

CAMINAR CANTANDO:  
TRES EJEMPLOS EN LA OBRA LITERARIA DE MARGUERITE DURAS\*  
WALKING SINGING:  
THREE EXAMPLES IN THE LITERARY WORK OF MARGUERITE DURAS

**Norma Angélica GARCÍA GONZÁLEZ**

Facultad de Música

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: [nagarcia@fam.unam.mx](mailto:nagarcia@fam.unam.mx)

**Resumen**

¿Qué ocurre con un texto que relaciona el fenómeno corporal-sonoro que supone el canto con el acto corporal que implica el desplazamiento en el espacio? ¿Cómo se combinan los efectos de ambas acciones para lograr una exacerbación de la emoción en la lectura? Éstas son algunas de las preguntas sobre las que reflexionaremos e intentaremos responder al abordar los ejemplos de tres personajes en la obra literaria de Marguerite Duras. Analizaremos primeramente a la pordiosera en *Le Vice-Consul* (1966) que deambula por paisajes inhóspitos trazando el camino del exilio y al hacerlo canta una canción de infancia. Enseguida veremos cómo la profesora de *L'Été 80* (1980) canta una pieza popular a un niño de cinco años para decirle indirectamente que lo ama, mientras pasean por la playa durante un campamento de vacaciones. Finalmente, abordaremos el personaje del vicecónsul que aparece en la novela homónima y que silba mientras vaga por los jardines de la embajada en busca de Anne Marie Stretter. Pensamos que, al tener varios puntos de convergencia que les permiten relacionarse, el canto y el caminar se unen para caracterizar de diferentes formas a estos tres personajes que caminan cantando o cantan al caminar, potencializando los efectos que ambas acciones conllevan en la lectura.

**Abstract**

What happens with a text that associates the bodily-sound phenomenon that singing entails with the bodily act that implies movement in space? How do the effects of both actions combine to achieve an exacerbation of emotion in reading? These are some of the questions that we will reflect on and try to answer by addressing the examples of three characters in the literary work of Marguerite Duras. We will first analyze the beggar in *Le Vice-Consul* (1966), who wanders through inhospitable landscapes tracing the path of exile and, in doing so, sings a childhood song. We will then see how the teacher of *L'Été 80* (1980) sings a popular piece to a five-year-old boy to indirectly tell him that she loves him while they are walking on the beach during a holiday camp. Finally, we will address the character of the viceconsul who appears in the homonymous novel and who whistles while wandering through the embassy gardens in search of Anne Marie Stretter. We think that, by having several points of convergence that allow them to relate, singing and walking come together to characterize in different ways these three characters who walk while singing or sing while walking, enhancing the effects that both actions have on reading.

\* Este artículo se desprende de la tesis que, para obtener el grado de maestría, presentó la autora en 2019: Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras. Voz, canto y música como alteridades de la escritura.

**Palabras clave:** Marguerite Duras, canto, caminatas, sonido, movimiento

**Keywords:** Marguerite Duras, singing, walking, Duras, sound, movement

## Introducción

Como hemos expuesto en la tesis *Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras. Voz, canto y Música como alteridades de la escritura* (García González, 2019: 49), la voz humana, con todas las propiedades corporales y sonoras que la caracterizan, es la que permite al pensamiento y a la emoción manifestarse en canto: es ella la que le da nacimiento y cabida. La voz se transforma en instrumento musical, y el canto, a través de ella, se manifiesta como una prolongación misma del cuerpo que no necesita mediaciones para producir música. De esta forma, la voz y el cuerpo se convierten en el único instrumento musical que, sin haber sido concebido expresamente como tal, no necesita nada externo para poder expresarse.

Por un lado, una de las características distintivas más importantes de la voz como instrumento musical es que se trata del único capaz de unir música y lenguaje en una misma emisión; es decir, es el único instrumento que tiene la posibilidad de emitir simultáneamente tanto entidades sonoro-musicales como entidades “inteligibles”. Por otro lado, en cuanto gesto corporal y sonoro asociado a un significado lingüístico, el canto se presenta como un material de una sorprendente maleabilidad, capaz de figurar los detalles más sutiles en su emisión. Una misma canción puede transmitir distintos significados sin cambiar ni la música ni el texto, sólo dependiendo de la emisión de la voz —es decir, del timbre, del manejo del tempo, de los matices, etcétera—. Veremos cómo, plasmado en un texto literario, el canto es capaz de transmitir esta maleabilidad en pro de una acentuación emotiva en la narración.

Así, el canto es el lugar en donde confluyen la voz, las palabras y la música para formar un solo objeto intermedial<sup>1</sup> que se presenta de forma compleja englobando diferentes parámetros de significación. Es decir, por una parte, la voz en sí misma implica una dimensión portadora de múltiples sentidos: el timbre y el grain, como lo

<sup>1</sup> Se adoptará en este trabajo la terminología expuesta por Claus Cluver en *Intermediality and Interarts Studies* (2007), que plantea el término *intermedial* como la unión de distintos “medios” —en este caso la voz, el lenguaje y la música— en un solo “objeto” indivisible significante.

llamará Barthes,<sup>2</sup> son elementos intrínsecos a cualquier voz humana altamente significantes. Por otra parte, las canciones que abordaremos aquí tienen una letra precisa, y el canto se vuelve portador de aquello que pretende transmitir el texto que lo acompaña. Por último, en el canto, al complejo fenómeno que implica la voz y el lenguaje de la palabra se agrega otro sistema autónomo que es la música, conformando un “objeto” independiente con características propias. Sin embargo, es importante precisar que el canto, más que una simple suma de las características que cada elemento (voz-lenguaje-música) ofrece de forma separada, presenta otros niveles de significación en cuanto entidad intermedial autónoma.

Por su parte, caminar, al igual que cantar, nos remite siempre a una noción corporal y física del caminante. La conciencia de esta corporalidad en ambas acciones nos permite relacionarlas y empalmarlas en el tiempo para concebirlas a su vez como una sola entidad: el caminante cantor, el cantor caminante. Como actos performativos<sup>3</sup> ligados al cuerpo, caminar y cantar implican siempre acciones que nos sitúan en el presente. Esto provoca que, en la literatura, los personajes que caminan o que cantan se inscriban, mientras dura la acción, en un “ahora” activo y dinámico, cambiante. Hemos acudido al pensamiento de Myriem El Maïzi (2009), quien plantea que el canto (ya que está constituido físicamente de vibraciones) se puede comparar a un fluido que se propaga, y señala que conserva este carácter movable aún plasmado en la literatura: “Le chant dans son flux, se donnerait ainsi à lire avant tout comme une onde linguistique mouvante qui se fait figure de devenir” (115). De la misma forma, los personajes literarios que caminan están inscritos corporalmente en el tiempo y suponen siempre un “transcurrir” igualmente dinámico y cambiante. Es en este sentido de “devenir” que caminar y cantar tienen otro punto de encuentro que les permite asociarse en la literatura, logrando acentuar los alcances emotivos de la lectura al enfatizar e insistir tanto en la condición ineluctable del “transcurrir” del tiempo, como en el movimiento interno de los personajes.

2 En el artículo titulado “Le grain de la voix”, que forma parte de *L’Obvie et l’obtus*, Barthes (1982: 348) señala que esta característica de la voz se encuentra más allá del sentido de las palabras, más allá del sentido musical e incluso más allá del estilo de ejecución del intérprete y conlleva siempre una noción corporal y física del emisor.

3 La noción de *acto performativo* ha sido motivo de múltiples investigaciones recientes que implican, sin lugar a dudas, diversas acepciones y distintos grados de problematización según el tipo de orientación disciplinar, encontrándose presente en múltiples ramas de estudio: arte, lingüística, sociología, etcétera. En este trabajo la utilizaremos para designar las acciones de caminar y cantar que ejerce algún personaje al inscribirse directamente en el presente de la obra literaria. Empleamos esta noción con el fin de enfatizar el carácter corporal de la acción, es decir, para poner de manifiesto la huella del cuerpo en ella asumido, en nuestros ejemplos, como un acto íntimo en donde el cuerpo es actor y receptor de su propia acción.

En el contexto de este trabajo es muy importante señalar que, aunque inscrito en el presente, el canto, por su dimensión sonora, guarda una estrecha relación tanto con la memoria colectiva (por ejemplo, cuando se trata de una canción conocida por un determinado grupo social), como con los recuerdos específicos de quien canta o de quien escucha cantar. Según Stéphane Resche (2012), los medios auditivos activan fácilmente los procesos de rememoración en los individuos puesto que, según el teórico, “Le son appelle l’image, alors que l’image n’engage pas forcément le son” (s. p.). Es decir, en general el sonido nos lleva a la reconstrucción mental de imágenes que se presentan muchas veces como evocaciones del pasado; ahora bien, cuando se trata de estímulos sonoros como canciones conocidas por el que escucha, canta o lee, las evocaciones que se generan se encuentran fuertemente vinculadas con emociones que se presentan de manera involuntaria. De esta forma, la carga afectiva ligada a la evocación del pasado se detona inevitablemente gracias al estímulo sonoro. En la literatura, la presencia de personajes que cantan-escuchan-recuerdan-sienten establece un vínculo directo con quien lee-escucha-recuerda-siente.

Así, la canción de “Battambang” (nombre del lugar de su nacimiento) que acompaña a la pordiosera en su deambular hacia el exilio en *Le Vice-Consul* se presenta como “el recuerdo” de su infancia, de su familia perdida, de su país natal y del destierro. De forma similar, la canción “Indiana’s Song” que silba el vicedcónsul en la novela homónima mientras camina en los jardines de la embajada resguarda el recuerdo de la infancia dolorosa del personaje. Por su parte, la canción “À la claire fontaine” que canta la profesora en *L’Été 80* mientras camina en la playa, al ser una pieza de dominio popular, hace un llamado inmediato a la memoria colectiva y a la memoria del lector. A continuación analizaremos estos tres ejemplos literarios de personajes que caminan cantando o cantan al caminar, cuáles son sus similitudes, cuáles sus diferencias y cómo es que, en todos, el hecho de asociar estas dos acciones conlleva, en la lectura, a una exaltación de la emoción.

### **El canto y el andar, dos elementos fundacionales en la historia de la pordiosera**

El relato de la pordiosera se encuentra inscrito como un hipotexto dentro del relato principal de *Le Vice-Consul* y surge a partir del canto del personaje. En la novela se presenta así: “Savez-vous, dit George Crawn, que Peter fait un livre à partir de ce

chant de Savannakhet?” (Duras, 1966: 153). De este modo, el canto de la pordiosera se utiliza como el punto de partida para la narración de su propia historia. Existe en este relato otro elemento fundacional indicado por las primeras palabras de la novela: “Elle marche, écrit Peter Morgan” (Duras, 1966: 9). Vagar incesantemente a través de paisajes inhóspitos es el otro elemento constitutivo y fundamental para crear a este personaje: “Elle marche pendant des jours, suit les talus, les quitte, traverse l’eau, marche droit, tourne vers d’autres marécages plus loin, les traverse, les quitte pour d’autres encore” (Duras, 1966: 9). Cumpliendo con el destierro al que ha sido condenada, la niña, rechazada por su madre y su familia al estar embarazada, camina, y al caminar canta una canción de la infancia dibujando un proceso paulatino de pérdida “absoluta”, física, mental y emocional:

Esta pérdida se anuncia desde el principio como la única salida ante la consigna que marca la imposibilidad del regreso al seno materno; frente a su destino, la niña desterrada se dice a sí misma: “comment ne pas revenir?... Il faut se perdre” (Duras, 1966: 9). Caminar cantando para perderse en el camino del exilio. Así, este proceso inicia en un deambular sin rumbo del personaje con la finalidad explícita primero de extraviarse geográficamente, para poco a poco perderse simbólicamente a sí misma y perderlo todo. (García González, 2019: 78)

Ya hemos expuesto la relación tan estrecha que existe entre el canto, los procesos de rememoración y los componentes emocionales ligados a éstos. En el caso de la pordiosera, esta relación se ve reflejada claramente, pues el canto se muestra como el espacio que ofrece al personaje la posibilidad de relacionarse con su pasado a un nivel puramente emocional, lo que enfatiza que no existen palabras para descodificar un sentido “racional” de su historia. De hecho, se trata de un canto expresado en la lengua materna del personaje (el camboyano) que limita al lector el acceso a la comprensión semántica del texto. Desposeído de este sentido racional, anclado en el fenómeno musical, este canto ligado al recuerdo de la infancia adquiere una gran fuerza expresiva tanto para el lector como para el mismo personaje. Por su parte, caminar sola se presenta como una condición lógica e ineludible ante la exigencia del exilio: valerse únicamente del cuerpo para desplazarse y enfatizar así el esfuerzo que implica la soledad del abandono. La pordiosera no tiene nada ni a nadie, sólo su propio cuerpo que utiliza sin descanso como para recordar que es lo único que le pertenece. Cuando el personaje deambula cantando, se pone en evidencia la

condición inminentemente corporal que implican ambas acciones —cantar y caminar— subrayando la miseria de ese cuerpo abandonado que no hace más que poner en marcha los pocos recursos que le son propios. La pordiosera canta por primera vez cuando comprende que nunca volverá a su pueblo natal y que ha perdido a su familia para siempre, y, en un afán por retenerlos en su memoria, los asocia emocionalmente con su canto. En el texto encontramos: “Sa route, elle est sûre, est celle de l’abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang” (Duras, 1966: 27). En su andar, llega a Calcuta y finalmente, siguiendo este proceso de desposesión de sí misma, olvida su lengua y sus hábitos “humanos”, transformándose prácticamente en un animal salvaje sin lenguaje, sin conciencia, que camina siempre sin una dirección precisa. Así, el canto y el desplazamiento continuo constituyen las condiciones que la definen y la transforman en “algo” inaprensible y etéreo. Al final del relato, lo único que conserva esta niña sin nombre es la canción que la ha acompañado siempre, la que canta mientras camina, canción de infancia, canción de “Battambang”. Por otro lado, el dolor del destierro rebasa los límites de aquello que puede ser explicado con las palabras, y la locura se vuelve la forma de ejercer una emancipación ante el sinsentido del lenguaje para justificar lo que ocurre. La escritora utiliza el canto y el deambular sin rumbo fijo como los aliados perfectos de la locura de la pordiosera para construir al personaje.

Ante esta desolación, el canto que acompaña el deambular de la niña sirve para dar un sentido a ese andar y anclar al personaje en los referentes simbólicos que conlleva: la infancia, el amor materno, la compañía de los hermanos, todos referentes perdidos para siempre. De esta manera, vagar adquiere otro sentido y se vuelve posible gracias a que existe una memoria expresada en la canción, un caminar sin rumbo, pero cantando para envolverse en la protección que implica lo perdido. Igualmente, el canto de la infancia se dinamiza al asociarse al movimiento del cuerpo y se transforma, enfatizando que aquella época a la que está asociado se encuentra inevitablemente en el pasado, pues caminar evidencia el paso del tiempo, un paso que queda siempre e irremediabilmente atrás del otro, y, en su caso, sabemos que la dirección es el no retorno.

Así, en este relato, las dos acciones se transforman en un solo acto: caminar cantando, cantar caminando, y se vuelven piezas clave para definir el carácter inaprensible del personaje. Caminar, perderse, olvidar, pero conservar algo a través de la canción; cantar, recordar la infancia, aferrarse a una identidad, pero no dejar de avanzar; fuerzas corporales disímiles que se vuelven una sola gracias a la condición

intrínseca de ambas de transcurrir en el tiempo. El caminar adquiere otro sentido; el cantar también.

### **La canción “À la claire fontaine”: caminando nunca te olvidaré**

En la literatura, la referencia a una canción específica conocida popularmente permite al lector recrear mentalmente una sonoridad precisa (una versión en particular, un intérprete) y activar la memoria emocional asociada a ella. De esta manera, las características vocales y musicales de la referencia en cuestión se vuelven portadoras de múltiples significados para la lectura. En este sentido, podemos observar el papel fundamental que juega el lector al descifrar un texto literario de esta naturaleza, pues este tipo de referencias funge como un llamado explícito al contacto con él como “interlocutor” fuera del libro. Así, la mención de una canción popular en una obra literaria sugiere al lector una interpretación “diferente”, una lectura que supone cierto distanciamiento de su parte con respecto al texto como entidad exclusivamente lingüística, con el fin de “contextualizar” la información que la referencia musical implica para él. De esta forma, cuando el lector “vuelve” al texto, se establece una complicidad directa y emocional con los personajes que, como él, cantan o escuchan la canción popularmente conocida.

“À la claire fontaine” es una canción popular francesa cuya referencia se encuentra directamente integrada al texto *L'Été 80*<sup>4</sup>; es decir, las palabras de la canción nunca se presentan aisladas, sino incorporadas a las frases narrativas. Al tratarse de una canción sumamente conocida (incluso fuera de la cultura francesa), sus palabras suscitan inmediatamente en el lector la recreación musical, lo que no sucede con el resto del texto. En estos ejemplos, el elemento musical, siendo un componente heterogéneo con respecto a la escritura, no se separa de ella, no se muestra como una cita señalada tipográficamente, ni como una mención alusiva; más bien, forma un solo cuerpo con ella, y la música viene a permear incisivamente todo el texto. En esta narración encontramos:

<sup>4</sup> *L'Été 80* es un libro que surgió a partir de un compromiso de la autora con el periódico *Liberación* de entregar una crónica semanal sobre diversos temas de la actualidad del verano de 1980. En estas crónicas, Duras mezcla dos historias: una semificcional, pues la escribe como si ella observara el campamento de vacaciones en la playa en la que tiene su casa de verano (Trouville), que describe la relación entre una joven maestra y un niño, y otra totalmente ficcional, que es la que la joven maestra cuenta a los niños para distraerlos.

Ils étaient arrivés au chemin de planches. Ils n'ont plus parlé pendant longtemps. Puis la jeune fille a chanté qu'à la claire fontaine elle s'était reposée, et que sur la plus haute branche un rossignol avait chanté et que jamais jamais elle ne l'oublierait. L'enfant ne lui avait jamais dit, mais elle savait, elle savait que l'enfant aimait cette chanson. Lorsqu'elle la chantait, l'enfant ne regardait plus rien et sa main dans la sienne devenait comme privée de vie. (Duras, 1980: 90)

Asimismo, gracias a la forma de presentar la canción, inmersa en el texto narrativo, la escritora incita al lector a incorporar la letra a la historia que se está narrando, y encuentra así la forma en que la maestra puede decirle indirectamente al niño que ama que nunca lo olvidará. Duras utiliza, además del componente musical, la parte narrativa de la canción para dar un mayor sentido al propio texto que intenta mostrar el amor irracional que siente la joven por el niño. Acerca de las palabras de la melodía infantil insertas en este texto, Ogawa (2002) señala: “elles ouvrent une instance métalinguistique qui se superpose sur celle de la narration” (39). La letra de la canción conlleva, por un lado, un significado “preciso”, como lo hace la voz de la escritura, y por otro, múltiples componentes emocionales ligados al fenómeno musical. Es decir, se integra a la narración, pero como una segunda voz polivalente, cargada de significados. Ya hemos observado cómo la música se relaciona directamente con la parte afectiva y emocional del individuo; en este sentido, la canción inmersa en la narración sirve, además, como un instrumento de comunicación a un nivel más afectivo que racional, capaz de “amplificar” las emociones tanto de los personajes como del lector. El amor entre la maestra y el niño logra emerger y se torna palpable gracias a la canción y su letra; para este amor imposible, el canto se presenta como la única posibilidad de existir. Así pues, ante lo indecible, el elemento musical consigue en estos textos evocar aquello que no logra expresar la escritura. Con esta referencia intermedial, además del sentido de las palabras citadas, entra en juego otra serie de parámetros que están relacionados tanto con el ámbito sonoro que define a la canción como con su anclaje en el imaginario popular. Así, el pasaje anotado adquiere su fuerza expresiva en gran medida gracias a que la mitad del texto es en realidad una canción conocida recreada sonoramente por el lector.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Vale la pena aclarar que no pensamos que el alcance expresivo de este texto esté restringido a aquellos que conocen la canción; simplemente estamos convencidos de que ésta aporta y enriquece la lectura de aquellos para quienes sí constituye una referencia.

Por otro lado, los paseos cotidianos a lo largo de la playa constituyen el escenario perfecto para tejer esta relación amorosa entre el niño y la joven maestra enmarcada en una semana de vacaciones. Como nos muestra el siguiente pasaje, el andador de madera a orillas del mar será el lugar recurrente y predilecto para éstos: “Sur le chemin de planches, longue et sombre, si mince qu’on dirait une ombre, passe la jeune monitrice de la plage: elle est avec l’enfant. Il marche un peu à côté d’elle, ils vont lentement, elle lui parle, elle lui dit qu’elle l’aime, qu’elle aime un enfant” (Duras, 1980: 40). El caminar se caracteriza por ser una acción de desplazamiento naturalmente lenta que impone un ritmo más bien pausado propicio para el contacto con el interior de la persona que camina. Algo significativo es que esta narración presenta estas caminatas siempre como acciones expresamente “lentas”, es decir, reforzando la “lentitud” natural de la marcha. De esta forma, la autora crea una impresión de gran distensión en el tiempo que enfatiza la emoción del momento de encuentro entre los personajes y que amplía así la duración de la situación privilegiada que los une.

Las caminatas juntos se presentan como espacios de comunión entre los protagonistas en los que el movimiento pausado pero constante del cuerpo los reúne y los transforma en un solo ser, olvidando la gran diferencia de edades que los separa. En un momento de gran cercanía entre ambos personajes encontramos que “Il s’est blotti contre elle et ils marchent sans parler jusqu’à l’escalier des Roches noires. Ils disparaissent derrière les collines” (Duras, 1980: 63). En esta frase, al hecho de caminar juntos se agrega, como en otras partes del relato, hacerlo en silencio; de esta forma, la autora logra que la acción sin palabras, el desplazamiento corporal, se presente como la condensación de la fuerza emocional que los liga. Es importante mencionar que, a diferencia del errar por paisajes inhóspitos y sin rumbo fijo de la pordiosera, las caminatas de la maestra con el niño en la playa en el texto de 1980 se presentan enmarcadas tanto en un espacio como en un tiempo definidos; es decir, suponen límites precisos: el lugar de vacaciones y el tiempo que éstas durarán. En este sentido, cada paso en las caminatas juntos significa el avance irremediable hacia la separación: cada paso los acerca a esta fatalidad. La prolongación de los momentos privilegiados de unión, a través de la lentitud del desplazamiento, anticipa esta separación; la vuelve aún más evidente y dolorosa antes siquiera de su consumación.

Ahora bien, es muy interesante anotar que, en el momento de mayor tensión del relato, la escritora asocia el movimiento corporal del personaje de la maestra al canto; es decir, une una vez más, en un solo personaje, la acción de caminar a la acción de cantar, multiplicando así la intensidad de la lectura. Cuando la maestra camina en

la playa, presagiando la pronta separación del niño, encontramos frases como “Elle marche loin du corps de l’enfant... chante imparfaitement le chant, quelquefois le tait et reprend à l’endroit juste, comme si elle l’eût chanté, chemine avec le chant, dans des syncopes, dans des suffocations tuantes qui arrêtent sa voix” (Duras, 1980: 99). En el momento en que se presenta este pasaje, caminar junto al otro ya se ha vuelto una especie de *leitmotiv* que ha servido para entretejer la relación de los personajes principales. El canto igualmente ya se ha vuelto una referencia de aquello que es expresable sólo a través de este medio y que, sin embargo, es el punto nodal de todo el texto: el amor imposible entre ellos. El carácter dinámico que implica el canto como sonoridad y acto performativo establece una relación directa con el texto para subrayar el movimiento interno y externo de los protagonistas. Una vez más, la condición intrínseca del fenómeno sonoro de no “ser” sino “transcurrir” se une perfectamente a la acción que implica caminar, pues establece una relación activa entre el canto y el cuerpo y enfatiza el devenir, el “fluir” de la acción dramática. De esta forma, por un lado, gracias a la acción del cuerpo se refuerza el carácter corporal del canto y, por otro, gracias a la fluidez del canto, se enfatiza la movilidad de la acción. El movimiento de la voz producido por el canto se confunde con el movimiento del cuerpo al caminar y refuerza el propio devenir del personaje. En la confusión que le provoca el amor hacia el niño del que se tiene que separar, la maestra se muestra dominada tanto por el canto como por la necesidad de caminar, atravesada por ambos y reducida a un ente sonoro corporalmente movable del que emana la música de forma caprichosa. Así también se señala con gran fuerza el caos interno del que es víctima el personaje.

### **Silbando al caminar**

En la tesis que sirvió como base para este trabajo (García González, 2019: 80) hemos anotado que entre el canto y el aliento, entre la sonoridad y el silencio, el silbido es una expresión relacionada con la voz que se aleja del significado semántico que contienen las palabras inteligibles del canto. Surge en el cuerpo de manera involuntaria y repentina sin que tenga forzosamente que ser mediado por la reflexión y, en ese sentido, se encuentra más emparentado con el ámbito emocional del emisor: se trata de una expresión más bien introspectiva que, aunque no comporta un significado verbal, si es portadora de una carga afectiva. Por otra parte, el silbido refuerza la dimensión inaprensible del fenómeno sonoro, pues se manifiesta con poca claridad

y muchas veces sin una intención explícitamente comunicativa; aparece más bien como una acción íntima que atraviesa involuntariamente las paredes del cuerpo.

Pascal Quignard (1996) plantea que este tipo de expresión sonora informa sobre el estado emocional interno del individuo en el momento en el que se emite y la compara con los sueños, que califica como narraciones visuales. Lo expresa de la siguiente forma: “Les sons aussi forment chaîne le long des jours. Nous faisons aussi l’objet d’une ‘narration sonore’ qui n’a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que ‘le rêve’. Je les nommerai ici les fredons surgissant. Les fredons surgissant inopinément quand on marche, surgissant tout à coup, selon le rythme de la marche” (Quignard, 1996: 55). Es interesante señalar que, en esta cita, el teórico asocia los silbidos con la acción corporal de movimiento que implica el caminar, como si fuera esta última la condición idónea para la aparición inconsciente del gesto sonoro.

En la novela *Le Vice-Consul*, el personaje principal deambula constantemente por los jardines de la embajada francesa en Calcuta en busca de la esposa del embajador y lo hace silbando una pieza directamente relacionada con su infancia: “Indiana’s Song”.<sup>6</sup> Al inicio de la novela encontramos: “Le vice-consul siffloite *Indiana’s Song* tout en marchant” (Duras, 1966: 34). En este relato, las dos acciones, silbar y caminar, se encuentran íntimamente ligadas pues, cuando cesa una, cesa también la otra; cuando algo inmoviliza al personaje, éste deja también de silbar. Igualmente sabemos que cuando no silba es porque no se encuentra deambulando por los jardines en busca de Anne Marie Stretter. Es significativo señalar que frecuentemente la autora utiliza el verbo *siffloter* y no simplemente *siffler*, lo cual acentúa el carácter vago y volátil tanto del gesto sonoro como del gesto corporal ligado a él. A diferencia del camino del exilio de la pordiosera que hemos analizado, el deambular del vicecónsul se enmarca en un espacio definido: los jardines de la embajada; sin embargo, a diferencia de los paseos de la joven maestra en la playa, ese deambular se centra en buscar algo concreto que nunca acontece: el encuentro con la esposa del embajador. De esta forma, el verbo *siffloter* refleja más precisamente el deambular específico del personaje en búsqueda de algo imposible; un movimiento sin orden y sin sentido ligado a un sonido difuso que no aporta algún mensaje en concreto, sólo la memoria igualmente confusa de la infancia.

<sup>6</sup> Desde el principio del relato se hace presente el vínculo del vicecónsul con una melodía. El recuerdo de su casa infantil se presenta así: “le grand piano noir est fermé, sur le porte-musique il y a une partition également fermée, dont le titre illisible est *Indiana Song*” (Duras, 1966: 32).

El silbido del personaje al caminar permite que su pasado se manifieste en el presente del relato como algo ambiguo y poco definido; aunque cuenta con recuerdos precisos, éstos son dolorosos y de difícil acceso a través de la conciencia. El silbido y el movimiento corporal permiten, con mayor facilidad que las palabras, hacer presente el pasado, pues surgen como actos un tanto involuntarios, no reflexivos. Así pues, el silbido conserva la fluidez que implica el sonido y acompaña constantemente la fluidez que implica el deambular del personaje: el vicecónsul camina silbando y silba al caminar transmitiendo una neutralidad emocional aparente, más emparentada con la nostalgia que con el dolor, logrando así disimular su malestar profundo. Tanto el modo de emisión vocal como el deambular del personaje son tratados como una marca esencial de su identidad y permiten que en algunos momentos de la novela el silbido sustituya al personaje deambulando: “Quelqu’un, au loin, siffloite *Indiana Song*. On ne voit pas qui” (Duras, 1966: 49). El personaje, perdido emocionalmente al no conseguir el amor de Anne Marie, se pierde en sus deambulaciones por los jardines y las impregna con el silbido ligado a su infancia, tan confuso como su estado emocional. Una vez más, a través de un solo cuerpo, la escritora conecta sonoridad y movimiento para subrayar e intensificar características emocionales que identifican a sus personajes.

## Conclusiones

Los personajes que hemos abordado encuentran en el canto una forma de relacionarse tanto con su propio pasado —en el caso de la pordiosera y el vicecónsul— como con una memoria colectiva (que incluye la del lector) —en el caso de la maestra de *L’Été 80*—. Que los personajes caminen y al mismo tiempo activen sus recuerdos al cantar o silbar otorga un sentido doble de movilidad a la memoria que se reconstruye, produciendo una sensación de que se trata de recuerdos aún vívidos y dinámicos. El cantar otorga un sentido de actualidad a la memoria que representa, y el movimiento del cuerpo, al caminar simultáneamente, potencializa este sentido de vitalidad y dinamismo.

Por otro lado, el canto y el silbido, como actos corporales, denotan la huella del cuerpo que los emite, y si este cuerpo se encuentra en movimiento, la huella que se plasma conlleva su movilidad. El carácter volátil e inaprensible del fenómeno sonoro transfiere estas características al cuerpo que camina confiriéndole un halo de

“indefinición” acentuado por el movimiento. Se trata así de personajes inestables, inaprensibles, con un fuerte movimiento interno que se potencializa a través del caminar-cantando / cantar-caminando. De esta forma, en los textos que hemos analizado, ambas acciones se constituyen como una sola; una sola acción polivalente que se transforma en una fuerza expresiva en la construcción de los personajes y sus historias.

## Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland. (1982). *L'Obvie et l'obtus*. Éditions du Seuil.

DURAS, Marguerite. (1966). *Le Vice-Consul*. Gallimard.

DURAS, Marguerite. (1980). *L'Été 80*. Les Éditions de Minuit.

EL MAÏZI, Myriem. (2009). *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*. Peter Lang.

GARCÍA GONZÁLEZ, Norma Angélica. (2019). *Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras: Voz, canto y música como alteridades de la escritura* (Tesis de maestría, UNAM, México). Recuperado el 13 de mayo de 2022 de <http://132.248.9.195/ptd2019/diciembre/0798869/Index.html>

OGAWA, Midori. (2002). *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. L'Harmattan.

QUIGNARD, Pascal. (1996). *La haine de la musique*. Gallimard.

RESCHE, Stéphane. (2012). “Art de l'écoute et image sonore”. *Revue Italies*, (16), 237-257. <https://doi.org/10.4000/italies.4433>

