

L'Amant de Marguerite Duras: La escritura como (de)construcción de una subjetividad femenina deseante

L'Amant by Marguerite Duras: Writing as (de)construction of a desiring female subjectivity

Orianna Calderón

Instituto Universitario de Investigación
de Estudios de las Mujeres y de Género
Universidad de Granada

orianna@correo.ugr.es

SÍNTESIS

El artículo analiza la novela L'Amant (1984) de Marguerite Duras, desde una perspectiva feminista interseccional. Respecto al contenido del libro, se explora el papel que las categorías raza, género, edad y clase social juegan en las relaciones de poder que la protagonista-narradora sostiene, tanto con su amante como con su familia. También se aborda la sexualidad femenina transgresora a partir de lo que ésta desencadena en la protagonista y su entorno; las ambigüedades de la relación entre madre e hija; y la confrontación de un modelo de masculinidad hegemónica con masculinidades marginales. En cuanto a la forma de la novela, se revisan elementos que subvierten las convenciones de la autobiografía, por ejemplo, el paso de primera a tercera persona; el predominio de la descripción de acciones en vez de diálogos; y la primacía de imágenes clave y silencios respecto a explicaciones contextuales. Finalmente, se plantea que la conciencia de sí misma como sujeto deseante es, para la narradora, tanto una motivación para, como una consecuencia de, escribir.

ABSTRACT

This article is an intersectional feminist reading of the novel L'Amant (1984) by Marguerite Duras. Regarding the content of the book, it analyses the role that categories such as race, gender, age and social class play in the power relations that the protagonist-narrator maintains with her lover, as well as with her family. Other issues addressed are: A transgressive female sexuality that has an evident impact on the protagonist and her context; the ambiguities of the daughter-mother

relationship; and the confrontation of a hegemonic masculinity model with marginal masculinities. Concerning the form of the novel, elements that subvert the conventions of autobiography are explored, for example, the passage from first to third person; the predominance of the description of actions rather than dialogue, and the primacy of key images and long silences instead of contextual explanations. Finally, the article argues that self-consciousness as a desiring subject is, for the narrator, a motivation for, as much as a consequence of, writing.

Palabras clave: *Marguerite Duras, El amante, autobiografía, interseccionalidad*
Keywords: *Marguerite Duras, The Lover, autobiography, intersectionality*

“Écrire c’est se laisser faire par l’écriture.”

MARGUERITE DURAS
(Cit. en Martínez, 2007, 64)

Las reflexiones que se desprenden de una lectura feminista interseccional de *L’Amant* de Marguerite Duras (1914-1996) abarcan, desde del auto-reconocimiento de la subjetividad femenina por medio de la escritura, hasta las relaciones de poder atravesadas por género, edad, raza y clase social; desde una sexualidad femenina transgresora, hasta las ambigüedades del amor materno y fraternal; desde la inexistencia de esa vida que se intenta capturar en párrafos parcialmente autobiográficos, hasta la conciencia de una misma como detonador del deseo erótico y del deseo de escribir. Son estas las cuestiones exploradas en el presente artículo, cuyo eje son las (im)posibilidades de la escritura para hablar de y desde una subjetividad femenina deseante.

Una lectura feminista implica adoptar una mirada atenta al género como forma de significar relaciones de poder, “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (Scott, 1996, 287). El enfoque interseccional, desarrollado a partir del reconocimiento de las experiencias de las mujeres negras por teóricas como Kimberle Crenshaw (1989) y bell hooks (1984, 2000), reconoce la necesidad de ir más allá del sexo/género como significante primario y/o exclusivo de la diferencia (hooks 2000: 517). Por ende, se plantea analizar las formas en que, además del género, categorías como raza, clase social, preferencia sexual y demás ejes identitarios interactúan en varios niveles de desigualdad social. Finalmente, hablar de una subjetividad femenina deseante que se afirma a través de la escritura, recoge planteamientos de la producción teórica feminista

elaborados por autoras como Hélène Cixous (1995), Lucía Guerra (2008) y Adrienne Rich (2010).

Varios de los hechos narrados en *El amante* (1984) se dejan entrever desde novelas previas de Duras, como *Un dique contra el Pacífico* (1950) y *El cine Edén* (1977). Así, la narradora de *L’Amant* afirma: “Ya he escrito, más o menos, la historia de una reducida parte de mi juventud. [...] Con anterioridad he hablado de los periodos claros, de los que estaban clarificados. Aquí hablo de los periodos ocultos de esa misma juventud, de ciertos ocultamientos a los que he sometido ciertos hechos, ciertos sentimientos, ciertos sucesos” (Duras, 1984, 14-15). De este modo, parece insinuar que, una vez superada la autocensura, finalmente ha decidido sumergirse en recuerdos vagos y contradictorios para intentar reconstruir acontecimientos silenciados de su adolescencia en la Indochina colonial.

Sin seguir un orden cronológico (de hecho, el salto entre tiempos verbales es frecuente), el relato se articula en torno a dos ejes paralelos e interdependientes: por un lado, el encuentro entre *l’enfant*, la joven protagonista cuyo nombre jamás se menciona en el texto, y el hombre chino millonario que se vuelve su amante; por otro lado, las relaciones de la niña con su madre y hermanos, sumidos en la pobreza tras una desafortunada compra de tierras incultivables. La relación amorosa culmina con una separación forzada, debida al matrimonio acordado de él y la partida de ella a Francia. Los hechos son narrados desde la voz de la protagonista que, ya anciana, (se) mira en retrospectiva.

UNA AUTOBIOGRAFÍA SUI GÉNERIS

¿Es *L’Amant* una autobiografía? Si se indaga un poco en la vida de Marguerite Duras (su nacimiento e infancia en Indochina, la tragedia de las tierras incultivables compradas por su madre, los intentos fallidos de ésta por construir diques contra el océano), es inevitable reconocer elementos autobiográficos en este libro. Más aún, la escritura en primera persona con la que inicia el relato, sugiere la lectura de un testimonio, una confesión de la escritora. Sin embargo, pronto aparecen elementos, como el constante cambio a tercera persona, que rompen con un pacto autobiográfico convencional. Además, nunca se revela el nombre de la narradora, por lo que no se le puede vincular

directamente con Marguerite. ¿No será acaso la Suzanne de *Un dique contra el Pacífico*?

En este sentido, parece más adecuada la propuesta de Ana Soler, que define *L'Amant* como una novela autobiográfica (1992, 113). En ella, quizá Duras sí rompe el silencio sobre la relación con un amante de la China del Norte, pero quizá simplemente enmarca en hechos puntualmente imaginados, el derrotero de una ficción que podría haber sido. Dice la narradora: “La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea. Hay vastos pasajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie” (Duras, 1984, 14). Es la escritura la que dará existencia a esa posibilidad no consumada, la que permite a la escritora mirar al pasado y reinterpretar tanto lo ocurrido, como lo que no fue. Así lo afirma Carmelo Bonet al hablar de la poesía de Alfonsina Storni: “No siempre lo que canta una mujer es autobiografía. La imaginación trabaja, la intuición teje sus telas; se crean realidades inexistentes, pensadas, hechas de sueños, seres idealizados y episodios que sólo se han vivido con la fantasía.” (Cit. en Rodríguez, 2007, 133). Así, en *L'Amant*, Duras revisa sus memorias de adolescencia para reconstruirse como un personaje literario capaz de estar dentro y fuera de su propia subjetividad.

Lucía Guerra plantea la importancia de que las mujeres subviertan narrativas “donde la identidad femenina ha sido dicha y prescrita por una voluntad de carácter androcéntrico” (2008, 10), es decir, un ordenamiento que coloca en el centro al varón guerrero, blanco y heterosexual. Es necesario entender los presupuestos sexistas que atribuyen a las mujeres una serie de características que las colocan por debajo de los varones, para entonces romper con su poder sobre el modo en el que configuran sus identidades. Como explica Adrienne Rich: “Hasta que comprendamos las suposiciones en que hemos estado ahogadas no podremos conocernos a nosotras mismas. Y esta urgencia de autoconocimiento, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad, es parte de nuestro rechazo al carácter autodestructivo de la sociedad de dominación machista” (2010: 48).

Marguerite Duras cuestiona las máscaras de la feminidad impuestas por la sociedad patriarcal, máscaras que actúan como los cautiverios descritos por Marcela Lagarde: la madresposa, la monja,

la puta, la presa o la loca (2003). Es más allá de la rigidez de estas máscaras que la narradora de *L’Amant* revela su rostro envejecido, sobre el que reconoce hitos y profecías cumplidas como si de un mapa se tratara. Es desde este rostro destruido que (re)construye ese, su otro rostro premonitorio de quince años, “ese rostro evidente, extenuado, esas ojeras que se anticipaban al tiempo, a los hechos” (Duras, 1984, 16).

DESARRAMIENTO DE LA PROTAGONISTA, EROTISMO TRANSGRESOR Y LÍMITES DEL LENGUAJE

Como si observara una fotografía, la narradora describe a esa joven (ella) en un transbordador que atraviesa el río Mekong: “Ese día debo llevar el famoso par de tacones altos de lamé dorado [...] No son los zapatos la causa de que, ese día, haya algo insólito, inaudito, en la vestimenta de la pequeña. Lo que ocurre ese día es que la pequeña se toca la cabeza con un sombrero de hombre” (Duras, 1984, 19-20). Esta fluctuación constante entre primera y tercera persona, empleada también en la descripción de los encuentros amorosos en el apartamento de Cholen, genera la sensación de un distanciamiento voyerista entre el sujeto y el objeto de la escritura. Lo que llama la atención en *L’Amant* es que la única voz narrativa, la de la anciana, es la que adopta esa mirada distante de sí misma, cual espectadora “que asiste a su acontecer” (Duras, 1984, 75) en un acto de desdoblamiento.

Una interpretación posible en ese desgarramiento simbólico de la protagonista es la del deseo en la narradora de libertad para (re)inventarse fuera de yugos, leyes y etiquetas que, desde los cautiverios patriarcales (Lagarde 2003), la señalarían como puta. El deseo de asumir la propia subjetividad como obra de arte en permanente construcción y de tomar las riendas de la creación de su propio personaje. Uno de los medios por los que la joven transgrede prohibiciones en ese proceso de auto-creación, es mediante el descubrimiento del propio placer sexual a través del cuerpo de su amante chino, un cuerpo marcado por la raza en el contexto colonial: “Me pregunto cómo he tenido el valor de ir al encuentro de lo prohibido por mi madre. Con esa calma, esa determinación. Cómo he llegado a ir ‘hasta el final de la idea.’ Nos miramos. Besa mi cuerpo. [...] Descubro que le deseo” (Duras,

1984, 52-53). De manera que, al asumirse como subjetividad deseante, *l'enfant* da un paso decisivo en su búsqueda de independencia.

Al respecto, siguiendo a Hélène Cixous, Guerra defiende la importancia de “una escritura del cuerpo fuera de la Ley del Padre y los centros ya asignados haciendo de ese cuerpo una plataforma de lucha” (2008, 51). En *L'Amant*, el deseo erótico opera como una fuerza subversiva que cuestiona incluso la heteronormatividad, por ejemplo, cuando la protagonista observa el cuerpo de su compañera del pensionado: “Me gustaría comer los senos de Hélène Lagonelle como él come mis senos en la habitación de la ciudad china donde cada tarde voy a profundizar en el conocimiento de Dios” (Duras, 1984, 94). La sexualidad se plantea así como una vía de autodescubrimiento y empoderamiento para *l'enfant*. El reconocimiento del propio deseo es para la protagonista una vía de exploración, incluso, de lo inefable. Cuando está con su amante, la charla cede ante la descripción de gestos y movimientos; los intercambios verbales se subordinan a los corporales: “Quizá descubre que nunca se han hablado. Excepto cuando se llaman entre los gritos de la habitación” (Duras, 1984, 124). Como si hubiera conocimientos tatuados en el cuerpo que la escritura es incapaz de traducir, pero sobre los que podemos tener nociones tras asumir el reto de escribir, tras atreverse a (de)construir con palabras.

Más allá de las trampas e imprecisiones de la memoria, en *L'Amant* somos confrontadas/os constantemente con los límites del lenguaje, con la incapacidad de las palabras para aprehender los hechos pasados o presentes, los realmente acaecidos o sólo imaginados:

En las historias de mis libros que se remontan a la infancia, de repente ya no sé de qué he evitado hablar, de qué he hablado, creo haber hablado del amor que sentíamos por nuestra madre pero no sé si he hablado del odio que también le teníamos [...] aún escapa a mi entendimiento, me es inaccesible, oculta en lo más profundo de mi piel, ciega como un recién nacido. Es el ámbito en cuyo seno empieza el silencio (35-36).

A pesar de la intimidad de lo narrado, el de *L'Amant* es “un mundo de frialdad poblado de silencio” (Soler, 1992, 115). Las aisladas frases sin réplica y la mínima cantidad de diálogo, frente a la abundancia de estilo indirecto, son la equivalencia formal de la atmósfera

impersonal y de comunicación fallida que impera en el hogar de la protagonista: “Nunca buenos días, buenas tardes, buen año. Nunca gracias. Nunca una palabra. Nunca la necesidad de pronunciar una palabra. Todo permanece mudo, lejano. Es una familia pétrea [...] No sólo no se habla sino que tampoco se mira. [...] La palabra conversación está proscrita” (Duras, 1984, 71). Es ésta una imagen muy alejada del retrato tradicional del hogar, invisibilizador de opresiones y conflictos: “el paradigma y la metáfora de la comunidad imaginada, [...] el lugar del amor y la confianza, de una generosidad que resulta lo contrario de las leyes del mercado” (Guerra, 2008, 124). Y es que los personajes creados por Duras, aunque carecen de nombre, están claramente situados en una red social atravesada por categorías que los colocan en distintas posiciones de privilegio u opresión.

RELACIONES DE PODER: LAS IMPLICACIONES DEL GÉNERO, LA EDAD, LA RAZA Y LA CLASE SOCIAL

Desde la perspectiva feminista interseccional (Crenshaw, 1989; hooks 1984), se plantea que el género como categoría opresiva se articula con categorías como raza, edad, clase social y preferencia sexual en el entramado de desigualdades sociales. La interseccionalidad considera los cruces de estas categorías en las formas complejas mediante las que se distribuye el poder, así como en el desarrollo de estrategias de descolonización y espacios de resistencia. Como explica Guerra: “La división misma entre colonizador y colonizado, entre centro y periferia, responde a la lógica binaria del imperialismo, cuando ocurre que los espacios poscoloniales están cargados de ambivalencias y heterogeneidades capaces de crear fisuras en cualquier categoría binaria” (2008, 101).

En una entrevista realizada en 1971, Marguerite Duras afirma: “A causa de su extrema pobreza, mi madre devino una vietnamita. Ella estaba más cerca de los vietnamitas que de los blancos. Nosotros jamás fuimos recibidos por los blancos, quiero decir ‘la sociedad’, porque formábamos parte del último estrato de la escala social” (Cit. en Knapp, 1971, 654). Como en el devenir minoritario descrito por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004), la madre de Duras “deviene vietnamita”, es decir, se le circunscribe en una posición más cerca del

colonizado que del colonizador; este devenir minoritario es propiciado por la clase social, pero está atravesado también por el género, como enfatiza Rosi Braidotti (2005, 150).

En una primera instancia, la relación amorosa retratada en *L'Amant* es la de una mujer francesa y blanca con un hombre chino, es decir, de una colonizadora con un colonizado. Sin embargo, el factor que problematiza esta asimetría es la clase social, aunada a la diferencia de edades: él es el rico heredero de una cuantiosa fortuna, mientras ella se encuentra sumida en la pobreza; más aún, él es doce años mayor que la chiquilla de quince años. Todas estas variables se conjugan para que el suyo sea un amor transgresor, condenado a la clandestinidad y a la inevitable separación de los amantes. Un amor que cae fuera de lo que Gayle Rubin define como el "círculo mágico" de la "sexualidad buena, normal, natural" (1989, 139).

Marguerite Duras traza minuciosamente lo que este romance provoca en la vida interior de la protagonista. Al momento de abordar el lujoso automóvil del hombre, ella cobra conciencia de su subjetividad independiente:

ya no puede escapar a ciertas obligaciones que tiene para consigo misma. [...] Desde que ha entrado en el coche negro, lo ha sabido, está al margen de esa familia por primera vez y para siempre. Desde ahora no deben saber nada de lo que ocurre. Que se la quiten, que se la lleven, que se la hieran, que se la arruinen, ellos no deben enterarse. Ni la madre, ni los hermanos. [...] La niña ahora tendrá que vérselas con ese hombre, el primero, el que se ha presentado en el transbordador (1984, 48)

En ese mismo periodo, se le revela con claridad su futuro como escritora. A manera de rito iniciático, con esa imagen del trayecto sobre el Mekong como síntesis visual, el "experiment" (Duras, 1984, 29) funge como una "reescritura personal de la iniciación amorosa en la que se reúnen deseo erótico y deseo de escritura" (Martínez, 2007, 67). La serenidad y agencia con que *l'enfant* actúa refleja el control en la reconstrucción de hechos que hace la narradora, quien tranquilamente (se) observa a la distancia. Ella (lo) sabe y (lo) dice: que escribirá, que será independiente y podrá casarse cuando quiera, que "nadie la castigará, ni le pegará, ni la desfigurará, ni la insultará" (Duras, 1984, 115).

Se puede especular que es hasta la escritura de este libro que Duras se atreve a hablar sin pudor sobre ese amor prohibido, finalmente superada la estigmatización de haber sido señalada como joven prostituta. En derredor suyo comienzan a circular los rumores: “Tan sólo esa vestimenta implica ya la deshonra. La madre no tiene sentido de nada, ni el de la manera de educar a una niña. [...] Cada tarde esa pequeña viciosa va a hacerse acariciar el cuerpo por su sucio chino millonario” (Duras, 1984, 112-113). Incluso sus compañeras del instituto, todas de piel blanca, dejan de hablarle. Pero ella hace caso omiso y, reapropiándose de los vilipendios, cada tarde sigue yendo a “hacerse descubrir el cuerpo por el millonario chino” (Duras, 1984, 115). Incluso imagina una autorepresentación de sí misma a partir de la figura de la Dama de Vinhlong, criticada por haber tenido un amante suicida: “Abocadas las dos a la difamación debido a la naturaleza del cuerpo que poseen, acariciado por los amantes, besado por sus bocas, entregadas a la infamia del goce hasta morir” (Duras, 1984, 114).

Pero la narradora puntualiza que el dinero de su amante sí influyó para que su familia aceptara la relación. Más aún, la raza de éste le permitía argumentar de modo convincente ante su madre, que no existía ningún tipo de vínculo afectivo-amoroso con ese hombre que le daba dinero: “Miento. Juro por mi vida que nada ha ocurrido, nada, ni un beso. ¿Cómo?, digo, ¿cómo con un chino? ¿Cómo quieres que haga eso con un chino, tan feo, tan escuchimizado?” (Duras, 1984, 77). La riqueza del amante es aprovechada por la madre y los hermanos cuando acuden a costosos restaurantes de Saigón o a bailar a la Source. En esas ocasiones nadie habla, ni siquiera lo miran, “porque se da por sentado que no le amo, que estoy con él por dinero, que no puedo amarle, que es imposible [...] porque es chino, porque no es blanco” (Duras, 1984, 67). Ante las órdenes tajantes del hermano mayor, atemorizado y al borde de las lágrimas, el hombre chino guarda silencio.

En presencia de su familia, la protagonista tampoco le habla. Al igual que el hermano menor, ella acata las órdenes tiránicas del hermano mayor, encarnación de la masculinidad hegemónica patriarcal: “Quería matar a mi hermano mayor, [...] sobre todo para salvar a mi hermano pequeño, mi niño, de la vida llena de vida de ese hermano mayor plantada encima de la suya, de ese velo negro ocultando el

día, de la ley por él representada, por él dictada” (Duras, 1984, 13-14). Ella no niega su odio hacia ese abusivo que les robaba para comprar opio, el tirano siempre aprovechado del amor incondicional de la madre. Un caso extremo de corporización androcéntrica, es decir, de varón guerrero: “Veo la guerra como él era, propagarse por todas partes, penetrar por todas partes, robar, encarcelar [...] presa de la pasión embriagadora de ocupar el territorio adorable del cuerpo del niño, el cuerpo de los menos fuertes, de los pueblos vencidos” (Duras, 1984, 81).

A esta masculinidad violenta, la narradora opone la masculinidad marginal del hermano menor y del amante chino: ambos con cuerpos débiles y delgados, más cercanos al amor y al deseo, a la risa y al goce. Ambos propensos al llanto, con una sensibilidad que cuestiona el prototipo masculino del seductor agresivo. En el caso del amante, destaca la sabiduría de un cuerpo hecho para amar: “eso es lo que hace en la vida, el amor, sólo eso. Las manos son expertas, maravillosas, perfectas. [...] es como un oficio que tiene, sin saberlo, tiene el saber exacto de lo que hay que hacer, de lo que hay que decir” (Duras, 1984, 56-57). Se confronta así una masculinidad en la que predominan amor y energía vital, con una cuyo “primer impulso es el de matar, el de quitar la vida, el de disponer de la vida, el de despreciar, el de cazar, el de hacer sufrir” (Duras, 1984, 70-71).

El reinado del hermano mayor se sostiene en gran medida debido a la amorosa complicidad de la madre, con quien la protagonista desarrolla una intensa relación ambivalente: la ama profundamente y sufre por no poderla ayudar, pero también la odia y quiere alejarse de su insoportable locura. Una madre avasalladora: la que a modo de divinidad es capaz de fusionar contradicciones y pasar de la ira ciega a la lucidez visionaria; aquella cuya desgracia económica e inocencia burlada hacen que *l'enfant* odie a esa hipócrita sociedad colonial destructora de esperanzas. La madre de medias zurcidas y zapatos gastados que se opone al deseo de la joven por ser escritora, pero la motiva a estudiar matemáticas; que sabe de antemano que esa pequeña será la primera en independizarse, en “salirse de donde se está” (Duras, 1984, 33). Retrato alejado de la visión androcéntrica que, “en un mecanismo de abstracciones, provee un trazo simplificador de la maternidad omitiendo [...] la compleja y siempre cambiante red de

relaciones que se van estableciendo entre madre e hijos en diversas etapas” (Guerra, 2008, 34-35).

A la distancia, tras la muerte tanto de la madre como de los hermanos, la narradora afirma haberse olvidado del color de sus ojos, de sus gritos y risas: “Se acabó, ya no lo recuerdo. Por eso ahora escribo tan fácilmente sobre ella, tan largo, tan tendido, se ha convertido en escritura corriente” (Duras, 1984, 40). Como si buscara pistas en sus confusas memorias, la anciana del rostro devastado observa a su madre fotografiada junto al lago de Hanoi, “la fotografía de la desesperación” (Duras, 1984, 43) que captura su desgana de vivir. La acusa de irresponsable e imprudente por no haber sabido canalizar el dolor tras la compra de las tierras inútiles, pero reconoce que también la amó por esa incapacidad para esconder sus emociones. De entre sus recuerdos recupera la belleza de la estación seca, “Tuve esa suerte, la de esas noches, la de esa madre” (Duras, 1984, 103), pero también los golpes e insultos, además del temor perpetuo de que se agravara su estado, de perderla para siempre en los laberintos de la locura.

REFLEXIONES FINALES

El rostro de una anciana que recuerda su adolescencia; una jovencita de quince años con trenzas, labios de carmín, vestido de seda, sombrero de varón y tacones altos, a bordo de un transbordador que cruza el Mekong; un hombre chino en una limusina negra; dos amantes, el chino y la jovencita, entregados al placer en un apartamento en Cholen; sentados a la mesa, el llanto del hermano menor ante las órdenes indiscutibles y arbitrarias del hermano mayor; la madre y su abatimiento perenne, finalmente enterrada al lado del tirano, su hijo adorado; un vals de Chopin en un barco con rumbo a Francia propicia el llanto en la jovencita, al percatarse ésta de que quizá realmente amó a ese hombre chino: Sucesiones de imágenes esenciales, resultado de un proceso de filtros y decantación de los recuerdos. Imágenes a partir de las cuales la narradora de *L’Amant* hace existir esa otrora inexistente historia de su vida.

A lo largo de este artículo, se han revisado aspectos de esta novela autobiográfica de Marguerite Duras que resultan relevantes desde un enfoque feminista interseccional. Esto se traduce en una lectura

atenta al género como forma de significar relaciones de poder (Scott, 1996), que opera en conjunto con otras categorías como raza y clase social para propiciar y/o legitimar situaciones de desigualdad social (Crenshaw 1989; bell hooks 1984). Más aún, siguiendo a autoras como Hélène Cixous (1995), Lucía Guerra (2008) y Adrienne Rich (2010), se ha hecho el aporte de reflexionar sobre la (de)construcción literaria de una subjetividad femenina deseante, desde su propia mirada distanciada y el reordenamiento de sus memorias. Como explica Guerra:

Si bien, ya en la primera etapa de la crítica feminista, se rescató y analizó la memoria de mujer en cartas, autobiografías y diarios íntimos que habían sido excluidos del canon, ahora se rastrea la potencialidad nómada y en constante transformación de esa memoria, que cuestiona las órdenes y regímenes de carácter hegemónico en una simultaneidad de discursos. Discursos que se entretienen en los andamios de lo patriarcal y lo eurocéntrico, la discriminación racial, el heterosexualismo y la marginalidad social (2008, 129).

En este artículo se ha planteado que todos estos ejes se entrecruzan en *L'Amant*. Esto permite afirmar que la novela autobiográfica de Duras es el retrato de una subjetividad femenina deseante claramente situada (la de una mujer de quince años, blanca, francesa y pobre, en la Indochina colonial), que rechaza las máscaras-cautiverios del patriarcado (Lagarde 2003), al tiempo que se resiste a ser completamente explicada en su devenir.

Quizá la escritura sea incapaz de aprehender esto último. Quizá sólo pueda dar parciales retratos de las múltiples subjetividades y los rostros infinitos de las mujeres. Pero eso no implica que la creación literaria sea irrelevante para los feminismos. Al contrario, es evidencia del potencial de la escritura para que las mujeres puedan (re)inventarse y (re)crearse, siguiendo los vericuetos marcados por sus propios deseos, no los impuestos por los discursos androcéntricos. Dejarse hacer por la escritura, sí. Pero siendo las mujeres quienes ejerzan su derecho a crear(se) y comunicar(se): siendo ellas las que sostengan la pluma y llenen las hojas en blanco.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Akal, 2005.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana Ma. Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.
- CRENSHAW, Kimberle. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum*. 1 (1989): 139-167.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pretextos, 2004.
- DURAS, Marguerite. *El amante*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Tusquets. 1984.
- GUERRA, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008.
- HOOKS, bell. *Feminist Theory from Margin to Centre*. Boston: South End Press. 1984.
- HOOKS, bell. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators". Robert Stam y Toby Miller eds. *Film and Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing. 2000: 510-523.
- KNAPP, Bettina. "Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin." *The French Review*. 4 (1971): 653 - 664.
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres : Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2003.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia. "L'Amant de Marguerite Duras: récit autobiographique, récit des origines. Éros et écriture." *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. 22 (2007): 61 - 70.
- RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Trad. Margarita Dalton. Madrid: horas y HORAS, 2010; 1979.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena. *Lo que en verso he sentido: la poesía feminista de Alfonsina Storni*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- RUBIN, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo. Notas para una teoría radical de la sexualidad". Carol Vance ed. *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución. 1989; 1984: 113-190.
- SCOTT, Joan. "El género: Una categoría útil para el análisis histórico". Marta Lamas, ed. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Trads. Eugenio y Marta Portela. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género. 1996; 1985: 265-302.
- SOLER PÉREZ, Ana. "L'Amant de Marguerite Duras ou l'image d'un univers aliénant." *Estudios de lengua y literatura francesas*, 6 (1992): 107 - 127.