

# *Le Vice-consul*: escritura especular y destrucción del relato

Rafael GUIJARRO GARCÍA  
Universidad de Granada  
Departamento de Filología Francesa  
guijarro@ugr.es

Recibido: 29/10/2013

Aceptado: 12/04/2013

## Resumen

*Le Vice-consul* (1965) de Marguerite Duras es un texto narrativo que pertenece al *Ciclo Indio* y que se caracteriza por la presencia de un relato dentro del relato, producido por un narrador intradiégetico. En este artículo, nos proponemos analizar cómo este metarrelato, a través de una escritura especular que origina una serie de correspondencias formales y temáticas entre los dos relatos, difumina las fronteras diégeticas y destruye la estructura convencional de la novela.

**Palabras clave:** Enunciación narrativa, metarrelato, mise en abyme, destrucción del texto, Duras.

## *Le Vice-consul*: écriture spéculaire et destruction du texte

### Résumé

*Le Vice-consul* (1965) de Marguerite Duras est un texte narratif appartenant au *Cycle Indien* et qui se caractérise par la présence d'un récit dans le récit, produit par un narrateur intradiégetique. Dans cet article, nous nous proposons d'analyser comment ce métarécit, par le biais d'une écriture spéculaire à l'origine d'une série de correspondances formelles et thématiques entre les deux récits, estompe les frontières diégetiques et détruit la structure conventionnelle du roman.

**Mots clés:** Énonciation narrative, métarécit, mise en abyme, destruction du texte, Duras.

## *Le Vice-consul*: Specular Writing and Text Destruction

### Abstract

*Le Vice-consul* (1965) by Marguerite Duras is a narrative text, included in the *Indian Cycle*, and characterized by a story within the story told by an intradiegetic narrator. In the present essay we will analyze how—through a specular writing which creates a series of formal and thematic correspondences between both stories—this metanarrative blurs the diegetic borders and destroys the conventional structure of the novel.

**Key words:** Narrative enunciation, metanarrative, mise en abyme, text destruction, Duras.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El metarrelato de *Le Vice-consul*: el libro. 3. Motivación y función del libro. 4. El libro como *mise en abyme*. 4.1. Una *mise en abyme* ficcional. 4.2. Una *mise en abyme* de la enunciación. 4.3. Una *mise en abyme* textual y del código. 5. El impulso destructor del libro. 6. Conclusión.

**Referencia normalizada**

Guijarro García, R. (2014). “*Le Vice-consul: escritura especular y destrucción del relato*”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 29, Núm. 2: 345-362. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_THEL.2014.v29.n2.43289](http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.n2.43289)

**1. Introducción**

El texto narrativo *Le Vice-consul*<sup>1</sup> fue publicado en 1965 y, en el conjunto de la obra de Marguerite Duras, pertenece al llamado *Ciclo indio*. La acción transcurre en el marco del Asia colonial, concretamente en Calcuta, capital de la India en la diégesis. La esposa del embajador de Francia, Anne-Marie Stretter, lleva una vida de ocio y lujo en la colonia europea, rodeada por su corte de admiradores. Entre ellos se encuentran Michael Richard, amante de la embajadora, Charles Rossett, recién llegado a Calcuta, y el joven inglés Peter Morgan. Este último se interesa por una joven mendiga loca que canta y duerme entre los leprosos, cerca de la embajada de Francia. Su interés le lleva a escribir un libro, donde narra el periplo de la mendiga desde Battambang, su pueblo natal, hasta Calcuta. Por otra parte, en la embajada también se encuentra Jean-Marc de H., vicecónsul de Francia en Lahore, desplazado a la capital por haber disparado sin motivo aparente contra los leprosos en los jardines de Shalimar.

Una de las características principales del texto narrativo *Le Vice-consul* reside pues en el hecho de presentar un relato dentro del relato, el libro escrito por Peter Morgan. En nuestro estudio podremos comprobar cómo esta característica permite establecer un juego de espejos en el interior del texto, gracias a una serie de analogías y correspondencias entre los dos relatos, dando lugar a una estructura compleja que subvierte la antigua técnica narrativa del relato dentro del relato.

**2. El metarrelato de *Le Vice-consul*: el libro**

En *Figures II*, Genette (1969: 201) considera que la inserción de uno (o varios) relato(s) en otro es una forma de ampliar este último. El relato insertado es denominado *relato segundo*: “est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier. L’espèce la plus fréquente en est évidemment (surtout au XVII<sup>e</sup> siècle) l’histoire racontée par un personnage [...]” (1969: 202). Genette insiste en el hecho de que tiene que producirse un cambio de estatuto narrativo para que exista un relato segundo. Por otra parte, se puede constatar que el crítico francés utiliza ya en *Figures II* el prefijo *méta-*, pero define su significado en *Figures III*:

---

<sup>1</sup> Las referencias a las páginas del texto corresponden a la edición de 1977 en Éditions Gallimard; cfr. Duras, 1977 [1965].

Le préfixe *méta-* connote évidemment ici, comme dans “métalanguage”, le passage au second degré: le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l’univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l’univers du récit premier. Il faut toutefois convenir que ce terme fonctionne à l’inverse de son modèle logico-linguistique: le métalanguage est un langage dans lequel on parle d’un autre langage, le métarécit devrait donc être le récit premier, à l’intérieur duquel on en raconte un second. Mais il m’a semblé qu’il valait mieux réserver au premier degré la désignation la plus simple et la plus courante, et donc renverser la perspective d’emboîtement. Bien entendu, l’éventuel troisième degré sera un méta-métarécit, avec sa méta-métadiégèse, etc. (Genette, 1972: 239).

En nuestro análisis, seguiremos la propuesta de Genette, puesto que el término *metarrelato* parece haberse impuesto en narratología. Pero antes de iniciar dicho estudio, queremos insistir en el hecho de que todo metarrelato no tiene por qué ser narcisista, es decir, no tiene por qué ser un reflejo del relato primero, aunque ello ocurra en gran número de casos. Hay que considerarlo como un elemento constitutivo del texto entero, que interviene en su composición y que se caracteriza por ser el producto de una instancia narrativa segunda. Ello implica que el narrador primero deba delegar la responsabilidad de su quehacer en otra instancia distinta, la cual tendrá que mantener sus dos funciones obligatorias (representación o narración y control), pudiendo igualmente hacer uso de las demás. En cuanto a la posibilidad de interrumpir el relato primero, opinamos que esta característica, aunque frecuente, no es esencial: el metarrelato puede situarse también al principio o al final del texto narrativo, o incluso estar contenido de una forma más compleja, sobre todo en la literatura contemporánea, como muy bien apunta Srámek (1990: 46).

Esto es lo que ocurre en *Le Vice-consul*, donde el *incipit* del texto pertenece al metarrelato, una historia mucho más corta que el relato primero, escrita por un único personaje del primer nivel. El texto entero está constituido por segmentos narrativos no numerados y de desigual longitud, separados entre sí por un blanco gráfico, con cambio de página. En total, son veintiún segmentos, de los cuales sólo cinco (los segmentos 1, 2, 6, 7 y 8) componen el metarrelato, que llamaremos también el *libro*, siguiendo la propuesta de Marini (1977). Este se presenta por consiguiente de forma discontinua y ocupa un total de cuarenta y una páginas (un primer bloque de veinte páginas y un segundo bloque de veintiuna páginas) de las doscientas cuatro páginas que constituyen la obra. No se puede considerar un metarrelato engastado, puesto que abre el texto y alterna, cuando lo más frecuente es que lo corte. De ahí que Besnard-Coursodon (1978: 72) considere que desafía la tradición: “Cependant, non capté par le récit premier, de par sa place inaugurale [...], donc apparemment autonome, le récit second résiste. [...], il défie dès l’abord la loi du genre”. Este hecho explicaría el desconcierto inicial en la lectura, aunque gracias a la repetición de la proposición “écrit Peter Morgan”, que aparece al principio de cada uno de los segmentos que constituyen el *libro*, generalmente en la primera frase, el lector se da cuenta de que se halla en el universo diegético segundo<sup>2</sup>. De igual forma, las frases “Peter Morgan. Il s’arrête d’écrire” (29) y

<sup>2</sup> “Elle marche, écrit Peter Morgan” (9); “La lumière à Pursat supprime les Cardamones [...] porte

“Peter Morgan s’arrête d’écrire” (72), que abren los segmentos 3 y 9, respectivamente, indican que el narrador extradiegético toma la palabra y sitúa al lector en el universo primero. La proposición “écrit Peter Morgan”, de la que también es responsable este narrador primero, es pues un signo textual que señala un cambio de nivel, y por este motivo Mieke Bal (1984: 35) considera que se trata de un “connotateur de relais”. En este sentido, Srámek (1994: 11) también constata que la mayoría de los metarrelatos son introducidos por una fórmula estereotipada que señala su principio. Esta fórmula atributiva indica que un nuevo pacto narrativo sustituye al pacto narrativo inicial, al aparecer un narrador segundo. Desde este punto de vista, *Le Vice-consul* respeta la tradición, aunque tal conformidad no deja de ser sospechosa...

El contenido del *libro* versa sobre el devenir de una joven muchacha, originaria de Battambang, cerca del lago Tonlé-Sap<sup>3</sup>, que ha transgredido las leyes de su grupo social, al quedar embarazada. Expulsada del poblado por su madre, inicia un periplo que durará diez años, hasta llegar a Calcuta, su destino. A lo largo de unas cuarenta páginas (9-28 y 51-71), se describe el largo viaje de la joven convertida en mendiga: el hambre, la añoranza de la madre, el parto y la posterior entrega de la recién nacida a una mujer blanca y a su hija, en un poblado cercano a la desembocadura del Mekong. Luego, la marcha, sólo interrumpida por otros alumbramientos, prosigue hasta la India. El *libro* funciona consiguientemente a modo de analepsis ficticia, pues con él Peter Morgan intenta construir el pasado de esa otra mendiga loca de la diégesis primera, que canta y duerme junto a la embajada de Francia en Calcuta, esperando los desechos de las basuras para poder comer. Para crear su historia, el joven inglés se basa en el hecho de que Anne-Marie Stretter cree reconocer en la mendiga a otra que se cruzó en su vida diecisiete años antes, durante su estancia en Savannaketh (72-73). Sin embargo, la embajadora no está totalmente convencida de que se trate de la misma mujer (156-157). Vemos, por consiguiente, que la caracterización de la mendiga como personaje metaficticio está basado en la duda, lo cual va a producir efectos desconcertantes en el momento de la recepción de la ficción primera.

### 3. Motivación y función del *libro*

Hechas estas consideraciones previas, cabe preguntarnos por qué existe el *libro* en *Le Vice-consul*, es decir, cuál es su motivación y cuál es su función en la estructura

---

au sommeil celui qui ne se méfie pas, le nourrit d’un rêve angoissé, écrit Peter Morgan” (24); “[...] Pendant deux jours elle lui a apporté du riz, de la soupe de poisson et, le troisième jour, un sac de jute pour le départ, écrit Peter Morgan” (51); “On ne peut pas se tromper: la chose s’est faite; on a beau chercher de tous les côtés, on ne voit rien à côté d’elle, écrit Peter Morgan” (58); “Elle ne retournera pas dans le Nord, écrit Peter Morgan” (69).

<sup>3</sup> Situado en lo que actualmente es Camboya. Mantendremos la grafía de los nombres geográficos tal y como parecen en el texto *Le Vice-consul*, debido a la importancia que siempre les han concedido tanto Duras como los estudios críticos.

narrativa. Por motivación entendemos, siguiendo las líneas de análisis propuestas por Srámek (1986) en su estudio teórico sobre el metarrelato, la manera en que éste es introducido en el texto, es decir, la justificación de su presencia desde el punto de vista de la composición. Se trata, por consiguiente, de la serie de artificios literarios utilizados por el narrador extradiegético para insertar el relato segundo en el primero, cediendo su voz a otra instancia intradiegética. Desde esta perspectiva, el libro de *Le Vice-consul* es un metarrelato semánticamente homogéneo (Srámek, 1986: 25): su contenido constituye una retrospectiva que aclara el pasado de uno de los personajes del universo diegético primero, aunque sea bajo la forma de ficción, puesto que se trata de la biografía inventada de un personaje que despierta el interés del círculo diplomático de Calcuta. Su motivación es, por consiguiente, explícita, y su forma es de naturaleza escrita, hecho que queda justificado por su carácter (meta)ficticio y por el deseo del personaje Peter Morgan de ser escritor y de explicar literariamente la vida de la mendiga.

Ahora bien, aunque la presencia del metarrelato en *Le Vice-consul* quede justificada desde el punto de vista de la composición, su motivación más profunda, esto es, su función<sup>4</sup>, no queda explicada. En este sentido, estamos de acuerdo con Genette (1969: 94) cuando afirma que “M. de Clèves ne meurt pas *parce que* son gentilhomme se conduit comme un sot, mais le gentilhomme se conduit comme un sot *pour que* M. de Clèves meure”. Es decir, el libro, en el caso de *Le Vice-consul*, no aparece porque Peter Morgan sea escritor, sino que Peter Morgan es escritor, entre otras cosas, para que el libro pueda aparecer y desempeñar su función. Dicha función será, ante todo, la de cualquier metarrelato, según la relación que mantenga con el relato primero, tal y como apunta Genette (1972: 242-243)<sup>5</sup>. Aunque también cabe plantearse la pregunta desde el punto de vista opuesto, es decir, por qué el metarrelato necesita un relato que lo encuadre. Todorov propone una respuesta:

Essayons maintenant de nous placer au point de vue opposé, non plus celui du récit enchâssant, mais celui du récit enchâssé, et de nous demander: pourquoi ce dernier a-t-il besoin d'être repris dans un autre récit? [...]. Si l'on considère ainsi le récit non comme englobant d'autres récits mais comme s'y englobant lui-même, une curieuse propriété se fait jour. Chaque récit semble avoir

---

<sup>4</sup> “Il y a une [...] une opposition diamétrale, du point de vue de l'économie du récit, entre la fonction d'une unité et sa motivation. Si la fonction est (grossièrement parlant) ce à quoi elle sert, sa motivation est ce qu'il lui faut pour dissimuler sa fonction” (Genette, 1969: 97). En esta cita y en las siguientes, los subrayados son de los autores, si no indicamos lo contrario.

<sup>5</sup> La relación puede ser, según Genette, de causalidad directa entre los acontecimientos de los dos relatos; en tal caso, el metarrelato suele desempeñar una función explicativa. También puede ser una relación temática, estableciéndose entonces funciones de contraste o de analogía. Finalmente, existe un tercer tipo de relación, “[qui] ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire: c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique: fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction. L'exemple le plus illustre s'en trouve à coup sûr dans les *Mille et une nuits*, où Schéhérazade repousse la mort à coups de récits, quels qu'ils soient” (Genette, 1972: 243).

quelque chose *de trop*, un excédent, un supplément, qui reste en dehors de la forme fermée produite par le développement de l'intrigue. En même temps, et par là même, ce quelque chose de plus, propre au récit, est aussi quelque chose de moins; le supplément est aussi un manque; pour suppléer à ce manque créé par le supplément, un autre récit est nécessaire (Todorov, 1978: 44).

Los dos relatos se exigen pues mutuamente, desempeñando cada uno su función.

En el caso del texto *Le Vice-consul*, la función concreta del metarrelato está íntimamente relacionada, como ya hemos dicho, con su naturaleza espectral, de la que saca su impulso destructor. Así, por ejemplo, la palabra *lumière* funciona en los dos relatos como autoestereotipo, creando un sistema de ecos<sup>6</sup>. En efecto, no sólo aparece como “*lumière crépusculaire*” (24 y 25), sino también como “*lumière bouillante et livide*” (27), o como “*lumière bouillante et pâle*” (28), o con el sintagma “*mousson d’été*” (25). Igualmente, el significante *rose*, repetido varias veces en el relato primero, se encuentra asimismo en el *libro*: “*Elle commence à retrouver des abris, elle reconnaît les bornes de pierre écrites, les trous béants au flanc de la montagne, roses, verts*” (17)<sup>7</sup>. Estos reflejos no sólo se establecen entre los autoestereotipos, sino que también se repiten de un texto a otro ciertos fragmentos, que citamos seguidamente, indicando con cursiva los que pertenecen al relato segundo:

*Il faut [...] diriger ses pas vers le point de l’horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi* (9).

*Elle est de nouveau dans une vaste étendue d’étranges marécages vides que des talus traversent en tous sens* (11).

Immense étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens (175).

*Elle marche toute une nuit et toute une matinée. Entre les rizières, les rizières* (26).

Ils roulent entre les rizières, les rizières du Delta dans la lumière crépusculaire, sur une route droite (175).

[...] gens autour de l’eau vide des rizières, rizières aux arêtes droites [...] (176).

*Elle tourne dans le pays plat du Tonlé-Sap, le ciel et le pays se rejoignent en un fil droit, elle marche sans rien atteindre* (10).

L’horizon est un fil droit comme avant les arbres ou après le déluge (175).

*D’une rive on ne voit l’autre que dans les éclaircies lumineuses après les orages: entre le ciel et la terre il y a une rangée de palmes bleues* (11).

Parfois, comme ailleurs, dans les éclaircies qui suivent les orages qu’on traverse, des rangées de palmes bleues s’élèvent au-dessus de l’eau (175).

[...] elle vient de voler un poisson salé, elle le met entre ses seins [...] (21).

<sup>6</sup> En el *libro* aparece dieciséis veces, en las páginas 17, 21 (cinco veces), 24 (tres veces), 25 (tres veces), 27, 28, 63 y 68.

<sup>7</sup> Otros ejemplos: “A gauche de la carrière il y a les Cardamones, des arbres dans le ciel, des trous béants roses ou blancs dans la terre de la montagne” (15); “Les buffles trapus, les pierres qui *rosissent*, parfois il y en a des blocs dans les rizières [...]” (13).

Elle cherche dans sa robe, entre ses seins, elle sort quelque chose qu'elle lui tend: un poisson vivant (205).

Todas estas reverberaciones nos permiten adelantar que el *libro* constituye una *mise en abyme* del relato primero, donde la expresión sintomática *lumière (crépusculaire)* funciona como lo que Dällenbach (1977: 65) denomina “un signal avertisseur”. En efecto, el metarrelato de *Le Vice-consul* cumple los requisitos mínimos señalados por Dällenbach (1977: 74) para que un enunciado de un texto narrativo constituya una *mise en abyme*:

a) el carácter reflexivo, del que ya hemos señalado algunos indicios, y que desarrollamos seguidamente.

b) la naturaleza intra- o metadieética, que ya hemos analizado.

#### 4. El libro como *mise en abyme*

Antes de abordar los tipos de reflexión que surgen en esta *mise en abyme*, quisiéramos recordar la definición que de ella ofrece Dällenbach (1977: 52), con el fin de aclarar ciertos conceptos: “est *mise en abyme* tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spacieuse”. En ella, “l'ensemble du récit”, objeto reflejado, debe entenderse como enunciado, como enunciación o como código (o principio estructurador del texto). La unidad reflectante será siempre un enunciado, de modo que “[la] réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit” (1977: 62). Además, por el mismo hecho de ser espejo<sup>8</sup>, el enunciado en cuestión se sobrecarga semánticamente, dice algo más que su significado literal. Hechas estas observaciones, veamos de qué forma el relato segundo se hace eco del primero, según las propuestas de análisis formuladas por Dällenbach en su estudio teórico.

##### 4.1. Una *mise en abyme* ficcional

Ante todo, el *libro* aparece como una *mise en abyme* ficcional, esto es, un reflejo del enunciado considerado desde el punto de vista referencial; por este motivo, constituye, según Dällenbach (1977: 76), una cita del contenido del relato primero, convirtiéndose en un mecanismo que posee el texto para autointerpretarse y reforzar ciertos significados. Desde esta perspectiva, se puede pensar que la redundancia que instaura el enunciado reflectante tiene como consecuencia una reducción de las potencialidades semánticas del texto, al restringir la polisemia característica de toda obra literaria. No tiene por qué ser así: puede ocurrir, y de hecho ocurre en *Le Vice-consul*, que la *mise en abyme* dilate el significado del enunciado reflejado, al añadir

---

<sup>8</sup> Evidentemente, su identificación como tal presupone la apropiación progresiva del texto entero por el lector implícito, que deberá tener las aptitudes necesarias para percibir los reflejos.

otras líneas de lectura, es decir, al convertirse en lo que Dällenbach (1977: 79) denomina “un embrayeur d’isotopie”: “le récit devient informant et ouvert –et surtout il accepte, après lui avoir imposé sa version, que son *analogon*, en retour, lui surimpose la sienne”. En este caso la *mise en abyme* es generalizante, ya que somete el contexto a “une expansion sémantique dont celui-ci n’eût pas été capable par lui-même” (1977: 81). De este modo, la historia escrita por Peter Morgan a partir de lo que Anne-Marie Stretter le ha contado va a tener su repercusión en la historia que la encierra, incrementado sus interpretaciones. En efecto, las principales analogías temáticas que se establecen entre ambas han sido estudiadas por Mieke Bal (1984): la maternidad defectuosa<sup>9</sup>, la falta de amor, la incomunicación y la muerte. Además de estos temas, existe toda una red de correspondencias entre los dos relatos. En primer lugar, las analogías establecidas entre el personaje de la mendiga y Anne-Marie Stretter. Aunque los dos personajes femeninos parezcan radicalmente opuestos (la embajadora es blanca, está en la cúspide de la pirámide social y parece ser una madre perfecta; la loca, en cambio, es asiática, se sitúa en la base del escalafón y no parece tener ningún instinto maternal), presentan similitudes: ambas se sienten atraídas por la música<sup>10</sup>, han olvidado su origen, son sumamente delgadas, se refugian en el sueño<sup>11</sup> y se han convertido en figuras errantes<sup>12</sup> cuyo destino es la *ofelización*<sup>13</sup>. Por este motivo, la mendiga se

<sup>9</sup> Se puede consultar a Haskett (2011: 148-155), que estudia los contrastes de las relaciones maternas representadas en el texto: si Anne-Marie Stretter se ocupa aparentemente bien de sus hijas, la mendiga “est une femme dont le rôle de mère est inachevé: coupée de sa propre mère, elle abandonne aussi sa fille à une étrangère” (2011: 149). Sobre esta maternidad defectuosa en *Le Vice-consul*, en otras obras del *Ciclo Indio* y en *L’Amant*, se puede consultar igualmente a Cassirame (2007: 80-86), para quien “Marguerite Duras semble diriger constamment son écriture contre la mère” (2007: 84).

<sup>10</sup> “la mendicante et l’ambassadrice couvrent leur tristesse d’une musique liée à des souvenirs qui dénotent leur façon particulière d’être et de s’exprimer, au-delà du discours logique” (Haskett, 2011: 450).

<sup>11</sup> El sueño une a los dos personajes femeninos: la mendiga siempre está durmiendo, tanto en el relato como en el metarrelato: “Elle dort beaucoup, elle est devenue une dormeuse, c’est insuffisant [...] [...] Elle dort: Je suis quelqu’un qui dort” (18). Y Anne-Marie Stretter también se refugia en el sueño cuando viaja hacia las islas del Delta: “Anne-Marie Stretter s’est endormie sur l’épaule de Michael Richard [...]” (175); “Anne-Marie Stretter dort la bouche très légèrement entrouverte [...]” (176). Igualmente, cuando sus amigos hablan de la mendiga: “Anne-Marie Stretter dort-elle?” (180); “Anne-Marie Stretter dort, elle ne peut pas répondre” (181); “Elle dort” (181); “Peter Morgan regarde Anne-Marie Stretter qui dort” (182); “Pourquoi parler à cette femme qui dort?” (182); “Anne-Marie Stretter paraît s’être endormie profondément” (183). También cuando Charles Rossett y Michael Richard la dejan sola en la villa: “Elle dormait lorsqu’ils étaient partis” (198).

<sup>12</sup> No olvidemos que la embajadora, veneciana, también ha recorrido toda Asia. Los lugares por los que ha pasado aparecen en *India Song*: “On la trouve à Pékin./ Et puis à Mandalay./ A Bangkok./ On la trouve à Bangkok./ A Rangoon. A Sydney./ On la trouve à Lahore./ Dix-sept ans./ On la trouve à Calcutta./ Calcutta./ Elle meurt” (Duras, 1973: 43-44).

<sup>13</sup> La mendiga sueña: “elle rêve qu’elle est morte à son tour, noyée” (70). Charles Rossett imagina a Anne-Marie Stretter: “elle nage, se maintient au-dessus de l’eau, noyée à chaque vague” (201). Además, las lágrimas de la embajadora son un presagio: “[les] larmes [...] peuvent introduire indirectement au thème de la noyade” (Durand, 1984 [1969]: 106).



siente atraída por Anne-Marie Stretter, y la sigue a todas partes. En segundo lugar, las similitudes de la mendiga con el vicecónsul: éste ha sido abandonado por su madre y excluido de su grupo, como la camboyana; además, ambos subliman su infancia y tienen dificultades con el lenguaje. Se trata de personajes fronterizos y con identidad menguada, que crean malestar en la sociedad, al propiciar el desorden y la confusión. Kristeva ha sabido reunir a estos tres personajes:

Deux musiciennes: la pianiste, la chanteuse délirante; deux exilées: l'une d'Europe, l'autre d'Asie; deux femmes blessées: l'une d'une blessure invisible, l'autre victime gangrenée de la violence sociale, familiale, humaine... Ce duo devient trio par l'ajout d'une autre réplique, masculine cette fois: le vice-consul de Lahore. [...]. Le vice-consul serait-il une métamorphose vicieuse, possible, de la mélancolique ambassadrice, sa réplique masculine, sa variante sadique, l'expression du passage à l'acte auquel précisément elle ne se livre pas, même pas par le coït? (Kristeva, 1987: 255).

Tanto la mendiga como la embajadora y el vicecónsul están en complejos estados de tránsito entre la vida y la muerte que determinan su relación con el lugar en el que se encuentran, origen de su desarraigo tras una crisis, como muy bien ha estudiado Cherry (2012). Por este motivo, las perífrasis que los designan son siempre topográficas:

L'appareil périphrastique qui se déploie autour des trois personnages principaux [...] se distingue par le retour de certaines formules marquées fortement par la présence de l'élément topographique. Ainsi Anne-Marie Stretter est désignée par les périphrases "la femme de Calcutta", "la reine de Calcutta", "l'enfant chérie de Venise"; la mendicante anonyme est nommée "maigreur de Calcutta" et le vice-consul est "l'homme de Lahore". L'emploi des circonlocutions sert à réorienter l'attention du lecteur dont le centre d'intérêt se déplace du personnage lui-même à la relation que celui-ci entretient avec le lieu désigné (2012: 866).

Finalmente, otro reflejo importante se produce entre los códigos espaciales de los dos relatos. Los lugares, aunque distantes, se asemejan: los arrozales, los paisajes fluviales y las planicies de Asia se uniformizan bajo la "lumièrè crépusculaire" para converger en Calcuta. Se logra, consiguientemente, la superposición textual de Indochina y de la India, de modo que la noción de "Referencia" carece ya de sentido. Gracias a estos ecos espaciales, el viaje de la mendiga predice el viaje final de Anne-Marie Stretter a las Islas del Ganges, y el *libro* revela lo que el relato primero esconde<sup>14</sup>, el destino de la embajadora. Dos viajes paralelos por países de agua, que equiparan dos destinos igualmente paralelos, debido al sistema de correspondencias establecido.

---

<sup>14</sup> "Or, si la mise en abyme peut se définir comme un narcissisme, la micro-histoire qu'elle produit [...] est un miroir. En s'y venant mirer l'histoire préalable risque donc d'y laisser paraître le fragment d'elle-même qu'elle a prétendu cacher. Dans une histoire qui se veut incomplète, la mise en abyme peut voir sa contestation se préciser en un pouvoir révélant" (Ricardou, 1972 [1967]: 182).

## 4.2. Una *mise en abyme* de la enunciación

El libro de Peter Morgan no es sólo un espejo del contenido del relato-madre, también refleja su narración, convirtiéndose en una *mise en abyme* de la enunciación. Esta consiste en llevar a la escena textual el acto mismo de la narración, es decir, en introducir en el universo diegético primero a su sujeto (a veces, a su receptor) y el contexto en el que se produce. Dällenbach la define del modo siguiente:

L'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception (Dällenbach, 1977: 100).

Su objetivo es hacer visible lo invisible: el escritor ejerciendo como tal. Todo ello se produce en *Le Vice-consul*: Peter Morgan es la figura auctorial en la diégesis, aparece escribiendo<sup>15</sup>, y las circunstancias de su actividad (su motivación, su inspiración y sus pretensiones) quedan claramente expuestas en el texto. Se mencionan incluso los problemas y las dudas que le plantea la escritura a la hora de inventar la historia de la loca que duerme junto a su residencia:

Calcutta. Elle reste. Il y a dix ans qu'elle est partie. Depuis combien de temps est-elle sans mémoire? Quoi dire à la place de ce qu'elle ne dira pas? de ce qu'elle ignore avoir vu? de ce qu'elle ignore avoir eu lieu? à la place de ce qui a disparu de toute mémoire? (73).

Lo vemos interrumpir su trabajo, volver a él, asomarse al balcón para observar a la mendiga inmóvil entre los leprosos, pensar en las últimas frases que ha escrito<sup>16</sup>. Como afirma Fitzgerald (1991: 59), "Duras, par l'emploi de la formule métatextuelle de la narration d'un récit enchâssé dans un autre, pose le problème de l'écrivain qui doit construire un récit à partir de rien, c'est-à-dire du désir". De esta forma, al reflejar el proceso de la producción literaria, *Le Vice-consul* se convierte en "un récit soucieux de mirer sans cesse [sa] propre génération" (Dällenbach, 1977: 102), a la vez que tematiza la relación vida/arte: "le producteur du récit mis en abyme aura en général à dire, voulant fictionnaliser la relation vie-art" (Bal, 1978: 120). Se plantea aquí el problema de la génesis del texto: Peter Morgan es el vicario del autor implícito (la "scriptrice" de Marcelle Marini [1977])<sup>17</sup>, por lo que puede

<sup>15</sup> Conviene matizar, sin embargo, que lo que escribe no es precisamente el relato primero, como suele ocurrir en este tipo de *mise en abyme*, sino una retrospección de éste.

<sup>16</sup> El final del metarrelato (71) aparece reproducido como pensamiento de Peter Morgan en el relato primero (73): otra forma de destruir las fronteras diegéticas.

<sup>17</sup> "En recourant à la mise en abyme énonciative, le récit [...] aspire à traquer le visage invisible de son auteur/lecteur immanent" (Dällenbach, 1977: 105). El lector familiarizado con Duras reconocerá a la mendiga de *Un barrage contre le Pacifique* (Duras, 1950) y, por consiguiente, a la "scriptrice"

desvelar los secretos de la prehistoria de su obra, que es parte de la biografía de Duras<sup>18</sup>. Al mismo tiempo, tiene que enfrentarse con la dificultad de escribir sobre esa *cellula generadora* de la obra durasiana que es la mendiga. Tal dificultad queda reflejada en el acto de andar, equivalente al acto de escribir, como constata Peter Morgan:

Peter Morgan parle du livre qu'il est en train d'écrire.

–Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement –celui de son pas– elle marcherait, et la phrase avec elle, elle suivrait une ligne de chemin de fer, une route, elle laisserait –derrière elle qui passe– les bornes fichées en terre qui porteraient des noms, ceux de Mandalay, Prome, Bassein, elle avancerait tournée vers le soleil couchant, à travers cette lumière-ci, à travers Siam, Cambodge et Birmanie, pays d'eau, de montagnes, dix ans durant et puis à Calcutta elle s'arrêterait (179-180).

Comentarios del propio escritor ficticio que no han pasado desapercibidos a casi ningún crítico, y que Marcelle Marini (1977: 80-81) ha sabido sabiamente (re)escribir.

En cuanto a la figura del receptor, aparece invocada en la primera página del *libro*, donde la frase “Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît” (9) debe interpretarse también como un consejo para la lectura. El relato primero la refleja asimismo en varias ocasiones: Charles Rossett sueña con una mujer que lee a Proust, y el vicecónsul también imagina a su posible futura esposa leyendo a este autor, después de un parto. Se describe aquí a mujeres convencionales que leen una literatura institucionalizada, frente a la provocativa Anne-Marie Stretter que, en la intimidación y con pose *extravagante*, lee algo, aunque no se sepa exactamente qué, tal vez un texto subversivo como *Le Vice-consul* cuyo *libro* tampoco tiene título: “[...] il la voit dans un coin caché de sa résidence, dans un office abandonné, recroquevillée sur elle-même dans une pose extravagante, qui lit. Ce qu'elle lit, non, on ne voit pas” (108).

---

detrás de Peter Morgan. Ocurre entonces el fenómeno descrito por Dällenbach (1977: 102): “Sitôt qu'il détient ses lettres de créance d'une auto-citation participant de l'intertextualité restreinte, le substitut auctorial se voit en effet pourvu d'une double fonction: actuelle dans la mesure où il révèle l'auteur du livre lu ici et maintenant et où lui-même figure, rétroactive pour autant qu'il fait apparaître celui d'une œuvre antérieure, voire de tout un ensemble romanesque. Par le pont qu'il jette entre passé et présent, il contribue à unifier des livres épars, à contester leur autonomie, à modifier l'idée qu'ils se faisaient d'eux-mêmes –à les réactiver en un mot”.

<sup>18</sup> “[...] cette découverte d'une genèse [de l'œuvre] [...] révèle son besoin de se fonder en raison en justifiant sa présence *ici et maintenant*. Comment se fait-il qu'elle existe, et qu'elle existe sous cette forme? Quelle est son histoire et son 'arrière-histoire'? Ce passé qui mène jusqu'à elle, n'est-il pas sien et, à ce titre, digne d'être remémoré?” (Dällenbach, 1977: 119). Para el caso que nos ocupa, las respuestas a estas preguntas pueden encontrarse en el interesante artículo de Madeleine Borgomano (1981) sobre la mendiga india como “cellule génératrice” de la obra durasiana, así como las relaciones de esta historia con la biografía de la autora.

¿Qué lee la embajadora en ese lugar abandonado de su residencia? Se sabe que recibe paquetes de libros periódicamente (108), aunque no se precisa qué tipo de literatura prefiere; en cualquier caso, sus lecturas están relacionadas con su lado oscuro, una sombra que encierra algo que no se puede nombrar: “Ces lectures, ces nuits passées dans la villa du delta, la ligne droite se brise, disparaît dans une ombre où se dépense ou s’exprime quelque chose dont le nom ne vient pas à l’esprit” (108-109). Incluso lee sin libro, tal vez esperando el propio *libro*: “[...] elle s’allonge dans l’allée, la tête sur la paume de sa main, accoudée sur le sol, dans la pose d’une liseuse [...]” (199-200).

### 4.3. Una *mise en abyme* textual y del código

Por otra parte, el relato segundo constituye asimismo una *mise en abyme* textual, ya que refleja también el relato primero “sous son aspect littéral d’organisation signifiante” (Dällenbach, 1977: 123)<sup>19</sup>. En efecto, ya hemos visto cómo se repiten no sólo palabras sino también fragmentos de un texto a otro. Además, la dimensión referencial del *libro* (R’) también refleja la dimensión literal del relato primero (L): si andar equivale a escribir<sup>20</sup>, la descripción de los lugares por los que deambula la mendiga se hacen eco de los sistemas de relaciones ocultos que atraviesan cada página del texto, *en todas direcciones*, aparentemente *no se sabe por qué*. Al mismo tiempo, emerge la pérdida y el arrebato que supone toda escritura: “Il faut se perdre [...] diriger ses pas vers le point de l’horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi” (9).

<sup>19</sup> Es decir, si L es la dimensión literal del enunciado reflejado y R su dimensión referencial, y L’ es la dimensión literal de la *mise en abyme* y R’ su dimensión referencial, la *mise en abyme* textual refleja L, ya sea a partir de L’ o de R’. En el caso de la *mise en abyme* ficcional, R es reflejado o por L’ o por R’. Según Dällenbach (1977: 125), la tendencia es que el reflejo sea homogéneo, es decir, que R’ refleje R (en el caso de la ficcional) y que L’ refleje L (en el caso de la textual). Por este motivo, la *mise en abyme* textual suele elegir una dimensión referencial R’ con una semántica difusa o relacionada con la temática de la estructura: la metáfora que mejor se presta al reflejo textual es el tejido (y sus variantes), aunque también pueden utilizarse la fisiología (el cuerpo humano), el arte (un cuadro) y la técnica (una máquina): “Parmi les topos privilégiés dans le récit, le textile, l’œuvre d’art et les machines occupent une place de choix selon que l’accent est porté sur la structure, le jeu de rapports et le fonctionnement” (Bal, 1978: 121). Ello es debido a que “[la mise en abyme textuelle] se donne sans relâche pour objet de représenter une *composition*. [...] [elle rend] intelligible le *mode de fonctionnement du récit*” (Dällenbach, 1977: 127).

<sup>20</sup> “En posant le périple du personnage comme modèle du cheminement de l’écriture même, le récit réussit à traduire la nature erratique de la marche (des détours, des retours en arrière, la perte des repères) à travers des choix syntaxiques spécifiques et la sélection arbitraire des faits exposés [...]. Par conséquent, la marche ne délimite pas seulement l’espace dans lequel elle s’inscrit et dans lequel se meut le personnage, mais elle oriente simultanément le mouvement du récit qu’elle crée au fur et à mesure qu’elle avance” (Cherry, 2012: 870).

Y puesto que “en rendant intelligible *le mode de fonctionnement du récit* la réflexion textuelle est *toujours aussi mise en abyme du code*, alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement” (Dällenbach, 1977: 127), el *libro* también refleja este principio estructurador, es decir, constituye una *mise en abyme* del código<sup>21</sup>. Igualmente, los paisajes descritos por Peter Morgan reproducen las lagunas y vacíos del relato primero, mediante la imagen de *piedras escritas*, rodeadas de *agujeros*: “elle reconnaît les bornes de pierre écrites, les trous béants au flanc de la montagne” (17). Y su no linealidad aparece representada en las vueltas que da la mendiga en el camino, en sus vaivenes, avances y retrocesos. Incluso su propio cuerpo, con su progresiva delgadez y la paulatina pérdida del cabello, desvela el principio de funcionamiento textual, es decir, la corrosión y el desgaste de la instancia primera, que sólo produce esbozos de *delgadas* y sospechosas historias. Por este motivo, la joven camboyana constituye la mejor *mise en abyme* de *Le Vice-consul*: ella es el texto, que contiene otro texto en su interior, su hija, que la va devorando, al igual que el metarrelato corroe el relato primero. Ella camina, y, por consiguiente, escribe; y los caminos andados son las páginas de su propio *libro*.

### 5. El impulso destructor del *libro*

Una vez analizados los reflejos existentes, veamos qué repercusiones tiene la presencia de un metarrelato especular en el conjunto del texto. Ante todo, conviene partir del principio establecido por Ricardou (1972 [1967]: 172), según el cual toda *mise en abyme* introduce “un facteur de contestation” en el relato que la contiene, convirtiéndose por este motivo en “la révolte structurelle d’un fragment du récit contre l’ensemble qui le contient” (1972 [1967]: 181).

Los principales efectos son de orden temporal, y ello se aprecia en el texto que nos ocupa. En primer lugar, y desde un punto de vista sintagmático, la segunda parte del *libro*, por cortar el relato primero, dilata su tiempo, de modo que disminuye su velocidad, ya de por sí bastante lenta. Pero más interesantes resultan, sin duda, las repercusiones cronológicas del metarrelato: si bien está orientado hacia un pasado extradiagético, pues constituye una analepsis ficticia, anticipa sin embargo, a modo de sugerencia, el destino de los dos personajes del relato primero, Anne-Marie Stretter y el vicecónsul, muy similar al de la camboyana. En efecto, ya hemos mencionado el paralelismo existente entre los dos viajes, así como la supuesta *ofelización* de la embajadora, imaginada por Rossett y confirmada en *India Song*; en cuanto al vicecónsul, él mismo describe su futuro: “—Je pense que ce sera quand même Bombay. Je m’y vois, indéfiniment photographié sur une chaise longue au bord de la mer d’Oman” (212). Un futuro en el que convergen el mar y el

---

<sup>21</sup> La *mise en abyme du code* (llamada también *metatextual*) es un enunciado que refleja la dimensión literal L del relato desde su dimensión referencial R’, es decir R’-> L (Dällenbach, 1977: 127).

sueño, representado por la “chaise longue”, temas íntimamente relacionados con el arrebatado durasiano, reforzado aquí por la fotografía, que se asocia a la muerte<sup>22</sup>, puesto que siempre detiene el tiempo:

Or, il importe de voir que si l'image photographique peut être associée au tissu de l'invisible, ce ne peut être qu'en vertu du fait qu'elle a la propriété de fixer le temps [...]. D'où nous pourrions dire qu'elle transforme la réalité en idéalité, en affirmant l'écart qu'elle y fabrique, en saisissant et en retenant de façon facticelle et formelle l'écoulement temporel (Roy, 1994: 152-153).

El *libro*, por su carácter profético, se convierte en oráculo: “C'est par le [...] dévoilement du récit global, donc, que la mise en abyme conteste l'ordonnance préalable de l'histoire. Prophétie, elle perturbe l'avenir en le découvrant avant terme, par anticipation” (Ricardou, 1972 [1967]: 176). Como consecuencia de ello, el metarrelato espectral contamina, desde el punto de vista temporal, el relato primero. En primer lugar, porque “[le sabotage chronologique] au niveau structurel du récit doit susciter, quelque part dans le texte, la recherche d'une abolition du temps” (Ricardou, 1972 [1967]: 181). En segundo lugar, y sobre todo, porque, además de destruir su propia cronología, la historia de la mendiga participa del mito, el del *Judío errante*, de modo que la (a)temporalidad propia de este tipo de historias anula, o por lo menos neutraliza, la cronología del relato primero. Estos sabotajes temporales que produce el *libro* se ven reforzados, además, por el hecho de que, si bien éste aparece al principio del texto como obra acabada, los comentarios de su autor Peter Morgan en la diégesis primera lo presentan en cambio como inacabado, puesto que el personaje escritor se refiere a él utilizando el *Futur* y el *Conditionnel*. Paradójicamente, el lector lo siente entonces como el proyecto de una obra ya concluida:

–*Elle marcherait*, dit-il [Peter Morgan], *j'insisterai* surtout sur cela. Elle, *ce serait* une marche très longue [...] (179).

–*Je l'abandonnerai* avant la folie, dit Peter Morgan, ça c'est sûr, mais j'ai quand même besoin de connaître cette folie (183).

El pasado se convierte, de esta forma, en futuro, todo ello expresado en un *Présent* narrativo atemporal que permite la convergencia de los dos relatos: “dans la même confusion d'un présent s'opère le télescopage du présent diégétique et du présent métadiégétique qui, comme il apparaît plus loin par le jeu des anachronies, correspond au passé imaginé de la jeune fille” (Besnard-Coursodon, 1978: 73).

---

<sup>22</sup> Por ello, Saint-Amand (1994: 238) afirma: “La photographie est toujours pour Duras *camera abscondita*: elle est dissimulation de la mort”. Además, el vicecónsul aparece varias veces asociado a la muerte en el texto: “Il est un peu mort, le vice-consul de Lahore... vous ne trouvez pas qu'il est un peu mort?” (100); “[...] cet homme au regard mort, qui le regarde” (119); “–Qui est-il? –Oh! un homme mort...” (128).

La convergencia también es posible gracias al juego de equívocos que permite el pronombre *elle*: después de veinte páginas donde este pronombre ha designado a la joven de Battambang, es utilizado en el *incipit* del relato primero, pero con distinto referente:

Peter Morgan. Il s'arrête d'écrire.

Il sort de sa chambre, traverse le parc de l'ambassade et va sur le boulevard qui longe le Gange.

Elle est là, devant la résidence de l'ex-vice-consul de France à Lahore (29).

En este fragmento, *elle* no designa ya a la mendiga del *libro*, sino a la que vive en Calcuta, por lo que aquella parece haber escapado de su origen metadieético para refugiarse en el espacio diegético, creando así una confusión entre los niveles narrativos, es decir, una metalepsis. Esta confusión se ve incrementada por el hecho de que, en realidad, son dos las mendigas en las que se inspira Peter Morgan para dar vida a su personaje de ficción: la mujer que tiene ante sus ojos y que persigue a los blancos en Calcuta (pertenece pues al universo diegético primero), y la mendiga que conoció Anne-Marie Stretter en Savannakhet, cuando vendía a su hija recién nacida en un mercado, diecisiete años antes. Esta última procede, pues, de un afuera textual, por lo que contribuye a debilitar las fronteras diegéticas y, por consiguiente, a producir una apertura del texto. Sin embargo, la primera es demasiado joven para poder ser la segunda, por lo que “les dates ne coïncident pas” (72), lo cual introduce otro desorden temporal en el relato primero...

Además, la metalepsis narrativa tiene unos efectos importantes en la relación realidad/ficción, produciendo malestar: “le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit” (Genette, 1972: 245)<sup>23</sup>. El efecto tan acertadamente descrito por Genette va acompañado además de su contrario: al crear una identificación entre uno de sus personajes y un personaje de ficción (segunda), el relato toma conciencia de sí mismo y se designa como tal: “Dès que le récit se conteste, il se pose donc aussitôt comme récit [...]. En quelque manière il se présente comme la prise de conscience du récit par lui-même. Il devient un récit, qui, en se faisant, s'efforce de définir le fait qu'il y a récit” (Ricardou, 1972 [1967]: 182)<sup>24</sup>. Gracias a estos juegos con los niveles narrativos, “Duras anéantit tout effet de réel, réveillant ainsi son lecteur qui se trouve complètement immergé dans la fiction” (Fitzgerald, 1991: 59).

<sup>23</sup> Evidentemente, en esta cita de Genette, habría que cambiar, para el caso que nos ocupa, *extradiégétique* por *diégétique*, *diégétique* por *metadiégétique*, etc.

<sup>24</sup> La metalepsis provoca “l'effraction de la clôture textuelle [...] [et] contribue très fortement à attirer l'attention sur la frontière de la représentation –et pour le moins incite à réfléchir aux fondements mimétiques des récits” (Wagner, 2002: 247).

La destrucción de fronteras diegéticas va a permitir igualmente que el metarrelato se libere de su subordinación al hasta ahora llamado relato primero, e invierta, o neutralice, la jerarquía existente. Efectivamente, el relato primero se convierte también en espejo, de modo que ya no se sabe a ciencia cierta dónde se sitúa el origen del reflejo. Así, por ejemplo, el *libro* sin título de Peter Morgan aparece reflejado como la partitura de *Indiana's Song*, precisamente porque no se puede leer su título: “sur le porte-musique il y a une partition également fermée, dont le titre illisible est *Indiana's Song*” (33). Y la mendiga errante, convertida en el canto de Battambang por el metarrelato, se refleja en el relato primero como la frase musical de la pieza de Schubert que toca Anne-Marie Stretter, y que reproduce los inexorables vaivenes de su largo periplo: “La phrase musicale est déjà deux fois revenue. La voici pour la troisième fois. On attend qu'elle revienne encore. La voici” (162).

## 6. Conclusión

Estos enunciados donde espejea el *libro* son los fragmentos dispersos de su explosión: “A la concentration de la mise en abyme correspond le plus souvent une explosion de la micro-histoire, dont les fragments, dispersés en tous points du récit primaire, accomplissent partout d'incessantes inflexions” (Ricardou, 1972 [1967]: 185). Explosión que el propio *libro* autorrefleja, así como la interpenetración de los dos relatos: “A intervalles imprévisibles, des explosions se produisent dans la montagne de marbre, des nuées de corbeaux sont projetées vers le ciel, les bouquets de bambous jour après jour sont gagnés plus haut par l'eau du Stung Pursat [...]” (17-18).

El relato segundo hace estallar el relato primero, que se convierte así en el producto de su producto, al desaparecer la dialéctica dentro/fuera. Las observaciones de Dällenbach (1977: 53) en sus análisis son también válidas para el texto *Le Vice-consul*, donde ya no existe solución de continuidad entre el mundo y su representación artística: “[un] récit qui brouille astucieusement les lignes de partage entre son dedans et son dehors afin de faire vaciller à nouveau les catégories du fictif et du réel”.

El texto narrativo *Le Vice-consul*, con su impulso destructor, subvierte pues la técnica del relato dentro del relato. Si en un principio parece haber subordinación narrativa (reflejo de una subordinación social en un mundo colonial), la escritura especular, creadora de equívocos y desconcertantes reflejos, destruye fronteras y busca la unidad perdida, mediante un movimiento pendular que permite al lector oscilar de un universo diegético a otro, sin lograr saber finalmente qué relato se sitúa en el nivel superior.



**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Bal, M., (1978) "Mise en abyme et iconicité" in *Littérature*. N° 29, pp. 116-128.
- Bal, M., (1984) *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht, HES Publischers.
- Besnard-Coursodon, M., (1978) "Signification du métarécit dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras" in *French Forum*. N° 3, enero, pp. 72-83.
- Borgomano, M., (1981) "L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice dans l'œuvre de Duras" in *Poétique*. Vol. XII, n° 48, pp. 479-493.
- Cassirame, B., (2007) *Fiction et autobiographie dans Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-consul de Marguerite Duras*. Paris, Éditions Publibook.
- Cherry, A., (2012) "Personnages et lieux ou le vide de l'appropriation dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras", in *MLN* [En línea]. Vol. CXXVII, n° 4, disponible en: <http://muse.jhu.edu/journals/mln/v127/127.4.cherry.html> [Último acceso el 20 de junio de 2013].
- Dällenbach, L., (1977) *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Editions du Seuil.
- Durand, G., (1984 [1969]) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dixième édition. Paris, Bordas.
- Duras, M., (1950) *Un barrage contre le Pacifique*. Paris, Éditions Gallimard.
- Duras, M., (1977 [1965]) *Le Vice-consul*. Paris, Éditions Gallimard.
- Duras, M., (1973) *India Song*. Paris, Éditions Gallimard.
- Fitzgerald, L., (1991) "Barrage contre le naturalisme: les processus narratifs à l'œuvre dans *Le Vice-consul* et *India Song* de Marguerite Duras" in *Revue Frontenac*. N° 8, pp. 53-70.
- Genette, G., (1969) *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, G., (1972) *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- Haskett, K. L., (2011) *Dans le miroir des mots: identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*. Birmingham, AL., Summa Publications.
- Kristeva, J., (1987) *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*. Paris, Éditions Gallimard.
- Marini, M., (1977) *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Ricardou, J., (1972 [1967]) *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Éditions du Seuil.
- Roy, L., (1994) "Les réticences discursives à l'écran ou les voix négatives" in Vircondelet, A. (ed.), *Marguerite Duras. Rencontres du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle*. Paris, Éditions Écriture, pp. 151-165.
- Saint-Amand, P., (1994) "La photographie de famille dans *L'Amant*" in Vircondelet, A. (ed.), *Marguerite Duras. Rencontres du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle*. Paris, Éditions Écriture, pp. 225-240.
- Srámek, J., (1986) "Le métarécit dans la structure narrative" in *Études romanes de Brno*. N° 17, pp. 23-33.
- Srámek, J., (1990) "Pour une définition du métarécit" in *Études romanes de Brno*. N° 20, pp. 33-48.

- Srámek, J., (1994) “Les limites du métarécit” in *Études romanes de Brno*. N° 24, pp. 9-17.
- Todorov, T., (1978) *Poétique de la prose (choix)*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*. Paris, Éditions du Seuil.
- Wagner, F., (2002) “Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative” in *Poétique*. Vol. XXXIII, n° 30, pp. 235-253.