

EL ESTADIO DEL ESPEJO EN *L'AMANT*, *SAVANNAH BAY* Y *L'EDEN CINÉMA* DE MARGUERITE DURAS: EL OTRO EN RELACIÓN CON LA FORMACIÓN DEL YO

JACOBO DE CAMPS MORA
Universitat Pompeu Fabra
jacobocmora@gmail.com

RESUMEN

A la luz del estadio del espejo de Lacan, *Savannah Bay* y *L'Eden Cinéma* nos muestran un fracaso en la formación del Yo –o incapacidad para entrar en lo que el psicoanalista llamó el orden de lo simbólico– que se ve, finalmente, superado en *L'Amant*. Así, este artículo pretende mostrar no sólo la manera mediante la cual la narradora de *L'Amant* afirma su subjetividad sino también el fracaso de este mismo proceso en las otras dos obras.

PALABRAS CLAVE: Lacan; estadio del espejo; subjetividad; *Savannah Bay*; *L'Eden Cinéma*; *L'Amant*.

THE MIRROR STAGE IN *L'AMANT*, *SAVANNAH BAY* AND *L'EDEN CINÉMA*: THE OTHER REGARDING SELF-CREATION

ABSTRACT

In view of Lacan's mirror stage, *Savannah Bay* and *L'Eden Cinéma* show us a failure in self-creation –or incapacity to enter into what the psychoanalyst named the symbolic order– which is, finally, surpassed in *L'Amant*. In this manner, the following article aims to reflect not only the way in which *L'Amant's* narrator strengthens her own subjectivity but also the failure of such a process in the other works.

KEY WORDS: Lacan; mirror stage; subjectivity; *Savannah Bay*; *L'Eden Cinéma*; *L'Amant*.

INTRODUCCIÓN¹

Mi propósito en las páginas que siguen es, por un lado, analizar *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras mediante la relación que se establece en el íncipit entre la vida y la literatura y, por otro lado, remarcar la importancia que cobra, en la novela, la mirada del Otro en relación con la formación del Yo. Así, en los dos primeros apartados del artículo, examino el tratamiento de la creación de la identidad de la narradora y el significado del uso de metáforas del ámbito de la geología en la descripción de su rostro. A continuación, en el tercer apartado, amplió el análisis con dos obras de teatro de Duras (*Savannah Bay*, 1983, y *L'Eden Cinéma*, 1977) en las que, en parte como consecuencia del género literario al cual pertenecen, la mirada –ya sea la de los actores o la de la audiencia– obtiene una gran relevancia. En esta línea, nuestro cómo, al contrario de lo que ocurre en *L'Amant*, los personajes de las obras de teatro no son capaces, paradójicamente, de verse reflejados en una mirada externa que propicie su entrada en lo que Lacan llama el orden de lo simbólico.

¹ Agradezco a Carles Besa sus observaciones en relación con el presente artículo.

En el presente artículo, por tanto, ilumino el problema de la identidad en las tres obras de Duras a través de una perspectiva psicoanalítica lacaniana y me centro en la teoría del estadio del espejo –que explora la dualidad entre imagen interna y externa–, ya que constituye una excelente herramienta para entender cómo los seres humanos definimos la frontera entre nuestro Yo y el mundo exterior. En consecuencia, el punto en común entre las tres obras es la lucha entre estos dos polos –el Yo y el Otro– para la afirmación de la personalidad. En definitiva, mediante el estadio del espejo mostramos los motivos que llevan a los distintos personajes a ser capaces –o no– de reafirmarse en la imagen de sí mismos que el Otro les refleja y que, inevitablemente, modela su propia concepción acerca de quiénes son.

1. EL BINOMIO VIDA-LITERATURA

Para empezar, cabe destacar que el presente trabajo partirá del momento en el que la narradora conecta su envejecimiento con la lectura, a saber, la provocadora afirmación de que, “au contraire d’en être effrayée”, el envejecimiento de su rostro suscitó en ella el mismo interés que el “déroulement d’une lecture”.²

Así, se hace patente que el denominador común de ambos motivos es la evolución o la superación de una etapa, pues al igual que uno lee y, al hacerlo, va descubriendo el argumento de la novela, la narradora observa su fisionomía con interés, consciente de haber cambiado de capítulo o de escalón en su vida. De esta forma, consigue poner en un mismo plano su vida y la literatura, y es significativo que el íncipit esté escrito en primera persona:³ lo que le interesa a la narradora es ella misma, descubrirse. Consecuentemente, la atención recae sobre el sujeto de manera doble; en la ficción, la voz poética se interroga sobre su semblante como si éste fuese un libro, y, a su vez, es el sujeto del propio libro que está leyendo el lector. Así, podemos considerar, debido a que ambos libros (el leído y el escrito) cuentan la misma historia (es decir, la de la vida de la narradora), que la lectura a la que hace referencia Duras no es otra que la del propio libro que el lector tiene entre sus manos y cuya trama está siguiendo, presumiblemente, con el mismo interés con el que el *Je* observa sus arrugas. De este modo, el sujeto se vuelve objeto (toma distancia de sí mismo, así como entre un lector y un libro existe una distancia insalvable) para poder conocerse mejor. Podemos intuir, pues, que su experiencia vital será uno de los motivos

² Las citas que sólo tienen el número de página como referencia pertenecen a *L’Amant* (1984) –de lo contrario, pertenecerán a su íncipit, que reproduzco en anexo.

³ En algunas partes, la narradora se referirá a sí misma como “elle”; así, mostrará la intención de tomar distancia –típica de los estudios que pretenden conocer objetiva y científicamente la naturaleza de las cosas– de aquellas partes que no acaba de comprender de su Yo.

principales de la novela, y que girará sobre el porqué de su envejecido “visage détruit”.⁴

En este sentido, no es de extrañar que Aliette Armel nos explique que “toute possibilité de mise en rapport du texte avec un quelconque témoignage objectif du passé est [...] déclaré impossible” (1990: 18);⁵ lo que le importa a Duras no es tanto la “sinceridad” objetivista sino conseguir que su escritura (como busca la narradora mediante su fisionomía) se convierta en un tercer elemento, entre ella y la imagen que tiene de su Yo, que la ayude a comprenderse a sí misma.

2. LA REIVINDICACIÓN DEL “VISAGE DÉVASTÉ” Y LA ENTRADA EN LO SIMBÓLICO

Ya desde el primer párrafo, el *Je* da una gran importancia a los cambios físicos que han tenido lugar en su rostro a la prematura edad de dieciocho años. Pese a que en un principio uno pueda pensar que estos han sido negativos –debido a la fatalista expresión “très vite dans ma vie il a été trop tard” y a la desesperanza que transmite la palabra “détruit” con la que nombra a su semblante–, la narradora comienza reivindicándolos a través de un personaje secundario que, al expresar la atracción que siente hacia su fisionomía de mujer anciana, le refleja la imagen con la que, al final de su vida, ella “se reconnaît, [...] s’enchante”.

Así pues, se hace patente que el rostro de la narradora adquiere un valor simbólico, como vemos en el tercer párrafo del incipit: “Ce visage-là, nouveau, je l’ai gardé”: ¿caso no transmite la impresión de que su fisionomía es una máscara (*visage* proviene de *visus*, apariencia o máscara), una manera de ser que ella misma ha decidido adoptar? ¿Que sus heridas, destrucción y “rides sèches et profondes, à la peau cassée”, no son sino una parte del disfraz? ¿Cómo iba a tratarse del acercamiento a la muerte típico de la vejez si ella misma nos explica “je savais aussi que je ne me trompais pas, qu’un jour il se ralentirait et qu’il prendrait son cours normal”?, ¿por qué, si no, iba a ser “nouveau” su rostro envejecido?

Observamos, por tanto, que su semblante actúa como “espejo del alma”, como símbolo de la creación de su yo más propio; y uno no puede evitar pensar –pese al desfase cronológico– en las siguientes palabras de Balzac: “cette admirable ruine avait toute la majesté des grandes choses détruites” (*Les Cabinets des Antiques*, 1958: 974).

⁴ De este modo, la frase “je ne sais pas si c’est tout le monde [qui vieillit], je n’ai jamais demandé” es toda una declaración de intenciones: a la narradora le interesa su propia persona y no el resto del mundo.

⁵ Como prueba de esta imposibilidad podemos observar, en los saltos de párrafo del propio incipit –que mezclan diferentes momentos temporales– y en la poca importancia dada a las circunstancias típicamente biográficas (estudios, exámenes, matrimonios) –que marcarían un orden progresivo en el relato–, que la obra está escrita sin la cronología fija y lineal que uno esperaría de una autobiografía.

En esta misma línea, Duras perfila el significado simbólico de su rostro con el uso de metáforas referentes al ámbito geológico. Antes de seguir, entenderemos mejor esta relación si tenemos en cuenta que la metáfora, como argumenta Mortara Garavelli de la mano de Bertinetto, se basa en un mecanismo altamente dinámico, “che produce una qualche forma di fusione”, o mejor, una “compresenza tra i due enti raffrontati” (1998: 1690). Así, la autora confronta dos elementos aparentemente inconexos para, al fusionarlos, trasladar el significado de un concepto al otro; en frases como “il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite” y “j’ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée”, Duras le añade a la descripción del rostro un cúmulo de adjetivos ligados al ámbito de la geología (“lacéré”, “sèches et profondes”, “cassée”) que lo dotan de interés científico: uno se pregunta inmediatamente, como haría al ver un edificio con grietas profundas, qué ha ocurrido. Más aún: hacia el final del tercer párrafo del incipit, Duras reafirma esta idea jugando con los pronombres: su “visage” se convierte, entonces, en el predicado de un despersonalizado “il” que se funde, unas líneas después, con el descarnado “J’ai un visage détruit” (la cursiva es mía). En consecuencia, podemos afirmar que el rostro se convierte en el correlato objetivo del movimiento introspectivo de la narradora; le sirve, especialmente en las líneas en que se refiere a él con el pronombre “il” en vez de “je”, para conocerse a sí misma. Así, podemos apreciar que ésta ha encontrado alguna respuesta en esta búsqueda cuando, al final del tercer párrafo del incipit (y después de que la narradora haya estado variando constantemente entre ambos pronombres), el *Je* se acaba decantando, en la descripción de su fisionomía, por el pronombre de primera persona –que implica la aceptación de la imagen que su rostro le proyecta.

De esta forma, al exclamar “Il ne s’est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J’ai un visage détruit”, la narradora nos demuestra que no ha vuelto a ser la misma desde el momento en que ocurrió su envejecimiento –es decir, desde el rito de paso que el lector todavía desconoce–,⁶ pero que, sin embargo, al contrario que otras personas “con rasgos finos” (*id est* superficiales), ella ha conservado –y asumido– su esencia. Se hace patente, por tanto, como recordábamos antes a través de la frase de Balzac, que la destrucción de su semblante tiene una condición paradójica; uno tiene la sensación de que, en la vida, sólo es posible escoger una máscara propia pasando por una maduración que, a la vez, crea y destruye. En definitiva, debajo de la paradoja que encarna su rostro subyace la idea de que, como sugiere Nina Hellerstein, “a life lived to the fullest, even if it means suffering and painful passions, is a creative and positive one, more

⁶ Ahora bien, una lectura competente del texto nos anticipa que el amor tendrá algo que ver, pues la narradora comienza planteando el tema de su belleza y la atracción que ésta causa.

worthwhile and admirable in its result than an existence protected from emotion and from time" (1991: 46).⁷

3. LA EMERGENCIA DEL SUJETO EN EL ORDEN DE LO SIMBÓLICO: LACAN Y LA MIRADA DEL OTRO

Al contrario de lo que ocurre en algunas de sus obras anteriores, en *L'Amant* podemos encontrar un surgimiento de la subjetividad que lleva, finalmente, a una imagen en la que la narradora se reconoce. Acertadamente, pues, Claudine Fisher nos explica que "in her other works she [Duras] had embroidered around the volcano, touching the lava, evoking its heat. Now she juggles with the boiling core." (1985: 143). Así, mientras que la narradora de *L'Amant* se define a sí misma a través de la imagen de su rostro –como hemos visto, símbolo de su identidad madura– que le es proyectada por un hombre, en *Savannah Bay* y en *L'Eden Cinéma* los personajes que se buscan no acaban de encontrarse y, en vez de descubrirse a sí mismos mediante una mirada que les refleje una imagen de sí mismos, se buscan mirando hacia un exterior –ya sea mediante la anciana Madeleine o el amado Joseph– que no les devuelve ningún reflejo.

No obstante, antes de continuar con la función de la mirada en estas dos obras de Duras, es necesario profundizar en la importancia que ésta adquiere en *L'Amant*. Durante la obra (y especialmente en el incipit) podemos apreciar el proceso de creación de un yo que "[se] voi[t] comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir" (20): la mirada del Otro, así, adquiere una dimensión ontológica. En este sentido, vale la pena recordar lo que dice Lacan acerca del estadio del espejo, momento que ocurre cuando un niño ve por primera vez su imagen reflejada. Según nos explica el psicoanalista, el darse cuenta de que la mirada del Otro –la que devuelve un espejo– es, en realidad, la propia, no sólo inaugura una sensación de subjetividad, sino que también le muestra al niño su alienación con respecto al resto del mundo; sus límites; su finitud. Asimismo, el *Je* de *L'Amant* utiliza la imagen que le refleja su inconsciente, aunque bajo la forma de un hombre –¿por qué, si no, éste la iba a conocer "depuis toujours"?–, para pasar por otro estadio del espejo que le permite definirse –es decir, poner fronteras entre ella y el exterior. En esta línea, es significativo que, como ya hemos explicado, la narradora juegue con los pronombres de igual forma a como lo hace un niño que acaba de descubrir que

⁷ Está por hacer un estudio acerca de la creación y destrucción en *L'Amant* con relación al concepto del fuego en Héraclito (quien consideraba que este elemento era el ἀρχή del mundo); no sólo porque palabras tan presentes en el incipit como "dévaster", "frapper", "poussée", "gagner", "changer" y "destructive" nos recuerdan a un incendio, sino también porque el devenir y la lucha entre contrarios –tan ligada al fuego heraclítico– son motivos omnipresentes de la novela, y además están vinculados a la afirmación de la propia subjetividad del Yo de la narradora.

le permiten crear una distancia entre sí mismo y el resto del mundo; por este motivo, entre el “je” y el despersonalizado “il” observamos una vez más la lucha entre las diferentes fuerzas creadoras y destructoras del sujeto. En cierta forma, éste está redescubriendo que, como nos explica Lacan, sin el lenguaje no se puede hablar de subjetividad, pero que, a su vez, en él se encuentra la alienación del sujeto con respecto a lo real.

En clara oposición con *L'Amant*, en *Savannah Bay* y en *L'Eden Cinéma* los personajes se encuentran en un estadio anterior: en ambas obras Suzanne y la Jeune Femme buscan su identidad a través de un modelo o acontecimiento externo que, sin embargo, no consiguen que les devuelva su propia imagen.

De este modo, en *L'Eden Cinéma*, Suzanne se siente extraña al mundo porque, en contraposición con su hermano –quien afirma “je crois que je pourrais coucher avec toutes les femmes du monde” (1977: 57)⁸– ella todavía no ha sido vista por ningún hombre: “ce que j'étais n'était pas fait pour être caché. Mais pour être vu. Pour faire son chemin dans le monde” (1977: 57),⁹ demostrando, por tanto, la necesidad que tiene de la mirada del Otro para poder dar el primer paso hacia el asentamiento de su subjetividad. Así, en su búsqueda de una mirada que la ayude a conocerse a sí misma, Suzanne acaba sintiendo un fuerte, pero no correspondido, amor por su hermano, cuya causa más clara es la obsesión que siente por llenar el hueco familiar provocado por un padre y una madre ausentes –ya desde la primera acotación del texto, “[la mère] rest[e] immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée [...] de sa propre histoire” (1977: 12)– y retomar el camino en su maduración al asumir lo que Lacan llamará el orden de lo simbólico, es decir, el paso que sigue al estadio del espejo, en el cual el individuo asume el salto del autoerotismo (no en vano Suzanne exclama que ella se sentía “caché[e]” del resto del mundo) al narcisismo (la asunción de una imagen íntegra de uno mismo).¹⁰

De igual forma, en *Savannah Bay* también podemos observar cómo la Jeune Femme se encuentra en un estadio similar, si bien en este caso por un motivo diferente, pues no es capaz de asumir una imagen propia debido a que no consigue separarse de la de Madeleine; hasta tal punto que, como sostiene Susan Léger, es imposible “to know if they are three or one” (1983: 137) (la tercera sería la “troisième absente” de la que hablan durante la obra). En consecuencia, pese a que Marilyn Randall se ha esforzado en moralizar el papel de la Jeune Femme describiéndola como una egoísta cuyo principal objetivo es “undermine [Madeleine's] own subjective views [...] by the selfish interests of

⁸ Se sobreentiende, muy a pesar de Suzanne, que ella no está incluida en el conjunto de “toutes les femmes du monde”.

⁹ Las cursivas son mías.

¹⁰ No está de más señalar que, para Lacan, la salida del orden del imaginario y la entrada en el orden de lo simbólico se efectúa gracias a la asunción del lenguaje, es decir, a la aparición de un tercer elemento en relación con el Yo y la madre –elemento que Suzanne y la Jeune Femme buscarán a lo largo de la obra.

the young woman" (1997: 93), en realidad, lo que podemos ver en *Savannah Bay* son dos personajes que han perdido el punto de referencia sobre el que construirse y que buscan, por tanto, reasentar los fundamentos de su identidad.

En esta línea, es significativa la obsesión de la Jeune Femme por la historia de su nacimiento, pues éste representa el momento en el que el Yo es todavía inconsciente y aún no se ha planteado que puedan existir fronteras entre él mismo y la madre. En consecuencia, pese a saber que Madeleine –quien podría ser su madre– es su única esperanza para profundizar en esta historia, la Jeune Femme también intuye que ella representa el motivo de su imposibilidad de crecer y de constituirse a sí misma como sujeto consciente e independiente; pues no ha establecido de manera clara los límites que la definen en contraposición con ella.¹¹ Como muestra de su anhelo, es revelador el siguiente fragmento:

Jeune Femme (*douceur*). – Un certain jour, un certain soir, je vous laisserai pour toujours.
[...]
Madeleine – Et toi, où seras-tu?
Jeune Femme – Partie. Différente. Pour toujours différente. Pour toujours sans vous.
(1997: 103)

En pocas palabras, vemos que la Jeune Femme se quiere liberar del registro identificatorio (en el que el individuo y el Yo se construyen en relación con la identificación con los padres) para avanzar sola en su camino hacia la asunción de su propio destino (Simard 1987: 51).

3.1 La vejez y la experiencia del espejo roto

Randall está en lo cierto al afirmar que, finalmente, gracias al poder representado por el temor occidental a la vejez, la Jeune Femme acaba imponiéndose sobre Madeleine. De esta forma, la madre representa a un personaje asfixiado por el temor de nuestra cultura a que un anciano posea una fuerte subjetividad, pues ésta es entendida como la reivindicación de una etapa demasiado próxima a la muerte.

Sin embargo, hay otro elemento que también debemos tener en cuenta en relación con la opresión de la personalidad de Madeleine: lo que Simard llama "expérience du miroir brisé", a saber, el momento en el que un individuo siente, especialmente durante su envejecimiento, que "[son] identité personnelle [...]"

¹¹ Debemos recordar que, como nos recuerda Léger, la línea entre madre, hija y nieta no está claramente definida, pues "the story takes place in a simultaneity rather than a chronology". Vemos, de este modo, que Duras no duda en sacrificar el orden racional de las cosas si cree que, haciéndolo, conseguirá dotar de más profundidad a la obra. Por este motivo, la Jeune Femme puede ser, a la vez, hija y nieta de Madeleine (1983: 138).

chavire, devient floue ou même, vole en éclats”(1987: 47).¹² Así, mientras que durante el estadio del espejo uno se define a sí mismo mediante la mirada del Otro, en este caso la imagen ideal que tiene el Yo de sí mismo no le es devuelta, lo que le produce una “défection [...] très déstabilisante” (1987: 48).¹³

A modo de ejemplo, Madeleine se contempla en un espejo que “on ne verra jamais” (1983: 27) y que la impresiona de tal manera que, después de un momento de silencio trágico, la única con ánimos de tomar la palabra es la Jeune Femme, quien pasa a hablar de algo totalmente irrelevante –“C’est Jean-Marie, il devait passer avec le petit Gilbert” (1983: 27)– a lo que Madeleine le contesta, como precisa una didascalia, “perdue”. Vemos, pues, que Madeleine no se reconoce en su propia imagen, perdida como está por no poder enfrentarse a esta alteridad (Simard 1987: 47).

Cabe destacar, además, que esta falta de reconocimiento de sí misma por parte de Madeleine –causa de la preeminencia de la subjetividad de la Jeune Femme– está claramente ligada a la historia de la *Pierre Blanche* –que ocurrió en una época dolorosa para ella, en la que afirma que moría cada día en el teatro–, y en la que tuvo lugar el primer acto sexual de una de sus hijas (la “troisième absente”) que, como ya hemos dicho, podría ser la propia Jeune Femme). Como explica Simard,

cette alterité de l’autre [...] qui peut et désire se séparer du même et devenir distinct, est tellement intolérable, voire immorale, que même si elle est un des thèmes favoris de nos contes de fées, où le désir, l’amour et la haine existent [temas muy presentes en la obra de Duras], on n’y connaît pas de mère et de fille [...] pouvant vivre en même temps comme si ce qu’il s’y passait de conflictuel ne pouvait décentement être représenté entre mère et fille. [...] De Blanche Neige à Cendrillon, la mère meurt en donnant naissance à la fille et si la mère ne meurt pas dans la Belle au Bois Dormant, la fille, à 15 ans, au moment de devenir femme, est condamnée à dormir cent ans durant avant de pouvoir désirer et être enlevée par un homme (Simard 1987: 50).

Así, Madeleine no es capaz de afrontar las dificultades que entraña el paso a una vejez que, como la reina de Blanca Nieves, siente en su plenitud en el momento en el que su hija le muestra, como se hace patente en la historia de la *Pierre Blanche*, que ya no es ella quien siente la mirada del deseo de una tercera persona. No nos debe extrañar, por tanto, los gritos que profiere la propia Madeleine ante la insistencia, por parte de la Jeune Femme, de que le vuelva a explicar esta historia:

¹² Acertadamente, Randall se corrige al afirmar: “Madeleine’s experience of frustration in the play is not limited solely to the conflict between herself and the young woman but also between internal images of herself” (1997: 112)

¹³ Como nos recuerda Randall, las personas mayores, al envejecer y ver en un espejo “a body shrouded by social discourses on old age which are linked to a pervasive fear of death”, se niegan la identificación con su propio cuerpo. (1997: 114).

Jeune Femme. – Redis-moi l'histoire.

[...]

Silence.

Madeleine (*crie*). – Laisse-moi tranquille...

Jeune Femme. – Je t'en supplie.

Madeleine (*crie*). – Non... (1983: 29-32).

Por otro lado, en *L'Eden Cinéma* el problema también es la incapacidad de la madre de reconstruir su identidad una vez que ésta se ve socavada –junto con “toute [sa] jeunesse” (1977: 132)– por el engaño de unos propietarios que le venden unas tierras incultivables. El hecho de que la madre tenga voz y reivindique la injusticia que ha sufrido únicamente a través de una carta que es encontrada una vez ya ha muerto muestra “her individual inability to defeat established institutions of power” (Randall 1997: 97) –ya sean instituciones culturales (los agentes del gobierno) o naturales (sus hijos y el océano que destroza sus plantaciones).

4. Conclusión

A diferencia de lo que hemos visto en las dos piezas de teatro, *L'Amant* –como obra de madurez que reúne gran parte de los elementos diseminados de la producción anterior de Duras– nos ofrece una evolución psicológica de los personajes de *Savannah Bay* y de *L'Eden Cinéma* mediante un *Je* entrado en años que consigue enfrentarse, al reivindicar su identidad a través de su “visage dévasté”, a los prejuicios y temores de la concepción occidental de la vejez. Como ha mostrado Randall, el principal prejuicio occidental hacia la vejez es el temor a que un anciano posea una fuerte subjetividad y que, por tanto, haga visible un momento de la vida intolerablemente próximo a la muerte: según esta visión dominante, las personas mayores deben –como ocurre en las piezas de teatro– permanecer en silencio, sin voz. Sin embargo, ya desde el incipit, el *Je* de *L'Amant* se revuelve contra la opinión común (“tout le monde”), según la cual ella era más bella de joven, afirmación que oprime, por otro lado, el surgimiento de la subjetividad de Madeleine en *Savannah Bay*. Por si esto fuera poco, además, este mismo *Je* se reivindica a sí mismo “dans le hall d'un lieu public”, esto es, delante de toda una sociedad que la mira, pero cuya mirada no parece afectar a su identidad. A diferencia de la madre de Suzanne y de Madeleine –incapaces de reaccionar ante los supuestos prejuicios de su público–, la narradora de *L'Amant* se autodefine únicamente gracias a la imagen devuelta por un hombre que representa su inconsciente, es decir, siguiendo sólo sus propios parámetros.

En cuanto a Suzanne y la Jeune Femme, hemos visto que ambas también van en busca de su identidad; intentan, por tanto, encontrar un Otro que les permita dar el salto tanto hacia la superación de un modelo materno cuyo Yo está falto de subjetividad como hacia la separación de su identidad con la de sus padres. Pese a esto, al contrario de lo que ocurre en *L'Amant*, la Jeune

Femme fracasa al no darse cuenta de que “l’autre n’est p[as] [...] le double imaginaire ou fantasmagorique [la mujer de la historia de la *Pierre Blanche*] mais le tiers symbolique auquel il faut s’affronter” (Simard 1987: 51) que, en *L’Amant*, se ve representado por el “visage” del *Je* protagonista; y Suzanne, por su parte, fracasa porque no consigue ni conocerse a sí misma mediante la mirada del Otro ni asumir que las personas que le importan (su madre y su hermano) no le devuelven ninguna imagen propia.

En definitiva, pues, la narradora de la novela consigue transformar positivamente la hostilidad causada por la alienación con respecto a lo real que implica la entrada en el orden de lo simbólico, mientras que, en las otras dos obras, “[this] hostility [...] is turned back [...] and experienced as an hostility towards the self” (Randall 1997: 180). Así, en *L’Eden Cinéma* y en *Savannah Bay*, ya sea por la incapacidad de los personajes de encontrar un Otro simbólico con el que enfrentarse, o ya sea por su incapacidad de superar los prejuicios de la mirada de una audiencia que funciona como símbolo de la sociedad, este proceso fracasa estrepitosamente; únicamente en *L’Amant* aparece una identidad capaz de utilizar la mirada del Otro para formalizar la emergencia de la propia subjetividad.

BIBLIOGRAFIA

- ARMEL, A. (1990), *Marguerite Duras et l’autobiographie*, Pantin, Le castor astral.
- BALZAC, H. (1958), *Le Cabinet des antiques*, Paris, Garnier Frères.
- DURAS, M. (1977), *L’Eden Cinéma*, París, Mercure de France.
- DURAS, M. (1983), *Savannah Bay* (nouvelle édition augmentée), Paris, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, M. (1984), *L’Amant*, París, Éditions de minuit.
- FISHER, C. (1985), “L’Amant by Marguerite Duras”, en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 39, nº 2, 141-143.
- HELLERSTEIN, N. (1991), “‘Image’ and Absence in Marguerite Duras’ *L’Amant*” en *Modern Language Studies*, vol. 21, nº 2, 45-56.
- LACAN, J. (1966), “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, en *Écrits I*, París, Seuil, 89-97.
- LÉGER, S. (1983), “*Savannah Bay* by Marguerite Duras”, en *The French Review*, vol. 57, nº 1, 136-137.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1998), *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani.
- RANDALL, B. (1997), “Aging and play: Marguerite Duras’ *L’Eden cinéma* and *Savannah Bay*” en *Gender, body, and age in the writings of Simone de Beauvoir, Marguerite Duras and Simone Schwarz-Bart*, The University of Texas at Austin, 73-180.
- SIMARD, C. (1987), “Le miroir s’est brisé: Œdipe a vielli. Amorce d’une réflexion sur le vieillissement et l’altérité” en *Santé mentale au Québec*, vol. 12, nº 1, 47-54.

ANEXO: ÍNCIPIT DE L'AMANT

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. »

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté.

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. Les gens qui m'avaient connue à dix-sept ans lors de mon voyage en France ont été impressionnés quand ils m'ont revue, deux ans après, à dix-neuf ans. Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit.