

## La evolución de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras: *Aurélia Steiner*, la destrucción de la misiva

Lourdes MONTERRUBIO IBÁÑEZ

*Universidad Complutense de Madrid*

loumonte@ucm.es

### Resumen

La presencia de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras evoluciona desde su definición canónica como medio de comunicación a su progresiva problematización. En *Aurélia Steiner* (1979) la misiva se convierte en dispositivo de enunciación literaria para materializar su destrucción: el remitente epistolar se convierte en un *yo* vaciado de ipseidad que se dirige a un imposible destinatario. Tanto la llamada-invocación del ausente como la búsqueda identitaria fracasan. Tras esta experiencia límite, la materia epistolar renace en el espacio autobiográfico para generar su hibridación: con el diálogo en estilo directo en *L'Homme atlantique* y con el relato en *Yann Andréa Steiner*.

**Palabras clave:** Escritura epistolar. *Nouveau Roman*. Subjetividad. Ausencia. Deconstrucción narrativa.

### Abstract

The presence of the epistolary material in Marguerite Duras's literary work evolves from its canonical definition as a means of communication to its progressive problematization. In *Aurélia Steiner* (1979) the letter becomes the enunciation device of the narrative to materialize its destruction: the epistolary sender becomes an *I* emptied of ipseity who writes to an impossible addressee. Both the call-invocation of the absent and the identity search fail. After this literary limit-experience, the epistolary material revives in the autobiographical space to generate its hybridization: with direct dialogue style in *L'Homme atlantique* and with narrative in *Yann Andréa Steiner*.

**Key words:** Epistolary writing. New Novel. Subjectivity. Absence. Narrative deconstruction.

### Résumé

La présence de la matière épistolaire dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras évolue depuis sa définition canonique comme moyen de communication jusqu'à sa progressive problématisation. Dans *Aurélia Steiner* (1979) la lettre devient un dispositif d'énoncia-

---

\* Artículo recibido el 24/05/2018, evaluado el 19/10/2018, aceptado el 5/11/2018.

tion littéraire pour matérialiser sa destruction: l'envoyeur devient un *je* vidé d'ipseité qui s'adresse à un destinataire impossible. L'appel-invocation de l'absent et la recherche d'identité échouent tous les deux. Après cette expérience limite, la matière épistolaire est renée dans l'espace autobiographique pour générer son hybridation: avec le dialogue en style direct dans *L'Homme atlantique* et avec le récit dans *Yann Andréa Steiner*.

**Mots clé :** Écriture épistolaire. Nouveau Roman. Subjectivité. Absence. Déconstruction narrative.

### 0. Introducción

La renovación literaria surgida de la crisis de la Modernidad rompe con los postulados de la narrativa y el teatro clásicos a través de las prácticas escriturales del *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre* (también denominado *Théâtre Nouveau* o *Théâtre de l'absurde*). Una escritura que, por su oposición a esos cánones de la narración, no recurre con frecuencia a un dispositivo narrativo como es la carta. No obstante, en los casos en los que esta es utilizada, nos hallamos ante “una *metamorfosis de la misiva* esencial en su evolución dentro del espacio literario y teatral” (Monterrubio, 2015: 583), definida por la imposibilidad de su realización o el fracaso de su comunicación, como ocurre a lo largo de la obra de Robert Pinget (Monterrubio, 2018b), *La Dernière Bande* (1958) de Samuel Beckett (Monterrubio, 2017), *Histoire* (1967) de Claude Simon o el díptico *Correspondance y Réflexions* (1968) de Louis Palomb (Monterrubio, 2018a), entre otras. Así, como ya hemos señalado, “la carta se genera entonces como la negación de sus características comunicativas y de sus posibilidades de auto-objetivación” (Monterrubio, 2015: 583).

La obra literaria de Marguerite Duras, continuamente atravesada por la presencia de la misiva, es una materialización clave de esta evolución de la materia epistolar en el período señalado. Si Christine Planté (2000) estudia algunas de estas presencias epistolares, el presente artículo pretende realizar el análisis de la evolución y transformación de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras. Como la propia escritura, la presencia epistolar va evolucionando desde sus usos canónicos a la destrucción que de los mismos supone la escritura epistolar de *Aurélia Steiner* (1979), como analizaremos en detalle. Presentamos a continuación el conjunto de textos durasianos con presencia de la materia epistolar:

- *Les Impudents* (1943)
- *La Vie tranquille* (1944)
- *Un barrage contre le Pacifique* (1950)
- *Le Marin de Gibraltar* (1952)
- *Madame Dodin* (1954)
- *L'Amante anglaise* (1967)

- *Détruire, dit-elle* (1969)
- *L'Amour* (1971)
- *L'Eden Cinéma* (1977)
- *Aurélia Steiner* (1979)
- *L'Homme atlantique* (1982)
- *Savannah Bay* (1982)
- *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986)
- *Emily L.* (1987)
- *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)
- *Yann Andréa Steiner* (1992)

## 2. Evolución de la materia epistolar en la obra literaria de Duras

El primer hecho que es preciso destacar es la presencia del objeto epistolar en las cuatro primeras novelas de la autora. En todas ellas la escritura epistolar está perfectamente enmarcada dentro de su caracterización discursiva canónica, cumpliendo la función comunicativa que la motiva.

En *Les Impudents* (1943), Mme Taneran escribe una carta a Georges Durieux para informarle de su decisión de permitir que su hija Maud viva con él. La misiva completa aparece en el último capítulo del texto literario (Duras, 1992a: 242-245), lo que reafirma su entidad como objeto narrativo que permite conocer la enunciación directa de Mme Taneran y, por tanto, su punto de vista respecto al relato que está por concluir:

Son véritable intérêt est ailleurs – faire entendre la voix de la mère, en livrant un nouveau point de vue sur le conflit, et un visage différent de celle qui était surtout apparue jusque-là enfermée dans une injuste préférence pour son fils [...] Plus qu'elle n'aura servi à une véritable résolution narrative, la lettre aura donc permis de suspendre la figure maternelle dans une hésitation, instaurée par l'écart entre discours du personnage et récit, et de la figer dans une indécidable ambivalence (Planté, 2000: 137).

En *La Vie tranquille* (1944) la misiva aparece de forma explícita, nuevamente, respetando su caracterización discursiva y su función informativa. Una carta que Tiène envía a Françou, durante la estancia de esta en la playa de T..., y que se muestra al lector cuando la lee (Duras, 1981: 163-165). El relato en primera persona de Françou da paso así a la enunciación epistolar de su amante, que la informa de manera pormenorizada sobre el estado actual de la granja y los últimos acontecimientos familiares. De nuevo, la carta cumple su función comunicativa, además de dar a conocer el punto de vista del personaje de Tiène y su manera de expresarse.

*Un barrage contre le Pacifique* (1950) relata una escritura epistolar constante y dilatada en el tiempo, la de la madre al agente catastral. Un ejercicio epistolar del que solo se nos muestra su última materialización, la última misiva que escribe la madre antes de su muerte y que, nuevamente, se inscribe íntegramente en el relato, para convertirse en un capítulo completo de la novela. Aunque la carta mantiene en este caso su naturaleza discursiva y su función comunicativa, por primera vez esta no llega a manos del destinatario. Y sin embargo, alcanza su máximo valor al convertirse en legado vital de la madre hacia los hijos:

[...] une fois qu'il l'avait lue, il avait décidé de la garder toujours. Lorsqu'il la lisait il se sentait devenir comme il aimait être, capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés. C'était comme ça qu'il désirait rester toute sa vie, quoi qu'il lui arrive, même s'il devenait très riche. Cette lettre lui serait bien plus utile qu'elle ne le serait jamais entre les mains des agents de Kam (Duras, 1958: 245-246).

Joseph confía la misiva a Suzanne antes de su partida, momento en el que esta se da a conocer al lector (Duras, 1958: 248). Se trata, sin duda, de la carta con mayor valor literario de la obra de Duras hasta llegar a *Aurélia Steiner*, en una evolución que irá desde la máxima capacidad significativa de la carta en esta misiva de la madre, a la destrucción de la misma y de su posibilidad de significación en aquellas cartas que serán objeto de nuestro análisis textual. Una segunda carta aparece en esta ficción literaria, en este caso elidida, de la que solo conocemos su contenido de forma indirecta a través del narrador. Una misiva de Joseph que exaspera a la madre por sus errores ortográficos, y que implica otra forma de reafirmación personal, en este caso en relación con su profesión como profesora. La carta, por tanto, de manera indirecta, vehicula la reivindicación de la identidad personal, en total oposición a lo que ocurrirá en *Aurélia Steiner*.

En *Le Marin de Gibraltar* (1952) la misiva es el medio de comunicación que permite a Anna recibir los avisos de las posibles ubicaciones de su antiguo amante. La búsqueda-espera de su vagabundo marítimo se rige por la llegada de los mensajes que sitúan al *marin de Gibraltar* en un lugar concreto de la geografía mundial y que impongan un nuevo destino a su viaje. La carta, en esta ocasión, sirve para transmitir falsas informaciones y crear identidades ilusorias del marinero. Por primera vez en la obra de Duras, la misiva vehicula la mentira. Embarcado ya en esta aventura, Jean intenta escribir una postal a Jacqueline, la pareja que ha abandonado hace una semana para seguir a Anna, desde una escala en Tánger. Por primera vez se narra la imposibilidad del acto epistolar, su incapacidad para comunicarse con el otro a través de la palabra escrita a él dirigida, sin que esta no sea una mentira, una ilusión: “En l'écrivant je vis mes mains [...] Je cherchais ce que j'aurais bien pu écrire à Jacqueline. Mais je ne trouvais pas. Mes mains étaient sales. J'écrivis : je pense à toi. Puis, je dé-

chirai la carte” (Duras, 1977c: 327-328). Al final del relato, ya en Dahomey, el narrador incluye dos cartas escritas por el supuesto *marin de Gibraltar*, ahora conocido por Gégé, desde Léopoldville. Cartas destruidas por Louis, quien las reproduce de memoria, lo que ya hace dudar de la veracidad de su contenido:

Cher Béhanzin, me disait-il plaisamment, Gégé est à Léopoldville. Il s’y occupe le mieux qu’il peut. C’est grand, la ville, c’est une des merveilles de la merde coloniale. Faut avoir tué père et mère pour y vivre. Il y a quand même retrouvé des amis. Il joue aux cartes. Enterrez ses mausers. A bientôt, votre Gégé (Duras, 1977c: 360).

Reincidiendo en el espacio epistolar como territorio de la mentira y la ocultación, el supuesto marino escribe sobre sí mismo en tercera persona y da rienda suelta al sarcasmo. Preguntado sobre si su identidad es la del *marin de Gibraltar*, asesino de Nelson, e informado de la intención de Anna de encontrarlo, Gégé responde nuevamente:

Si Gégé était l’assassin de Nelson Nelson, il ne le dirait évidemment pas, surtout par écrit. Il faut être fou ou imbécile pour croire qu’il pourrait le dire. Quant à la nommée Anna vous pouvez toujours l’adresser à Gégé. On verra ce qu’on peut faire pour elle. Qu’elle demande Gégé à Léo, dans le premier bistro de la rive gauche du Congo (Duras, 1977c: 361).

Una vez más, la carta es vehículo de la expresión impostada, de la ocultación de la personalidad del emisor. Así, el espacio epistolar se va deslizado hacia su incapacidad como medio de transmisión de información veraz, de emoción sincera. Este desplazamiento, que hasta el momento solo se produce en el contenido, terminará alcanzando también a la forma epistolar.

En *Madame Dodin* (1954) la narradora-personaje describe la cotidianidad de Mme Dodin, la conserje del inmueble en el que vive. Un día a día perturbado por la tarea de sacar la basura de los vecinos, que no muestran por la empleada la consideración esperada. Por este motivo, la narradora-personaje escribe dos cartas dirigidas al conjunto de los vecinos acerca de esta situación. Dos misivas que muestran dos perspectivas diferentes para abordar el problema y para apelar al vecindario. Sin embargo, ninguna de las cartas será entregada. Explica Planté (2000: 141) el uso de la carta en esta obra en relación a la temática de la militancia y compromiso de los intelectuales:

[...] la réflexion sur la lettre à faire, sur fond historique de malentendu entre intellectuels de bonne volonté, compagnons de route et classe ouvrière, invite à lire dans cette allégorie cocasse de la condition humaine aussi une fable de la littérature, vue comme l’écriture *quand même* des lettres impossibles à écrire, des lettres qu’on ne peut adresser à leur véritable destinataire...

Las misivas, por tanto, no conocen el *ici* de la realidad-relato, sino el *ailleurs* de la literatura-relato. De nuevo, la comunicación epistolar no se produce, la efectividad del dispositivo se cuestiona, en este caso, focalizada en la capacidad de autocrítica y reflexión del destinatario.

La novela *L'Amante anglaise* (1967) –que será a su vez adaptada a la escena en *Le Théâtre de l'amante anglaise* (1991)– retoma la narración de la obra teatral *Les Viaducs de la Seine et Oise* (1959) para generar ahora una entrevista a sus protagonistas donde la homicida Claire Lannes admite su crimen, frente al que se muestra emocionalmente ajena. Tanto ella como su esposo, Pierre Lannes, son interrogados acerca de la actividad epistolar de la ahora convicta. El marido relata las cartas que Claire escribía a los periódicos, mientras afirma la incapacidad de esta para escribir y enviar misivas a un destinatario conocido:

– Non, je ne crois pas. Non, même au début, je ne crois pas. Imaginer qu'elle pouvait écrire à quelqu'un donner des nouvelles – en demander –, c'est impossible quand on la connaît. Aussi impossible que de l'imaginer en train de lire un livre. Tandis qu'aux journaux elle pouvait écrire tout ce qui lui passait par la tête (Duras, 1986a: 93).

Es decir, Claire sería incapaz de mantener una comunicación epistolar, incapaz de contarse y leer al otro. Una limitación que confirmará posteriormente ella misma, al plantearse la posibilidad de escribir al agente de Cahors:

Écrire des lettres sur lui, j'aurais pu, mais à qui ?  
 – A lui ?  
 – Non, il n'aurait pas compris.  
 Non, il aurait fallu les envoyer à n'importe qui. Mais n'importe qui ce n'est pas facile à trouver.  
 C'est pourtant ça qu'il aurait fallu faire : les envoyer à quelqu'un qui n'aurait connu ni lui ni moi pour que ce soit tout à fait compris (Duras, 1986a: 159-160).

La experiencia vital no puede ser entendida por las personas con la que se comparte. Solo el punto de vista exterior puede dar sentido a lo acontecido. Así, la pasión amorosa no puede ser compartida con el amante y la misiva no puede transmitirla. Nuevamente, y según la protagonista, la carta es un dispositivo fallido. Como podemos observar, se produce ya una clara evolución del objeto epistolar en la obra de Duras. Si al comienzo este se definía como medio de comunicación factible y utilizado con éxito, vemos que en las últimas obras abordadas la misiva comienza a complejizarse: como espacio de la ocultación y la mentira por parte del remitente; como imposibilidad comunicativa del mismo; o como imposibilidad de comprensión por parte del destinatario.

En *Détruire, dit-elle* (1969) la evolución-erosión del dispositivo epistolar al-

canza también a su forma discursiva. Del mismo modo que se habla de la escritura literaria y la imposibilidad de la misma, la carta forma parte igualmente de la fragmentación de la obra. La misiva escrita por Max Thor presenta la imposibilidad del objeto epistolar como tal. Sin destinatario, abandonado sin ser enviado ni entregado y portador de un mensaje confuso:

- C'est ça, oui... Une lettre ?
  - Peut-être. Mais à qui ? à qui ? Dans le silence de la nuit ici, dans cet hôtel vide, à qui s'adresser, n'est-ce pas ? [...]
  - Vous l'avez sur vous ? demande Stein. Oui.
- Il prend dans sa poche l'enveloppe blanche et la tend à Stein. Stein l'ouvre, déplie, se tait, lit.
- « Madame, lit Stein. Madame, il y a dix jours que je vous regarde. Il y a en vous quelque chose qui me fascine et qui me bouleverse dont je n'arrive pas, dont je n'arrive pas, à connaître la nature ».
- Stein s'arrête et reprend.
- « Madame, je voudrais vous connaître sans rien en attendre pour moi ».
- Stein remet la feuille dans l'enveloppe et la pose sur la table (Duras, 1969: 25-26).

Una carta sin destinatario que abandonan sobre una mesa y que expresa una fascinación y deseo hacia un otro al que no parece posible identificar en la realidad. Una carta que si el lector podría creer dirigida a Élisabeth, Stein insinúa a Alissa como destinataria (Duras, 1969: 28-29). Con la llegada de Alissa, esposa de Max Thor, la carta resurge, en ese mismo territorio de su indefinición:

- Tu cherches à comprendre, dit-elle, toi aussi.
- Oui. Il y aurait une lettre peut-être ?
- Oui, une lettre, peut-être.
- « Il y a dix jours que je vous regarde », dit Max Thor.
- Oui. Sans adresse, jetée. Je la trouverais, moi (Duras, 1969: 44).

Alissa da una nueva interpretación a la falta de destinatario, para cifrar el mensaje no como abandonado, sino como “tirado”, lo que aumenta la negación del objeto epistolar. Una segunda misiva aparece en la conversación que Alissa y Stein sostienen sobre Max Thor:

- Elle prend la lettre d'un geste lent, ouvre l'enveloppe.
  - Stein, regarde avec moi.
- Côte à côte, presque confondus, ils lisent :
- « Alissa sait, lit Stein. Mais que sait-elle ? »
- Alissa remet la lettre dans l'enveloppe et déchire le tout dans un très grand calme.



– Je l'ai écrite pour toi, dit Stein, quand je ne savais pas que tu avais tout deviné (Duras, 1969: 51-52).

Stein afirma haber escrito esa misiva dirigida a Alissa y esta le hace leerla para después destruirla. En ella, la destinataria no es referida con el *tu/vous* sino con la tercera persona, y enuncia una pregunta tan genérica que resulta complejo atribuirle significado.

Dos cartas, por tanto, cuyos destinatarios son cuestionados por las mismas, cuyos mensajes resultan confusos, y que son abandonadas o destruidas. Finalmente, una tercera carta surge en una conversación entre Alissa y Élisabeth. La misiva recibida por esta última y escrita por el doctor que la atendió durante su embarazo provocó el intento de suicidio de su marido (Duras, 1969: 97). El elemento epistolar sí alcanza su objetivo en este caso, como materialización de un deseo amoroso que llevó a la destrucción en el pasado. La misiva, en el presente, como elemento frustrado, es metáfora de la inviabilidad de ese deseo. Es en esta obra donde encontramos ya los temas en los que Duras profundizará en *Aurélia Steiner* gracias al dispositivo epistolar.

En *L'Amour* (1971) la escritura epistolar del protagonista a su esposa se convierte en ímprobo esfuerzo de comunicación. En su primera tentativa, tras anotar lugar y fecha, este solo logra escribir una frase: “Ne venez plus ce n'est plus la peine” (Duras, 1971: 22). En la segunda, se completa un texto que necesita de continuas pausas:

« Ne venez plus, ne venez pas, dites aux enfants n'importe quoi ».

La main s'arrête, reprend :

« Si vous n'arrivez pas à leur expliquer, laissez-les inventer ».

Il pose la plume, la reprend encore :

« Ne regrettez rien, rien, faites taire toute douleur, ne comprenez rien, dites-vous que vous serez alors au plus près de » – la main se lève, reprend, écrit : « l'intelligence ».

Le voyageur éloigne la lettre de lui.

Il sort de sa chambre (Duras, 1971: 42-43).

Se configura así una carta de despedida de quien quiere cometer un suicidio. Esta permanece sobre la mesa, donde volverá a dejarla la esposa, que visita al protagonista en su habitación. Sin embargo, la narración no nos informa de su lectura. Esta omisión, de gran poder simbólico, deja suspendida la comunicación epistolar.

En *L'Eden Cinéma* (1977), reescritura teatral de *Un barrage contre le Pacifique*, la última carta de la madre no será enviada al agente catastral y tampoco entregada al hijo con ese propósito, sino que será descubierta junto a su cuerpo sin vida. Esta modificación acentúa la idea de su interpretación como testimonio vital del personaje, que lee la misiva sobre la escena en ausencia de los hijos:

Dans le silence, la mère se dresse et commence à lire la lettre (ou à la réciter). Le caporal écoute.



La mère écoute aussi sa propre lettre. Suzanne n'est pas visible pendant la lecture, ni Joseph (Duras, 1977b: 18).

En este punto de la cronología durasiana aparece el texto literario *Aurélia Steiner* objeto de nuestro análisis textual y obra cumbre de la utilización del elemento epistolar por parte de la autora. Más tarde, *L'Homme atlantique* (1982), transcripción del texto filmico homónimo, traslada la instrumentalización epistolar al ámbito de la autobiografía, como tendremos oportunidad de analizar.

En *Savannah Bay* (1982) el personaje de la *jeune fille* describe las acciones que realiza el protagonista en el café:

JEUNE FEMME. – [...] L'homme qui était dans le café était assis le long de la vitre qui donnait sur la pièce d'eau. Il a sorti une lettre de sa poche. Il l'a lue. Et puis il l'a relue, il a relu cette lettre. Et moi je regardais. (*Temps*). Et puis il a remis cette lettre dans sa poche. Et moi, je regardais toujours. Et puis il l'a sortie de nouveau de sa poche et puis il l'a relue encore. Et moi j'ai vu : il pleurait. (*Temps*). Après l'avoir relue, il l'a remise dans sa poche sans la plier en la froissant. (*Temps*). Je regardais toujours. Il ne l'a plus relue. Il est resté là, comme mort, face au crépuscule (Duras, 1983: 75).

Por primera vez en la obra de Duras la carta es releída de forma obsesiva y dolorosa, como objeto-prueba del sufrimiento amoroso. En este caso, la esposa se suicida y el contenido de la carta que suponemos suya permanece desconocido, lo que posibilita la fabulación acerca del mismo; acaso una nota de despedida antes del suicido.

En *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), tras el relato que la protagonista le hace al amante sobre su otra relación, este le pregunta sobre una posible correspondencia:

– Vous avez quand même attendu une lettre où il aurait dit qu'il revenait ?  
– Oui. Je ne connaissais ni son nom ni son adresse, mais lui connaissait le nom de l'hôtel où nous étions. J'ai prévenu l'hôtel pour le cas d'une lettre avec ce nom sur l'enveloppe. Je n'ai rien eu (Duras, 1986c: 95).

La carta, por tanto, se sigue erigiendo como objeto de la pasión amorosa, siempre sufriente y desdichada. Tanto su presencia como su ausencia son igualmente motivo de padecimiento.

En *Emily L.* (1987) de nuevo un texto epistolar completo irrumpe en la narración. Se trata de la misiva que la protagonista le escribe al guardián de la Isla de Wright, y que le confía a su notario, para que la intente hacer llegar a su destinatario. Texto amoroso que así concluye:

Pour aimer, voici que tous les mots me reviennent tout à coup... pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. Je voulais vous dire que vous étiez cette attente. Vous êtes devenu à vous seul la face extérieure de ma vie, celle que je ne vois jamais, et vous resterez ainsi dans l'état de cet inconnu de moi que vous êtes devenu, cela jusqu'à ma mort. Ne me répondez jamais. Ne gardez aucun espoir de me voir, je vous en prie. Emily L. (Duras, 1987a: 135-136).

La carta es enviada a todas las embajadas de Gran Bretaña en el continente americano, pero siempre es devuelta. La misiva nunca llegará al guardián y el notario tampoco la quemará, como le había indicado Emily L., en caso de no encontrar a su destinatario. Este texto epistolar, quizá por primera vez, logra enunciar la concepción amorosa durasiana: un espacio personal y solitario, el de una espera atemporal a la que, circunstancial y provisionalmente, le concedemos un rostro. La digresión amorosa se convierte en invocación, como ocurre en *Aurélia Steiner*.

Finalmente, en *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) aparecen dos misivas sin relevancia para la narración: en la primera el padre del amante se dirige a su esposa, pero se la entrega al hijo para que este la lea; en la segunda el padre se dirige al hijo y este se la traduce a la niña.

Tras este recorrido por la presencia epistolar en la obra de Marguerite Duras, podemos concluir que la inserción del elemento epistolar responde siempre —a excepción de *Aurélia Steiner*, *L'Homme atlantique* y *Yann Andréa Steiner*— al modelo de inserción de la misiva como elemento narrativo en el interior del relato; unas veces para presentar el contenido de las mismas en el texto, otras para solamente referirlo sin mostrarlo. Siempre dentro de este modelo de inserción, la misiva va evolucionando desde su inequívoca realización como medio de comunicación a su cuestionamiento y complejización.

Con *Aurélia Steiner* la conflictividad de la práctica epistolar llegará a su límite, al de su destrucción, mediante la generación del texto literario como epistolar. Así, por primera y única vez en la obra de Duras, la carta se convierte en el marco enunciativo de *Aurélia Steiner* para así deconstruirlo, descomponerlo, destruirlo. Tras esta experiencia epistolar, *L'Homme atlantique* hidrizará el diálogo en estilo directo —el rodaje de un film— con el diferido epistolar —la ruptura amorosa— en el espacio autobiográfico del verano de 1981. Por su parte, *Yann Andréa Steiner* (1992), ya en la conclusión de la producción durasiana, hibrida la misma escritura epistolar autobiográfica con la narración literaria, confirmando la importancia de aquella en el imaginario de la autora, como analizaremos más tarde.

### 3. Aurélia Steiner

Asumimos la siguiente cita de Youssef Ishaghpour como definición y punto de partida de la actividad creativa literaria de Duras en la obra analizada:

L'écriture moderne trace un espace de mort, de solitude, de refus de la parole, de méfiance à l'égard de la fable, avec une volonté harassante et laborieuse de sortir du sens, d'accéder au rien. Or Duras semble avoir accédé à ce rien, cet effacement, cet oubli ; elle en part, et n'a pas besoin d'y aller. C'est donc un autre monde qui s'ouvre devant elle : la modernité cherche la destruction de la forme, Duras donne forme à l'absence (1986: 273).

Una ausencia de la que Dominique Noguez (2001: 30-31) señala su importancia ontológica: “Le mot *absence* n’y redouble pas exactement les mots *départ* ou *disparu* : il diffère d’eux en poids ontologique, ne serait-ce que par quasi-redoublement qui marque comme une prise de conscience douloureuse”. Los conceptos aquí expuestos son rasgos definitorios de la comunicación epistolar. La soledad del remitente y la ausencia del destinatario se convierten, en esta obra de Duras, en los elementos de la escritura epistolar que la autora utiliza para destruir su definición canónica y hacer surgir de ella la forma de la ausencia. Es la herramienta, por tanto, que posibilita la destrucción de la *fábula-relato* en favor de la *fabulación de posibles*. En palabras de la propia Duras (1987b: 31-32): “Écrire ce n’est pas raconter des histoires. C’est le contraire de raconter des histoires. C’est raconter tout à la fois. C’est raconter une histoire et l’absence de cette histoire. C’est raconter une histoire qui en passe par son absence”.

*Aurélia Steiner* está compuesta por tres textos que suscriben el mismo título. La necesidad –acaso contradictoria– de facilitar su diferenciación hace que la autora acceda a discriminarlos mediante el nombre de la ciudad en la que se encuentra cada una de las protagonistas (Duras, 1986b: 17). Su título, por tanto, ya define la obra como compuesta por tres *variaciones-desdoblamientos* de un mismo ejercicio escritural. Al tratarse de un nombre personal, el concepto de desdoblamiento se traslada no solo al relato sino a la supuesta *identidad* del personaje de Aurélia Steiner. De este modo, la obra problematiza, ya desde su título, el concepto de *ipseidad*, como muy acertadamente analiza Françoise Voisin-Atlani (1988). Frente al relato en tercera persona de la última variación, *Paris*, las dos primeras, *Melbourne* y *Vancouver*, se enuncian como textos epistolares. Marie-Laure Bardèche (2002: 115) analiza el uso y funciones de los distintos pronombres personales en relación con las entidades que referencian:

Distinguer ces entités devient dès lors difficile, et cette confusion contribue à modifier la perception que le lecteur se fait de rôles traditionnellement figés dans une relation oppositionnelle: narrateur/narrataire, destinataire/destinataire, sujet/objet. Cette tactique d’écriture met ainsi en question le sujet comme

individualité, comme personne grammaticale, comme personnage.

Si nos centramos en la naturaleza de la misiva, observamos que la primera regla de la instancia epistolar, la de un remitente unívoco, será aquí complejizada mediante esta locutora desdoblada, diluida, desprovista de mismidad:

Instanciation blanche, ce nom désigne strictement ce que *je* signifie, une « forme vide », marque de la subjectivité dans sa dimension universelle et singulière. Ici, celle qui écrit, *Je-Aurélia Steiner*, correspond strictement à cette dialectique. Celle qui écrit c'est l'instance de la lettre nécessaire à l'écriture (Voisin-Atlani, 1988: 102).

Es el vaciado de la instancia enunciativa de la carta, a partir de sus variaciones, en primer término, el que provoca la ruptura de la forma epistolar. A su vez, esta compleja escritura epistolar materializa la *subjectividad total* teorizada por Robbe-Grillet (1963: 117), permitiéndonos conocer una realidad fragmentaria, inaprensible, desconcertante e incoherente que el *Nouveau Roman* deseaba transmitir al lector en toda su complejidad. Se trata, por tanto, de la subjectividad e imaginación del ser humano como única realidad posible: "... l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité" (Robbe-Grillet, 1963: 132).

El *je* vaciado se dirige a un *vous* desconocido, igualmente desdoblado y diluido: "Enfin, le vous gagne une valeur hésitante, entre singulier et pluriel, puisqu'il est présenté comme l'addition des différentes figures qu'il a pu représenter" (Bardèche, 2002: 117). El *vous* destinatario sufre constantes deslizamientos, como tendremos oportunidad de analizar, y llega a alcanzar al lector de la obra: "C'est ainsi que le lecteur, perdu dans la dérive identitaire d'un *je* à trois voix s'égaré dans la multiplicité référentielle des *vous*" (Voisin-Atlani, 1988: 104).

El vaciado identitario de la remitente epistolar, junto al anonimato y polisemia del destinatario, hacen que las coordenadas espacio-temporales de escritura y de lectura se fundan en un *eterno presente*, en una atemporalidad que, entonces, posibilita transformar la escritura-lectura epistolar en infinita *fabulación*:

Ces lettres adressées à quelqu'un comme à personne ou à tout le monde, c'est l'écrit de *Aurélia Steiner*, un signifiant à la recherche d'un sujet, l'histoire d'une écriture où tous les temps se superposent : une façon de nier le temps ou de construire l'éternel présent d'une énonciation suspendue ? Si la lettre ordinaire se doit d'être datée afin d'explicitier le temps de l'écriture, ici, aucun repère ne permet le moindre ajustement temporel. Seul est présent le rythme de la journée ou du soir et un aujourd'hui que l'écriture suit, dans sa mobilité énonciative (Voisin-Atlani, 1988: 105).

Esta concepción de la temporalidad, de nuevo, coincide con las prácticas del *Nouveau Roman*: “... dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit rien [...] L'instant nie la continuité” (Robbe-Grillet, 1963: 133).

Es así como Duras da forma a la ausencia, como indicaba Ishaghpour: mediante la destrucción del dispositivo epistolar como espacio de comunicación de dos identidades para dar forma a la ausencia identitaria. Texto epistolar el de *Aurélia Steiner* que no podemos definir como monódico, ya que no es un mismo remitente el autor de las tres misivas. Además, la posible respuesta no es que no se produzca o se omita, sino que no es posible, ya que el *vous* desconocido queda configurado como un espacio de ensoñación identitaria del otro, de la alteridad, igualmente vaciado de ipseidad. La conclusión de Voisin-Atlani sobre el sistema epistolar que propone Duras, en total concordancia con las prácticas escriturales del *Nouveau Roman*, nos servirá como punto de partida para el análisis de las singularidades de cada uno de los textos:

[...] ces fragments épistolaires bousculent, déstabilisent un « réel » de la langue construit par le linguiste et, dans le même temps, confirment l'abstraction linguistique et révèlent l'ineffable. Une construction épistolaire à l'image d'une oralité énonciative, mais en-deçà ou au-delà de toute référence (même fictive) : le lecteur assiste à la destruction de tout embrayage sur une situation définie par des paramètres univoques. Le Texte n'est plus la manifestation d'une situation unique et, par cela même, implique très singulièrement le lecteur dans une adresse qui ne lui est pas destinée, si ce n'est par la publication : ce ne sont pas des lettres privées (Voisin-Atlani, 1988: 107).

Identificación de las tres Aurélia al tiempo que desdoblamiento y disolución identitario de las mismas, cuyo único y magistral anclaje entre ellas se produce en las líneas finales de los tres textos, donde solo varía el nombre de la ciudad:

Je m'appelle Aurélia Steiner.  
Je vis à / habite Melbourne / Vancouver / Paris où mes parents  
sont professeurs.  
J'ai dix-huit ans.  
J'écris (Duras, 1986b: 135, 165-166, 199).

Su nombre, edad y profesión de los padres darían pie a un texto epistolar monódico, formado por tres misivas escritas por una misma persona. Basta la modificación de la ciudad para que todo el dispositivo epistolar se desintegre a favor de la figuración de la ausencia: “Elle se dilue, elle est partout. Comme tous les juifs” (Duras y Noguez, 1984: 182). Además, este anclaje final se centra en la escritura literaria / epistolar, tal y como apunta Loignon (2001: 254):

Il [le personnage] est redoublé par la figure de l'écrivain à la fin de chaque nouvelle. Cette figure de l'écrivain met en scène l'écriture elle-même en train de se faire, ce que souligne le présent ambigu de « j'écris », désignant l'activité générique « je suis écrivain », mais aussi l'activité plus ponctuelle : « suis en train d'écrire » [une lettre...].

Analizada la destrucción del dispositivo epistolar a fin de destruir la ipseidad y dar forma a la ausencia identitaria, estudiaremos a continuación las singularidades y aportaciones de cada uno de los textos a esta práctica creativa de la destrucción narrativa. Para ello, el texto epistolar se genera desde un espacio escritural que se define ya como la destrucción de los espacios canónicos de la poesía y la narración y cuya fusión es inherente a la obra de Duras, donde el *texto* desplaza a cualquier clasificación genérica o estética:

De ce point de vue, on peut se demander en effet s'il n'y a pas, à mi-chemin entre « Écriture romanesque » et « Écriture poétique », une spécificité de l'écriture durassienne jaillie de la rencontre du narratif et du poétique. La mise en jeu du mot entre le narratif et le poétique pourrait avoir en cela un impact décisif (Lala, 2002: 104).

Una filiación poética que Anaïs Frantz (2014) relaciona con las *correspondencias* baudelairianas y de la que también da cuenta la edición de los textos:

Leur disposition typographique, qui ménage de grands espaces de blancs, évoque celle de poèmes contemporains; et cette scansion visuelle de la page nous donne à voir une voix, dont elle transcrit le rythme si ce n'est le tempo, avec ses accents et ses pauses (Collot, 2002: 55-56).

Esta fusión de narración y poética surge de la escritura en parataxis característica de la autora: “Elle ne subordonne pas ; à peine si elle coordonne : elle juxtapose. Écrivain de la parataxe. Chaque proposition, brève – prolongeât-elle, pour le sens, une proposition précédente –, forme une phrase autonome, presque un microcosme” (Noguez, 2001: 21). La parataxis, al crear *microcosmos autónomos*, ejerce una función crucial en el presente texto: construir una densidad temporal en sintonía con el *eterno presente* ya definido por Voisin-Atlani. De la misma forma, la repetición de palabras provoca un efecto de dilatación temporal “comme pour le faire coïncider avec la durée supposée de ce qui est décrit – moment privilégié, prenant du coup l'éclat d'une épiphanie (au sens joycien), ou enlissement, stagnation” (Noguez, 2001: 23). Una repetición que acertadamente Noguez define como performativa (2001: 29) y que está asociada a la invocación y encarnación del ausente. Repetición nunca exacta, siempre con diferencias que implican una progresión. Una escritura que tiende a la abstracción:

Il peut atteindre au plus juste des sentiments, des gestes, des formes, des couleurs, au plus concret du concret, mais c'est en dominant une fondamentale tendance à l'abstraction. Il est tourné vers le sublime, c'est-à-dire l'au-delà de la rhétorique, mais n'y atteint qu'au prix d'un long commerce avec elle, d'un emploi très friand de l'oxymore, de l'hypallage, de la paronomase, du polyptote ou de la dérivation. Il peut même être dit précieux. Mais il est simple. Il a la préciosité de la simplicité (Noguez, 2001: 55).

Esta fusión entre prosa y poesía se genera de forma prioritaria a través de la oralidad durasiana: "... la force du dire et la pulsion du rythme. C'est parce qu'elle est oralité que son œuvre est poésie. Si l'oralité est le rythme dicté par le corps, antérieur au sens des mots, l'écriture recueille cette étrangeté" (Boblet-Viart, 2002: 221).

#### **4. Aurélia Steiner – Melbourne: la carta como llamada-invocación**

Con el propósito de analizar la misiva a partir de la definición del dispositivo epistolar, hemos dividido el texto a partir de las cuatro categorías esenciales de su escritura:

- *Je-Aurélia*. Donde registramos los pasajes en los que la autora de la carta se enuncia a sí misma, revelando sus propósitos y deseos. Asumiremos la identidad de Aurélia como autora del texto epistolar, siempre que recordemos que esta información solo es revelada al final de la misma.
- *Vous*. Donde detectamos los pasajes en los que el texto se dedica a la llamada-invocación del destinatario y a su cuestionamiento.
- Espacio-Tiempo de la escritura. Donde recogemos los pasajes en los que la misiva da cuenta del aquí y el ahora de la Aurélia que escribe.
- Narración-Fabulación. Donde identificamos los pasajes en los que se produce la narración, fuera de la situación de enunciación de Aurélia, y que se dedican, como veremos, a fabular pasados.

Si bien es cierto que diversos pasajes son susceptibles de ser ubicados en diferentes categorías, nuestra clasificación se rige por la presencia de los aspectos más significativos para el presente análisis. Presentamos a continuación la división del texto a partir de los criterios clasificatorios expuestos:



<i>Je-Aurélia</i>	<i>Vous</i>	Espacio-Tiempo de la escritura	Narración-Fabulación
I – p. 117 VI – p. 120 IX – p. 121 XIII – p. 124 XXII – pp. 134-135	II – p. 118 IV – p. 119 VIII – p. 120 X – p. 121 XV – pp. 126-128 XX – pp. 132-133	III – pp. 118-119 VII – p.120 XI – pp. 122-123 XIV – pp. 124-126 XVII – p. 130 XIX – pp. 130-131 XXI – p. 133	V – pp. 119-120 XXII – p. 123 XVI – pp. 128-129 XVIII – p. 130

#### 4.1. *Je-Aurélia*

- I. El texto comienza con la enunciación de la intención epistolar, donde el deseo último no es la recepción de las cartas, sino que estas le sean destinadas al *vous*. Es decir, se configura ya la esencia de esta carta como llamada-invocación, y no como transmisión de información: “C’est ce que je désire. Que cela vous soit destiné” (p. 117).
- VI. Es la escritura epistolar, como invocación del *vous*, la que posibilita la presencia del ausente invocado, en el aquí y ahora de Aurélia a través del “je vois”. Así, la misiva se convierte en diégesis de una realidad y negación de la otra, la impuesta por la muerte:

Je vois vos yeux  
Je vois que le ciel du fleuve est bleu [...]  
Je vois que ce n’est pas vrai.  
Que lorsque je vous écris personne n’est mort (p. 120).

El “je vois” posibilitaba entonces la presencia del ausente y materializa una nueva paradoja entre narración y poética:

Cette formule pointe un seuil du narratif au poétique, tout autant qu’elle suggère une porosité entre la vue et la voix. Les figures de la narration adoptent, dans les textes de Marguerite Duras, une position paradoxale : entre la voix et le voir, entre le voyant et le voyeur. C’est cette position paradoxale qui constituerait l’effraction du narratif par le poétique [...] La formule « Je vois » montrerait le moment de bascule du récit vers son déchirement, sa faille : du narrateur au personnage, du présent au passé, de la maîtrise au dérèglement (Loignon, 2002: 45-46).

Loignon (2002: 49) enuncia entonces lo que podríamos considerar la síntesis de la escritura epistolar de *Aurélia Steiner*, si identificamos poética con materia epistolar: “Un écriture poétique, dans l’œuvre durassienne, associerait une voix et une vision à une absence de savoir, à une incompréhension. La voix poétique énonce ce qu’on ne peut admettre”.

- IX, XIII. El verano, como cualquier otro elemento del aquí y el ahora que acompañe la escritura, solo existe a partir de la invocación del *vous*, nada es y nada se sabe fuera de esta llamada. Nada en el mundo puede ocupar su lugar. La realidad existe a partir de la invocación del destinatario: “Aucune d’entre elles ne me tiendra lieu de vous, de cette préférence que je vous porte. Aucune” (p. 124).
- XXII. Aurélia se cuestiona sobre la experiencia amorosa a pesar de la ausencia, y se responde con la necesidad de la espera, para lograr así que la presencia fantasmática se transforme en presencia corporal. Esta ensoñación de la presencia es posible gracias a la atemporalidad, *eterno presente*, propiciada por la ausencia de coordenada temporal, que permite abolir el abismo del tiempo entre Aurélia y el *vous*.

#### 4.2. Vous

Como podemos observar, la invocación, la llamada al *vous*, es el elemento principal de la carta.

- II. Dónde se encuentra, cómo esperarlo, cómo anular la fragmentación temporal que los separa. Se evidencia así como el *décalage* espacial del dispositivo epistolar canónico se transforma aquí en *décalage* temporal. No les separa la distancia, sino el tiempo. Cómo reparar el momento pasado de la separación, y cómo reparar la ausencia presente. Les separa, por tanto, la muerte. ¿Cómo abolirla? Mediante la llamada, la invocación.
- IV. Se retoma la pregunta del *dónde*, que ahora podemos interpretar como el *lugar de muerte*. La muerte como extravío, de donde se espera el regreso a través de la invocación.
- X. Antes de volver a preguntarle cómo “unir” su amor, Aurélia reproduce unas palabras que habrían sido pronunciadas por el *vous*. Es el primer indicio de una existencia real pasada: “Vous disiez : Il n’en reste rien que ce chemin-là” (p. 121).
- XV. Es este pasaje el nudo del texto epistolar, donde se evidencia la llamada-invocación ante el ser amado, al que la separación ha impedido conocer: “Mais qui êtes-vous ? Qui ?” (p. 126). Así analizan Noguez y Duras (1984: 190-192) el concepto de llamada que define esta misiva:

M.D. C'est un appel à l'intérieur, un appel dans la mort. La voix appelle les morts, elle leur parle. N'oubliez pas aussi que les morts d'Auschwitz, les millions de juifs d'Auschwitz sont morts sans sépulture [...]

M.D. Sans sépulture aucune. C'est une disparition. Il n'y a pas où aller prier. Où appeler... On peut appeler sur les fleuves ou sur les routes. Sur les fleuves. Dans les capitales. Ces appels, c'est l'écriture [...]

D.N. C'est appeler vers l'indéfini aussi ?

M.D. C'est arrêter l'indéfini.

La llamada existencial se identifica con la escritura tal y como la entiende Marguerite Duras, posibilitada aquí por el dispositivo epistolar. Tras la pregunta sobre la identidad se suceden las que interrogan acerca del *cómo* de la muerte, de manera implícita. ¿La peste?, ¿la guerra?, ¿un campo de concentración? No es posible ningún conocimiento ante el dolor del acontecimiento. Solo la realidad del amor y el dolor de la ausencia se perciben:

Je n'ai connaissance seulement que de cet amour que j'ai  
pour vous. Entier. Terrible.  
Et que vous n'êtes pas là pour m'en délivrer.  
Jamais. Jamais, je ne vous sépare de notre amour.  
De votre histoire (pp. 127-128).

- XX. De nuevo aparecen palabras pronunciadas por el *vous*, en un pasado común, anterior a la separación, anterior a la muerte que Aurélia intenta abolir. Una muerte que se identifica con el olvido:

Vous avez oublié ?  
Vous avez tout oublié ? [...]  
Oui. Vous avez tout oublié (pp. 132-133).

Aurélia responde, únicamente en esta ocasión, a las preguntas que ella enuncia. Sí, sí ha olvidado, lo que significa que sí, sí ha muerto. Solo en este instante la realidad histórica se impone sobre la fabulación. Se impone la muerte como única prueba de realidad.

#### 4.3. Espacio-Tiempo de la escritura

Aurélia utiliza la descripción del espacio y tiempo del momento de la escritura para generar una materialidad en la que posibilitar la presencia del *vous*.

- III, VII. Pasajes que se corresponden con las características de la carta canónica en el que el remitente da a conocer su situación de enunciación: un mediodía de verano, en una sala con vistas al jardín (p. 120). Esta descripción espacial se configura como otra de las herramientas poéticas de la escritura durasiana:

L'art poétique de Duras consiste précisément à mettre en forme la vastitude de l'espace, ou encore à en révéler, au sens photographique, l'architecture profonde, sans pour autant lui ôter son caractère indéfini, sa valeur d' « horizon », pour reprendre le terme de Michel Collot, qui motive la création poétique (Cousseau, 2002: 33).

- XI. Tras describir la llegada de la noche, Aurélia sitúa al *vous* por primera vez en ese decorado (en el pasaje VI veía sus ojos pero sin situarlo en la escena), donde la noche cae sobre ambos y le pregunta si todavía puede ver: “Elle se répand sur vous, sur moi, sur le fleuve. Est-ce que vous voyez encore ?” (pp. 122-123).

- XIV, XVII, XIX, XXI. Abolida la ausencia mediante la fabulación de este diálogo, el diálogo diferido del dispositivo epistolar se desliza aquí hacia el diálogo presente con una encarnación del *vous* que ahora podría escuchar, en el presente de la enunciación epistolar:

Écoutez, [...]

Vous l'entendez ?

Non ?

Vous n'entendez plus rien peut-être ?

Non ?

Écoutez encore. Essayez. Essayez encore (pp. 124-125).

De este modo, la invocación posibilita la encarnación que logra abolir la separación y la muerte. Y al conseguir convertir la ausencia en presencia, es el amor el que desaparece. Un amor-dolor que necesita de la ausencia para existir.

#### 4.4. Narración-Fabulación

La instancia de la narración se transforma siempre en fabulación acerca de un posible conocimiento que se produciría a través de los otros, un *ils* fuera de la dinámica epistolar: “ils disent”, “on dit”, que hace estallar la posible narración unívoca en infinitas posibilidades de fabulación:

- V. Fabulaciones sobre el actual paradero o lugar de la muerte del *vous*.
- XII. La Historia como fabulación.
- XVI. La fabulación se desliza hacia la narración concreta de la Historia y de la separación de Aurélia del *vous*, antes de la muerte de este.
- XVIII. Tras la separación, sin embargo, la Historia desaparece y se retoma la fabulación del “on dit”. La separación y la muerte, como metáfora del Holocausto, implica la destrucción de la realidad. Desde ese instante, ningún conocimiento es posible. La separación y la muerte imponen la ausencia física al mismo tiempo que perpetúan la unión amorosa:

On dit que c'est dans ces crématoires, vous savez, vers

Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien...

comme si cela était possible...

On dit n'importe quoi... on ne sait rien... (p. 130).

Analizada la misiva, podemos concluir que esta primera variación de *Aurélia Steiner* convierte el dispositivo epistolar en una llamada-invocación al ser amado ausente, muerto. Así, el *décalage* espacial epistolar se convierte aquí en *décalage* temporal entre la presencia pasada y la ausencia presente. Un amor que solo puede recurrir a la espera hasta lograr abolir la ausencia-muerte. Será la llamada-invocación que vehicula el dispositivo epistolar la que logre la diégesis de una nueva realidad, donde el *eterno presente* generado permite la figuración-presencia del ausente. Esta presencia, a su vez,

destruirá el amor, ya que este amor-dolor solo es posible en la ausencia. La narración, la Historia, solo existe hasta el momento de la muerte. Desde ese instante, esta se transforma en fabulación, ya que, en esta realidad, el conocimiento ya no es posible. Una llamada al infinito, a la muerte, que Duras identifica con la escritura y que posibilita aquí el dispositivo epistolar.

### 5. Aurélia Steiner – Vancouver: la carta como búsqueda identitaria

Como indica Sylvie Loignon (2003: 93-94), esta segunda misiva está inspirada en la biografía de Samy Frey, cuya madre murió en un campo de concentración tras salvar a su hijo, y en el libro *La Nuit* (1956) de Elie Wiesel. Muy distinta a la misiva anterior, este texto epistolar identifica tanto a la autora de la carta como a sus destinatarios, sus dos progenitores, que ocupan de manera alterna la identidad del *vous*, como analizaremos a continuación. Además, la narración se densifica y se desarrolla en dos tiempos: el presente de los días de la escritura epistolar y el pasado del nacimiento de Aurélia y la muerte de sus padres. Si la primera misiva era utilizada para lograr el vaciado identitario e invocación del infinito a través de un *vous* desconocido, esta segunda se pone al servicio de la búsqueda identitaria de Aurélia, que se dirige a un *vous* que padece continuos deslizamientos referenciales: la invocación presente del padre; la identificación de este con el marino; la evocación pasada de la madre; y la identificación de esta con la propia Aurélia. Estos deslizamientos evidenciarán el irremediable fracaso de la búsqueda identitaria de esta segunda misiva, donde la enunciación reiterativa de su propio nombre, tanto por ella misma como por los demás personajes, no persigue otro objetivo que otorgarle identidad a través de la percepción y la mirada del otro sobre ella, como tendremos oportunidad de analizar. Tal y como hemos procedido con el primer texto epistolar, dividimos esta segunda misiva a partir de los dos tiempos en los que se desarrolla la misma, dentro de los cuales, a su vez, diferenciaremos la invocación presente del *vous* destinatario de su evocación del pasado:

Presente		Pasado	
Narración	Invocación <i>vous</i>	Narración	Evocación <i>vous</i>
I – pp. 139-142	II – pp. 142-143 – <i>père</i>	VIII – p. 147 – <i>mère</i>	X – pp. 148-149 – <i>mère</i>
III – p. 144	IV – p. 144 – <i>père/marin</i>	XII – pp. 151-152 –	XV – p. 155 – <i>enfant</i>
V – p. 144	VI – pp. 144-146 – <i>père</i>	<i>mère</i>	XVI – p. 156 – <i>mère</i>
VII – pp. 146-147	XIV – pp. 154-155 –	XX – p. 160 – <i>parents</i>	XVIII – pp- 157-159 –
IX – pp. 148	<i>père/marin</i>	XXII – p. 163 – <i>mère</i>	<i>père</i>
XI – pp. 149-151	XVIII – pp- 157-159 – <i>père</i>		
XIII – pp. 153-154	XX – p. 160 – <i>père</i>		
XVII – pp. 156-157			
XIX – pp. 159-160			
XXI – pp. 161-162			
XXIII – pp. 163-166			

Con esta clasificación de los pasajes del texto referidos al presente de la enunciación y al pasado de la narración podemos observar cómo la progresión textual desde el presente de la enunciación-narración, constante a lo largo del texto, se produce en dos direcciones. Primero, la invocación del *vous* dentro de ese presente, referenciado en el padre. Después, la narración del pasado, focalizado esta en la figura de la madre, tanto en la narración en tercera persona como en la evocación del *vous*. Así, mientras la figura materna es pasada, evocada en el recuerdo, la paterna es la que prefigura la ausencia presente, invocada e interpelada, identificada incluso con el marino-amante.

### 5.1. *Je-Aurélia*

Si analizamos las expresiones identitarias definitorias del *je*, encontramos la escritura y el amor al padre como los actos de su reafirmación, al mismo tiempo dificultados:

[...] je vous écris (p. 139).

[...] je me regarde, je me vois mal... / Je vous aime... /  
Je ne vous connais pas (p. 140).

Je ne vois plus rien de moi... /  
[...] je recommence à voir (p. 141).

Je me regarde (p. 142).

Je viens de le faire. J'ai cessé apparemment de vous écrire (p. 160).

Aparece de nuevo el “je vois” analizado en el primer texto, en esta ocasión imposibilitado al ser la propia identidad el sujeto y el objeto de la visión:

La formule « je vois » pose la tentative de « traduire en écrit », définition que l'auteur donne au verbe voir, le manque qui fonde son écriture. Il s'agit donc de rendre présent ce qui laisse sans voix : l'inceste, la mort. Il s'agit d'inscrire à travers la formule « je vois » le décalage entre ce qui est demeuré hors du temps, hors du visible, et ce qui ne cesse d'advenir (Loignon, 2002: 52).

Hija de una pareja exterminada en un campo de concentración, su filiación se reduce a su nombre, igual al de su madre, y al hecho de su supervivencia, frente a la muerte de sus progenitores. Al analizar la enunciación de su nombre, comprobamos que esta es reiterativa, y que además se desliza a la enunciación de los diferentes personajes, quienes, al pronunciarlo, al interpellarla, le otorgarían identidad. Enumeramos a continuación las diferentes formas en las que se produce esta enunciación:

- Pronunciando su propio nombre en la invocación al padre (pp. 142, 145).
- Convertido en rumor de la ciudad (p. 146).

- Referido a la identidad materna (pp. 147, 151, 152).
- Confundiendo la identidad materna con la propia, como si madre e hija intercambiaran sus identidades (p. 155).
- Enunciado por el padre en el pasado (pp. 158, 159).
- Escrito sobre papel por la propia Aurélia para que sea enunciado por el amante durante el acto sexual (pp. 161-162). Sin embargo, en su transcurso, el *je* de Aurélia si desliza al *elle*: “le corps d’Aurélia Steiner” (p. 162). El acto amoroso no reafirma la identidad, si bien al contrario, la suspende, la diluye, lo que provoca la toma de conciencia, de nuevo, de su carencia, que no la redime ni la escritura, ni la pasión amorosa, ni la invocación-evocación de sus progenitores: “J’ai dit que je n’appartenais à personne de défini. Que je n’étais pas libre de moi-même” (p. 165).

Finalmente, el nombre es nuevamente enunciado en la conclusión del texto para otorgar a Aurélia Steiner una entidad diferente, destruyendo así la identidad de la Aurélia de la escritura epistolar en pos de una creadora literaria que convierte a la anterior en ficción (pp. 165-166).

## 5.2. *Vous*

Analizada la instancia enunciativa del *je*, debemos ahora estudiar la instancia epistolar del *vous*, al que se dirige Aurélia desde la primera frase del texto: “Je suis dans cette chambre où chaque jour je vous écris” (p. 139). Observamos que su identidad permanece desconocida hasta el pasaje II, en el que se identifica con el padre: “Je m’appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant. Vous n’êtes pas informé de mon existence” (p. 142). Pasaje en el que también se produce la comparación del padre muerto en plena juventud con los marinos que conoce Aurélia (p. 143). Esta comparación se reitera en el pasaje IV: “Vous auriez pu être l’un d’eux sauf que vous m’auriez vue. Vous auriez remarqué ce corps laissé, livré, cette jouissance emportée loin de vous et de laquelle celle-ci ne veut pas revenir” (p. 144), y se transformará en identificación en el pasaje XIV: “Aujourd’hui vous êtes un marin à cheveux noirs” (p. 154).

La constante invocación del padre se convierte en el pasaje VI en diálogo fabulado en estilo directo, a través del uso del condicional que se desliza inmediatamente a la realidad a través del uso del presente:

Les yeux fermés, je vous aurais demandé : comment êtes-vous ? blond ? un homme du Nord, aux yeux bleus ? Vous auriez, mais à peine, tardé à me répondre : aux yeux bleus, oui, mais aux cheveux noirs. Noirs ? Oui.  
J’aurais demandé : vous cherchez quelqu’un ? quelqu’un dont on vous aurait parlé ? Vous dites : c’est ça. Vous auriez repris : c’est ça, oui, quelqu’un que je n’ai aucun moyen de reconnaître, et que j’aime au-delà de mes forces (pp. 144-145).



De este modo, la invocación del padre a través del *vous* produce primero la fabulación del diálogo para a continuación lograr su encarnación:

Je demande : Aurélia Steiner ?  
 Il ne répond pas. Il s'éloigne de moi.  
 Il crie : comment savez-vous ?  
 Je dis que j'ai entendu parler d'elle par des voyageurs en escale.  
 Il demande. Il pleure.  
 Je dis : oui, tous, étaient des hommes à cheveux noirs (p. 145).

La madre, que aparece por primera vez en la misiva como parte de la narración del pasado a fin de relatar su muerte, se apropia de la instancia del *vous*. Es decir, el *vous*-invocación presente referido al padre se desplaza a un *vous*-evocación pasada de la madre:

Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp [...]  
 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 (pp. 148-149).

En el pasaje XXII, al retomar la narración de la muerte de sus progenitores, ambos pasan a ser enunciados en tercera persona, despojados de la identidad de destinatarios epistolares: “Ma mère, dix-huit ans, se meurt. Devant elle, au bout de sa corde, il l'appelle, il crie d'amour fou. Elle n'entend déjà plus” (p. 152). En la narración pasada, por tanto, los progenitores transitan del *vous* de su evocación al *elle/il* del relato en un constante vaivén que evidencia la acción de la muerte sobre la capacidad de evocación de Aurélia. La muerte se define entonces como obstáculo para la evocación de sus progenitores a través de un *vous* que se desplaza de uno a otro. El horror del genocidio expulsa a los destinatarios de la misiva como tales para transformarlos en mero relato. Una oscilación que materializa la lucha de Aurélia por mantener viva su memoria –ejercida a través del *vous*–, ya que el recuerdo de sus progenitores en el momento de su nacimiento es su única referencia identitaria. Así, padre y madre son, nuevamente, *relatados* al marino-amante desde la tercera persona: “Je lui ai parlé longtemps. Je lui ai raconté l'histoire. Je lui ai parlé de ces amants du rectangle blanc de la mort” (p. 156). A continuación, en el pasaje XVIII, se produce el deslizamiento del *vous* de la invocación presente al *vous* de la evocación pasada del padre:

Je suis rentrée dans ma chambre, j'ai rincé mon corps et mes cheveux à l'eau douce et puis j'ai attendu le jeune marin à cheveux noirs. C'est en l'attendant, lui, que je vous écris.  
 C'est tremblante du désir de lui que je vous aime [...]

Vous êtes enfin mort, on vous a dépendu, vous êtes allongé, re-croquevillé sur vous-même dans une pose négligée, ensommeillée, d'entant.

Le rectangle blanc de la cour est vide excepté votre corps.

Les amants sont morts (pp. 157-158).

De nuevo, la conciencia de la muerte transforma el *vous* evocado en *il* relatado. Un deslizamiento que se vuelve a producir en el pasaje XX:

Je viens de le faire. J'ai cessé apparemment de vous écrire.

Ainsi, parfois, je vois la couleur liquide et bleue, des yeux vides déjà pris par la mort du jeune pendu de la cour de rassemblement. Je vois aussi la jeunesse.

Dix-huit ans, aussi. Et qu'il avait cependant atteint sa taille définitive (p. 160).

Finalmente, en el pasaje XXI se produce un último deslizamiento, ya citado, del *il* al *vous* para referirse al marino, pero en esta ocasión no se trata del *vous* destinatario epistolar sino de una producción en estilo directo del diálogo (pp. 161-162).

### 5.3. La descripción

La enunciación en presente de Aurélia, de nuevo, está totalmente vinculada a la descripción espacial que ya analizábamos en el texto anterior, donde la expresión poética anhela una *mise en relation* de los elementos percibidos por Aurélia (p. 139). Esta descripción, de orden cósmico, definida con precisión por Cousseau (2002: 36), dibuja los diferentes momentos del día en relación al elemento marino y sus transformaciones de color y forma (pp. 141, 147, 148): “La couleur est la voie par laquelle on atteint l'affect pur, par laquelle s'effectue la rencontre immédiate avec le monde sensible” (Cousseau, 2002: 39). Una sensibilidad que se desliza de la percepción a la emoción, identificando las transformaciones naturales con las emociones humanas: “J'écoutais les cris de la mer” (p. 151). Esta percepción de los elementos naturales y su expresión poética remiten a la crisis ontológica del sujeto, de nuevo en relación con las inquietudes creativas del *Nouveau Roman*:

La solidarité animée qui construit l'espace décrit apparaît toujours être l'écho, ou le contrepoint, du lien d'émotion qui relie le sujet au monde : lien d'émotion au sens fort du terme, c'est-à-dire chez Duras lien d'amour qui s'exprime dans la dualité douloureuse du désir d'atteindre l'Autre et de la conscience de l'irréparable séparation, renvoyant par ailleurs à cette autre dualité ontologique, désir d'être au monde, d'une présence immédiate au monde, et conscience d'un exil irréparable (Cousseau, 2002: 37).

Concluido el análisis, queda evidenciada la búsqueda identitaria que *Aurélia Steiner – Vancouver* lleva a cabo mediante su escritura epistolar. Una búsqueda que se

focaliza tanto en sus progenitores, ambos muertos tras su nacimiento, exterminados en un campo de concentración, como en su nombre, igual al de su madre y único elemento que la vincula a ellos. Ambos son identificados, de manera alterna, con el *vous* epistolar, pero sus funciones y simbologías como destinatarios epistolares son muy distintas. Mientras el vínculo materno se prolonga con la identidad del nombre, y su ausencia parece resuelta, la figura paterna, de la que ni tan siquiera se conoce el nombre, resulta nuevamente la ausencia protagónica y traumática de esa búsqueda. El vínculo con un padre desconocido se cifra en un amor vehiculado por el deseo sexual hacia otros hombres. Un deseo que, al materializarse, no afianza la identidad sino que muy al contrario la diluye. El fracaso de la búsqueda identitaria es también la imposibilidad de la escritura epistolar, donde la muerte dificulta tanto la invocación presente como la evocación pasada, donde el horror del genocidio impide la fijación de los interlocutores, que se ven desplazados una y otra vez al relato en tercera persona. El *vous*, múltiple y ausente, se desliza entre: la invocación presente de un padre muerto; su identificación con el amante; su evocación pasada; la evocación pasada de una madre con idéntico nombre; y su identificación con ella. En este caso, la carencia de ipseidad no se produce por el vaciado del *je*-enunciador epistolar, como ocurría en el texto anterior, sino por la imposibilidad de fijación de la identidad, que también se persigue mediante la constante enunciación del propio nombre, en la voz de todos y cada uno de los personajes aludidos: enunciación presente de la propia Aurélia al presentarse a su propio padre; enunciación pasada de ambos progenitores en su intento de salvarla del genocidio; y enunciación del amante durante el encuentro amoroso. La identidad se desvanece sin remedio, anulada definitivamente por la afirmación final del texto, donde se la reasigna a un personaje diferente, responsable de la ficción epistolar.

#### **6. Aurélia Steiner – Paris: del *je* epistolar al *elle* del relato**

Como avanzábamos al comienzo del análisis del texto, esta tercera variación de *Aurélia Steiner* abandona la instancia epistolar para convertir a Aurélia en una niña de siete años, protagonista de la narración en tercera persona. Su identidad se va desvelando a lo largo del relato, primero con sus iniciales, luego por su nombre, y más tarde con la identificación con el nombre materno. En una noche de viento, en el interior de una torre situada junto al bosque, una niña “se met à chanter un chant étranger dans une langue qu’elle ne comprend pas” (p. 170), mientras se mira en un espejo donde se reflejan los mismos cabellos negros y ojos azules que ya han aparecido en los textos anteriores. “Elle dit avoir toujours connu la chanson. Ne pas se souvenir l’avoir apprise” (p. 170). Esta canción, que más tarde se identificará como judía, se convierte en el elemento invocador de los progenitores y, por tanto, en el elemento que recoge las funciones de la enunciación epistolar de las obras anteriores. Sin embargo, en ausencia de la carta, la evocación de los padres no logra convertirse en pre-

sencia, y la historia de los progenitores de Aurélia se constituye como fábula mítica primero y relato infantil después, como tendremos oportunidad de constatar. El relato se inicia con la presencia de una dama que cuida de la pequeña, a la espera de la llegada de la policía alemana, que está dispuesta a quitarle la vida a la niña y a quitársela ella misma antes de ser detenidas. A la pequeña la acompaña además un gato, al que también le canta. El ruido de aviones estalla y hace presumir la llegada de los bombardeos; ruido de aviones y misiles antiaéreos que provocan el diálogo fragmentado y elíptico de ambos personajes, con el que resisten al horror de la guerra:

La dame demande:

– Qu'est-ce qu'on va devenir ?

– On va mourir, dit l'enfant, tu vas nous tuer (p. 177).

A partir de este instante, el personaje de la niña, aún de nombre desconocido, se prefigura como figura simbólica de la consciencia de la muerte. Ambas vuelven a cantar el canto judío. Como anunciábamos con anterioridad, el relato de los progenitores de la pequeña se ha convertido en cuento infantil:

Puis la dame laisse l'enfant chanter seule et pour la centième fois lui raconte.

– Sauf ce petit rectangle de coton blanc cousu à l'intérieur de ta robe, dit la dame, ce premier jour, nous ne savons rien ni toi ni moi. Sur le rectangle blanc il y avait les lettres A.S. et une date de naissance. Tu as sept ans (pp. 178-179).

La niña que protagoniza la narración, por tanto, responde a las iniciales A.S. y es entregada en manos de la dama tras su nacimiento. Unas siglas cosidas en un rectángulo blanco de algodón transforman el *rectangle blanc* del campo de concentración, símbolo de la muerte de los progenitores en los textos anteriores, en rectángulo blanco de vida y salvación. El sonido de la guerra continúa en el exterior mientras el gato intenta dar caza a una mosca. Se producen entonces las enunciaciones identitarias de la niña al tiempo que la mosca encuentra su muerte: “– Je suis juive, dit l'enfant. [...] – Juif, dit l'enfant” (p. 184). La reafirmación de la identidad no se cifra en la invocación a los padres que permitía la misiva sino en la enunciación de la protagonista. Se afirma judía primero para convertir después a la madre, que dice recordar, en protagonista de una fábula mítica: “– Ma mère elle était la reine des Juifs, dit l'enfant. Reine de Jérusalem et de la Samarie” (p. 185). Mientras, la identidad del padre continúa desconocida: “– Des fois je veux mourir. Dit l'enfant – elle ajoute – Mon père je ne sais pas qui c'était, probablement un voyageur, il venait de Syrie” (p. 186). Sea en forma de cuento infantil, sea en forma de fábula mítica, la historia de los progenitores de la pequeña permanece en un inalterable pasado, muy lejos de la presencia figurada que permitía el dispositivo epistolar. Prosigue el fragmentario diálogo entre la pequeña y su cuidadora sobre los lugares donde se estarían produciendo los ataques aéreos y las respuestas desde tierra, y la pequeña enuncia nuevamente su deseo

de muerte, para producirse después la llamada a la madre: “– Je veux mourir [...] – Maman, crie l’enfant” (p. 190). Esta llamada, que se produce en estilo directo dentro del relato, es la expresión más cercana a la potencia epistolar de la invocación en los textos anteriores. Con la caída de un avión en el bosque, junto a la torre en la que viven, ambos personajes se reúnen nuevamente y la pequeña canta, en el momento en el que la narración la identifica por primera vez como Aurélia Steiner: “Et elle chante le chant juif. Elle est assise par terre aux pieds de la dame. Et elle chante le chant juif et la dame commence doucement à s’endormir sous le chant d’Aurélia Steiner” (p. 192). Es por tanto el narrador, exterior al relato, el que le asigna identidad, lo que debilita el conflicto identitario del texto en comparación con las estructuras epistolares de los anteriores. Casi dormida, la dama narra la historia de los padres de Aurélia, desaparecidos en un tren, hace ya siete años (p. 193). Una historia que retoma su caracterización como cuento infantil que Aurélia conoce de memoria (pp. 194-195).

Más tarde Aurélia le pide a su cuidadora que le diga el nombre de la madre, para revelarnos así la identidad con el de la hija: “– Dis-moi son nom, crie Aurélia. – Steiner, dit la dame. Steiner Aurélia. C’est ce que la police criait” (p. 197). Ha transcurrido la noche, llega el día y Aurélia evoca ahora ella misma a la madre: “– Ma mère, dit Aurélia, elle s’appelait Aurélia Steiner [...] – Aurélia Steiner, dit Aurélia. Comme moi” (p. 198). Así concluye el relato, que cifra los orígenes de Aurélia en un pasado inamovible, que no cuestiona la identidad de la niña, que se reconoce judía e hija de Aurélia Steiner. El relato, por tanto, mitiga la falla identitaria expuesta a través de la carta en los textos anteriores para dar paso a la construcción de la misma por parte de una niña. Concluye el relato entonces, de forma muy significativa, con la aparición de un *je* enunciativo que, tras inscribirse como tal, retoma la frase inicial con el que ha comenzado el texto. Las rosas, ahora muertas, establecen el paso temporal entre el inicio del relato y este inicio de la misiva: “Toujours cette chambre où je vous écris. Aujourd’hui. Derrière les vitres, il y avait la forêt et le vent était arrivé. Les roses sont mortes dans cet autre pays du nord, rose par rose, emportées par l’hiver” (p. 199). Un *je* que se dirige a un *vous* y que establece así, en la página final del texto, la instancia epistolar: “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” (p. 199). De nuevo, el dispositivo epistolar permite la presencia del *vous* a través de su invocación. En este caso, la mano del destinatario que recorre el cuerpo de la remitente. Una enunciación que, por el paralelismo que presenta con el inicio del texto, podría ser atribuida a la propia niña, pasado el tiempo: “Il fait nuit. Maintenant je ne vois plus les mots tracés. Je ne vois plus rien que ma main immobile qui a cessé de vous écrire” (pp. 199-200). La escritura epistolar se detiene y la enunciación del nombre de Aurélia en tercera persona hace que el *je* epistolar se desplace entonces hacia un per-

sonaje exterior al relato, y que podría identificarse con la Aurélia escritora que cierra el texto (p. 200).

Podemos concluir entonces que esta tercera *Aurélia Steiner – Paris* no persigue dar forma a la carencia identitaria a través de una Aurélia enunciativa, como ocurría en los textos anteriores, sino que se dedica a relatar el presente de la Aurélia niña personaje, cuya identidad se construye a partir de la narración y fabulación de la historia de sus progenitores. Concluida esta, aparece al final del texto una escritura epistolar que, por los paralelismos con el inicio del relato de la Aurélia niña, podríamos adjudicarle a ella misma, tiempo después de lo ocurrido en el relato. Así, la Aurélia personaje se transformaría en la Aurélia narradora y enunciativa de la carta. Si la aparición de la escritura epistolar vehicula inmediatamente la presencia del *vous* ausente, al detenerse la misma Aurélia pasa de nuevo a la entidad de personaje infantil y el *je* epistolar se desliza entonces a la Aurélia escritora que se identifica en la conclusión del texto. La naturaleza no epistolar de este tercer relato lo aleja de la cuestión identitaria para centrarse en la cuita escritural. Si abordamos el texto de atrás hacia delante, observamos cómo un *yo escritural* se transforma en *yo epistolar* y en *yo narrador* responsable del relato literario.

### 7. Hibridación epistolar: *L’Homme atlantique* y *Yann Andréa Steiner*

*L’Homme atlantique*, transcripción del texto fílmico homónimo, traslada el trabajo epistolar realizado en *Aurélia Steiner* al espacio autobiográfico de Duras. El texto se construye mediante la hibridación de la recreación del diálogo en estilo directo –las indicaciones que la cineasta le da al Yann Andréa actor durante el rodaje del film– con el diálogo diferido epistolar –la escritura de Duras dirigida a Andréa en una materialización de su ruptura amorosa–. Así, el texto se divide en cuatro partes que alternan estos dos espacios:

- Recreación diálogo en estilo directo: segmentos 1 (pp. 7-16) y 3 (pp. 22-27).
- Diálogo diferido epistolar: segmentos 2 (pp. 22) y 4 (pp. 27-31).

El primer segmento se construye a partir de la forma verbal de futuro, con el que la autora dirige a su actor y pareja: “Vous ne regarderez pas”, “Vous oublierez”, “Vous regarderez”, “Vous essaierez”, “Vous penserez”, “Vous avancerez”, “Vous marcherez”, “Vous verrez”, “Vous tournerez”. Finalmente, y tras un inciso anterior (p. 8), este tiempo futuro se desplaza al presente: “Vous l’avez fait. Vous êtes le long de la mer” (p. 14). La salida de cuadro del actor Andréa genera una ausencia en la imagen que se convierte en ausencia amorosa que da paso a la escritura epistolar: “Vous êtes sorti du champ de la caméra. Vous êtes absent. Avec votre départ votre absence est survenue [...] Votre vie s’est éloignée [...] Vous n’êtes plus nulle part précisément” (p. 15).

El segundo segmento se traslada a una temporalidad pasada, que si bien se fija

con claridad en la primera frase, más tarde es problematizada, respondiendo a una escritura epistolar discontinua: “Hier soir, après votre départ définitif...” (p. 17), que también expone la fecha de la ruptura: “... le lundi quinze juin 1981, que vous étiez parti...” (p. 19). La actividad epistolar se identifica nuevamente con la escritura literaria: “... je vais commencer à écrire pour me guérir du mensonge d’un amour finissant” (p. 17), “Et puis j’ai commencé à écrire” (p. 18); y está dirigida a un destinatario definido: “C’est à votre incompréhension que je m’adresse toujours” (p. 18). Como ya ocurría en *Aurélia Steiner*, el devenir temporal de la situación de enunciación domina la escritura, al tiempo que es personificado: “Et puis le jour est revenu comme d’habitude, en larmes...” (p. 19). Es la ruptura y la ausencia de Andréa la que propicia la actividad fílmica: “Vous êtes resté dans l’état d’être parti. Et j’ai fait un film de votre absence” (pp. 21-22). Con esta frase concluye el segundo segmento y se otorga a la obra una estructura circular donde la actividad epistolar y la fílmica que propicia el diálogo no se pueden ordenar en una temporalidad causa-efecto, sino que generan nuevamente aquel *eterno presente* ya analizado.

El tercer segmento se inicia con un futuro próximo: “Vous allez repasser de nouveau devant la caméra” (p. 22), que se alterna con el presente: “Regardez la caméra” (p. 22), y donde la ausencia se convierte en reaparición: “... vous allez réapparaître dans l’image” (p. 23). Las indicaciones sobre cómo mirar a cámara y la significación de esa mirada: “... comme si vous aviez décidé de lui tenir tête, d’engager avec elle une lutte entre la vie et la mort” (pp. 25-26), implican la conclusión del film. El espacio fílmico se convierte entonces en la herramienta que posibilita la presencia-ausencia sobre la que gravitaba *Aurélia Steiner*: “Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent” (p. 27).

Concluido el film y el diálogo, se retoma la escritura epistolar en el cuarto y último segmento. Si el segmento epistolar anterior concluía con la decisión de realizar el film, este se inicia tras la conclusión del mismo, agotado en la ruptura amorosa. Se produce entonces la identificación entre ambos finales y la reiteración de la estructura circular, de la indiscernibilidad temporal:

Le film restera ainsi, comme il est. Je n’ai plus d’images à lui donner. Je ne sais plus où nous sommes, dans quelle fin de quel amour, dans quel recommencement de quel autre amour, dans quelle histoire nous nous sommes égarés. C’est pour ce film seulement que je sais, je sais qu’aucune image, plus une seule image ne pourrait le prolonger” (pp. 27-28).

El devenir temporal de la llegada del verano da paso a la conclusión de la obra: “Je suis dans un amour entre vivre et mourir [...] C’est ainsi que vous vous tenez face à moi, dans la douceur, dans la provocation constante, innocente, impénétrable. Vous l’ignorez” (p. 31). Tras la destrucción de la misiva materializada en *Aurélia Steiner*, la materia epistolar renace aquí para generar ahora la hibridación en-



tre esta y el diálogo en estilo directo, revelando así las diferencias entre las dos formas de interpelación del *vous*, entre presente y pasado, entre presencia y ausencia, entre cine y literatura.

*Yann Andréa Steiner*, de nuevo un relato autobiográfico, en este caso en torno al encuentro e inicio de la relación de Duras con Yann Andréa en el verano de 1980, se genera mediante la enunciación epistolar dirigida a este en el presente de la enunciación de 1992. El destinatario de esta escritura epistolar da título así a la obra, estableciendo el parentesco entre Andréa y las *Aurélia Steiner* epistolares ya analizadas. El vínculo se explicita en la primera misiva que Duras escribió a Andréa, no enviada, y que la autora transcribe en el primer segmento del relato: “Je suis un peu convalescente mais j’écris. Je travaille. Je crois que le deuxième Aurélia Steiner a été écrit pour vous” (Duras, 1992b: 11). A lo largo de los 23 segmentos (capítulos no numerados) en los que se divide el texto, la enunciación epistolar inicial dirigida al *vous* se ve interrumpida por otra narración en torno a la relación entre un niño de seis años y su monitora, en un campamento de verano. A partir de ese momento ambas enunciaciones se alternan a lo largo del relato:

– *Je* epistolar durasiano que relata la relación con Andréa en el verano de 1980: segmentos 1 al 4, 8, 9 y 11.

– *Je* narrativo testigo de la relación del niño y la monitora: segmentos 5 al 7, 10 y 12.

Los cuatro primeros segmentos epistolares suponen el renacer de la función comunicativa y narrativa de la misiva destruidos en *Aurélia Steiner*. El primero relata el encuentro entre ambos y las misivas posteriores que se intercambiaron. Del segundo al cuarto, Duras narra el inicio de la relación en el verano de 1980, incluyendo el estilo directo de la transcripción de los diálogos, de sus conversaciones, en especial en torno al personaje durasiano abortado de Théodora Kats. Tras la irrupción del relato en los segmentos del 7 al 9, los segmentos epistolares restantes se transforman completamente. Abandonan la larga narración para construirse como sucintos textos poéticos donde reaparecen las temáticas de *Aurélia Steiner*. La imposibilidad de reconocimiento: “Quelquesfois je vous vois sans vous connaître [...] Votre souvenir est déjà là, en votre présence, mais déjà je ne reconnais plus vos mains” (p. 61). La expresión amorosa en un condicional pasado que de nuevo convierte la experiencia en fabulación: “Je vous aurais écrit pour seulement vous dire que ç’aurait été ce matin-là que je vous aurais dit que sans savoir, peut-être, je vous aimais” (p. 62). La certeza de la imposibilidad del amor: “Oui. Un jour cela arrivera, un jour il vous viendra le regret abominable de cela que vous qualifier « d’invivable », c’est-à-dire de ce qui a été tenté par vous et moi pendant cet été 80 de pluie et de vent” (p. 66).

Hasta este punto ambas enunciaciones se producen en una primera persona – *je* epistolar y *je* personaje testigo del relato– atribuibles al mismo *je* enunciador de

1992. Sin embargo, los relatos permanecen independientes. Es en el segmento 13 cuando ambas narraciones se yuxtaponen hasta evidenciar su simultaneidad, su coincidencia espacio-temporal en Trouville durante el verano de 1980. A partir de ese momento, el relato de la relación entre Samuel Steiner y Johanna Golberg –conocemos sus nombres en el segmento 16–, nueva metáfora durasiana sobre el amor y la muerte, dominan el texto y marginan la enunciación epistolar, que solo se producirá en tres segmentos más: 14, 19 y 22. El primero se sumerge en la agonía amorosa que vincula amor y muerte: “Vous étiez terrible, souvent j’avais peur de vous [...] votre douceur, elle me ramène à la mort que vous devez rêver de me donner sans le savoir du tout. Chaque nuit” (pp. 74-75). En el tercero lo epistolar se entremezcla nuevamente con el relato.

Ya en la conclusión de la obra, segmento 23, se produce un nuevo y muy significativo deslizamiento, que podría transformar la naturaleza del relato no epistolar. El *je* epistolar de Duras reproduce las palabras de Andréa de aquel verano de 1980 mediante la reiterada fórmula “vous dites :” para que sea Andréa quien, súbitamente, retome el relato de los jóvenes amantes. La narración hasta ahora enunciada por el *je* durasiano presente se realiza ahora mediante el *vous* epistolar pasado:

*Je* epistolar durasiano que relata el verano de 1980 → palabras del *vous* de 1980 → *vous* de 1980 concluye el relato de Johanna y Samuel.

De este modo, el relato, considerado hasta ese momento como *realidad literaria* de 1980, se cuestiona ahora como *fabulación literaria* de Duras y Andréa durante ese mismo verano.

En ambas obras, la naturaleza autobiográfica de los relatos convierte la destrucción de misiva llevada a cabo a través de la ficción en *Aurélia Steiner* en un renacimiento de la misma en el espacio autobiográfico que ahora se hibrida con el diálogo y la narración para generar la deconstrucción del texto literario.

## 8. Conclusiones

En consonancia con las prácticas literarias del *Nouveau Roman*, del que Marguerite Duras es considerada precursora, la presencia de la materia epistolar en la obra de la autora evoluciona desde el uso canónico que de la misma hace la literatura anterior hacia una paulatina complejización y problematización que llega a su límite, el de su destrucción, en *Aurélia Steiner*. Hasta entonces, la materia epistolar se inserta como elemento narrativo en el interior del relato para evolucionar desde la materialización de sus funciones comunicativas y de auto-objetivación a su paulatina irrealización: la misiva no llega a su destinatario; el objeto epistolar vehicula la mentira y la ocultación; se produce la imposibilidad de su escritura, ya que carece de la capacidad para comunicar la pasión amorosa; y se problematiza su lectura. Esta irrealización del acto epistolar no se limita solo a su contenido, sino que va contaminando también la forma narrativa.

En *Aurélia Steiner* la misiva se convierte en dispositivo de enunciación literario a través del cual vehicular una experiencia límite de la problemática del sujeto que había sido abordada durante las dos décadas anteriores por el *Nouveau Roman*. De este modo, se genera un *relato-carta* que dinamita los cimientos de la novela epistolar canónica: su dispositivo discursivo y su funcionalidad narrativa. La destrucción del dispositivo epistolar es la constatación de la imposibilidad de explicar el mundo o explicarse a otro: “Raconter est devenu proprement impossible” (Robbe-Grillet, 1963: 31). La capacidad de la misiva para aunar las cuestiones enunciativa y narrativa del yo convierte *Aurélia Steiner* en una obra culmen de la complejización del concepto de ipseidad y de la destrucción del objeto literario que perseguía Duras. La escritura durasiana, forma narrativa-poética, prosa poética o poema en prosa, destruye los postulados literarios genéricos y estéticos para revalorizar la noción de *texto*. La carta, por tanto, destruye la narración literaria para construirse desde el poema en prosa, bajo la irracionalidad que define esta expresión.

Tanto el vaciado identitario de la remitente en *Aurélia Steiner – Melbourne* como su búsqueda identitaria en *Aurélia Steiner – Vancouver* atacan los cimientos de la enunciación epistolar mediante dos estrategias diferentes, pero con una misma finalidad y resultado: la imposibilidad tanto enunciativa como narrativa del yo. Si en *Melbourne* se materializa mediante el desconocimiento del destinatario, al que solo se le puede invocar, en *Vancouver* se produce mediante la imposibilidad de fijar el *vous* en un destinatario, sujeto este a constantes deslizamientos. Problematizados así remitente y destinatario, la carta se transforma en un espacio atemporal de fabulación, ajena a toda imposible realidad, donde la ausencia da paso a una figurada presencia. Si en la primera misiva el resultado es la llamada-invocación al infinito, como metáfora de la escritura e inviabilidad del yo, en la segunda la imposibilidad de la afirmación identitaria se cifra en la muerte. La identidad de Aurélia Steiner multiplica su conflictividad con la inscripción final de una Aurélia diferente a la enunciativa epistolar que a su vez pone en relación a las tres *Aurélia* de los relatos. Así, Duras alcanza el lugar preciso desde el cual es posible apelar al infinito-muerte.

Es relevante recordar aquí que el texto de Duras coincide en el tiempo con el texto de Jacques Derrida *La carte postale. De Socrate à Freud et au delà* (1980). Si Marguerite Duras ha materializado la expresión límite de la enunciación epistolar en la ficción literaria, Derrida aborda los límites del objeto epistolar en el espacio ensayístico con sus *envíos*: “Le mélange, c’est la lettre, l’épître, qui n’est pas un genre mais tous les genres, la littérature même” (Derrida, 1980: 54). Se confirma así la evolución y transformación que sufre la materia epistolar al atravesar la renovación literaria materializada por el *Nouveau Roman*.

Tras *Aurélia Steiner*, Duras genera el renacimiento de la materia epistolar en el espacio autobiográfico en pos ahora de la hibridación enunciativa. En *L’Homme atlantique* con el diálogo en estilo directo y en *Yann Andréa Steiner* con la narración.

La materia epistolar recupera entonces su capacidad enunciativa y representacional para crear una hibridación que tendrá como objetivo, una vez más, la deconstrucción literaria.

De este modo, la materia epistolar evoluciona y se transforma en la obra de Marguerite Duras a partir de la fusión que la renovación literaria del *Nouveau Roman* hace de diferentes dialécticas: "... fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité, etc." (Robbe-Grillet, 1963: 143).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDÈCHE, Marie-Laure (2002): «C'est la faute des pronoms : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner*», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 113-122.
- BOBLET-VIART, Marie-Hélène (2002): «Invention de la parole: entre écriture de fiction et écriture de diction», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 221-232.
- COLLOT, Michel (2002): «D'une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras: *Le Navire Nighb*», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 55-70.
- COUSSEAU, Anne (2002): «Architectures poétiques», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation de la poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 31-43.
- DERRIDA, Jacques (1980): *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. París, Flammarion.
- DURAS, Marguerite (1954): *Des journées entières dans les arbres ; Le Boa ; Madame Dodin ; Les Chantiers*. París, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1958): *Un barrage contre le Pacifique*. París, Gallimard [ed. orig.: 1950].
- DURAS, Marguerite (1969): *Détruire, dit-elle*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1971): *L'Amour*. París, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1977a): *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1977b): *L'Éden cinéma*. París, Mercure de France.
- DURAS, Marguerite (1977c): *Le Marin de Gibraltar*. París, Gallimard [ed. orig.: 1952].
- DURAS, Marguerite (1981): *La Vie tranquille*. París, Gallimard (coll. "Folio") [ed. orig.: 1944].
- DURAS, Marguerite (1983): *Savannah Bay*. París, Les Éditions de Minuit [ed. orig.: 1982].

- DURAS, Marguerite y Dominique NOGUEZ (1984): *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez Autour de huit films*. París, Benoit Jacob.
- DURAS, Marguerite (1986a): *L'Amante anglaise*. París, Gallimard (coll. L'imaginaire) [ed. orig.: 1967].
- DURAS, Marguerite (1986b): *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*. París, Mercure de France [ed. orig.: 1979].
- DURAS, Marguerite (1986c): *Les Yeux bleus cheveux noirs*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1987a): *Emily L.* París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1987b): *La Vie matérielle*. París, P.O.L.
- DURAS, Marguerite (1982): *L'Homme atlantique*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*. París, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1992a): *Les Impudents*. París, Gallimard [ed. orig.: 1943, París, Plon].
- DURAS, Marguerite (1992b): *Yann Andréa Steiner*. París, P.O.L.
- DURAS, Marguerite (2009): *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*. París, Gallimard, coll. L'imaginaire [ed. orig.: 1973].
- FRANTZ, Anaïs (2014): «Je cris que je t'aime depuis trente mille ans : la résonance poétique dans *Les Mains négatives* et *Aurélia Steiner* de Marguerite Duras». *Revue des Sciences Humaines*, 314, 105-119.
- ISHAGHPOUR, Youssef (1986): *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*. París, Éditions de la Différence.
- LALA, Marie-Christine (2002): «Les résonances du mot dans l'écriture de Marguerite Duras», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 103-112.
- LOIGNON, Sylvie (2001): *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*. París, L'Harmatann.
- LOIGNON, Sylvie (2002): «“Je vois”, la figure du voyant» in Alazet, B., Blot-Labarrère, C. et Harvey, R. (éds.) *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 45-54.
- LOIGNON, Sylvie (2003): *Marguerite Duras*. París, L'Harmatann.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2015): *La presencia de la materia epistolar en la literatura y el cine franceses: tipología, evolución y estudio comparado*. Tesis doctoral dirigida por María Luisa Guerrero Alonso y Ángel Quintana Morraja. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2017): «La Dernière Bande de Samuel Beckett. Misivas sonoras de una autocorrespondencia epistolar». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 32(2), 253-269. Disponible en : <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/55537/52163>.

- MONTERRUBIO, Lourdes (2018a): «La presencia de la materia epistolar en el *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre*». *Anales de Filología Francesa*, 26, 457-477. Disponible en: <https://revistas.um.es/analesff/article/view/analesff.26.1.352581>.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2018b): «La presencia de la materia epistolar en la obra de Robert Pinget. Irrealización y desaparición de la misiva en *Le Fiston* y *Lettre morte*». *Çédille, revista de estudios franceses*, 14, 347-376. Disponible en: <https://cedille.webs.ull.es/14/15monterrubio.pdf>.
- NOGUEZ, Dominique (2001): *Duras, Marguerite*. París, Flammarion.
- PLANTÉ, Christine (2000): «Je vous écris, j'écris. Sur quelques lettres dans les récits», in C. Burgelin y P. Gaulmyn (eds.), *Lire Duras*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 135-154.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963): *Pour un nouveau roman*. París, Les Éditions de Minuit.
- VOISIN-ATLANI, Françoise (1988): «L'instance de la lettre» in J. Siess, (dir), *La lettre entre réel et fiction*. París, SEDES, 97-107.