. El elemento musical, aunque no deja de ser un componente heterogéneo con respecto a la escritura, no se separa completamente de ella, no se presenta como una cita señalada tipográficamente o una referencia exterior, más bien, forma un solo cuerpo con la escritura: *Después la joven cantó que en la fuente clara había descansado, y que sobre la rama más alta un ruiseñor había cantado y que nunca nunca lo olvidaría.* (Duras, 1980: 90)<sup>12</sup>. Por un lado, Duras utiliza la letra de esta melodía infantil para dar un mayor sentido al propio texto, en este sentido Ogawa señala *...[las palabras de la canción] abren una instancia metalingüística que se sobrepone a la de la narración...* (Ogawa, 2002: 39)<sup>13</sup>. Por otro lado, al significado de las palabras agrega la dimensión sonora que conlleva la canción, que el lector recrea en su imaginario y que es igualmente transmisora de simbolismos ligados a la infancia y a emociones que se transmiten sin pasar por el entendimiento racional. La música se integra así a la narración como una segunda voz polivalente, diferente y complementaria, cargada de significados inexpresables para la voz de la escritura.

### La escucha y la interpretación musicales

Finalmente, plantearemos un aspecto que resulta altamente significativo pues la presencia musical en las obras de Duras, aunque es diversa, frecuentemente involucra activamente a los personajes, es decir, no se trata de citas o de referencias musicales que complementan una situación o sirven de “ambientación” para las historias. En los trabajos de Duras encontramos un especial interés tanto por los personajes intérpretes, cantantes o pianistas, como por los personajes que escuchan la interpretación musical y ambas acciones son ponderadas por la escritora jugando un rol primordial en su escritura. Es interesante apuntar que la situación de oyente, por parte de los personajes en las narraciones, integra de forma activa al lector que, capaz de reproducir en su imaginario el fenómeno musical presente en los textos, se transforma a su vez en “oyente” y establece un vínculo directo con la narración y una complicidad con los personajes que escuchan.

Como se ha mencionado, creando un efecto emocional profundo, en los textos de Duras el escuchar música frecuentemente se presenta como un acto que despoja al sujeto de sí mismo enviándolo a un ámbito no regido por la razón o el entendimiento. La escritora comparte en este sentido el pensamiento de Pascal Quignard, quien nos dice: *El auditor en música no es un interlocutor. Es una presa que se abandona a la trampa.* (1996: 11)<sup>14</sup>. La escucha musical transforma a los personajes y los sitúa en un estado en el que no controlan sus emociones; en una especie de tiempo suspendido, los oyentes se presentan sometidos a los efectos imposibles de codificar que produce la música y el lector, igualmente como “auditor”, experimenta con ellos esta pérdida de control causada por la emoción

musical. En *Moderato Cantabile* (1958), Anne Desbaresdes lleva a su hijo todos los viernes a sus clases de piano y escucha atentamente lo que la profesora intenta enseñarle; en un momento del relato encontramos: *Ella escuchaba la sonatina. Venía de la profundidad de las eras, llevada por su hijo a ella. Al escucharla, frecuentemente se encontraba, ella lo hubiera podido creer, al borde del desmayo* (Duras, 1958: 95)<sup>15</sup>. Por su parte, en *Le Vice-Consul* (1966), Michel Richard confiesa que fue el hecho de escuchar el piano interpretado por Anne-Marie Stretter, lo que le permitió quedarse en Calcuta: *...quería irme desde el primer día, y...es ella, la música que escuchaba, la que hizo que me quedara, que me pudiera quedar en Calcuta...* (Duras, 1966: 182)<sup>16</sup>. En *Agatha* (1981), mientras la protagonista escucha a su hermano tocar el piano para ella, llega a una especie de éxtasis que describe así: *Perdí la conciencia de vivir durante algunos segundos*. (Duras, 1981: 30)<sup>17</sup>. Es interesante anotar que, en cuanto a la interpretación instrumental, Duras pone de manifiesto más el acto de escucha como potenciador de emociones, que el de la ejecución misma. Así, los personajes pianistas son siempre detentores de poderes negados para los demás que provocan estados emocionales intensos en quienes los escuchan, pero no forzosamente en ellos mismos. En este sentido, pareciera que la escritora utiliza los recursos de escritura para ser fiel a una idea que expresó a Leopoldina Pallota en 1987: *La música, la verdadera música, no puede estar en segundo plano de otra cosa. Nos debe llenar -vaciar- de todo*. (Pallotta, 2013: 35)<sup>18</sup>. Así, la música es capaz, aún plasmada en las letras, de crear, en aquel que la escucha, un espacio interno “vacío” de significado semántico, que se presenta “ocupado” por la emoción “pura”.

En estos ejemplos, si la escucha es frecuentemente utilizada por la escritora como un acto capaz de intensificar los sentimientos de quien escucha, el escuchar en el presente del acto performativo, es decir, en el momento mismo de la interpretación musical provoca un espacio de una aún mayor tensión expresiva. En este sentido conviene recordar lo que Barthes señala como “semiología segunda” con respecto a la música y que expresa así: *...la sintaxis [de la música]...corresponde entonces a una semiología segunda, aquella del cuerpo en estado de música*. (1982 : 276)<sup>19</sup>. El cuerpo puesto en acción para la interpretación musical (ya sea instrumental o vocal) en el presente de las narraciones conlleva consecuencias altamente significantes en la lectura, pues la escritora utiliza la condición corporal implícita en la interpretación musical para ponerla al servicio del despliegue emotivo en sus textos. El sonido del instrumento o de la voz prolonga el movimiento del cuerpo y, por ende, lleva impresa, de alguna manera, la “huella de la vida del cuerpo”<sup>20</sup>, la “marca” de ese cuerpo en movimiento. En el artículo consagrado a la *Kreiseriana* Op. 16 de Robert Schumann, R. Barthes expresa: *...en cuanto es musical, la palabra*

- o su sustituto instrumental - ya no es lingüística, sino corporal. (1982: 272)<sup>21</sup>. Quizás uno de los ejemplos más significativos en este sentido lo encontremos en *Agatha* (1981), en donde la interpretación del vals de Brahms en el piano realizada por el hermano y escuchada simultáneamente por la hermana, sustituye al acto carnal que implicaría el deseo prohibido que los une. Ante la imposibilidad de unión corporal, el cuerpo del hermano se vierte en la música que emana del piano que interpreta y es recibido por el cuerpo de Agatha que lo escucha en un estado de éxtasis e intensidad emocional. Igualmente, el cuerpo de La madre de *Un barrage contre le Pacifique* (1950) se plasma en la música de piano que interpreta en el cine Éden para abrazar a sus hijos que escuchan en sueños en la oscuridad de la proyección.

Es significativo mencionar que, en la obra de Duras, no existe una gran proliferación de referencias a diferentes obras musicales; en general, una pieza corresponde a un personaje. La escritora plantea más bien una profundización y una apropiación, por parte de los personajes, de una sola obra musical; de esta forma, es fácil asociarlos con el tema musical que interpretan, reforzándose así la intensidad que provoca la interpretación-escucha musical, pues se presenta fuertemente incorporada a las características que definen a los personajes.

Como se ha mencionado, en los ejemplos anteriores se hace referencia a la interpretación pianística y los textos intensifican la emoción de quien la escucha, sin hacer mención a la emoción de quien interpreta; sin embargo, cuando la voz se convierte en instrumento musical, la interpretación parece presentarse como el acto que envuelve emotivamente de igual forma y con la misma intensidad tanto al que canta, como al que escucha. Sin necesidad de un objeto externo para producir música, el canto se presenta directamente anclado en el cuerpo y se vuelve la forma de expresión o comunicación entre los personajes. Esto sucede entre los hermanos de *La pluie d'été* (1990) en el momento en el que comprenden lo inevitable de su separación:

*Jeanne y Ernesto se miran a través de las lágrimas.*

*Ernesto toma el rostro de Jeanne y lo coloca contra el suyo. Dice las palabras de la canción en el aliento y la lágrimas de Jeanne: A la fuente clara fui a pasear, el agua estaba tan clara que me sumergí.*

*En su aliento mezclado al suyo, en sus lágrimas, Ernesto habla. Hace mucho que te amo, dice Ernesto...*

*Estamos muertos, dice Ernesto.*

*Jeanne no responde, muerta como él. (Duras, 1990: 130)<sup>22</sup>.*

Por su parte, el personaje de la pordiosera que aparece en varios textos también es un ejemplo claro en este sentido pues, en un proceso de pérdida de identidad y separación del mundo humano, lo único que esta niña desterrada conserva intacto en su memoria, es el canto ligado a su infancia; la pordiosera encuentra en el canto la única salida ante la angustia insoportable que le produce el abandono y se volverá un rasgo distintivo de la emotividad del personaje. En la cinta filmica *India Song* (1975), el cuerpo y la imagen de la pordiosera serán definitivamente suplantados por su canto, sin imagen ni cuerpo, la corporalidad implícita en este canto infantil y primario juega el rol de personaje. Así pues, interpretación y escucha son acciones altamente valoradas por la escritora y constituyen pilares para la construcción y el manejo de la música al interior de sus obras.

## Conclusión

A través de este panorama general, se ha visto cómo la música en las obras de Duras es tratada de forma compleja y refinada utilizando diversas características propias del sonido; en un contexto de dinamismo y contradicción, se encuentra asociada tanto al deseo más álgido como al dolor más profundo. En este sentido, sorprende la forma en la que la escritora utiliza su propia frustración ante la interpretación musical para transformarla en un recurso de escritura. Asumiendo su fracaso y la desilusión que éste conlleva, crea una forma de “hacer” música al interior de sus textos que le es totalmente propia. Transformando el impedimento en potencial, sus obras manifiestan una forma de relación música-texto que maravilla por su alcance expresivo. Por otro lado, situándolo al interior de la acción de los personajes, es decir, convirtiéndolos en intérpretes o escuchas, el fenómeno musical encarnado adquiere vida y funciona haciendo evidente la limitación de las palabras y aportando un incremento en el sentido emocional a las narraciones.

## Bibliografía

- Barthes, R. 1982. *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bernheim, N. 1981. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris : Albatros.
- Bogaert, S. 2013. *Marguerite Duras, Le dernier des métiers*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cibiel, F., ed. 1997. *Duras, Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943-1995*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. 1958. *Moderato cantabile*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. 1966. *Le Vice-Consul*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. 1980. *L'été 80*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. 1980. *Agatha*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. 1984. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Field, M. 1993. *Le Cercle de Minuit - Marguerite Duras*. ina.fr, <https://madelen.ina.fr/programme/marguerite-duras/player/cpb93010479/marguerite-duras> [Consultado el 15 de junio de 2020].

Ogawa, M. 2002. *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan.

Pallotta, L. 2013. *Marguerite Duras, La passion suspendue*. Paris : Éditions du Seuil.

Quignard, P. 1996. *La haine de la musique*. Paris : Gallimard.

Soraru, I. 2012. La musique, mon amour... Écrire l'absence de la musique dans le défaut des mots. In: *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*. Québec : Presses de l'Université du Québec. [http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/poetiques\\_de\\_labsence\\_chez\\_marguerite\\_duras\\_coupe\\_31\\_2a.pdf](http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/poetiques_de_labsence_chez_marguerite_duras_coupe_31_2a.pdf) [Consultado el 15 de junio de 2020].

## Notes

1. No podemos obviar que también en sus trabajos cinematográficos, en donde la música adquiere una dimensión físicamente audible solicitando el oído y no el imaginario del receptor, la realizadora otorga a la música siempre un rol protagónico y no complementario, tratándola con respeto y autonomía, como ella misma expresa a propósito de *India Song* (1975): *La musique vient malgré l'évènement* (Bernheim, 1981: 121). Así las citas musicales en las cintas fílmicas que dirigió se presentan siempre de forma musicalmente coherente, es decir, piezas o frases completas, rupturas en momentos de cadencias musicales, subordinando la imagen al ritmo que impone la intervención musical.

2. En este sentido parece pertinente señalar que, afín al pensamiento de su época, Duras manifestó gran interés por los procesos de memoria como elementos que permiten la superación de algún evento traumático, concepción importante en el pensamiento psicoanalítico muy apreciado a mitades del siglo XX.

3. *Au-delà de sa réalisation audible et donc de sa présence, la musique est ce monstre qui déborde toujours...même dans son absence, même dans cet étouffoir sonore que constitue la page, l'évocation de la musique permet, pourrait-on avancer, de rendre sensible son possible débordement.*

4. *la plus haute instance de la pensée...*

5. *...on rate toujours quelque chose, c'est une obligation dans la vie, moi, j'ai raté la musique...*

6. *...un espoir de la musique occidentale.*

7. *Tout à coup j'ai cru pouvoir la jouer et puis non, cela n'a pas été possible. Je me suis arrêtée à la reprise, vous savez, celle que je n'ai jamais pu passer correctement, vous savez bien, le désespoir de notre mère.*

8. *C'est ce que je regrette le plus au monde : de ne pas avoir été musicienne.*

9. *...qu'elle connaissait de façon secrète et intime parce qu'elle avait essayé de l'apprendre pendant des mois et qu'elle n'était jamais arrivée à la jouer correctement, jamais...*

10. *...pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot... Faute de son existence, elle se tait. Ça aura été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou...On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide...*

11. *La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour.*

12. *Puis la jeune fille a chanté qu'à la claire fontaine elle s'était reposée, et que sur la plus haute branche un rossignol avait chanté et que jamais jamais elle ne l'oublierait.*

13. *... [les mots de la chanson] ouvrent une instance métalinguistique qui se superpose sur celle de la narration...*

14. *L'auditeur en musique n'est pas un interlocuteur. Il est une proie qui s'abandonne au piège.*
15. *Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir.*
16. *...je voulais repartir dès le premier jour, et...c'est elle, cette musique que j'entendais qui fait que je suis resté - que...j'ai pu rester à Calcutta.*
17. *J'ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes.*
18. *La musique, la vraie musique, ne peut être l'arrière-fond de quelque chose d'autre. Elle doit nous remplir - nous vider - de tout.*
19. *...la syntaxe [de la musique] ...relève donc d'une sémanalyse, ou, si l'on préfère, d'une sémiologie seconde, celle du corps en état de musique.*
20. *La idea de la "huella de la vida del cuerpo" con respecto a la práctica instrumental está tomada de: Michaël Levinas, "Qu'est-ce que l'instrumental" en *Algorithmus, Klang, Natur: ;Abkehr vom Materialdenken?* Darmstadt : Ed. Schott, 1982, 35. Citado en Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, 69.*
21. *...dès lors qu'elle est musicale, la parole - ou son substitut instrumental - n'est plus linguistique, mais corporelle.*
22. *Jeanne et Ernesto se regardent à travers les larmes. Ernesto prend le visage de Jeanne et le met contre le sien. Il dit les paroles de la chanson dans le souffle et les larmes de Jeanne : À la claire fontaine je me suis promenée, l'eau en était si claire que je me suis baignée. Dans son souffle mêlé au sien, dans leurs larmes, Ernesto parle. Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto.... On est morts, dit Ernesto. Jeanne ne répond pas, morte comme lui.*