

---

**Lourdes Monterrubio Ibáñez**

loumonte@ucm.es

Colaboradora honorífica.

Departamento de Filología

Francesa, Facultad de Filología.

Universidad Complutense de

Madrid, España

---

**Recibido**

10 de noviembre de 2016

**Aprobado**

28 de marzo de 2017

---

© 2017

**Communication & Society**

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.30.3.41-60

www.communication-society.com

---

2017 – Vol. 30(3)

pp. 41-60

---

**Cómo citar este artículo:**

Monterrubio Ibáñez, L. (2017).

*Agatha et les lectures illimitées* de

Marguerite Duras. El texto literario

y su (irre)presentación fílmica.

*Communication & Society* 30(3),

41-60.

## *Agatha et les lectures illimitées* de Marguerite Duras. El texto literario y su (irre)presentación fílmica.

**Resumen**

El presente artículo analiza la obra *Agatha et les lectures illimitées* (1981) de Marguerite Duras como experiencia final, junto a *L'homme atlantique* (1981), de la denominada *coalescencia literario-cinematográfica durasiana*, iniciada una década antes con *La femme du Gange* (1972). La fusión de ambas disciplinas, nacida de la necesidad de hacer voz el texto literario renunciando a su puesta en escena, genera una nueva práctica fílmica que supone una de las máximas materializaciones de la imagen-tiempo definida por Deleuze, caracterizada por la independencia entre la imagen visual y la sonora. En *Agatha...* la coalescencia durasiana introduce un nueva estrategia semiótica y narratológica: la *presentación* del texto literario en la imagen fílmica como parte de su *irrepresentación* en tanto que puesta en escena cinematográfica. Este componente de la imagen visual crea una escena literaria en oposición a la escena fílmica que posibilita nuevas operaciones metafóricas entre imagen y sonido, sumándose así a la red de correspondencias irracionales entre los distintos elementos de la imagen sonora y la visual que define esta experiencia fílmica como una poética de la fabulación, de la hipnosis y la alucinación. En su materialización final, la coalescencia durasiana se sitúa en el epicentro del problema de la irrepresentabilidad a través de la temática del incesto. La *mostración* de lo irrepresentable, como expresión límite de la fusión entre literatura y cine, se construye a través de las relaciones entre sus diferentes elementos, todos ellos definidos por una ausencia a la que la autora da forma.

**Palabras clave**

**Marguerite Duras, cine francés, modernidad cinematográfica, imagen-tiempo, representación fílmica, cine y literatura, intermedialidad.**

## 1. Introducción. La coalescencia literario-cinematográfica durasiana

La experiencia cinematográfica de Marguerite Duras, iniciada con la escritura de *Hiroshima, mon amour* (1959) para Alain Resnais, evoluciona más tarde a la dirección, realizando la adaptación cinematográfica de sus propias novelas –*La musica* (1967), *Détruire, dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1974). A continuación, su creación fílmica supone una nueva experiencia artística a la que denominamos *coalescencia literario-cinematográfica* (Monterrubio, 2013; 2015: 500). Esta práctica rechaza la puesta en escena del texto literario realizada anteriormente para generar una nueva fusión entre ambas disciplinas que surge de la necesidad de hacer voz el texto literario. La coalescencia durasiana se revela entonces como una de las máximas expresiones de la imagen-tiempo de la modernidad cinematográfica descrita por Gilles Deleuze (1986) y queda definida por cinco de las características propuestas por el filósofo francés para la misma. Dichas características, que presentamos a continuación, delimitan el marco teórico de nuestro análisis, centrado en los aspectos semióticos y narratológicos de esta práctica fílmica:

- *La heautonomía de la imagen visual y la imagen sonora.*  
La coalescencia literario-cinematográfica surge de la diferenciación, autonomía e incluso enfrentamiento entre la imagen visual y la imagen sonora. Mientras en la imagen sonora se enuncia el texto literario, la imagen visual renuncia a la puesta en escena del mismo: “Lo que constituye a la imagen audio-visual es una disyunción, una disociación de lo visual y lo sonoro, cada uno heautónimo [...]” (Deleuze, 1986: 338). La perturbación que genera este enfrentamiento es el que utiliza sabiamente Duras para explorar la cuestión de la irrepresentabilidad en el espacio fílmico.
- *La voz de la imagen sonora como acto de habla puro.*  
Una voz en off que difiere de la definida por el cine clásico, ya que esta no materializa un narrador omnisciente de la imagen visual, sino que, bien al contrario, independiente, se vuelve ambigua, incierta, y posibilita la evolución del estilo narrativo de Duras. Una voz en off, convertida en acto de habla puro, que enuncia el texto literario: “[...] un acto de habla puro, pero polívoco, que se separa del teatro y se arranca de la escritura” (Deleuze, 1986: 339).
- *La relación indirecta libre entre la imagen visual y la imagen sonora.*  
La independencia entre imagen y sonido no responde a una simple y gratuita arbitrariedad, sino que estas mantienen lo que Deleuze denomina una relación indirecta libre. Es esta relación la que posibilita la aparición directa de una imagen-tiempo polívoca que destruye la univocidad de la imagen-movimiento. Una relación indirecta libre donde se cifrará la poeticidad y la capacidad de fabulación de la coalescencia durasiana: “[...] una relación inconmensurable o un ‘irracional’ que los liga entre sí sin formar un todo, sin proponer el menor todo” (Deleuze, 1985: 338).
- *El intersticio entre la imagen visual y la imagen sonora. Desaparición del fuera de campo.*  
El intersticio definido por Deleuze se materializa aquí mediante la falla que se abre como consecuencia de la independencia entre imagen visual y sonora. Un vacío que posibilita y exige la creación artística del espectador, dejando en sus manos gran parte de la fabulación que genera. De este modo, con la creación de una imagen visual y una imagen sonora independientes, no solo hablamos de un encuadre visual sino también de un encuadre sonoro que, al ser autónomos, hacen que desaparezca la idea de fuera de campo como unión de ambos elementos para ser reemplazada por el intersticio como disyunción: “lo que

reemplaza al fuera de campo es el intersticio entre los dos encuadres” (Deleuze, 1986: 368).

- *Desubicación espacial y temporal.*

La heautonomía entre la imagen visual y la sonora y su intersticio irracional provocan una desubicación espacial y temporal que trabaja en este mismo sentido de relación indirecta libre, la que permite que la historia pueda ser ensoñada en cualquier parte, pertenecer a cualquier lugar, o quizá, pertenecer a un no-lugar atemporal. Materia coalescente que vehicula una fabulación del no-lugar y de la atemporalidad, como ya señalaba Youssef Ishaghpour en relación a *India song*: “[...] todo es proyectado en el no-lugar, el no-tiempo y el entre-dos de las imágenes” (1982: 243). Es en el seno de esta coalescencia literario-cinematográfica, por tanto, donde puede fabularse en torno a las historias que no acontecen narrativamente y tampoco audiovisualmente.

Esta coalescencia entre cine y literatura queda así delimitada por un espacio creativo donde los textos literarios, teatrales y cinematográficos destruyen sus fronteras, tanto las genéricas como las cronológicas. Un espacio de la intermedialidad entendida esta como: “un fenómeno dinámico –un movimiento, un encuentro– que se produce entre las diferentes prácticas culturales y mediáticas, pero también en la encrucijada de los discursos” (Beaulieu, 2009: 219). Una práctica intermedial donde los materiales de los diferentes ámbitos artísticos forman parte de un mismo proceso creativo, desarrollando la intratextualidad y la *entrécriture* analizada por Julie Beaulieu (2007). *Entrescritura* entre literatura, teatro y cine, entre actual y virtual, entre voz en off y no representación, a la que la coalescencia literario-cinematográfica aporta una definición semiótica y narratológica rigurosa, que convertimos a su vez en una metodología de análisis consistente en el estudio de sus características definitorias y de las relaciones que se establecen entre los diferentes elementos de la imagen sonora y la visual. Este sistemático análisis, inexistente en los estudios anteriores de estas obras cinematográficas de Duras, permite desentrañar las complejas relaciones entre la materia literaria y la cinematográfica: “esta tercera dimensión que surge del entre-dos: entre el texto, enunciado por la voz, y su no representación fílmica, ausente, que le confiere [al film] todo su potencial creador [...]” (Beaulieu, 2007: 106). Además, y como iremos comprobando a lo largo del análisis, nuestra metodología aporta justificación teórica a determinantes estudios realizados por otros autores que sin embargo carecen de la misma en el ámbito de la teoría fílmica.

Tras todo lo expuesto, las obras que constituyen la experiencia de la coalescencia durasiana son las siguientes:

1974	<i>La femme du Gange</i>	film → texto
1975	<i>India song</i>	texto → film
1976	<i>Son nom de Venise dans Calcutta désert</i>	texto → film
1977	<i>Le camion</i>	film → texto
1979	<i>Le navire Night</i>	texto → film
1979	<i>Les mains négatives</i>	film → texto
1979	<i>Césarée</i>	film → texto
1979	<i>Aurélia Steiner – Vancouver</i>	texto → film
1979	<i>Aurélia Steiner – Melbourne</i>	texto → film
1981	<i>Agatha et les lectures illimitées</i>	texto → film
1981	<i>L'homme atlantique</i>	film → texto

Los elementos de esta coalescencia literario-cinematográfica se erigen como las herramientas perfectas para lograr alcanzar la destrucción artística, tanto literaria como cinematográfica, que persigue la autora. Utilizar el cinematógrafo para destruir el texto y destruir también a la escritora al convertirse en cineasta: “[...] hacer una película es pasar a

un acto de destrucción del creador del libro, justamente del escritor. Es anularlo [...] Sobre esta derrota del escrito es donde, a mi parecer, se erige el cine. Es en esa matanza donde reside su atracción esencial y determinante” (Duras, 1993: 87-88). Aniquilamiento de la materia literaria a través del cine y masacre también del propio cine, consumada por esta coalescencia literario-cinematográfica, como tendremos oportunidad de mostrar.

## 2. *Agatha et les lectures illimitées*

*Agatha et les lectures illimitées* (1981) supone por tanto la materialización final, junto a *L’homme atlantique* (1981), de esta experiencia límite en la fusión entre literatura y cine lograda por Duras. El film se rueda en Trouville en los primeros días de marzo de 1981, momento en el que se publica su versión literaria, *Agatha*, en Éditions de Minuit. Un doble rodaje, de hecho, ya que la intención de la cineasta era la de filmar también *La jeune fille et l’enfant*, relato incluido en *L’Été 80* (1981). Un rodaje que se compatibiliza, a su vez, con la grabación del documental *Duras filme*, dirigido por Jean Mascolo (hijo de la autora) y Jérôme Beaujour, que pretende seguir el doble rodaje que se propone Duras y realizar diferentes entrevistas a sus miembros. Desgraciadamente, la cineasta debe renunciar a *La jeune fille et l’enfant* por falta de recursos económicos. Se produce entonces un fenómeno representativo de la multiplicidad del espacio creativo durasiano y su reescritura intermedial. Las entrevistas del documental se convierten a su vez en materia prima literaria para la escritora, ya que esta utiliza su transcripción para trabajar en el proyecto *Le livre dit*, del que se conserva un manuscrito de veinte páginas, editado en 2014. Este espacio literario y cinematográfico también incluye la expresión teatral, como evidencia la construcción del texto, donde se alterna el diálogo de los dos personajes con las descripciones y didascalías teatrales. Aunque la publicación de *Agatha* carece de indicación genérica, los manuscritos conservados incluyen la anotación “Dialogues pour le théâtre” (Pagès-Pindon, 2012: 214).

A continuación, realizamos el análisis textual de la obra a partir de las ya definidas características de la coalescencia durasiana. En primer lugar, estudiamos una singularidad única, consistente en la introducción de una nueva estrategia semiótica y narratológica: la presentación del texto literario en la imagen visual de la obra. En segundo lugar, analizamos la irrepresentación fílmica definitoria de esta coalescencia durasiana examinando los diferentes elementos de la imagen visual y la sonora a fin de determinar las relaciones que se establecen entre ellos. La exposición de dichas relaciones nos permitirá evidenciar la naturaleza poética de la creación coalescente y concluir cómo todos sus elementos y sus respectivas correspondencias giran en torno a una concepción de la ausencia a través de la cual Duras logra la *mostración* de lo irrepresentable.

## 3. Presentación del texto literario

Como ya hemos expuesto, *Agatha...* es la única obra que utiliza la presentación del texto literario en la imagen fílmica. Esta inscripción de la materia literario-teatral en la imagen visual solo tiene dos antecedentes parciales:

- En *Le navire Night* (1979) el texto enunciado por las voces en off (Duras y Benoît Jacquot) aparece escrito en unas pizarras negras sobre las que la cámara hace un panorámica. En este caso, la inscripción lingüística no es la propiamente literaria sino su transformación en herramienta fílmica, un dispositivo más creado por el cine que el film muestra junto a otros elementos de iluminación, atrezzo o maquillaje.

- En *Aurélia Steiner – Vancouver* (1979) surge la inscripción lingüística del nombre de la protagonista, pero esta tampoco pertenece al texto literario sino que se identifica como parte de la creación-revelación fílmica. Del mismo modo, se muestra más tarde un segmento del texto literario, pero no del texto impreso sino de su escritura manual, lo que lo identifica con la escritura del personaje de Aurélia.

En *Agatha...*, sin embargo, la cineasta muestra por primera y única vez el texto impreso. Con el objetivo de determinar la finalidad de este nuevo elemento, analizamos su presencia en la obra, que se limita a dos momentos de la imagen visual. Duras inicia el film con la imagen de la primera página del texto literario-teatral, que describe la situación en la que se produce la narración. La panorámica vertical a través del mismo se combina en la imagen sonora con el vals nº 15 de Brahms, motivo narrativo de gran importancia en el relato que se convierte en elemento fundamental de la imagen sonora del film. La panorámica permite leer el texto completo para que el espectador pueda generar una escena literario-teatral que a continuación entrará en confrontación con la escena fílmica que van a mostrar las imágenes:

- El “salón de una casa” literario se convierte en el hall de un hotel cinematográfico.
- “El ruido del mar” literario, escuchado y solo en un momento observado a través de la ventana (Duras 1994a: 50), se transforma en imagen del mar.
- La conversación entre “un hombre y una mujer” que genera el texto deviene en el silencio y la soledad de dos personajes que solo se reencuentran en dos planos al final del film y que en ningún caso hablan.

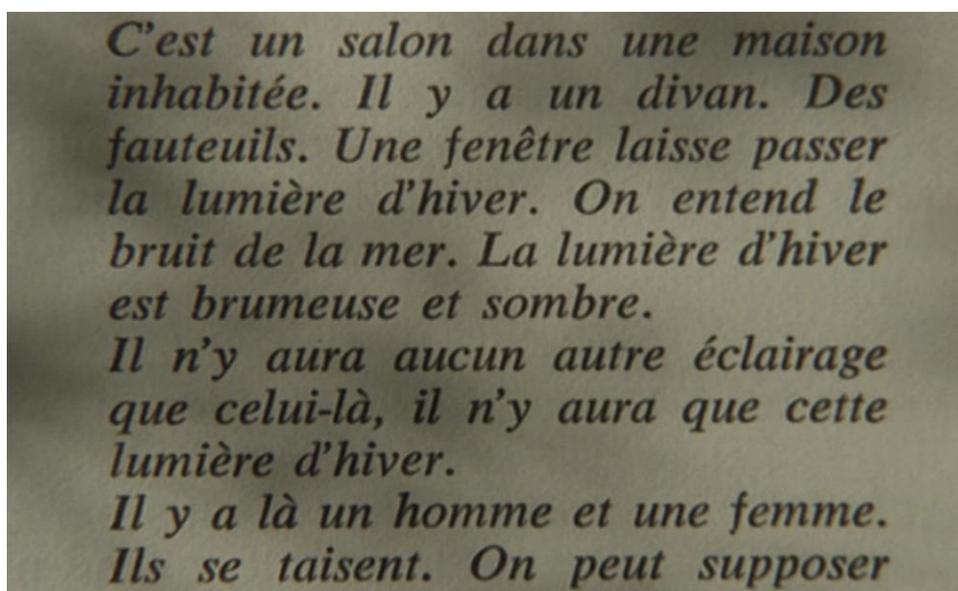


Fig. 1 – Primera aparición del texto literario de *Agatha* en el film

Por tanto, la conversación de la obra literaria no tendrá lugar en la imagen visual, y solo acontecerá en la imagen sonora, a través de las voces en off de Duras y Andréa. No obstante, la cineasta genera, a través de la presentación del texto literario, una nueva relación indirecta libre, ya que le otorga al acto de habla puro de las voces en off un contexto literario-teatral que entra en conflicto con la imagen visual. De este modo, la obra cinematográfica reivindica la obra literaria para establecer inmediatamente la independencia entre la imagen sonora –que se corresponderá con el texto literario-teatral reducido– y la imagen visual –que lejos de generar la puesta en escena del espacio descrito en el texto, ofrecerá una narración diferente. Esta disyunción provoca, en primer lugar, la desubicación espacial y temporal del espectador, imprescindible para desarrollar la experiencia emocional e irracional que propone Duras, como analizaremos más tarde. Así, las imágenes mostrarán el espacio interior de un hotel –Roches Noires– al borde del mar y el espacio exterior de la playa y la ciudad de Trouville. Mientras las voces en off de Duras y Andréa enuncian el texto literario de la conversación entre Agatha y su hermano, la imagen

visual recorre los espacios citados y muestra a los dos personajes, interpretados por Bulle Ogier y Yann Andréa, siempre solos y silentes hasta producirse el encuentro final.

La segunda y última aparición del texto literario se produce en el minuto 38, provocando la división en dos partes del film. En esta ocasión, cinco planos más del texto se alternan con un plano de la playa mientras que en la imagen sonora solo escuchamos el motivo musical, de igual modo que en la aparición del primer texto. La enunciación de las voces en off se ha detenido en la página 39 de la obra literaria. Sin embargo, los planos textuales pertenecen a una página posterior, en el primer caso, y a páginas anteriores en los cuatro restantes. Cinco planos que se ordenan en alternancia con un mismo plano de la playa, generando así una rítmica visual que evidencia nuevamente esa falla-intersticio entre la conversación literario-teatral en el interior de la casa y el exterior marino de la obra fílmica. El primer texto de esta serie de cinco es de nuevo una descripción, perteneciente en este caso al desenlace de la obra (la cursiva es nuestra):

Él se tiende sobre el diván con una pose equívoca y decente pero que podría evocar la presencia del cuerpo de ella cerca del suyo. Entonces ella le da la espalda. Casi siempre se dan la espalda cuando se hablan, *como si estuvieran en la imposibilidad de mirarse sin correr el riesgo irremediable de convertirse en amantes*. Ambos permanecen en la infancia de su amor. (Duras, 1994a: 67)

Las descripciones de la obra literaria se han centrado a lo largo de la misma en los movimientos y las miradas de ambos personajes, siempre de pie y desplazándose por el espacio del salón mientras conversan. Esta es la única, sin embargo, en la que uno de ellos se sienta, en este caso se tumba, evocando una imagen símbolo del incesto sobre el que gravita la conversación. Una imagen literario-teatral que genera tres correspondencias con la narración fílmica:

- Retoma la primera imagen de Bulle Ogier, que aparecía igualmente recostada en un sofá. Es decir, la imagen del texto literario genera, gracias al *décalage* frente a la imagen fílmica, una suerte de *rima textual-visual* definitoria de la relación indirecta libre de la coalescencia durasiana.

- Anticipa la enunciación de las voces en off, que no han recordado todavía aquella siesta del mes de julio que evocaría la imagen del hermano tumbado, creando así una *prolepsis metafórica textual-sonora* entre lo que ahora el espectador puede leer y lo que más tarde enunciarán las voces en off.

- Presenta la identificación entre la mirada y el incesto que recorre toda la conversación de la imagen sonora. Una mirada ausente de la imagen visual en este momento, ya que ambos personajes ni siquiera se han encontrado todavía. Se produce entonces una *prolepsis metafórica textual-visual* entre este texto y el encuentro de los personajes de la imagen visual, que evitarán igualmente mirarse, al convertirse la mirada en símbolo del irrepresentable incesto. Como indica Sylvie Loignon: “La insistencia del texto sobre los ojos de Agatha y de su hermano, que se sitúan en el corazón de la transgresión virtual del incesto, subraya la importancia de los ojos en la relación pasional” (2001: 288). La voz en off de Duras/Agatha ya ha relatado en la imagen sonora el paseo por el río, donde surge esa mirada distinta entre los hermanos: “[...] volví y vi que usted seguía allí y que todavía me miraba, y vi que usted al verme pensaba lo mismo que yo tras haberlo visto de ese modo [...]” (Duras, 1994a: 34).



Fig. 2 – Plano de la playa que se alterna con el texto literario

Los cuatro planos restantes, todos ellos de textos anteriores, presentan descripciones sobre los movimientos de los personajes y diferentes líneas de diálogo que, por tanto, ya ha sido enunciados por las voces en off de la imagen sonora. Se produce así una *anáfora sonoro-textual* que redundante nuevamente en la estructura retórica y poética de la obra. Líneas de diálogo relevantes en la conversación de las voces en off que, en todos los casos, han ido acompañadas por la imagen visual del mar, del mismo modo que estos textos, lo que aporta además a estas anáforas una componente visual indirecta. En el segundo caso, esta anáfora sonoro-textual se genera en torno a un grito que nunca llega a producirse:

ELLA. –Grito contigo [...]

ÉL (*muy quedo*). –Mientras que te vas, ¿me sigues amando? (Duras, 1994a: 25-26)

Michelle Royer identifica este grito con la escritura y su expulsión a través de la voz en off: “Entre la voz en off y el escrito se produce una expulsión fuera del cuerpo que, análoga a la del nacimiento y la separación, se anuncia mediante el grito” (1993: 109). El último inserto es de nuevo una panorámica vertical por la página literaria, al igual que el primero con el que se iniciara el film. Diálogo en el que se repite la identificación entre el amor incestuoso y la mirada: el amor de Agatha hacia el hermano y la capacidad de este para verla. Mirada que nunca se producirá entre los personajes de la imagen visual (la cursiva es nuestra):

ÉL (*quedo*). –Dígame igual que a él.

ELLA (*queda*). –*Tè quiero*. (*pausa*)

ÉL. –Una vez más.

ELLA. –Lo amo como no imaginaba poder hacerlo. [...]

EL. –*Tú eres Agatha*.

ELLA. –Sí. [...]

EL. –*Agatha, te veo*. (Duras, 1994a: 26-27)

Analizados estos insertos del texto literario, podemos concluir ahora la finalidad de los mismos. La de generar una escena literaria, confrontada con la escena fílmica, que materializa así un nuevo intersticio irracional dentro de la imagen visual. Una confrontación que potencia la coalescencia durasiana y colabora en su labor destructora del relato. Si la poeticidad y la capacidad de fabulación surgían, en las anteriores obras de esta coalescencia, del intersticio entre imagen visual e imagen sonora y su relación indirecta libre, con

*Agatha...* Duras genera, además, una nueva disyunción dentro de la imagen visual enfrentando el texto literario y el texto fílmico. Un nuevo intersticio a través del cual se gesta la relación indirecta libre que posibilita el surgimiento de nuevas correspondencias y resonancias entre ambas escenas. La imagen del texto literario va siempre y únicamente acompañada del motivo musical, reincidiendo en la disyunción entre el texto literario (imagen visual) y la enunciación de las voces en off (imagen sonora). Por tanto, la presentación del texto literario se convierte en elemento de la irrepresentación del relato propia de la coalescencia durasiana. La propia Duras enuncia así la paradoja del que consideramos un logro de la coalescencia en esta obra: “Creo que *Agatha* resulta más legible en el cine que en el libro, es la primera vez que ocurre algo así. Si me hicieran elegir entre el libro *Agatha* y la película *Agatha*, elegiría la película” (Duras 1994b: 12-13).

#### 4. Irrepresentación fílmica

Concluido el análisis de la presentación del texto literario como elemento de la irrepresentación fílmica del relato, estudiamos a continuación esta última, propia de la coalescencia durasiana en su conjunto. Como afirma Duras: “[...] lo que hay en mis films es que ya no hay representación [...] representación clásica” (2014: 155). Una vez comprobado cómo el texto fílmico responde a la definición de la materia coalescente, es preciso analizar ahora cómo se construye la imagen visual y la imagen sonora para determinar entonces las relaciones indirectas libres generadas entre sus diferentes elementos a partir de la idea de intersticio irracional, de donde surge la naturaleza poética de la obra. Utilizando la concepción deleuziana de lo actual y lo virtual –que Beaulieu aplica al análisis de *Le camion*– donde ambos aspectos “coexisten y entran en un estrecho circuito que nos lleva constantemente del uno al otro” (Deleuze & Parnet, 1996: 184), podemos afirmar que a partir de lo actual de los relatos de la imagen visual y de la imagen sonora de *Agatha...* y su relación indirecta libre surge lo virtual: “una significación: una imagen propia de cada uno de los espectadores, una imagen mental [...] cuyas posibilidades representativas y significativas son infinitas [...]” (Beaulieu, 2015: 120). Una práctica que en el análisis de Alain Boillat se situaría entre la “intersección” y la “disyunción referencial” de la imagen visual y la sonora, generando dos diégesis interconectadas que a su vez provocan una “megadiégesis que se establece en la imaginación del espectador” (2007: 366).

##### 4.1. La imagen visual

La imagen visual se construye mediante tres elementos: texto literario, imagen fílmica e imagen en negro. Habiendo analizado ya la presentación del texto literario, que, en lo que a la estructura se refiere, divide la obra en sus dos partes, es preciso abordar ahora la estructuración de los diversos elementos de la imagen fílmica y su relación con la ausencia de la misma, es decir, con la imagen en negro.

###### 4.1.1. La imagen en negro

El inserto en negro aparece solamente en la primera parte del film, hasta que surge de nuevo el texto literario. No tiene como función la transición entre secuencias o escenas, ni tampoco la indicación de un transcurso temporal, como marcaría el lenguaje clásico. Por el contrario, la imagen en negro se inserta entre planos que presentan un mismo espacio, bien sea interior o exterior, adquiriendo así identidad propia, haciendo que su presencia se revalorice dentro de la imagen visual al no responder a una función de puntuación del texto. Si analizamos las estructuras de las que participa, descubrimos una métrica visual que reenvía a la métrica poética literaria. En el siguiente esquema distinguimos en diferentes colores los cuatro tipos de lo que podríamos denominar *versos visuales* y diferenciamos las

cinco estrofas que estos construyen. Este análisis nos permite evidenciar la rítmica visual que genera la imagen en negro:

	<b>Plano. Imagen visual</b>		<b>Imagen sonora</b>
1.	2. texto – negro – interior	A – B – C	música – VOZ ELLA: Usted había hablado [...]
2.	9. interior – negro	C – B	VOZ ELLA: [...] tanto como ganas de verle [...]
3.	11. interior – negro	C – B	VOZ ÉL: [...] va a trasladarse lejos de mí [...]
4.	13. interior – negro	C – B	VOZ ÉL: Ya no estará [...]
5.	15. interior – negro	C – B	VOCES: - Este sufrimiento. – Sí.
6.	27. playa – negro	D – B	sonido mar + VOZ ELLA: No.
7.	44. playa – negro	D – B	VOZ ÉL: [...] y gritamos [...]
8.	49. playa – negro	D – B	música + VOZ ÉL: [...] todavía más.
9.	52. ella – negro	C' – B	SILENCIO
10.	54. playa – negro	D – B	VOZ ELLA: [...] cuando era una niña.
11.	56. ella – negro	C' – B	VOZ ELLA: [...] soledad [...]
12.	58. ella – negro	C' – B	SILENCIO
13.	60. playa – negro	D – B	SILENCIO
14.	62. ella – negro	C' – B	VOZ ÉL: Allí dónde se perdía.
15.	64. playa – negro – texto	D – B – A	VOZ ÉL: [...] acabado.

Si, además, analizamos la expresión de la imagen sonora durante estas ausencias de imagen visual, comprobamos que se producen diferentes combinaciones respecto de las voces en off: inician su enunciación durante la imagen en negro; la continúan; se responden; o marcan una pausa. En todos los casos, tanto las palabras como las pausas que se producen en esa ausencia de imagen toman un nuevo valor, quedan subrayadas por este intersticio de la imagen visual que se configura así como espacio del conflicto del relato, de la dificultad para enunciar el incesto. La imagen en negro se convierte en metáfora del conflicto irracional, subconsciente, que provoca en los protagonistas “un amor culpable”, “este amor criminal” (1994a: 41). Esta primera y casi única calificación del amor entre hermanos se produce en el inicio de la segunda parte, superando así el conflicto de su formulación y, por tanto, haciendo desaparecer la imagen en negro que lo simbolizaba. Una interpretación que pertenece a la imagen virtual ya descrita, a la megadiégesis que construye cada espectador: “Los planos en negro, como los blancos del texto, solicitan la participación del lector-espectador que debe necesariamente rellenarlos, ya que se trata de espacios anormalmente vacíos” (Beaulieu, 2009: 232).

#### 4.1.2. La imagen fílmica

Por su parte, la imagen fílmica se construye mediante dos alternancias: interior del hotel/ exterior de la playa y la ciudad; ausencia/presencia de los personajes en el interior del hotel. Dos alternancias que construyen sus correspondencias con la imagen sonora, especialmente con las voces en off. En lo que respecta a la primera, hay una clara significación de ambos espacios. El exterior de la playa y la ciudad generan, antes que nada, la ausencia del verano, del tiempo evocado por las voces en off – “el verano de Agatha” (Duras, 1994a: 28)– que subraya así su distancia frente a los recuerdos de los hermanos. Como explica la autora:

[...] los films del verano se ruedan en invierno. Puedo incluso ir más lejos, digo que el cine se hace en invierno. Es decir, durante la ausencia, ausencia incluso del sujeto, la fuga incluso de las condiciones del sujeto. Es decir, del calor, del goce de vivir, de una suerte de vacío del ser humano, de su juego. Solo en invierno podemos testimoniar la felicidad de vivir. Es en invierno – cuando es imposible, prácticamente imposible, precisamente, acceder a ese goce de vivir– cuando podemos testimoniarlo. (Duras, 2014: 40)

Antes de que se produzca la aparición de los personajes de la imagen visual, este espacio exterior se revela como espacio del pasado, de la fabulación en torno a los recuerdos de infancia evocados por los personajes de la imagen sonora, que simboliza la pérdida de la niñez. En oposición al anterior, el interior de Roches Noires se constituye como espacio del presente, el de la despedida de los hermanos frente a una separación que “[...] se convierte en una manera de preservar el amor prohibido” (Loignon, 2003: 55).



Fig. 3 – Imagen interior del hall de Roches Noires

La presencia de los personajes de la imagen visual determina una segunda significación del espacio interior. Sus seis apariciones, dos en la primera parte y cuatro en la segunda, se producen siempre asociadas al pasado de la infancia. Así, la enunciación de su recuerdo por parte de las voces en off parece invocar la presencia de los personajes de la imagen fílmica, como si los segundos solo pudiesen existir mediante la rememoración infantil de las primeras. La primera aparición de los personajes se produce cuando la voz de Duras/Agatha enuncia el primer recuerdo de infancia de los hermanos. Mientras el femenino yace sobre un sillón, el masculino aparece de espaldas, en el exterior del hotel, para entrar a continuación.



Fig. 4 – Fig. 5 – Primera aparición de los personajes

La segunda aparición de ella se produce nuevamente junto a la narración del recuerdo de la jornada en el hotel junto al río. La voz de Duras/Agatha enuncia su recuerdo de aquella jornada al tiempo que la imagen visual muestra el deambular del personaje femenino por el hotel, con la métrica visual que ya hemos observado al analizar la imagen en negro. Es entonces cuando se produce la revelación del dispositivo fílmico. Se muestra la cámara a través de un espejo y a continuación el personaje mira hacia ella rompiendo así la cuarta pared cinematográfica, destruyendo la ficción para mostrar el espacio extradiegético de la construcción fílmica, el espacio de la escritura durasiana: “Esto es la *chambre noire*. La habitación d’*Aurélia Steiner*, la de *L’Été 80* y de *Agatha* [...] Es el lugar de la escritura, para mí” (Duras, 2014: 185). Al igual que ocurre con la representación, la ficción tampoco es posible. Afirma Duras sobre esta ruptura del espacio de la ficción: “Yo muestro la cámara. Muestro cómo se hace una película. Vemos que se trata de una tentativa de ejecutar el cine, que lo hago tal vez sin quererlo. A menudo, en mitad de una película, dejo de creer en ella, no puedo resistir lo que yo denomino el crimen” (Duras, 1994b: 247). Mediante esta reiterada mirada a cámara, destructora de la ficción, se produce el encuentro entre el personaje femenino de la imagen visual y el de la imagen sonora. En ese momento este último relata el recuerdo de aquel paseo por el río. Durante unos instantes se produce la fusión identitaria entre las cuatro entidades: actriz/personaje visual y cineasta/personaje sonoro.



Fig. 6 – El personaje femenino mira a cámara

De este modo, la revelación y muerte de la ficción cinematográfica da paso al texto literario, concluyendo la primera parte del film. En la segunda, continúa la presencia de ella en una tercera aparición con la que completar el recuerdo y alcanzar la revelación del incesto. Su formulación, como indicábamos anteriormente, pone fin a la presencia de la imagen en negro como símbolo de la imposibilidad de su enunciación, del conflicto íntimo de los personajes. El recuerdo de la “siesta en el mes de julio” (Duras, 1994a: 41) se corresponde con una nueva aparición de ella (la cuarta), recorriendo el hall. La voz en off de Duras/Agatha invoca entonces la presencia de ambos personajes por primera vez en el mismo plano, lo que los sitúa en una misma coordenada temporal que hasta ese momento había sido una incógnita. Durante esta presencia conjunta de los personajes de la imagen visual, que en ningún momento se miran, las voces en off recuerdan el supuesto incesto:



Fig. 7 – Primera imagen del encuentro

ÉL. –Los ojos están invisibles. El cuerpo está por entero encerrado bajo los párpados. Usted es mi hermana. El cuerpo está inmóvil. El corazón se ve bajo la piel.

ELLA. –Usted toca el cuerpo. Se tiende a su lado. Nos callamos.

ÉL. –Los senos, me parece, están al alcance de las manos, de los besos de la boca. (Duras, 1994a: 60)

El encuentro finaliza con una segunda y última imagen en la que ambos personajes se sitúan uno junto al otro, sin mirarse, en la casi total oscuridad. Él con los ojos cerrados, ella abiertos, mientras la voz en off de Andréa/hermano concluye: “Sí, ningún otro amor” (Duras, 1994a: 61). Se muestra así la imagen visual avanzada en el segundo inserto del texto literario, anteriormente analizado y definido como *prolepsis metafórica textual-visual*, que implica la ausencia de la mirada entre los personajes. Imagen metafórica también de la inocencia de la ficción simbolizada mediante los ojos cerrados de él, frente a la identidad creadora y destructora, extradiegética, de los ojos abiertos de ella. Una imagen sublime que transmite la diferenciación de los personajes que desea establecer la autora: “A veces creo que fue Agatha quien lo inventó todo, el amor del hermano, el hermano, todo, el mundo. Pienso que fue Agatha quien descubrió el incesto, él no era capaz de descubrirlo. Ahí radica la incommensurable fuerza de esa niña, Agatha. Ella descubrió que se amaban” (Duras, 1994b: 10-12).



Fig. 8 – Segunda imagen del encuentro

La quinta aparición los presenta nuevamente separados. Él una vez más en la terraza, mirando hacia el exterior, mientras ella recorre el salón. Las voces en off evocan entonces los recuerdos junto al piano antes del abandono de Agatha, que le entrega la música a su hermano. Finalmente, su última aparición retoma la primera, situándolos en los mismos lugares, mientras las voces en off evocan su estancia en Gabón. Se produce así una estructura circular con la que se abre una nueva interpretación del relato de la imagen visual, que podría no haber tenido lugar tampoco, para ser imaginado por los personajes, que permanecen en la misma posición mientras ensueñan lo que el espectador ha escuchado y quizá también lo que ha visto. Podrían ser los personajes de la imagen visual los que imaginen a los personajes de la imagen sonora, cerrándose así una estructura circular sobre el sentido y engranaje de ambas imágenes, donde la imagen sonora parece invocar la imagen visual a la vez que la imagen visual podría fabular la imagen sonora. Además, se produce en esta ocasión una suerte de desubicado plano-contraplano en el que el personaje masculino mira por primera vez hacia el interior, y que podría contener un intercambio de miradas que permanecería fuera de cuadro. Esta posible mirada, todavía ausente, simboliza ahora una consumación del incesto que se identifica con la muerte:



Fig. 9 – Fig. 10 – Ultima aparición de los personajes

ÉL. –No estábamos de acuerdo. Usted decía: “Agatha es la que se habría atrevido a afrontar la muerte.”

ELLA. –Usted decía que ella, Agatha, no podía morir, que ella afrontaba la muerte sin peligro de morir.

ÉL. –También decía que él era mortal.

ELLA. –Él, sí. (Duras, 1994a: 73)

## 4.2. La imagen sonora

Si, como hemos analizado, la imagen visual se construye a partir de las oposiciones entre sus diferentes elementos, la imagen sonora se genera como una suerte de modulación entre los suyos: voces en off, música y sonido del mar. Tres elementos que se articulan creando diferentes planos sonoros, ajenos todos ellos a una imagen visual que permanece muda.

### 4.2.1. La voz en off

El silencio de los personajes de la imagen visual provoca un nuevo desdoblamiento entre actor y personaje que impide establecer la identificación con las voces de la imagen sonora: “Me han preguntado por qué opté por Bulle Ogier para hacer *Agatha* y que no dijera nada, que callara. Pienso que lo hice para separarla de su voz, para que se la viera, que su voz fuera la mía, proferida por mí” (Duras, 1994b: 12). Frente a ese silencio, las voces en off de Duras y Andréa, actos de habla puros, se convierten en el procedimiento crucial de la coalescencia durasiana. Enunciaciones que Michel Chion (1993) define como *palabra-texto* de una *voz en off* y que Alain Boillat (2007) analiza como *literalización* de una *voz-over*, utilizadas por Duras para generar una diégesis de la imagen sonora que se aleja de su habitual funcionalidad narrativa sobre la imagen visual. Una práctica cuyos logros describe de manera brillante Ishaghpour:

Mediante la voz, el *off* íntegro, Duras rasga la magia del cine como universo de identificación, de fascinación imaginaria. Introduce el recogimiento de la escucha. En el cine clásico, hay integración de la ficción, de las figuras, en el espacio. Duras separa los dos elementos, el mundo se halla ante la cámara, y la ficción queda en la voz en off, pero es gracias a este exilio de la palabra por lo que el mundo aparece en la pantalla, como una aparición inaugural, no como una fantasía. (1997: 90)

El texto literario-teatral hecho voz “sugiere la corporeidad de la escritura y un despojamiento erótico del significado” (Royer, 2009: 160) y se caracteriza por la oralidad durasiana y su musicalidad, asociada a la escritura en parataxis propia de la autora: “[...] la parataxis se sitúa en las antípodas de la elipsis o del resumen [...] lejos de reducir la duración, la parataxis intenta, diríamos, restituirla tal cual es. Equivalente literario, por tanto, del plano secuencia del cine [...] donde el tiempo fílmico es igual al tiempo diegético” (Noguez, 2001: 23). En este caso, el tiempo diegético de la conversación entre hermanos de la imagen sonora se corresponde con el de la deambulación de los personajes de la imagen visual a través de planos fijos y panorámicas que conectan también el interior del hotel con el exterior de la playa, reincidiendo en la idea de duración real igualmente transmitida mediante el anochecer que acontece en la imagen visual. Una experiencia de la temporalidad vivenciada por el espectador que contribuye a la fabulación y a su desplazamiento hacia cierto estado hipnótico y alucinatorio que analizamos más tarde: “Duración real mediante la cual todo dura *en nosotros*, como nosotros, somos nosotros los que recordamos, quienes sustentamos el peso de la fantasía y la hacemos ser” (Noguez, 2001: 82).

Como ya hemos adelantado al analizar la imagen fílmica, el contenido de la enunciación de las voces en off se divide entre el presente de la separación y el pasado del recuerdo de infancia y adolescencia en torno al incesto. Las voces en off de Duras/Agatha y Andréa/hermano generan una correspondencia clara respecto al espacio interior y exterior de la imagen fílmica y sus respectivas simbologías. Así, asociamos la voz en off de Andréa al exterior mientras que la de Duras se corresponde con el interior. La voz masculina pertenece al *espacio ficcional* del recuerdo vinculado al exterior, mientras que la femenina

pertenece al *espacio de la escritura* asociado al interior, el de la creación-destrucción de la obra coalescente. Como ya hemos observado, la presencia de los personajes de la imagen visual se materializa cuando las voces en off abordan los recuerdos relacionados con el incesto, recuerdos iniciados principalmente por la voz de Duras/Agatha.

#### 4.2.2. El motivo musical

El motivo musical, el vals nº 15 de Brahms interpretado al piano por ambos hermanos en la infancia, quedará igualmente vinculado al recuerdo de esta. Un motivo musical que aparece con el cambio de plano o que surge, y se desvanece, dentro del mismo. Diez apariciones de una misma melodía que se corresponden con tres elementos de la imagen visual:

- El texto literario. El motivo musical sirve en este caso como elemento de separación en la definición de una escena literaria frente a una escena fílmica. Al mismo tiempo, la música aísla la imagen del texto literario del resto de elementos de la imagen sonora, lo que impide también la identificación con esta última.

- La imagen exterior de la playa. Su aparición junto al motivo musical indica el comienzo de un recuerdo.

- La imagen interior con presencia de los personajes. La combinación anterior, iniciadora de los recuerdos infantiles, se desplaza en la segunda parte de la obra al espacio interior, siempre con la presencia de los personajes, en la rememoración de la experiencia incestuosa.

Sin embargo, cuando la voz de Duras/Agatha relata la visita al hotel abandonado, donde ambos hermanos interpretan el vals en el piano negro, en ningún momento aparece la melodía por ella evocada. La entrega de Agatha, donde la música se convierte también en símbolo de la pasión amorosa, es relatada en ausencia de la misma: “Me veía en un espejo escuchando a mi hermano interpretar solo para mí, y le dí para siempre toda la música y me dejé llevar por la felicidad de parecerme tanto a él que nuestras vidas unidas era como ese río que fluía [...] y luego se me apareció una quemazón en el cuerpo. Perdí durante algunos segundos la conciencia de vivir” (Duras, 1994a: 36). Comprobamos una vez más cómo la cineasta evita la redundancia entre imagen visual y sonora, eliminando toda posibilidad de relación directa entre ambas para, sin embargo, crear una nueva correspondencia entre el motivo musical –ya escuchado con anterioridad en diversas ocasiones– y la felicidad pasada, ese “goce de vivir” ausente en la playa invernal que mencionaba Duras. Vínculo reiterado en la conclusión de la obra, de nuevo, ante la ausencia de música: “Cuando ella le dio la música para siempre y fue arrastrada por la felicidad como fluía el río” (Duras, 1994a: 70).

#### 4.2.3. El sonido del mar

Finalmente, el sonido del mar es el elemento que sirve de nexo de unión entre la imagen visual y la sonora, ya que es el único que podría ser diegético, es decir, que podría provenir de la imagen visual del mar. Sin embargo, esta identificación se desvanece también al escuchar su sonido por primera vez junto a los títulos de crédito y en segundo lugar en el interior del hotel, con la primera aparición del personaje femenino. El sonido del mar se asocia entonces a las voces en off, más específicamente a la fuerza del recuerdo por ellas evocado. Lo escuchamos tanto en el interior como en el exterior de la casa. Surge y se desvanece dentro del mismo plano de la imagen visual convirtiéndose en magnífica metáfora de la potencia del recuerdo para inundar el presente. Su modulación ayuda a generar cierto estado de hipnosis en el espectador, le dispone al mismo tipo de experiencia alucinatoria que expone la voz de Andréa/hermano en torno al recuerdo de aquella siesta veraniega, donde aparece igualmente el sonido marino:

ELLA. –Se escucha el sonido del mar, apacible y lento. [...]

ÉL. –Entro en la habitación alucinatoria. Creo que ella duerme. [...]

ELLA. –El ruido del mar entra en la habitación, lento y sombrío. [...] La indecencia de su cuerpo posee la magnificencia de Dios. Se diría que el ruido del mar lo recubre con la dulzura de un profundo oleaje. (Duras, 1994a: 55, 57)

Este fragmento de la conversación transcurre sobre imágenes del exterior de la playa, para pasar al interior en la última frase, donde la vemos a ella frente al espejo. A continuación, la reunión de ambos personajes en el mismo espacio se acompaña de la potencia sonora del mar, que trae consigo el arrollador recuerdo del episodio incestuoso ya citado.

## 5. La poética de la coalescencia durasiana

Las operaciones metafóricas, y metamórficas, de la coalescencia durasiana rechazan toda relación unívoca entre sus elementos, lo que podríamos denominar relaciones pleonásticas entre imagen y sonido: texto literario y voces en off; imagen en negro y silencio; imagen de la playa y sonido del mar; imagen interior y música. Muy al contrario, el análisis de los diferentes elementos de la imagen sonora y visual nos permite constatar la red de interrelaciones que estos generan, y que define esta coalescencia entre literatura y cine como práctica poética, corroborando la lúcida descripción propuesta por Dominique Noguez:

[...] un cine de las correspondencias; baudelairiano quizá, pero surrealista sin duda, en el sentido profundo que buscaba Breton. Es el juego (pero con gravedad, con patetismo) de “el uno en el otro” –la idea, dice Breton, de que “cualquier *objeto* [pero también toda *acción* y todo *personaje*] está [...] contenido en cualquier otro”. (2001: 87)

Relaciones indirectas libres, correspondencias baudelairianas y práctica surrealista de gran complejidad que hemos analizado en *Agatha...* y que pretendemos sintetizar en el siguiente esquema, a fin de proponer una visión global de las mismas que corrobora igualmente la afirmación de Deleuze:

La palabra alcanza su propio límite que la separa de lo visual; pero lo visual alcanza su propio límite que lo separa de lo sonoro. Ahora bien, cada uno, alcanzando su propio límite que lo separa del otro, descubre así el límite común que los vincula entre sí bajo la relación incommensurable de un corte irracional, el derecho y el revés, el afuera y el adentro (1986: 369).

Presentamos los elementos de la imagen visual en rojo y los de la sonora en azul y destacamos igualmente en negrita las diferentes operaciones metafóricas y retóricas analizadas.

<b><u>TEXTO LITERARIO</u></b>	<i>Escena literario-teatral en oposición a la escena fílmica</i>	<b>Métrica visual</b> <b>Rima textual-visual</b> <b>Prolepsis metafórica textual-sonora</b> <b>Prolepsis metafórica textual-visual</b> <b>Anáfora sonoro-textual</b>
<b><u>MÚSICA</u></b>	Separación escena literaria/fílmica <b>Metáfora del goce de vivir</b> de la infancia y adolescencia pasada	
	<b>IMAGEN EN NEGRO</b> <b>Metáfora del conflicto íntimo</b> Imposibilidad de formulación del incesto	<b>Métrica visual</b>
<b><u>TEXTO FÍLMICO</u></b>	<b>VOCES EN OFF</b>	<b>AGATHA</b> Presente – espacio interior Creación/destrucción artística
	Invocación de los personajes de la imagen visual	<b>Ausencia del grito:</b> <b>Metáfora sonora de la pérdida</b>
		<b>HERMANO</b> Pasado – espacio exterior – Ficción
	<b>EXTERIOR PLAYA</b> Pasado del recuerdo de infancia Espacio diegético – ficción	<b>Ausencia del verano:</b> <b>Metáfora visual de la infancia</b>
	<b>IMAGEN FÍLMICA MAR</b>	
	Nexo entre la imagen visual y la sonora <b>Metáfora de la potencia del recuerdo</b>	
		<b>AUSENCIA PERSONAJES</b> Presente de la separación
	<b>INTERIOR HOTEL</b> Espacio extradiegético	<b>PRESENCIA PERSONAJES</b> Fabulación de la imagen sonora Destrucción de la ficción Revelación del incesto
		<b>Fusión identitaria</b> <b>Ausencia de la mirada:</b>
		<b>Metáfora visual de prohibición del incesto</b>

La imagen visual se genera a partir de oposiciones que se ordenan en una suerte de puesta en abismo semiótica de sus elementos: escena literaria y escena cinematográfica; pantalla en negro e imagen fílmica; espacio exterior e interior; presencia y ausencia de los personajes. Este sistema se constituye además mediante estructuras que crean una suerte de métrica visual. A su vez, la imagen sonora se construye como una modulación de sus tres elementos, creando una musicalidad, una rítmica sonora, en correspondencia con la métrica visual, que dispone a la experiencia hipnótica y alucinatoria definatoria de la obra durasiana. Estos elementos de la imagen sonora y de la visual se relacionan respecto del eje presente de la separación-pasado del recuerdo que gobierna el film y cuya función, para Pascal Bonitzer es la de “crear equívocos en la trama narrativa” (1981: 56), incidiendo en una dimensión fantasmática que nosotros hemos descrito como alucinatoria. Esta red de relaciones indirectas libres entre los diferentes elementos de ambas imágenes materializan la poética de la coalescencia durasiana. Una poética de lo irracional que Barthélemy Amengual así define al hablar de *Agatha...* y de la última obra de esta coalescencia, *L’homme atlantique*:

[...] ¿Mediante qué dialéctica se obliga a la pantalla negra y al sonido a mostrar, a la imagen y al silencio a hablar? Con sus dos últimos films (punto límite de su investigación, de la aventura), la autora encuentra una solución del lado de la comunicación literaria, allí donde ver y oír (leer/imaginar) se convierte en ver sin ver y oír sin oír [...] en *Agatha*, en *L’homme atlantique*, el cine padece, en tanto que lenguaje, una transmutación, una alquimia que genera un lenguaje

radicalmente distinto, prácticamente inaudito [...] El estatus de *Agatha* es el del texto poético (leído, oído, reinventado). (Amengual, 1982: 102)

Frente al análisis de Youalia Maritchik-Sioli, que define la obra como la propuesta de “una pluralidad de lecturas posibles” (2015: 150), creemos que *Agatha...* ofrece precisamente la indiscernibilidad entre todas ellas, como resultado de su poética coalescente. Esta creación poética lleva al espectador de la fabulación a la alucinación, generando en él una suerte de resonancia, descrita por Luc Moullet respecto al texto hablado de *Hiroshima, mon amour* y que nosotros identificamos con la poética de la coalescencia durasiana, la cual “[...] perturba al espectador, lo conmueve, crea una cierta resonancia en él, una resonancia duradera” (2014: 79). Poética que abandona la racionalidad de la narración para proponer una experiencia emocional: “Les pide a los espectadores que renuncien al deseo de controlar la experiencia espectral y que prefieran la intensidad de la emoción frente al proceso racional” (Royer, 2014: 49).

## 6. Conclusión. Irrepresentabilidad y ausencia

Este desenlace de la coalescencia durasiana afronta, en primer lugar, el problema de la irrepresentabilidad, cualidad que define la temática del incesto que aborda la cineasta en la obra. Así explica la autora su objetivo cinematográfico en una conversación con Yann Andréa (la cursiva es nuestra):

M. D. –[...] nada evidencia el incesto, la naturaleza del incesto, nada en absoluto. Por tanto, no es representable; por tanto, no vale la pena representarlo [...]

Y. A. –¿No hay una contradicción entre el hecho de que no sea representable y el hecho de querer generar imágenes?

M. D. –Sí, pero esa contradicción es representable [...] *es esa imposibilidad la que muestro en el cine. Y es también lo que hace mi cine. [...] Muestro lo que no es mostrable, es eso lo que me interesa.* (Duras, 2014: 42-43)

La afirmación de Duras realizada respecto de la escritura: “Sí, la escritura es ante todo una imposibilidad” (1994b: 279) queda así confirmada en su experiencia cinematográfica. Cine de la imposibilidad de representación que se construye mediante la coalescencia durasiana, a través de las correspondencias entre los diferentes elementos de la imagen visual y la sonora. Estos elementos se definen a partir de una noción primigenia de la obra de Duras, como indica Ishaghpour: “Duras da forma a la ausencia” (1997: 84). Ausencias ya citadas a lo largo de nuestro análisis: ausencia del verano que define la imagen exterior de la playa y simboliza la pérdida de la infancia; ausencia de imagen –imagen en negro– que simboliza la imposibilidad de formulación del incesto; ausencia de la mirada entre los personajes de la imagen visual en la que se materializaría el mismo; ausencia del grito de los personajes de la imagen sonora ante la inminente pérdida y ante la existencia de otro amor (Duras, 1994a: 25, 48-49). En palabras de la cineasta: “Escribir no es contar historias. Es lo contrario de contar historias. Es contar todo a la vez. Es contar una historia y la ausencia de esa historia. Es contar una historia que ocurre por su ausencia” (Duras, 1988: 33). La narración del incesto, de naturaleza irrepresentable, se produce mediante la ausencia del mismo. La *mostración* de lo irrepresentable se construye así a través de las correspondencias creadas entre los diferentes elementos de la imagen visual y sonora, todos ellos definidos por la ausencia. De este modo, asumimos para *Agatha...* lo escrito por Ishaghpour en torno a *Le camion*, que vincula así ambos conceptos: “Se tratará precisamente de eso: del rechazo del ‘sentido’ a penetrar en la vida empírica. De una historia como de su ausencia, de una fábula para hablar de la posibilidad de lo imposible y de la imagen como ausencia, marcada por esta imposibilidad de lo real de convertirse en imagen” (Ishaghpour,

1982: 268). Es esta imposibilidad de la representación la que conlleva la destrucción artística: "Que el cine vaya hacia su perdición. Es el único cine" (Duras, 1977: 74). Destrucción de la literatura y el cine a través de la coalescencia literario-cinematográfica donde ambas escrituras se fusionan para generar una poética de lo irracional, provocando una experiencia espectral que evoluciona desde la fabulación hasta la alucinación. Poética de la coalescencia durasiana que es capaz de *no representar* pero sí *mostrar* lo irrepresentable, este amor criminal.

## Referencias

- Amengual, B. (1982). *Agatha et L'homme atlantique*. *Positif* n° 254-255, 102-103.
- Beaulieu, J. (2007). *L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film*. Thèse de doctorat. Université de Montréal.
- Beaulieu, J. (2009). Les entrelacs de la mémoire. Écritures, corps et histoire(s). En C. Meurée & P. Piret (Eds.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras* (pp. 217-235). Bruxelles: Peter Lang.
- Beaulieu, J. (2015). Virtualités à l'œuvre dans le cinéma de Marguerite Duras. En C. Proulx & S. Santini (Ed.), *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène su littéraire ?* (pp. 115-124). Bruxelles: Petr Lang.
- Boillat, A. (2007). *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausanne: Éditions Antipodes.
- Bonitzer, P. (1981). Quoi ? L'éternité. *Cahiers du cinéma* n° 329, 55-56.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*, translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G (1989). *Cinema 2. The Time-Image*, translated by Hugh Tomlinson, Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2007). *Dialogues II*, translated by Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam. New York: Columbia University Press.
- Duras, M. (1977). *Le camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. (1990a). *Green Eyes*, translated by Carol Barko. New York: Columbia University Press.
- Duras, M. (1990b). *Practicalities*, translated by Barbara Bray. New York: Grove Press.
- Duras, M. (1992). *Agatha & Savannah Bay*, translated by Howard Limoli. Sausalito: The Post-Apollo Press.
- Duras, M. (1993). *Le monde extérieur. Outside 2*. Paris: POL.
- Duras, M. (2014). *Le livre dit. Entretiens de Duras* filme. Paris: Gallimard.
- Ishaghpour, Y. (1982). *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Denoël / Gonthier.
- Ishaghpour, Y. (1986). *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la Différence.
- Loignon, S. (2001). *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*. Paris: L'Harmattan.
- Loignon, S. (2003). *Marguerite Duras*. Paris: L'Harmattan.
- Martchik-Sioli, Y. (2015). Le cinéma de Marguerite Duras: "noris de l'imagem blancs de l'écoute"... En C. Proulx, S. Santini (Ed.), *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène su littéraire ?* (pp. 141-150). Bruxelles: Peter Lang.

- Monterrubio, L. (2013). La coalescencia literario-cinematográfica en la obra de Marguerite Duras. En L. Carriedo, M.D. Picazo & M.L. Guerrero (Ed.), *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea* (pp. 245-258). Bruxelles: Peter Lang.
- Monterrubio, L. (2015). *La presencia de la materia epistolar en la literatura y el cine franceses: tipología, evolución y estudio comparado*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Moulet, L. (2012). Le point de vue de Satan. En T. Lounas (Ed.), *Filmer dit-elle* (pp. 78-86). Paris: Albatros.
- Noguez, D. (2001). *Duras, Marguerite*. Paris: Flammarion.
- Pagès-Pindon, J. (2012). *Marguerite Duras. L'écriture illimitée*. Paris: Ellipses Éditions.
- Royer, M. (1993). Voix off et plans noirs: la représentation de la scène de l'écriture dans le films de Marguerite Duras. *Australian Journal of French Studies* Vol. 30, Issue 1, pp. 105-115.
- Royer, M. (2009). Writing, the Writing Self and the Cinema of Marguerite Duras. En J. Beaulieu & R. Maule (Eds.), *In the dark room. Marguerite Duras and cinéma* (pp. 157-171). Bern: Peter Lang.
- Royer, M. (2014). Le spectateur face au bruissement sonore des films de Marguerite Duras et à ses images. En J. Cléder (Ed.), *Marguerite Duras : le cinéma* (pp. 43-54). Paris: Lettres Modernes Minard.