

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA, ROMÁNICA, ITALIANA Y
ÁRABE**

**PRESENCIA DEL TEMA DE LA MUERTE
EN LA OBRA NARRATIVA
DE**

**MARGUERITE
YOURCENAR**

POR

MIGUEL ÁNGEL DÍAZ MARTÍNEZ – FALERO

TESIS PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN
DEL GRADO DE DOCTOR

DIRECTOR:

Prof. Dr. D. Fernando CARMONA FERNÁNDEZ

MURCIA 1999



MARGUERITE YOUP.CELIAP.

(1903 – 1987)

AGRADECIMIENTO

Mi más sincero reconocimiento a quienes han hecho posible la confección de este trabajo, ya sea mediante su colaboración personal, la aportación de bibliografía, artículos, grabaciones, u otros materiales, así como a quienes mediante las orientaciones formuladas en el curso del trabajo, han contribuido a facilitarme su elaboración.

Especial mención para la valiosa tarea de orientación y estímulo desarrollada por el director de la tesis, Dr. Carmona Fernández, que ha representado un apoyo insustituible a lo largo de todo el proceso.

Mi reconocimiento, finalmente, al Ministerio de Educación y Cultura por la licencia por estudios que me fue concedida por resolución de 30 junio de 1998 (BOE de 28 de julio) para la elaboración de esta tesis doctoral, que me ha facilitado la dedicación necesaria, y sin la cual hubiera sido imposible su terminación dentro del plazo requerido.

Murcia, mayo de 1999

ÍNDICE GENERAL

PÁGINA

ADVERTENCIA.....	11
INTRODUCCIÓN.....	14
PRIMERA PARTE: BIOGRAFÍA: LA MUERTE VIVIDA....	25
1. Fernande, la madre ausente	30
1.1. Maternidad y muerte.....	38
2. Otras ausencias durante la infancia y juventud de Marguerite Yourcenar.....	44
3. Jeanne de Vietinghoff, la plenitud de un mito.....	47
4. Muerte de Michel, padre y mentor.....	53
5. Lucy Kiriakos, su primera gran pasión femenina.....	60
6. Muerte de Michel Joseph, el hermanastro ignorado.....	62
7. Muerte de Grace Frick, el rostro de la fidelidad.....	65
8. Jerry Wilson, la última de las despedidas.....	79
SEGUNDA PARTE: LA MUERTE CREADA. ANÁLISIS DE SU OBRA NARRATIVA	89
- Presentación.....	90
Capítulo 1: Obras póstumas:.....	94
1.1. Conte bleu.....	95
1.2. Le premier soir.....	103

1.3. Maléfice.....	110
Capítulo 2: Alexis ou le traité du vain combat: el retrato de una voz.....	121
2.1. La permanente huida de Alexis.....	124
2.2. Una cadena de confesiones frustradas.....	127
2.3. El camino de Alexis hacia la muerte.....	133
2.4. La familia de Alexis.....	138
Capítulo 3: La Nouvelle Eurydice: la novela silenciada.....	146
3.1. Génesis y olvido de la obra.....	147
3.2. La carrera de Stanislas contra la soledad.....	153
3.3. La muerte de Thérèse	158
3.4. La muerte de Emmanuel: primer suicidio.....	164
Capítulo 4: Nouvelles Orientales: la atmósfera de la fantasía..	176
4.1. Los orígenes y la unidad del conjunto.....	177
4.2. La transgresión de los límites impuestos por la muerte..	184
4.3. Funcionalidades de la muerte en Nouvelles Orientales..	188
4.3.1. La muerte como sublimación.....	189
4.3.2. La muerte burlada.....	199
4.3.3. La muerte como expiación.....	202
4.3.4. La muerte como extinción.....	214
Capítulo 5: Les Songes et les Sorts.....	218

5.1. Los fantasmas y las estancias del sueño.....	219
5.2. La muerte como eje vertebrador de los sueños.....	225
5.2.1. Los sueños del recuerdo.....	226
5.2.2. El ciclo del temor.....	229
5.2.3. El ciclo de la búsqueda.....	231
5.2.4. El ciclo de la muerte.....	239
5.2.5. El ciclo de la iglesia.....	246
5.2.6. El ciclo del estanque.....	247
5.3. Los sentidos en el mundo de los sueños.....	249
Capítulo 6: Le Coup de grâce: la tragedia hecha novela.....	256
6.1. El marco de su creación.....	257
6.2. El entorno bélico como coartada literaria.....	262
6.3. El punto de vista del narrador.....	276
6.4. El escenario: Kratovicé.....	279
6.5. Los personajes.....	284
6.5.1. Sophie.....	284
6.5.1.1. La entrega y sacrificio de Sophie.	288
6.5.1.2. La larga marcha de Sophie al encuentro de la muerte.....	290
6.5.2. Eric, el brazo ejecutor.....	298
6.5.2.1. La elaborada justificación de Eric.	300

6.5.3. Conrad, el jinete polaco frente a la muerte.....	306
6.6. Los animales, esas víctimas mudas.....	311
Capítulo 7: Mémoires d’Hadrien: el legado vital del emperador	314
7.1. La larga gestación.....	314
7.2. La carta como elemento de rescate del olvido y de la muerte.....	319
7.3. La muerte como hilo conductor de las Memorias.....	323
7.4. Adriano ante el hecho de la muerte.....	327
7.4.1. La muerte de los otros.....	327
7.4.2. La muerte de Antínoo.....	339
7.4.2.1. Los indicios previos	340
7.4.2.2. La consumación del sacrificio...	345
7.4.2.3. El impacto de su muerte en el emperador.....	348
7.4.2.4. La memoria, otra forma de inmortalidad.....	353
7.4.3. La propia muerte.....	361
7.4.3.1. La búsqueda del absoluto.....	361
7.4.3.2. La enfermedad como ascesis.....	366
7.4.3.3. La muerte anhelada.....	372
7.4.3.4. El encuentro final.....	375
Capítulo 8: Denier du rêve: La muerte teatralizada	379

8.1. Historia de una reescritura.....	380
8.2. La tragedia como marco del relato.....	389
8.2.1. El destino.....	392
8.2.2. La enfermedad.....	393
8.2.3. La soledad.....	397
8.2.4. La oscuridad.....	401
8.2.5. Los sueños.....	405
8.2.6. Las máscaras, barrera ante la muerte.....	409
8.3. La inmolación de las víctimas femeninas: Rosalia y Marcella.....	423
Capítulo 9: L'Œuvre au noir: el alquimista y la gran obra de su muerte	434
9.1. Génesis de la obra.....	435
9.2. Los diálogos y el elogio del silencio.....	440
9.3. Una época bajo el signo de la muerte violenta.....	445
9.4. Los personajes.....	456
9.4.1. Hilzonde.....	458
9.4.2. Martha.....	463
9.4.3. Henri Maximilian Ligre.....	468
9.4.4. Jean Louis Berlaimont.....	471
9.4.5. Aleï.....	475

9.4.6. Cyprien – Idelette.....	479
9.4.7. Pierre de Hamaere.....	482
9.4.8. Jean Myers.....	483
9.5. La vida itinerante de Zenón.....	486
9.6. La muerte sabia de Zenón.....	495
9.6.1. Muerte alquímica.....	500
Capítulo 10: Anna, soror	511
10.1. La crónica de una trasgresión.....	512
10.2. La soledad como primer factor de acercamiento.....	514
10.3. La muerte de Valentina como segundo factor de acercamiento.....	518
10.4. Pasión y encuentro de los amantes.....	522
10.5. La expiación de Miguel: la muerte violenta.....	527
10.6. la catarsis de Don Álvaro.....	528
10.7. Anna, la muerte por reclusión.....	530
Capítulo 11: Un Homme obscur: viajero a su pesar	536
11.1. Génesis y proceso de creación.....	537
11.2. Estructura: el viaje y la muerte como ejes vertebradores.....	541
11.3. Nathanael: viajero anónimo.....	545
11.4. Los personajes (I).....	548
11.4.1. El mestizo.....	548

11.4.2.	El jesuita	549
11.4.3.	Foy.....	552
11.4.4.	Sarai.....	554
11.5.	Primera muerte de Nathanael.....	559
11.6.	Los personajes (II): Léo Belmonte.....	561
11.7.	La muerte de Nathanael	564
11.7.1.	Insularidad y muerte.....	572
11.7.2.	El mar, “Cette immensité toujours vide”.	576
11.7.3.	La oscuridad.....	577
11.7.4.	El silencio.....	580
11.7.5.	La soledad.....	582
Capítulo 12: Une belle matinée: la multiplicación de la vida a través del teatro		585
12.1.	Lazare, símbolo de resurrección.....	587
12.2.	El sueño. La ruptura con el pasado como muerte simbólica.....	589
CONCLUSIÓN.....		599
BIBLIOGRAFÍA.....		610

ADVERTENCIA

Todas las obras correspondientes a la autora figuran citadas mediante un código de siglas, que detallamos a continuación por orden alfabético (al margen de criterios cronológicos o de otra índole, con objeto de facilitar su consulta y rápida localización). Incluimos en dicho grupo, además de las obras directamente escritas por Marguerite Yourcenar, aquellas otras de entrevistas, correspondencia, etc., cuyas citas corresponden igualmente a palabras o textos emanados de la propia escritora, y que son de muy frecuente utilización a lo largo de este trabajo.

Salvo el capítulo incluido en la primera parte, referido a la vida de la autora, el resto están dedicados monográficamente a cada una de sus obras narrativas, razón por la cual hemos omitido cada uno de ellos las siglas correspondientes a la obra que está siendo analizada; tan sólo se consignarán las siglas cuando las obras sean citadas en capítulos distintos al específicamente dedicado a ellas, o bien, cuando se trate de obras no analizadas (ensayos, teatro, memorias o poemas).

Queda igualmente entendido que todas las páginas consignadas en las citas de las obras analizadas corresponden al volumen de La Pléiade de *Œuvres Romanesques* que figura al inicio de la bibliografía, excepto en el caso de la obra *Les Songes et les Sorts*, que se halla incluida en el volumen titulado *Essais et Mémoires*, también de la misma colección. Figuran igualmente fuera de dicho volumen los tres relatos breves de juventud titulados *Conte bleu*, *Le premier soir* y *Maléfice*, que figurarán conjuntamente agrupados bajo las siglas correspondientes al primero de ellos, *CB*, y cuya edición figura igualmente incluida en la bibliografía reseñada de la autora.

CORRESPONDENCIA ENTRE LAS OBRAS Y LAS SIGLAS UTILIZADAS EN EL PRESENTE TRABAJO

AL	<i>Alexis ou le traité du vain combat</i>
AN	<i>Archives du Nord</i>
AS	<i>Anna, soror...</i>
BI	<i>Sous bénéfice d'inventaire</i>
BM	<i>Une belle matinée</i>
CA	<i>Les charités d'Alcippe</i>
CB	<i>Conte bleu. Maléfice Le premier soir</i>
CG	<i>Le coup de grâce</i>
CNMH	Carnets de notes de <i>Mémoires d'Hadrien</i>
CNON	Carnets de notes de <i>L'Œuvre au Noir</i>
DR	<i>Denier du rêve</i>
EM	<i>Essais et mémoires.</i> Bibliothèque de la Pléiade
ER Rosbo)	Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar (P. de
FE	<i>Feux</i>
HO	<i>Un Homme obscur</i>
LT	<i>Lettres à ses amis et quelques autres</i>
MH	<i>Mémoires d'Hadrien</i>
MV	<i>Mishima ou la vision du vide</i>
NA	Note de l'auteur (<i>L'Œuvre au Noir</i>)
NE	<i>La Nouvelle Furydice</i>

NO	<i>Nouvelles Orientales</i>
ON	<i>L'Œuvre au Noir</i>
OR	<i>Œuvres romanesques</i> Bibliothèque de la Pléiade
PE	<i>En pèlerin et en étranger</i>
QE	<i>Quoi? l'éternité</i>
SP	<i>Souvenirs Pieux</i>
SS	<i>Les Songes et les sorts</i>
TP	<i>Le tour de la prison</i>
TS	<i>Le temps, ce grand sculpteur</i>
YO	<i>Les yeux ouverts.</i> Entretiens avec Matthieu Galey

INTRODUCCIÓN

Aproximarse en literatura a la obra de un autor longevo y fecundo, creador de un universo literario propio, con la intención de desentrañar algunas de las claves que encierran sus escritos, requiere, además de una cierta dosis de audacia intelectual y un no menor acopio de dedicación, el necesario grado de pasión y de fascinación por la persona y por la obra que constituyen el objeto del análisis. Los hilos y los resortes que subyacen en la producción de la obra de toda una vida, son tan sutiles e imperceptibles a veces para el lector, que si no se establece una comunicación adicional a través de esa empatía que sólo el trabajo de creación es capaz de transmitir, difícilmente se podrá aspirar a un acceso que sobrepase la corteza más superficial de la obra.

En el caso de la escritora que centra el objetivo del presente trabajo, la superación de este primer requisito, resulta especialmente asequible y grata, como lo demuestra el altísimo número de lectores que en todo el mundo estarían dispuestos a suscribirlo. En efecto, Marguerite de Crayencour, que inició sus juegos de creación transformando el anagrama de su apellido paterno en Yourcenar, se ha convertido en una autora clásica, y su aceptación por la crítica y por las instituciones (primera mujer en acceder a l'Académie Française), se ha visto felizmente acompañada de una muy amplia difusión de al menos dos de sus obras capitales: *Mémoires d'Hadrien*, y *L'Œuvre au Noir*. Con millones de lectores y traducciones a múltiples lenguas, se ha convertido en una escritora clásica, ya ampliamente difundida en el mundo.

Una vez seleccionada la autora sobre cuya obra se va a centrar el trabajo, se plantea la elección de la perspectiva bajo la cual acometer el análisis temático de sus escritos. Surgen entonces los grandes ejes clásicos que acaparan los motivos en toda obra literaria, del mismo modo que absorben por completo la

propia existencia del ser humano, y que no pueden ser por lo tanto, otros que el amor, la muerte, o el sentido de la vida, que son a un tiempo las grandes pasiones de la humanidad y sus grandes interrogantes nunca resueltas.

Yourcenar, además de las dos obras antes mencionadas, de alcance popular y comercial indudablemente superior al resto de su obra, edificó durante casi setenta años de escritura un vastísimo edificio, en el que además de esas dos torres magníficas, existen una multitud de “preciosas capillas en un vasto palacio”¹ que gozan de una muy inferior difusión. En ese amplio conjunto, en el que predomina ampliamente la novela, pero en el que también aparecen los ensayos, el teatro y aun la poesía, existe una ingente cantidad de materia literaria sobre el hombre y su destino, de tal forma que, sea cual sea la perspectiva que finalmente adoptemos, nos encontraremos con que todos los ejes temáticos se encuentran poderosamente trenzados por la fuerza de la vida que Yourcenar imprime a sus relatos, y que les confiere un contacto casi físico con la tierra que pisan sus personajes.

Hay, sin embargo, en el complejísimo universo yourcenariano un eje que destaca muy por encima de los demás, y es la preocupación constante que muestra por la muerte, en tanto que destino inevitable del hombre, y que ha condicionado poderosamente la trayectoria de sus obras y el diseño de sus personajes. Este aspecto, sin embargo, no sobresale en detrimento de ningún otro de los motivos clásicos mencionados, que poseen igualmente un diseño vigoroso y elaborado; de hecho, en ningún momento el tratamiento de la muerte estará desligado en sus narraciones de los estrechos vínculos que mantiene con todas las otras manifestaciones de la vida y las pasiones, por variadas y complejas que éstas sean.

Quizá convenga, no obstante, situar en su justo término la presencia atribuible al tema de la muerte en Yourcenar, la verdadera medida de su densidad, en el sentido de que acaso interpretemos como un predominio lo que no es sino un tratamiento equilibrado y no elusivo, limitándose a atribuirle la importancia

¹ Expresión utilizada por Matthieu Galey para referirse a *Nouvelles Orientales* «[édifice] précieux comme une chapelle dans un vaste palais» (cubierta post. de NO. col. *L'imaginaire*, Gallimard, 1963).

relativa que realmente representa en la vida de los personajes que crea. Nos hallamos, en efecto, en una época y en un modelo de sociedad en el que la muerte constituye un tema sistemáticamente eludido en el ámbito público y en la vida social; pese a tratarse de uno de los motivos permanentes de angustia y enigma existencial para el ser humano, la muerte es permanentemente ignorada o silenciada. Philippe Ariès señala a este respecto como una de las características más destacables de nuestro mundo occidental del siglo XX la ocultación vergonzante del fenómeno de la muerte en nuestras vidas, cuya presencia queda reducida al estricto ámbito de la intimidad del individuo. En este contexto, señala precisamente a la literatura como uno de los medios de eludir la conspiración silenciosa en torno a este tema: «Si la littérature a continué son discours sur la mort [...] les hommes quelconques sont devenus muets, comme si la mort n`existait plus. Le décalage entre la mort livresque qui reste bavarde et la mort réelle, honteuse et taisible, est d`ailleurs, l`un des caractères étranges mais significatifs de notre temps».²

En este contexto, habría que catalogar la literatura de Yourcenar, no atribuyéndole un predominio del tema de la muerte, sino dejando constancia de que en absoluto lo ignora, lo cual, en el actual contexto, ya indica una presencia relativa del fenómeno de la muerte fácilmente susceptible de resultar sobredimensionada.

Quizá por ello, en carta dirigida a la autora de un serio y documentado trabajo monográfico sobre este tema³, Yourcenar mostraba su perplejidad por la tendencia existente entre los críticos a atribuir semejante prioridad al tema de la muerte en su obra: «Je ne parviens pas encore à trouver que la mort tient tant de place dans mon œuvre»⁴. La escritora reivindica el equilibrio existente en su obra entre el sólido anclaje de sus personajes en los fundamentos de la vida, siempre en equilibrio con la mirada permanente que ella tiene puesta sobre la muerte; de ahí

² Ariès (1975), p. 165.

³ Kajsa Andersson. *Le Don Sombre* (Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar). Uppsala. 1989.

⁴ Lettre 8 mai 1987, op. cit., p. 258.

que ella misma matice el título que dio a una de sus trilogías de juventud: «*la mort conduit l'attelage, mais la vie aussi*».

Fue su amigo y traductor Walter Kaiser quien, en el curso del homenaje fúnebre ofrecido a la memoria de Yourcenar, apenas un mes después de su desaparición, calibró en su justa medida la enorme importancia que realmente representó esta obsesión en su vida y en su obra: «Elle avait beaucoup réfléchi à la mort. En vérité, à ma connaissance, nul autre auteur, dans toute la littérature mondiale, n'a si continûment dépeint au plus vif l'acte de mourir. Mais, bien qu'elle ait eu, comme Montaigne, affection et respect pour ceux qui se préparent à leur mort et qu'elle ait dit qu'elle la tenait "*pour la forme suprême de la vie*", elle savait que la grande affaire est de vivre, non de mourir».⁵ Preocupada por la muerte, pero también obsesionada con la vida bajo todas sus manifestaciones, Yourcenar transmite a sus personajes el aprendizaje de la vida al mismo tiempo que los prepara para la muerte.

Predominante o no, el hecho es que el tema se halla presente en todas y en cada una de sus obras (narrativas y no narrativas), y disfruta en ellas de un tratamiento que, tal como señala Kaiser, pocos autores en la literatura reciente han sabido –o han querido– atribuirle.

Partiendo de esas premisas, la primera razón que nos ha inducido a optar finalmente por analizar la obra yourcenariana bajo la perspectiva de la presencia del tema y del motivo de la muerte en sus páginas, obedece sin ninguna duda a la exquisita y matizada devoción con la que la autora prepara a sus personajes para su fin. Resulta incuestionable que Yourcenar, desde sus más remotos orígenes como escritora, contando apenas con veinte años, ha tenido siempre presente esa realidad, que por boca de Zenón denomina *Sa Majesté Noire*. La muerte, en efecto, mantiene en su obra una presencia casi corpórea, que impregna los títulos de sus obras, impregna a sus personajes, impregna la peripecia narrada, y eleva a

⁵ Cit. en Savigneau, p. 508.

categoría literaria, casi filosófica, lo que para el ser humano no es sino una certeza más o menos inquietante.

En lo que se refiere a la selección de las obras de la autora objeto del análisis, no resulta necesario argumentar que el núcleo central de su producción está centrado en el género narrativo, cualitativa y cuantitativamente muy superior en importancia al resto de sus títulos. Con un criterio amplio podrían ser considerados dentro de este conjunto los tres libros que acapararon el trabajo de sus últimos años de vida, y que están dedicados al rescate de su memoria familiar más o menos mediata, bajo el título de *Le labyrinthe du monde (Souvenirs pieux, Archives du Nord y Quoi? l'éternité)*. Pese al constante recurso a estas obras en la elaboración del presente trabajo, que contiene numerosas citas y referencias pertenecientes a ellas (especialmente en los apartados de la primera parte, dedicados a la infancia de la autora), su análisis ha quedado excluido, dado que esta trilogía constituye un conjunto con entidad propia a todos los efectos, y que su volumen hubiera implicado un replanteamiento global de este trabajo.

Quedaba, pues, seleccionar dentro de la narrativa aquellas obras que iban a ser objeto de análisis, una vez descartadas las memorias familiares. Conviene mencionar en primer lugar a este respecto la publicación en 1989 del estudio antes mencionado (v. nota pie nº 3) de Kajsa Andersson, en el que selecciona, para el estudio del tema de la muerte, cuatro de las novelas consideradas fundamentales en el conjunto de la novelística yourcenariana: las dos *mayores*, de tema histórico (*Mémoires d'Hadrien* y *L'Œuvre au Noir*), su primera obra de juventud –*Alexis*–, además de *Le Coup de grâce*. El estudio, minucioso y bien bien estructurado, sin resultar exhaustivo (pretensión que hubiera resultado temeraria, por otra parte), aborda extensamente los elementos que configuran el tratamiento de la muerte en los cuatro títulos, situándolas además en el conjunto global de la obra yourcenariana, por medio de continuas referencias al resto de su producción.

Teniendo en cuenta las riqueza de matices y sugerencias que la literatura de Yourcenar es capaz de suscitar y los múltiples ángulos de enfoque que un

análisis literario permite establecer, la mera existencia del referido estudio no invalida en absoluto la posibilidad de que se puedan producir nuevas aproximaciones a las citadas cuatro novelas, incorporando aportaciones significativas (confiamos al menos en que la lectura de los capítulos 2,6,7 y 9 así lo ratifique); lo que sí descarta es una selección de obras que excluya esas cuatro novelas por nuestra parte, pues los resultados de tal selección quedarían desvirtuados sin esa aportación fundamental.

La opción elegida fue entonces la de abordar el análisis de todas las obras narrativas desde un punto de vista diacrónico, incluyendo también la presencia de un corto relato inédito, recientemente aparecido⁶: *Conte bleu*, junto con otros dos breves narraciones, *Le premier soir* y *Maléfice*, publicadas en 1929 y 1933 respectivamente, y nunca reeditadas. La aparición de esta obra menor inédita representaba un estímulo adicional para extender el ámbito del análisis a estas primeras obras de juventud de la autora. La ampliación del campo de acción del estudio a toda la obra narrativa, comenzando precisamente por *Conte bleu* y finalizando con *Une belle matinée* nos permite recorrer más de medio siglo de escritura y apreciar la percepción y el tratamiento que la muerte va experimentando en el contexto de la particular cosmovisión de la escritora.

Como en fotografía, una panorámica excesivamente amplia puede entrañar el riesgo de perfilar insuficientemente los objetos enfocados, o de hacerlo con excesiva lejanía. Pese a ser conscientes de ello, hemos considerado que podía ser la única perspectiva capaz de ofrecer una visión coherente y de conjunto, permitiendo al mismo tiempo percibir la evolución personal de la escritora que subyace en ese tratamiento. No tenemos constancia, por otra parte, de la existencia de un estudio similar a este, en lo que a su campo de aplicación se refiere. En este sentido, Andersson menciona en su introducción la escasez de estudios existentes con respecto al tema de la muerte en la obra de Yourcenar «offrant au chercheur un terrain presque vierge» (p. 11); un desafío que queda recogido en este empeño.

El hecho de abarcar la totalidad de la obra narrativa de Yourcenar constituye, además, poco menos que una necesidad ineludible si de verdad se quieren extraer conclusiones que tengan un campo de aplicación más allá del ámbito parcial de una sola obra. Como es sabido, la escritora forjó en su primera juventud una especie veta narrativa sin elaborar, a partir de la cual comenzó a extraer en diferentes dosis y con proporciones variables, la materia literaria de distintas narraciones, que fue agrupando, rehaciendo, transformando, disgregando, etc., en lo que cabe considerar como un proceso permanentemente inacabado a partir de una materia siempre inestable y viva. Ese proceso, análogo a la maduración de un ser vivo que crece a partir de un embrión, que se transforma y perfecciona, puede resultar la mejor guía para dilucidar el ángulo a través del cual la autora enfoca el misterio de la muerte, a medida que su vida avanza. En muchos aspectos, y utilizando un símil muy querido para ella, la larguísima vida literaria de Yourcenar estuvo hasta el final alimentándose de aquella fuente originaria, que brotó en sus primeros años, y de la que estuvo extrayendo la materia prima literaria, que luego iría transformando y reelaborando hasta alcanzar los productos que hoy conocemos.

Por fortuna para quienes añadimos al disfrute de su lectura la tarea del análisis, Yourcenar, sumamente escrupulosa a la hora de marcar las pautas para su estudio e interpretación, con su habitual e inagotable afán didáctico, nos ha legado un abundante conjunto de textos complementarios, que resultan un valioso instrumento para la aproximación a sus obras, tanto para lectores como para estudiosos. A través de ellos, accedemos a las fuentes en las que ha bebido para su confección, asistimos a la complejísima génesis que muchas de ellas han conocido, o desciframos las múltiples referencias y claves que su vasta cultura y su insaciable curiosidad se complacían en añadir.

Debido, pues, al complejo proceso de creación al que cada una de las obras analizadas responde, hemos considerado procedente incluir al principio de cada capítulo una breve introducción en la que se alude al origen y evolución que en

⁶ *Conte bleu suivi de Le premier soir et de Maléfice. Préface de Josyane Savigneau. collection*

cada caso ha seguido hasta llegar a ser el producto que analizamos. Igualmente, y antes de analizar de forma pormenorizada los elementos que en cada caso configuran la fisonomía de la muerte, se introducen informaciones adicionales de índole estilística, biográfica, o incluso histórica, según los factores que en mayor medida puedan condicionar el acceso a las claves del tema que nos ocupa.

En este sentido, se ha considerado necesario introducir, al inicio del trabajo, una primera parte en la que se aborda la peripecia vital de la escritora como personaje real. A través de ese recorrido, se pretende esbozar el trayecto biográfico, no desde un punto de vista meramente documental (la completísima biografía⁷ de J. Savigneau convertiría en banal cualquier esfuerzo en este sentido), sino siguiendo el rastro dejado por las desapariciones que más impacto pudieron causar en ella, y analizar su forma de reaccionar en cada caso frente al amigo o al familiar que desaparece. A partir de ese recorrido, forzosamente superficial y breve, existirá una referencia previa a la que en cada obra podremos aludir de forma sincrónica, con objeto de asociar el momento de producción de cada obra, con la etapa vital que la autora atravesaba, y analizar a partir de ahí las posibles interinfluencias existentes. Cabe dejar constancia, en este aspecto, de la valiosa aportación que para la confección de esa primera parte en especial, ha supuesto la publicación del libro de correspondencia de la escritora editado en 1995.⁸ Gracias a este volumen, conocemos una parte de sus cartas, hasta ahora de acceso restringido, resultando un material insustituible para aclarar o complementar múltiples aspectos contenidos en el presente estudio. Además de este volumen de correspondencia, obviamente, el elemento básico para confeccionar el apartado biográfico citado, ha sido la ya mencionada obra de Savigneau, así como los libros de entrevistas (cfr. *Bibliografía*), en los cuales la autora aporta una valiosa y significativa información adicional sobre su vida, su obra y su pensamiento.

Quedaría por último abordar la perspectiva metodológica empleada en la elaboración del trabajo, dada la evidente incidencia que, en un sentido o en otro,

Folio, Gallimard, 1993.

⁷ Josyane Savigneau: *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Gallimard biographies, 1990.

⁸ *Lettres à ses amis et quelques autres*, ed. Michèle Sarde et Joseph Brami, Gallimard, 1995.

acaba teniendo sobre sus resultados. En un principio, se presentaba la alternativa entre dos planteamientos completamente diferentes pero igualmente sugestivos:

De un lado, establecer como unidades de trabajo cada una de las obras, procediendo a una labor analítica que determine y evalúe los elementos de todo tipo que en cada una de ellas constituyen el peculiar universo de la muerte representado. Este enfoque presupone que, a pesar de que las obras son analizadas aislada y consecutivamente por imperativo metodológico, la línea de relación que va estableciendo la evolución diacrónica, debe hallarse presente en todo momento en el análisis; por ello, la perspectiva global ha de prevalecer sobre la mera yuxtaposición de las obras consideradas como compartimentos estancos. En cada una de las obras, se abordan pues, los aspectos estilísticos o de otra índole que mayor incidencia tienen en el tratamiento del tema de la muerte, analizándose en cada caso aquel que presente una mayor incidencia, al tiempo que queda relacionado con la aparición del mismo factor en el resto de las obras.

Una segunda posibilidad sería la de establecer previamente los distintos aspectos en torno a los cuales se articula el tratamiento del tema de la muerte en la obra de Yourcenar, desde distintos puntos de vista (p.e., poético, sensorial, cromático, geográfico, histórico, filosófico, estético, etc.) y, a partir de ahí, analizar la incidencia y manifestaciones o modalidades que cada uno de ellos, por separado, presenta en las diferentes obras.

Así, tendríamos un índice de contenidos enunciado por obras, en el primer caso, y un índice enunciado por temas, en el segundo. No cabe duda de que esta segunda modalidad ofrece una vía de trabajo ciertamente sugestiva: por un lado, permite una mayor profundidad en el análisis de los distintos motivos que integran el universo estético y literario bajo el tema que nos ocupa, al favorecer metodológicamente un tratamiento diferenciado, y, al mismo tiempo, permite el análisis comparativo de un mismo aspecto desde una perspectiva diacrónica, a través de las distintas obras. Sin embargo, al elegir la primera de las posibilidades, ha prevalecido el criterio de considerar la obra como unidad de significación, por

lo que hemos preferido abordar su estudio desde una perspectiva de carácter integral, en la cual, se consideran simultáneamente todos los factores que han configurado su particular fisonomía literaria en cada caso. Creemos que este enfoque presupone un mayor grado de adecuación a la peculiar idiosincrasia de cada obra, que bajo la segunda perspectiva, podría quedar desvirtuada. Quizá radique en ello el principal riesgo del análisis temático del conjunto de una obra, pues al aproximarse a las obras de forma fragmentada y unidireccional, existe el peligro de distorsionar el resultado obtenido, o bien de obtener resultados excesivamente fragmentarios.

Las fronteras entre ambas modalidades permanecen, no obstante abiertas, por lo cual hemos ensayado, en algunos momentos, una fórmula *mixta*, en virtud de la cual, aun hallándonos en el interior de un capítulo dedicado a una determinada obra, se ha realizado una incursión hacia las otras que comparten con ella de manera significativa el tratamiento de un determinado elemento.

Concluiremos la presente introducción aludiendo a la instintiva desconfianza que Yourcenar sentía hacia la labor de los críticos y estudiosos que abordaban su obra, casi equiparable a la que sentía por los médicos. Mientras vivió, fueron frecuentes los conflictos con quienes se aventuraron en la crítica o en el análisis de la obra. Yourcenar poseía un afán casi paranoico por mantener el control de la interpretación de sus escritos; de ahí los múltiples textos que ofreció para orientar la tarea de quienes se sintieran tentados por la exégesis o la crítica. Antes de iniciar el trabajo, y teniendo en cuenta dichos antecedentes, dejaremos constancia de la prevención con la que ella misma emprendía la tarea crítica (que por cierto, ejerció en múltiples ocasiones), amparándonos en su declaración para justificar los posibles errores que nuestro trabajo comporte:

«Quand il s'agit de création pure, on est libre, mais c'est au contraire une tâche souvent presque désespérante de devoir mettre ainsi à la fois toute son

imagination et aussi tout son jugement critique au service d'un autre, et la peur de se tromper du tout au tout en est centuplée à chaque ligne».⁹

⁹ Lettre à Nicolas Calas, 18 février 1962 (LT, pp. 162-163). Alude al ensayo que escribió sobre Thomas Mann, titulado "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann", que figura en *Sous bénéfice d'inventaire* (EM, pp. 165-194).

PARTE I
BIOGRAFÍA
LA MUERTE VIVIDA

I - BIOGRAFÍA : LA MUERTE VIVIDA

Analizar la trayectoria vital de la escritora supone hacer un inventario de presencias y de ausencias, de encuentros y desencuentros. Queremos estudiar en este apartado algunas de las personas que han determinado con su presencia o con su desaparición esa larga aventura octogenaria de MY, que abarcó prácticamente el siglo. Si los difuntos, los que se han ido, perviven en el recuerdo de quienes les amaron, en una especie de soplo de inmortalidad, vamos enunciar los nombres de algunos de los seres que dejaron en el recuerdo de MY una huella de pervivencia:

Mortes, une part de nous-mêmes survit, là-haut, dans quelques cœurs qui battent encore à notre nom : vivantes, notre vie s'est refroidie déjà avec les mains qui ne nous caresseront jamais plus, dissoute avec les yeux qui se fermèrent sur notre image. Tous ceux qui ont perdu quelqu'un sont, si peu que ce soit, engagés dans la mort (PE en EM, p. 478).

¿Quiénes son, pues, aquellos que *enfriaron* la vida de la escritora, que la *disolvieron* con la última caída de sus párpados? El inventario, en el que coexisten familiares, amigos, amantes, vecinos, personajes de sus obras y hasta mascotas, es dilatado, como señala M. Sarde:

Ces quelques êtres chers que vous souhaiteriez retrouver dans l'éternité, vous dressez la liste de leurs dates astrologiques d'arrivée et de départ de ce monde : «12 janvier: mort de mon père ; 6 décembre : mort de Monsieur; 3 octobre : mort de Valentine ; Jour des Rameaux : mort de Lucy ; 10 juillet : mort d'Hadrien ; 1^{er} novembre : mort d'Antinoüs ; 17 février : mort de Zénon ; 18 juin : mort de ma mère ; 20 février : mort de Camille ; 1er décembre : mort d'Erica Vollger –la couturière des Monts Déserts ; 8 décembre : mort d'Orengo ; 18 juin : mort de Pixie –nièce de Christine de Crayencour. Et sur l'autre versant: 12 janvier : naissance de Grâce ; 8 juin: ma naissance ; 25 juillet : naissance de Monsieur; 25 décembre : naissance de Valentine ; 1^{er} septembre: naissance de Zoé ; 10 août: naissance de mon père».¹⁰

¹⁰ «Sources II». Fonds Yourcenar à Harvard (cit. en Sarde 1995, p. 347).

En el presente capítulo trataremos de establecer los momentos en los que la biografía de la autora ha entrado en contacto directo con la muerte. Es evidente que a lo largo de la vida de una persona longeva como lo fue MY, dichos contactos han sido numerosos y variados, y que su número se incrementa considerablemente a partir del momento en el que ésta se adentra en el periodo de la vejez; franquea una cierta edad en la que empiezan a abundar las ausencias de amigos, familiares y conocidos. Deberemos, por lo tanto, limitarnos a aquellos fallecimientos cuya repercusión resultara en su momento significativa por razones de proximidad o de afecto. Muchos de estos fallecimientos, como veremos, van estableciendo el punto de llegada o de salida para que otro ser pueda introducirse en su vida; como si de un proceso natural se tratara, la piel nueva va cicatrizando los restos de la vieja herida ya olvidada. A la persona ausente se le sobrepone otra presente, y así sucesivamente, hasta que le llega el turno a la propia protagonista («Entre la mort et nous, il n'y a parfois que l'épaisseur d'un seul être. Cet être enlevé, il n'y aurait que la mort» FE, p. 1155):

«Toute vie est ponctuée de morts et des départs, et chacune ou chacun cause de grandes souffrances qu'il vaut mieux endurer que ne pas avoir connu la présence de ces personnes quand elles existaient. Mais chaque fois notre univers se reconstitue de soi-même. et nous savons du reste que lui non plus ne durera pas toujours. On pourrait dire que notre vie et notre mort nous prennent fermement et tendrement par la main» (YO. p. 238).

El impacto personal producido por estas ausencias ha sido sin duda ninguna muy desigual, como variados han sido los momentos en los que esos hechos han llegado a la vida de la autora; en consecuencia, su actitud ante ellos ha recorrido la gama que va desde la cortés frialdad hasta el más íntimo desgarró. Todo ello, eso sí, dentro del tono casi enfermizo de pudoroso comedimiento con que la autora aborda las cuestiones que afectan a sus más íntimos y personales sentimientos:

Je n'aime pas parler de moi. ou plutôt. certains principes m'en empêchent. Je ne le fais que dans mes livres. et encore en prenant ces distances que sont les personnages du roman ou le langage impersonnel de l'essai.¹¹

Tan sólo podremos recurrir a su correspondencia¹² y a las huellas que en su obra hayan podido imprimir determinadas muertes. A través de sus cartas, descubrimos los hechos y sentimientos de la mujer, que no han tenido cabida en la producción de la escritora:

Et comme dans d'autres correspondances. qu'elles soient ou non d'écrivains. l'angoisse de la maladie. de la vieillesse et de la mort se manifeste dans le rappel répétitif de petites misères et calamités physiques, réduites à leur expression la plus triviale de symptômes passagers ou de brefs faire-part de décès.¹³

Podemos establecer distintos segmentos en la trayectoria de MY, cada uno de los cuales estaría determinado por la presencia de las figuras que mayor influencia han desempeñado sobre ella¹⁴: Jeanne de Vietinghoff, Michel, su padre (preceptor, iniciador y cómplice literario), André Fraigneau (su pasión imposible), Grace Frick (su compañera, secretaria y traductora durante cuatro décadas en el retiro americano de Mount Desert Island) y Jerry Wilson, el joven amante que imprimió a los últimos años de MY un frenesí de viajes, gastos y acontecimientos para los que ella acaso no se encontrase preparada. A todos ellos los vio partir, dejando en cada caso una huella desigual. Sus presencias determinaron de manera decisiva la peripecia vital de la autora, condicionando en buena medida sus movimientos posteriores; sin embargo, sus ausencias, al

¹¹ Lettre à Hellen Howe Allen, février 1968 (LT, p. 276).

¹² La misma reticencia de Yourcenar para hablar de sí misma es recogida por M. Sarde: «À une époque où la littérature de l'aveu a façonné les habitudes de lecture, ce premier volume de correspondance est sans doute attendu avec impatience par un public que Yourcenar intrigue par sa répulsion à parler d'elle même, allant jusqu'à écrire deux livres de «Mémoires» où elle ne dépasse pas l'âge du sévrage» (Michèle Sarde, préface de LT, p. 17). MY había expresado claramente su posición respecto a la publicación de la correspondencia: «Il me semble que tout fragment de correspondance n'a sa place que dans une édition posthume, ou tout au plus dans une antologie de correspondance faite et publiée si tard dans la vie d'un écrivain qu'elle est quasi posthume». [Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 1965 (LT, p. 228)].

¹³ Sarde, op. cit., p. 25.

¹⁴ Algunos de estos personajes no serán incluidos porque, a pesar de haber jugado un papel muy importante sobre MY en algún momento de su vida, no puede decirse lo mismo de sus muertes.

producirse, no puede decirse que alterasen ninguna de las líneas maestras que la escritora se había trazado. Todo ello, dicho sea al margen del impacto emocional que estos fallecimientos fueron produciendo en ella, y que analizaremos a continuación, pero que fueron sin duda desiguales y que, en todas las ocasiones, encontraron un relevo:

C'est chaque fois une catastrophe non seulement émotionnelle, mais métaphysique: comment comprendre le mot «départ», le mot «absence»? Et c'est évidemment un sentiment dont on ne se console jamais, bien que la puissante vie assure souvent, presque miraculeusement, un relève (YO, p. 238).

Al margen del nombre de las personas desaparecidas, Yourcenar desgrana una lúcida reflexión en sus «Carnets de notes, 1943-1948» acerca de la actitud de los vivos frente a la desaparición de los seres próximos, en las que enuncia el difícil camino de aprendizajes múltiples y de aceptaciones que el hecho de la muerte impone a quienes permanecen vivos. Asunto diferente sería analizar a posteriori en cuántos de los casos en los que se vio abocada al papel de *superviviente*, llegó a desarrollar plenamente semejante objetivación analítica:

Accepter que tel ou tel être, que nous aimions, soit mort. Accepter que tel ou tel être ne soit qu'un mort parmi les millions de morts. Accepter que tel et tel vivants, aient eu leurs faiblesses, leurs bassesses, leurs erreurs, que nous essayons vainement de recouvrir de pieux mensonges, un peu par respect et par pitié pour eux, beaucoup par pitié pour nous-mêmes, et pour la vaine gloire d'avoir aimé seulement la perfection, l'intelligence ou la beauté. Accepter leur indépendance de morts, ne pas les enchaîner, pauvres ombres, notre char de vivants. Accepter qu'ils soient morts avant leur temps, parce qu'il n'y a pas de temps. Accepter de les oublier, puisque l'oubli fait partie de l'ordre des choses. Accepter de s'en souvenir, puisqu'en secret la mémoire se cache au fond de l'oubli. Accepter même, mais en se promettant de faire mieux la prochaine fois, et à la prochaine rencontre, de les avoir maladroitement ou médiocrement aimés (PE, en EM, pp. 529-530).

bien sea por la distancia en el tiempo, en el espacio o en el afecto de sus relaciones; o incluso, por carencia de testimonios disponibles a partir de los cuales realizar el análisis.

Será nuestra labor en este apartado la de entresacar los episodios más representativos en lo que se refiere a las desapariciones y fallecimientos de estos personajes principales, así como de aquellos otros, de menor rango en la vida de MY, pero cuya desaparición hubiera podido repercutir en ella de algún modo; al mismo tiempo, analizaremos la influencia que estos hechos pudieron ejercer en la autora, tanto en el plano personal como en la visión acerca del fenómeno de la muerte que se iba configurando en ella. Este marco podrá ofrecernos claves ilustrativas sobre la etapa atravesada por la autora en el momento de producir determinadas obras, que serán el objeto de nuestro posterior análisis bajo el prisma de la presencia de la muerte.

1. FERNANDE, LA MADRE AUSENTE

Fernande de Cartier de Marechienne falleció a los 31 años de edad de fiebres puerperales y peritonitis el 18 de junio de 1903, tan sólo 10 días después de haber dado a luz a Marguerite en una casa alquilada, situada en el nº 193 de la Avenida Louise de Bruselas. Este episodio es reconstruido minuciosamente en *Souvenirs Pieux*, primer volumen del conjunto de *Mémoires*, globalmente titulado *Le Labyrinthe du monde*. En el primer capítulo, «l'accouchement», MY nos describe los detalles de su nacimiento y de la enfermedad y muerte de su madre, con el inmenso distanciamiento que imponen tantos años de lejanía¹⁵ en el tiempo y en el afecto, que nunca existió, y que es extensivo al propio extrañamiento que MY experimenta hacia esa niña, que no es otra que ella misma: «Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout» (SP, p. 707). Fernande se convierte así para ella en un personaje secundario de ficción, casi desconocido¹⁶, y no por cierto de los diseñados con más afecto por la autora. Fernande, la madre, dio la existencia a Marguerite en una ceremonia natural, que ella reduce con frecuencia a su dimensión fisiológica y primaria. Muchos años después, la escritora, en cierto modo creadora de

¹⁵ *Souvenirs pieux* fue publicado en 1974: «J'ai plus de deux fois l'âge qu'elle avait ce 18 juin 1903 et je me penche sur elle comme vers une fille que j'essaierais de mon mieux de comprendre sans y réussir tout a fait» (SP, p. 745).

vida también a su manera, salda una vieja deuda e inmortaliza a su madre en la recopilación de memorias familiares *Le labyrinthe du monde*.

La noticia de su muerte está enunciada en un tono neutro: «Fernande mourut dans la soirée du 18, d'une fièvre puerpérale accompagnée de péritonite» (SP, p. 728). El mismo tono frío y distante, desprovisto de cualquier tonalidad emocional, prosigue con una descripción del cadáver, que había sido lógicamente retocado y convenientemente maquillado, debajo de esa máscara, la descripción continúa con una consideración acerca de la fisiología de la muerte, efectuada quizá con una objetividad casi clínica:

Les trois femmes avaient arrangé Fernande avec le plus grand soin. Elle donne surtout l'impression d'être exquisement propre : les coulées des sueurs, les suintements des lochies ont été lavés et séchés ; une sorte d'arrêt temporaire semble se produire entre les dissolutions de la vie et celles de la mort. Cette gisante de 1903 est revêtue d'une chemise de nuit de batiste aux poignets et au col ornés de dentelles ; un tulle diaphane voile imperceptiblement son visage et nimbe ses cheveux, qui paraissent très sombres, par contraste avec la blancheur du linge. Ses mains, entrelacées d'un chapelet, sont jointes sur le haut du ventre ballonné par la péritonite, qui bombe le drap comme si elle attendait encore son enfant. Elle est devenue ce qu'on voit des morts : un bloc inerte et clos, insensible à la lumière, à la chaleur, au contact, n'aspirant ni n'exhalant plus l'air et ne s'en servant plus pour former de mots, ne recevant plus en soi des aliments pour en excréter ensuite une partie (SP, p. 732).

La evocación y reconstrucción del escenario de la muerte de Fernande es posible gracias a la fotografía que le fue tomada, cuando aún estaba recién muerta, y que MY confiesa no haber visto hasta mucho tiempo después de producido el hecho:

Au chevet de Fernande, deux candélabres à cinq branches ne portent chacun que trois rituelles bougies allumées, ce qui donne je ne sais quoi de lugubre à cette scène, qui ne serait autrement que solennelle et calme (id.).

¹⁶ Incluso acerca de Michel, su padre, con quien le unían lazos afectivos sólidos y multitud de vivencias comunes, llegó a decir que conocía mucho menos de su vida que de la de Adriano.

El distanciamiento hacia la figura de Fernande propicia la existencia en este capítulo de un breve inventario de pequeñas críticas referidas a ella y a su aspecto¹⁷, contrarrestadas por algún elogio aislado, aunque eso sí, siempre citando las referencias hechas por su padre al respecto. Todo ello configura una aproximación bastante fría hacia su figura, un retrato hecho sin concesiones que, si bien es cierto que en algún momento deja traslucir algún rasgo aislado de ternura, en otros puede llegar a exhibir un cierto sarcasmo cruel, como el símil anterior del embarazo de la difunta por la hinchazón provocada por la peritonitis. Se trata, en definitiva de un ser completamente extraño a sus ojos. La semblanza final de su aspecto nos ofrece algunos de los rasgos que conforman su peculiar visión de la fisonomía de la muerte. En determinados aspectos, resulta más indulgente que muchas de las referencias que de ella hace en vida:

Tandis que, dans ses portraits de jeune fille et de jeune femme, Mme de C n'offre au regard qu'un visage agréable et fin, sans plus, certaines au moins de ses photographies mortuaires donnent l'impression de la beauté. L'émaciation de la maladie, le calme de la mort, l'absence désormais totale du désir de plaire ou de créer bonne impression, et peut-être aussi l'habile éclairage du photographe, mettent en valeur le modelé de cette face humaine, soulignant les pommettes un peu hautes, les profondes arcades sourcilières, le nez délicatement arqué aux étroites narines, lui confèrent une dignité et une fermeté qu'on ne soupçonnait pas. Les grandes paupières fermées, donnant l'illusion du sommeil, lui dispensent une douceur qui autrement lui manquerait. La bouche sinucuse est amère, avec ce pli fier qu'ont souvent les bouches des morts, comme s'ils avaient à leur acquis une victoire chèrement remportée (SP, p. 733).

¹⁷ Aludimos a los defectos de Fernande de los que deja constancia en este capítulo, pese a su intranscendencia. Quizá el de mayor entidad de cuantos menciona, sea el de su educación pequeño burguesa; junto a él, alude a otros como su incompetencia como ama de casa, la escasa elegancia con que elegía y lucía sus atuendos, así como el tener unos dedos que perdían todas las sortijas. En conjunto –dice–, «Il y avait en elle de la fée et rien n'est plus insupportable, à en croire les contes, que de vivre avec une fée» (SP, p. 715). Junto a estas referencias, carentes de otra intencionalidad que la de ilustrar la vertiente anecdótica y familiar de su madre, MY incluye otras, en las que se advierte un propósito algo más acerado. En una de ellas, vincula la presencia de un pequeño crucifijo de marfil en su propia cuna de recién nacida con la matanza de elefantes en el Congo, y en otra, las puntillas y vainicas de las sábanas de su cuna, con la explotación de las chicas pobres que acuden a coser y a bordar a domicilio.

La incidencia que esta prematura ausencia tuvo en la vida de MY, resulta difícil de calibrar en su justa medida, si bien es cierto que tanto la carencia de afecto maternal como la solicitud y dedicación que esta figura hubiera podido aportarle, fueron necesidades que desde un principio quedaron muy bien cubiertas por otras figuras. En lo que se refiere a los cuidados requeridos por el recién nacido, fueron cubiertos con solicitud por las criadas, llamadas Barbara «Barbara ne fit pas que remplacer pour moi la mère jusqu'à l'âge de sept ans» (SP, p 744) y Azélie, especialmente, la primera: «Si Marguerite, dans les limbes de la petite enfance aimait quelqu'un comme une mère, c'était celle qui la couchait, la lavait, lui apprenait les premiers gestes de la vie, la bonne, Barbe, qui avait vingt ans à sa naissance, en 1903» (Savigneau, p. 41). Atendidas sus necesidades básicas por las criadas, tampoco en el aspecto afectivo advierte carencia alguna:

Je crois que le manque a été absolument nul. Car enfin, il est impossible, à moins d'avoir un caractère extrêmement romanesque, de s'éprendre, de s'émouvoir d'une personne qu'on n'a jamais vue.¹⁸

Je m'inscris en faux contre l'assertion, souvent entendue, que la perte prématurée d'une mère est toujours un désastre, ou qu'un enfant privé de la sienne éprouve toute sa vie le sentiment d'un manque et la nostalgie de l'absente. Dans mon cas, au moins, les choses tournèrent autrement. Barbara ne fit pas que remplacer pour moi la mère [...]. Par la suite, ou simultanément, les maîtresses ou les quasi-maîtresses de mon père, et plus tard la troisième femme de celui-ci, m'assurèrent amplement ma part des rapports de fille à mère (SP, p. 744).

Al mismo tiempo, resulta evidente que la ausencia de la madre favoreció un profundo acercamiento entre hija y padre, que habría de durar hasta la muerte de éste en 1929. Michel ejerció, además, el papel de preceptor, de iniciador de la joven Marguerite en el gusto por los viajes —«on n'est bien qu'ailleurs», solía repetir— y por la cultura clásica, a la vez que un cierto rechazo instintivo hacia las convenciones. Desde este punto de vista, la desaparición de Fernande, si bien es cierto que apenas tuvo consecuencias como tal ausencia de madre sobre MY, si

¹⁸ Respuesta a Bernard Pivot en el programa *Apostrophes*, de Antenne 2, 7 diciembre 1979 (cit. en Savigneau, p. 40).

resultó de una enorme trascendencia en la medida en que su ausencia facilitó un acercamiento a su padre y el que ambos adoptaran un ritmo y estilo de vida, sin duda radicalmente diferente del que hubiera tenido lugar con Fernande viva.

Una de las consecuencias más destacables fue la aparición en la vida de Marguerite y Michel de un personaje clave en la vida y obra de aquella: Jeanne de Vietinghoff, a la que dedicaremos un apartado específico. La influencia de la Baronesa de Vietinghoff en la vida de la escritora fue trascendental; para ella, Jeanne siempre constituyó un modelo fascinante de mujer, y su vida, una referencia de plenitud. Además, ocupó el lugar dejado vacante por la ausencia de Fernande, convirtiéndose para la pequeña Marguerite en un trasunto mítico de la imagen maternal. En lo que a su incidencia sobre la producción literaria de Yourcenar se refiere, debemos considerarla fundamental, pues se inspiró directamente en su persona y en su entorno familiar para el diseño de algunas obras y personajes, como veremos posteriormente.

Otra de las consecuencias que no podemos ignorar, y que acaso resulte la más trascendental de cara a la gestación de la escritora, es la de establecer la hipótesis de cuál hubiera sido la vida que Marguerite hubiera llevado, de no haber muerto Fernande, y la cuestión subsiguiente de si esa vida, en caso de haber sido diferente, hubiera desembocado en la figura y en la obra que hoy conocemos. Aunque nos adentremos en el terreno de las conjeturas, no parece particularmente arriesgado el afirmar que la vida de la joven Marguerite hubiera distado mucho de parecerse a la que de hecho llevó en compañía de Michel, durante los primeros años de su vida.

El único testimonio inequívoco de los planes de Fernande para su hija está recogido en la frase que ella dirigió a su marido, estando ya a las puertas de la muerte: «Si la petite a jamais envie de se faire religieuse, qu'on ne l'en empêche pas» (SP, p. 735). La propia autora desconoce si tal designio materno era fruto de un deseo nacido de su propio fervor religioso, o más bien era un ruego para que su hija pudiera tener una vía abierta al mundo trascendente, una trascendencia, por cierto,

que Fernande, con treinta y un años y a las puertas de la muerte, no había encontrado en vida. En ese sentido, MY cree haber cumplido los designios de su madre, si no a través de los hábitos o los pasillos de un convento, si a través de la literatura: «Il m'arrive de me dire que, tardivement et à ma manière, je suis entrée en religion, et que le désir de Mme de C. s'est réalisé d'une façon que sans doute elle n'eût ni approuvée ni comprise» (SP, p. 736). Resta añadir que su prematura orfandad y el desarraigo de un núcleo familiar convencional del medio burgués en la época en la Europa prebélica, le privó muy probablemente de todos los usos y las convenciones reservados para las jóvenes de su tiempo.

Resulta innegable que la enorme influencia ejercida por Michel sobre MY, tanto en lo que se refiere a su formación como en los rasgos de su personalidad o como en el amor por los viajes –con él visitó la Villa Adriana en 1924–, no hubiera calado en la niña en la medida en que lo hizo, de no haber muerto Fernande. En primer lugar, porque quizá la presencia de la madre hubiera atenuado muchas de las facetas de esta influencia un tanto heterodoxa, y hubiera actuado como contrapeso hacia posiciones más convencionales¹⁹:

Mais, précisément, Marguerite Yourcenar, reconstituant son enfance, avait pu mesurer à quel point une mère –de la classe sociale et de la génération de Fernande– aurait pu être une entrave, un obstacle de plus à surmonter pour imposer sa liberté (Savigneau, p. 41).

En segundo lugar porque, teniendo en cuenta el carácter y hábitos de Michel –con cierta predilección por el juego y los lances amorosos–, resulta probable que su presencia en el núcleo familiar no hubiera tenido la continuidad necesaria para ejercer su influencia sobre la niña en el grado en que lo hizo.

Gran parte de los testimonios que MY nos legó a propósito de su madre proceden de las meditaciones suscitadas por la visita que en 1956, más de medio siglo después de la muerte de Fernande, efectuó a las tumbas familiares en Suarlée,

¹⁹ Véase el párrafo reproducido en el epígrafe dedicado a la muerte de Michel, (QE, p. 1293), en el que las criadas y las monjas le anuncian a MY el futuro que le aguardaba en un internado, tan pronto como su padre muriese.

cuando ya vivía en Mount Desert Island, en una especie de ajuste de cuentas con su pasado, que aún tenía pendiente:

Quoi que je fisse, je n'arrivais pas à établir un rapport entre ces gens étendus là et moi.[...] J'avais traversé Fernande : je m'étais quelques mois nourrie de sa substance, mais je n'avais de ces faits qu'un savoir aussi froid qu'une vérité de manuel : sa tombe ne m'attendrissait pas plus que celle d'une inconnue dont on m'eût par hasard et brièvement raconté la fin. [...] La moitié? après ce rebrassage qui fait de chacun de nous une créature unique, comment conjecturer le pourcentage de particularités morales ou physiques qui subsistaient d'eux? [...] Quelles que soient nos hypothèses sur l'étrange zone d'ombre d'où nous sommes sortis, et où nous rentrerons, il est toujours mauvais d'éliminer de notre esprit les données simples, les évidences banales (SP, pp. 739-740).

Meditando ante las tumbas de sus abuelos y de su madre, y una vez expuesta la indiferencia que sentía ante esos restos mortales para ella desconocidos, en una especie de justificación ante sí misma²⁰ por esa absoluta carencia de emoción, se pregunta acerca de los sentimientos que ella pudo suscitar en su madre a lo largo de los meses de gestación y de los 8 días en que ambas compartieron sobre el mundo:

Si Arthur, Mathilde [grands-parents] et Fernande ne m'étaient presque rien, j'étais encore moins pour eux. Sur ses trente et un ans et quatre mois d'existence, je n'avais occupé la pensée de ma mère qu'un peu plus de huit mois tout au plus : j'avais été tout d'abord pour elle une incertitude, puis un espoir, une appréhension, une crainte : pendant quelques heures, un tourment. Durant les jours qui suivirent ma naissance, elle dut parfois éprouver à mon égard un sentiment de tendresse, d'étonnement, de fierté peut-être, mêlé au soulagement d'être ou de se croire sortie de cette dangereuse aventure [...] Mais il est clair que sa mort prochaine l'occupait plus que mon avenir (p. 740).

No cabe duda de que una frase como la que cierra la cita no puede aventurarse si no es porque quien la enuncia siente la necesidad de restablecer un equilibrio quizá añorado entre la indiferencia que el cuerpo de la madre le inspira y

²⁰ Observaremos al abordar próximos personajes, un afán similar por justificarse ante algunas de sus propias reacciones, fundamentalmente en lo referido a la frialdad con la que se manifiesta con respecto a determinados seres fallecidos.

la que ella cree haber inspirado a su madre. Sin embargo, tras haber analizado lo que hubiera podido ser de su madre si hubiera vivido treinta o cuarenta años más –quizá una señora abandonada por Michel- y cuáles hubieran podido ser las relaciones afectivas entre ambas:

Tout porte à croire que je l'aurais d'abord aimée d'un amour égoïste et distrait, comme la plupart des enfants. puis d'une affection faite surtout d'habitude, traversée de querelles, de plus en plus mitigée par l'indifférence (SP, p. 745).

acaba por expresar un sentimiento de simpatía:

Aujourd'hui, toutefois, mon présent effort pour ressaisir et raconter son histoire m'emplit à son égard d'une sympathie que jusqu'ici je n'avais pas. Il en est d'elle comme des personnages imaginaires ou réels que j'alimente de ma substance pour tenter de les faire vivre ou revivre. Le passage du temps invertit d'ailleurs nos rapports. J'ai plus de deux fois l'âge qu'elle avait ce 18 juin 1903.²¹ et me penche vers elle comme vers une fille qu j'essayerais de mon mieux de comprendre sans y réussir tout à fait (SP, p. 745).

La descripción de la liquidación a cargo de Michel de “los restos del naufragio”, «ces pieux déchets», las pertenencias y posesiones de Fernande, contienen un detallado inventario del pequeño y variado universo que constituía el íntimo entorno de Fernande. Las reflexiones que va encadenando al describir el trámite, resaltan la brutal pérdida de sentido de unos objetos súbitamente convertidos en futilidades, al desaparecer la persona que los poseía. Partida la persona, los objetos pasan a ser desechos inservibles para el resto:

²¹ Existe cierto paralelismo con el episodio autobiográfico narrado por A. Camus en *Le Premier Homme*, aunque los sentimientos suscitados no sean idénticos. En el capítulo titulado *Saint-Brieuc* nos narra la visita de Jacques Cormery, su *alter ego*, al cementerio en el que reposan los restos de su padre, muerto en la guerra cuando él no contaba aún un año. Cuando mira la lápida y calcula la edad del fallecido, se da cuenta de que contaba 29 años, mientras que él, el hijo, contaba ya cuarenta: «Y la ola de ternura y de compasión que de golpe le colmó el corazón no era el movimiento del ánimo que lleva al hijo a recordar al padre desaparecido, sino la piedad conmovida que un hombre formado siente ante el niño injustamente asesinado, algo había ahí que escapaba al orden natural y, a decir verdad, ni siquiera tal orden existía, sino sólo locura y caos en el momento que el hijo era más viejo que el padre» (p. 31).

Mais la mort de leur possesseur les rend vains comme ces accessoires-jouets qu'on trouve dans les tombes. Rien ne prouve mieux que le peu qu'est cette individualité humaine à laquelle nous tenons tant, que la rapidité avec laquelle les quelques objets qui en sont le support et parfois le symbole sont à leur tour périmés, détériorés ou perdus (SP, p. 748).

Al desprenderse de todas sus pertenencias y acudir al encuentro con la muerte, el hombre no hace sino seguir la llamada de la naturaleza, imitar la conducta de los animales, iniciar la fusión con los elementos que le rodean, como hiciera el Nathanael de *Un homme obscur*

Ces pieux déchets font pourtant envier les animaux, qui ne possèdent rien, sinon leur vie, que si souvent nous leur prenons ; ils nous font aussi envier les siddhus et les anachorètes (SP, p. 748).

Queda al final el epitafio contenido en la comunicación o recordatorio en el que participaban del fallecimiento de Fernande, el *souvenir pieux* con texto del propio Michel: «Il ne faut pas pleurer parce que cela n'est plus, il faut sourire parce que cela a été. Elle a toujours essayé de faire de son mieux». La frase, como dice MY es «ou condescendante ou touchante. M. de C. la voulait touchante» (SP, p. 742) Resulta indudable que, efectivamente, la segunda frase del epitafio, deja algo perplejo al lector, ya que desprende la impresión de que no lo había conseguido más que a medias, pese a que «siempre intentó hacerlo lo mejor que pudo».

1.1 MATERNIDAD Y MUERTE

Muerte, maternidad y nacimiento son figuras con frecuencia asociadas en el universo yourcenariano, como los dos extremos de un mismo proceso: el principio y el final de la vida, el recambio incesante que renueva la existencia de los seres sobre la tierra, en un proceso sabiamente administrado por la naturaleza, mediante la imposición de sus propias leyes. El parto es el momento culminante en la ceremonia de la renovación física, y con frecuencia en él, el relevo se produce de forma

despiadada y automática. Vida que nace y vida que se extingue son en muchos casos las dos caras de la misma moneda en el acto del nacimiento; el seno materno de Perséfone²² es el punto de partida y de retorno: el recién nacido atraviesa el túnel oscuro que franqueará de regreso en su último día «la terreur de l'étroit tunnel qu'il lui a fallu franchir, la crainte d'un monde où tout est insolite [...] nous ne savons rien de tout cela : les portes de la vie et de la mort sont opaques, et elles sont vite et bien renfermées» (SP, p. 723).

El temor a una coincidencia entre alumbramiento y muerte, el miedo físico, ya anidaba en el ánimo de Fernande desde antes de llevar a término el que fue su primer y último embarazo, debido a sus antecedentes familiares:

Sa propre mère, épuisée par dix accouchements, était morte un an après sa naissance à elle «d'une courte et cruelle maladie», occasionnée peut-être par une nouvelle et fatale grossesse: sa grand-mère était morte en couches dans sa vingt-et-unième année» (SP, p. 718).

Semejante historial con respecto a los alumbramientos resultaba particularmente inquietante:

La mère de Fernande, Mathilde, qui avait mis au monde dix enfants, était morte un an après la naissance de Fernande, probablement des conséquences d'une nouvelle grossesse. La mère de Mathilde était morte en couches à vingt-deux ans. Quand leur temps approchait, les femmes d'avant l'asepsie et les antibiotiques ne préparaient pas seulement la layette du nouveau-né, mais aussi leur propre toilette mortuaire.²⁴

Tras el fallecimiento de Fernande, ese entrelazamiento de nacimiento y muerte se manifiesta en la comunicación que de ambos acontecimientos envía la familia Crayencour a parientes y amigos, en un caso, con un borde azul en el sobre, para participar el nacimiento de la pequeña Marguerite, y en el otro, ocho días después, con un grueso borde negro, la esquela (el *souvenir pieux*), para comunicar

²² Esta representación, refiriéndose al retorno al útero, aparece citada en Díez de Velasco: «Perséfone actuaría como la madre a cuyo seno se vuelve en una regresión que violentaría, superándolas, las normas de la vida humana para crear un nuevo reino con reglas diversas en las que vive renacido el iniciado» (Díez de Velasco, p. 137).

el fallecimiento de la madre: ambos coincidieron en su llegada al hogar de los destinatarios.

La propia autora funde el punto de vista de la recién nacida, visitada en su cuna con el de la agonizante velada en su último lecho, como dos momentos que pertenecen a una misma representación:

L'enfant qui ne sait pas encore (ou ne sait déjà plus) ce que c'est un visage humain voit se pencher vers elle de grands orbes confus qui bougent et dont sort du bruit. Ainsi, bien des années plus tard, brouillés cette fois par la confusion de l'agonie, verra-t-elle peut-être s'incliner sur elle le visage des infirmières et du médecin (SP, p. 725).

La misma íntima convivencia y familiaridad se revelan a la autora en el marco de una iglesia rusa, durante el viaje que efectuó a la URSS en 1962; en el mismo recinto, a la misma hora, los sacramentos dan la bienvenida a los recién llegados y el último adiós a los que se marchan:

Les vagissements d'enfants persistaient à travers les litanies funèbres. J'ai assisté à des baptêmes à St- Pierre, et j'ai senti la beauté des sacrements reçus de génération en génération, la grandeur spécifique de l'Église, mais ici on se sentait davantage encore à ras de source : on croyait entendre tourner les grandes roues de la vie et de la mort comme on en a dû peut-être avoir l'impression dans les mystères antiques, dans tous les lieux où l'homme s'est tenu près des grandes vérités simples.²⁴

La mujer, por su parte, oficia en este trance como diosa dispensadora de vida, del mismo modo que en muchas ocasiones ha sido la encargada de arrebatarla en el universo mitológico o literario: En *Denier du rêve*, Massimo llama a Marcella *Charlotte*²⁵ : «Ah, tuer, mettre au monde, vous vous y entendez, les femmes; toutes les opérations sanglantes» (DR, p. 230). Sin embargo, en ninguno de los escritos de MY dicha función aparece sublimada o idealizada. La imagen de su madre muerta

²³ Artículo de Dominique Aury, cit. en Andersson, p. 26.

²⁴ Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, Noël 1962 (LT, p. 176).

²⁵ En alusión a Charlotte Corday, que asesinó a J.P. Marat en el baño el 13 de julio de 1793.

tras el parto, aparece en los sueños de su infancia recogidos en *Les Songes et les Sorts*:

Je voyais en rêve un corps sanglant et mutilé tomber dans une chambre par le conduit d'une cheminée singulièrement large et noire [...] il me semble probable qu'il s'agissait là d'un rêve d'enfance, ressortissant à des curiosités sexuelles, ou plutôt génésiques, chez une petite fille qui avait dû entendre bien des fois chuchoter des allusions à sa mère morte en couches, et à l'emploi des fers au moment de sa naissance.²⁶

La presencia de este sueño en la niña obedeció antes a una cierta atracción infantil por ciertos detalles de ese u otros partos recreados a su alrededor, que a una íntima evocación de la figura de la madre:

Je doute maintenant de cette interprétation freudienne, et crois davantage à l'influence des faits divers horribles racontés avec délices par des bonnes. De toute façon, si ce rêve d'enfant se rapportait à ma propre naissance, il ne contredirait pas ce que j'ai dit ailleurs de la saine indifférence d'une petite fille pour une mère morte en couches dont on ne lui parlait jamais, mais le détail de l'accouchement par les fers, parfois remémoré à voix plus ou moins basse autour de moi, ne pouvait qu'intéresser un enfant passionnément curieux, comme il le sont tous, du processus physique de l'accouchement (ibid., p. 1539).

En efecto, serán los aspectos físicos, más bien fisiológicos, los que predominen en sus descripciones de los alumbramientos. Las menciones constantes a los fluidos corporales, excreciones, y demás aspectos de orden fisiológico, contribuirán de forma expresiva a conformar una iconografía del parto que ella parece querer acercarse e identificar con la el proceso natural, animal, haciendo abstracción de otros componentes que puedan implicar cualquier atisbo de idealización o sublimación. Así, al describir su propio nacimiento en *Souvenirs Pieux*, efectúa varias menciones explícitas al respecto: «Les draps salis de sang et des excréments de la naissance furent roulés en boule et portés dans la banderole. Les visqueux et sacrés appendices de toute nativité» (SP, p. 722).

²⁶ *Préface à Les Songes et les Sorts*, EM p. 1538.

En conjunto, podríamos decir que MY adopta una enorme distancia respecto a la maternidad, no ya debida al hecho de que nunca fue madre²⁷, ni siquiera como mujer, sino en su íntima concepción y en la óptica con que analiza o describe el hecho de la transmisión de la vida. Quizá la presencia obsesiva que convierte la muerte en su más fiel obsesión a lo largo de su vida, pueda explicar, al menos parcialmente, la aversión que siente por la maternidad.²⁸ Como hemos visto, la maternidad suele estar contemplada en MY bajo una óptica asociada al fenómeno físico, que en muchas ocasiones conlleva el riesgo y la posibilidad de morir. Su matizada misoginia y el escepticismo con el que siempre contempló algunas de las batallas emprendidas por los colectivos de mujeres, tampoco contribuyeron a revestir de nobleza el papel de transmisora de la vida asignado a la mujer por la naturaleza, es ésta una función que entraña un riesgo que, según la sociedad, a nadie corresponde cuestionar: «On l'entendit dire à l'un de ses beaux-frères qu'en somme l'accouchement est le service commendé des femmes. Fernande était morte au champ d'honneur.» (SP, p. 742). A la reproducción de tal comentario, ella añade una visión permanentemente crítica y desmitificadora respecto a determinados ejercicios de la maternidad:

L'instinct maternel n'est pas si contraignant qu'on veut bien le dire, puisque, à toute époque, les femmes d'une condition sociale dite privilégiée, ont d'un coeur léger confié à des subalternes leurs enfants en bas âge [...] On pourrait aussi rêver à la facilité avec laquelle tant de femmes ont offert leurs enfants au Moloch des armées, en se faisant gloire d'un tel sacrifice (SP, p. 717).

En otro momento, y poniendo la sobrecarga demográfica que soporta el planeta como coartada argumental, arremete de nuevo contra la maternidad, al menos, a partir del segundo hijo, cuando enumera las premisas del mundo ideal para el futuro: «Un monde où il serait honteux et illégal d'avoir plus de deux enfants

²⁷ Marguerite Yourcenar sintió de forma efímera el impulso de adoptar a un niño (Préface de LT, p. 17).

²⁸ A este respecto, J. Savigneau reproduce la opinión de Charlotte Pomerantz-Marzani, antigua alumna de MY en Sarah Lawrence (universidad femenina situada en Bronxville, al norte de Nueva York, en la que enseñó francés e italiano a partir de octubre de 1942): «Quelqu'un qui se

(stérilisation au troisième enfant) [...] Un monde où toute mère non mariée serait [...] stérilisée à la naissance d'un *second* enfant» (cit. en Savigneau, p. 411).

No obstante lo dicho, podemos encontrar ejemplos en los que la figura maternal se halla sublimada –aunque sea sólo en el ámbito de la ficción- hasta el punto de identificarla con la transmisión de la inmortalidad y concederle la capacidad de desarrollar su misión más allá de la muerte –«Le lait de la mort», en *Nouvelles Orientales*-, constituyendo el instinto maternal y la leche que transmite a su hijo,²⁹ el salvoconducto que le permite franquear las fronteras de la muerte: «Deux mille ans plus tôt, j'aurais offert de la nourriture à des morts enterrés dans la pose de l'embryon prêt à naître : un des plus beaux symboles que l'homme se soit inventé de l'immortalité» (SP, p. 741).

Hay, pues, un desconcierto en la autora frente a la ambivalencia de la mujer, en la medida en que, junto a su papel de transmisora de vida –que ella asimila a una misión a la vez primaria, animal y universal, que la asemeja a las más nobles fuerzas naturales-, ella repudia determinados aspectos de frivolidad hueca, tradicionalmente asignados al colectivo femenino, del que ella hace una crítica vehemente y constante a lo largo de su vida:

Je resterais jusqu'au bout stupéfaite que des créatures qui par leur constitution et leur fonction devraient ressembler à la terre elle-même, qui enfantent dans les déjections et le sang, que la menstruation relie au cycle lunaire et à ce même mystère du flot sanguin, qui portent comme les douces vaches un aliment primordial dans leurs glandes mammaires, qui font la cuisine, c'est-à-dire, qui travaillent sur la chair morte et les légumes encore incrustés de terre, qui enfin, dans leur corps, dans leur visage, dans leur lutte désespérée contre l'âge, assistent perpétuellement à la lente destruction et corruption des formes, font face jour après jour à la mort dans les rides qui s'approfondissent ou les cheveux qui grisonnent, puissent être à ce point factices. Factices quand on a affaire à la poupée peinte qui veut séduire par des moyens qui sont ceux de la prostitution, quel que soit d'ailleurs son état social, et

préoccupe tant de la mort ne va pas se mettre à bâtir une famille, n'est-ce pas?» (Savigneau, p. 178).

²⁹ La leche como alimento de inmortalidad (Chevalier / Gheerbrant, p. 632).

peut-être plus factices encore quand il s'agit de la dame bien? On cherche vainement la *femme*.³⁰

2. OTRAS AUSENCIAS DURANTE LA INFANCIA Y JUVENTUD DE MARGUERITE YOURCENAR

Consideraremos en este apartado conjuntamente el período comprendido entre el fallecimiento de Fernande y la muerte de Michel, el padre, acaecido en 1929. A lo largo de este período de 26 años no se produce ningún fallecimiento especialmente significativo en su entorno inmediato, excepción hecha de Noémi Dufresne, su abuela paterna, que veremos seguidamente, junto a algunas ausencias que tuvieron alguna incidencia sobre ella.

En 1910 se produce la primera separación verdaderamente significativa para la pequeña. Barbe Aest, la criada que había ejercido de madre para ella, es despedida de la casa de los Crayencour, al enterarse Michel de que acudía con frecuencia a una casa de citas para obtener unos ingresos extra, y que en ocasiones había llevado con ella a la pequeña Marguerite. El impacto que este despido tuvo sobre la niña fue enorme, según confiesa ella misma: «mon premier déchirement ne fut pas la mort de Fernande, mais le départ de ma bonne» (SP, p. 744), en primer lugar porque fue la primera ausencia verdaderamente sentida de alguien que, como hemos visto, ejercía para ella el papel de madre y, además, por la forma en la que le ocultaron el hecho. El episodio quebró la confianza de la pequeña en los demás, empezando por su padre: «J'avais pris l'habitude de son absence, mais un poids énorme pesait sur moi : on m'avait menti. Je ne fis désormais plus entièrement confiance à personne, pas même à Michel» (QE, p. 1344).

La primera ausencia que ella evoca transmitiendo emoción por la desaparición de un ser, es curiosamente para narrar la muerte de su perro Trier, que hubo de ser sacrificado al hallarse muy enfermo. Son muy numerosas las ocasiones

³⁰ Lettre à Helen Howe Allen, février 1968 (LT, p. 275).

en las que MY contrapone el afecto y la fidelidad de un animal al egoísmo o ceguera de los seres humanos. Este episodio lo recuerda en *Quoi? L'éternité*:

Trier souffrait de douleurs dorsales. Il dut renoncer à gravir des marches [...] son arrière-train paralysé s'écorchait sur les pavés de la cour, laissant derrière lui des traces de sang. Sa joie de me voir était bouleversante : l'amour de l'animal pour l'être qui souvent lui donne si peu et qui est son soleil humain. Plus âgée, j'aurais supplié qu'on le laissât près de moi jour et nuit : j'aurais tâché de lui dispenser un peu de cette douceur que procurent aux hommes et aux chiens mourants la présence de ce qu'ils aiment. L'enfance est lâche. Je ne fus même pas réveillée, un matin, par le coup de fusil dans l'oreille tiré par Alcide : ce moyen d'en finir avec la trop longue agonie d'un animal familier était le plus courant avant nos piqûres d'aujourd'hui (QE, p. 1345).

La propia autora añade que esta muerte dio origen a su primera producción escrita, una carta desde la residencia familiar en *Mont Noir*, a su tía Jeanne³¹ para comunicarle el fallecimiento de Trier:

«Ma chère tante, j'écris pour te dire que je suis bien triste, parce que mon pauvre Trier est mort». Ainsi commence le seul message à ma tante infirme que le hasard m'aït rendu. C'est en somme ma première composition littéraire : j'aurais pu aussi bien m'en tenir là». (QE, p. 1345)³²

El contraste entre este testimonio y los referidos a la muerte anterior y a algunas de las que veremos seguidamente, pone bien de manifiesto la pena profunda que en su día le debió de provocar, y que recuerda, ya a las puertas de su propia muerte, con lejana emoción. Las experiencias vividas al acompañar a seres queridos que agonizan, junto a Michel su padre, junto a Grace durante años, y la imposibilidad de estar junto a Jerry Wilson en el momento de su muerte, al encontrarse ella misma enferma, tal vez expliquen la alusión «j'aurais tâché de lui dispenser un peu de cette douceur...».

³¹ Jeanne de Cartier de Marchienne, hermana de Fernande, madre de Yourcenar.

³² En realidad, existe otra carta anterior, aunque también trata de Trier y va dirigida a su tía Jeanne igualmente: está fechada el 8 de julio de 1909 ó 1910: «... Tante Jeanne mon pauvre trier est très malade il ne sait plus marcher et il est tout à fait paralysé je suis bien triste...» (LT, p. 35, ortografía y puntuación infantil respetadas).

En 1909 muere la abuela paterna, **Noémie Dufresne**, madre de Michel. Pese a que en aquel momento MY contaba tan sólo 6 años de edad, si atendemos a las referencias a su persona diseminadas a lo largo de su obra, no sería exagerado afirmar que profesaba por ella una profunda antipatía, probablemente heredada de su padre:

L'insupportable Noémie, mère de M.de C. et détestée par lui entre toutes les femmes, régnait sur ces deux demeures ³³ depuis cinquante et un ans [...] Veuve et mère, elle tenait les cordons de la bourse et subvenait avec une comparative parcimonie aux besoins de son fils quadragénaire, qui se ruinait gaiement à emprunter en attendant son décès (SP, p. 709).

Para la pequeña Marguerite, Noémie representa incluso la propia encarnación de la muerte: «Je ne l'ai connue qu'octogénaire, tassée et alourdie par l'âge [...] devenue aux yeux des enfants qui la regardent l'épaisse incarnation de la Mort, ou, pis encore, du Mal» (AN, p. 1058). Para la MY adulta fue la encarnación del egoísmo y la mezquindad que competían en su corazón con la incapacidad de amar a personas o animales. Ni una sola cualidad es atribuida a su recuerdo, constantemente salpicado de diatribas de enorme dureza: «Des millions d'êtres, il est vrai, sont dans son cas, mais chez beaucoup d'entre eux une qualité, un don, poussent d'eux-mêmes hors de la terre ingrate. Noémie n'a pas cette chance-là» (AN, p. 1060).

Con humor sarcástico no habitual en ella, nos refiere MY que era tal su dureza de corazón, que alguien llegó a sorprenderse que hubiera podido fallecer a causa de un ataque cardíaco, cuando en realidad debía de tener tal viscera intacta por falta de uso:

Cette vieille femme qui avait toute sa vie craint la mort finit seule au Mont-Noir d'un arrêt du coeur. "Du coeur?" s'écria un voisin de campagne facétieux. «Elle ne s'en était pourtant beaucoup servie» (AN, p. 1058).

³³ «La propriété familiale du Mont-Noir, sur une des collines de la Flandre Française [...] et la vieille maison de la rue Marais, à Lille» (SP, p. 708).

De estos testimonios se desprende claramente hasta qué punto las relaciones con su hijo Michel y su nieta Marguerite fueron imposibles. Muy probablemente la propia percepción de Michel la transmitió a su hija, que pronto la hizo suya, lo que le lleva a calificarla como «cet abîme mesquin», (AN, p. 1057), «la redoutable» (SP, p. 709), «la détestable» (ibid., p. 728), «la vieille femme» (ibid., p. 731). Al parecer, además de codiciosa y posesiva «elle était l'exemple même de la bourgeoisie possédante» (YO, p. 19), siempre sintió una especial predilección por el nieto que le dio Michel de un anterior matrimonio, llamado Michel Joseph, que contaba 14 años cuando ella nació (cfr. infra).

Hay que mencionar el hecho de que Noémie había perdido en trágicos accidentes a dos de sus hijas con un intervalo de 30 años: la primera de esas muertes había trastornado para siempre su espíritu; en la segunda, al decir de su nieta, ya no tenía edad de llorar a los muertos. Michel llega incluso a preguntarse «si cette aînée tant pleurée n'a pas été surtout chérie morte» (QE, p. 1214).

Si esta muerte no provocó ni en padre ni en hija sentimiento alguno de pena, sí que tuvo sus consecuencias muy directas sobre ambos, porque, en cierto modo, significó el punto de partida de una etapa llena de viajes, de lecturas, de crecimiento de intimidad entre padre e hija, de tal forma, que se convirtió en fundamental para la formación y la vida de la futura escritora. Michel vendió poco después (1912) la propiedad familiar de Mont-Noir, y ambos se instalan en París. Se inicia una nueva etapa.

3. JEANNE DE VIETINGHOFF (1875-1926): LA PLENITUD DE UN MITO

Como ya mencionamos anteriormente, la presencia de Jeanne resulta de singular importancia en la vida y en la obra de MY³⁴: «Je serai sans doute très

³⁴ M. Sarde equipara la importancia de la influencia ejercida por Jeanne sobre la vida y la obra de MY a la de Michel, su padre: «Jeanne [...] a joué dans votre oeuvre-existence [...] un rôle aussi

différente de ce que je suis, si Jeanne à distance ne m'avait formée» (QE, p. 1366). Desde su primera aparición en la infancia de la pequeña Marguerite, la figura de Jeanne no cesa jamás de crecer, hasta adquirir la condición de referencia mítica, de cálido objeto de culto en torno al cual recreó muchos de sus recuerdos en su trilogía de recuerdos familiares. Además de encarnar para ella el papel de una madre fuertemente idealizada, representó igualmente un modelo vital y ético de mujer, cuyas enseñanzas se adivinan en muchas de las manifestaciones y conductas de la escritora a lo largo de su vida.

De origen holandés, Jeanne Bricou (su apellido de soltera) fue la compañera y amiga íntima de infancia de Fernande, la madre de MY, desde que coincidieron en el internado des Dames du Sacré Coeur, en Bruselas. Ambas se prometieron mutuamente que si alguna de ellas falleciera prematuramente, la otra se haría cargo de sus hijos. En cumplimiento de dicho pacto remoto, Jeanne, enterada de la muerte de Fernande, se pone en contacto mediante carta con Michel para ofrecerle su ayuda y su compañía:

C'est seulement à mon retour en Hollande que j'ai appris de ma mère les circonstances de la mort de Fernande et le fait qu'elle vous a laissé une petite fille [...] Nous nous sommes promis réciproquement, au cas où un accident nous arriverait, de veiller sur nos enfants. Il serait vain et prétentieux de me proposer de tenir auprès de la petite la place d'une mère ; je le sais mieux que jamais, maintenant que j'ai moi-même deux fils. Mais je puis peut-être vous aider un peu, quand vous le voudrez, dans cette tâche, si lourde pour un veuf, d'élever un enfant.³⁵

En dicha carta, Jeanne hacía mención al acuerdo de su marido con dicha iniciativa, así como a las frecuentes ausencias de éste, dada su profesión de músico: «Mon mari, d'accord avec moi en tout, en serait heureux lui aussi. Il est

considérable que celui de Michel» (p. 72). No se puede decir que esta afirmación resulte exagerada, teniendo en cuenta que ambos, Michel y Jeanne son las dos referencias esenciales que inspiraron la vida y la obra de MY, desde talentos y opciones que, en muchos aspectos se pueden calificar de complementarios, cuando no de convergentes.

³⁵ Carta reproducida en *Quoi? L'éternité* (EM, p.1236). En este tercer volumen de memorias, Jeanne, que representa un papel fundamental como personaje, aparece bajo el nombre de Jeanne de Reval.

très occupé par sa carrière de musicien, et vous prie de l'excuser d'avance d'être souvent absent» (QE, p. 1236).

A partir de entonces, Jeanne entra en la vida de los Crayencour, padre e hija. Para Michel, será el inicio de una historia de amor con la que fue probablemente la gran pasión de su vida. En cuanto a Marguerite, ella colmó el vacío maternal hasta entonces no percibido por su corta edad, y que en lo sucesivo quedaría asociado en su percepción a una representación de la madre con unos rasgos forzosamente peculiares. La carencia de vínculo carnal al no haberla alumbrado físicamente y las evocaciones de los primeros recuerdos en las playas magníficas de Scheveningen, crean un tejido idealizado y un tanto inmaterial en torno a su imagen de madre. En la escena que ella evoca, Jeanne adquiere la inconsistencia de una criatura casi angelical: «il semble à la petite [Marguerite] que la jupe et la longue écharpe blanche palpitent au vent comme des ailes» (QE, p. 1273). La figura de Jeanne representa el acceso a una dimensión más elevada, que le permite evadirse:

C'est peut-être parce que je veux que cette promenade ait été une sorte une espèce d'enlèvement loin du petit monde domestique connu. une espèce d'adoption que j'ai préféré imaginer ce beau visage penché sur moi, cette voix plus douce que celle de Barbe, cette étreinte de doigts intelligents et légers (QE, p. 1273).

No hay lugar a duda alguna acerca de quién ocupaba en su interior el espacio privilegiado reservado a la devoción sentida por la madre, una vez que el tiempo había desterrado el recuerdo de Fernande:

C'était justement l'année où, dans les bois d'Enghien, un monsieur et une dame inconnus avaient cru reconnaître en moi une fille de Marie³⁶. Mais je n'étais pas la fille de Marie : je n'étais pas non plus la fille de Fernande : elle était trop lointaine, trop fragile, trop dissipée dans l'oubli. J'étais davantage la fille de Jeanne, de celle qui s'était promis de veiller sur moi dès ma naissance, et que.

³⁶ Hermana de Michel de Crayencour, su padre.

Michel, en dépit de toutes mes rancœurs, n'avait cessé de me proposer comme une image parfaite de la femme (QE, p. 1402).

El poso que llegan a dejar en el lector las múltiples y apasionadas alusiones a Jeanne y a lo que representó para padre e hija, forma una declaración no escrita de que ella ocupa por completo el escaso vacío dejado por Fernande en ambos. Existe, en un nivel que subyace a su memoria, la impresión de que existe un reproche tácito al destino por no haber hecho que sus caminos se hubieran cruzado antes.³⁷

La huella de Jeanne aparece diseminada a lo largo de la producción escrita de MY, probablemente, como ninguna otra, especialmente en las obras de juventud y en la trilogía de recuerdos familiares *Le labyrinthe du monde*. Como ocurriera con el recuerdo de Michel, se produce un largo paréntesis de olvido que abarca todo el periodo de la madurez, para volver a recuperar sus evocaciones en las postrimerías de su vida. En cuanto a obras de juventud, Jeanne inspira tanto el personaje de Monique en *Alexis*, destinataria de la carta del personaje basado en su marido, como la Thérèse de *La Nouvelle Eurydice*; en lo que a obras de madurez se refiere, Jeanne es bajo distintos nombres, como hemos señalado, uno de los principales personajes de *Le labyrinthe du monde*. Además, tras su muerte, fue la destinataria de «Sept poèmes pour une morte», perteneciente a *Les charités d'Alcippe*, así como del homenaje titulado «Tombeaux. En mémoire de Diotime: Jeanne de Vietinghoff», que aparece recogido en *Le temps, ce grand sculpteur* (EM, pp. 408-414).

El reflejo de Jeanne en la obra literaria de MY no se limita a su persona, sino al conjunto de su familia, incluyendo a su marido e hijos, aunque le corresponde a ella lógicamente el mayor protagonismo. En este juego de proyecciones de las personas reales sustanciadas en personajes de sus creaciones escritas, MY se complace en jugar constantemente a intercambiar los nombres de unos y otros, no tanto para dificultar posibles identificaciones –que ella misma se encarga de aclarar, por otra parte–, como por desarrollar una especie de juego de ambigüedades en las

³⁷ Esta misma idea es apuntada por M. Sarde: «Michel ira-t-il, réflexe que vous lui prêtez, jusqu'à regretter de n'avoir pas rencontré la belle Hollandaise avant la jeune Belge, afin qu'elle occupe la

que se disuelvan los límites entre la ficción y la realidad. Así, Jeanne aparece como Monique en *Alexis, Souvenirs pieux* y *Archives du Nord*, apareciendo como Jeanne de Reval en el último volumen de *Le labyrinthe du monde (Quoi? l'éternité)*, y como Thérèse en *La Nouvelle Eurydice*. Su marido, llamado Conrad de Vietinghoff, aparece en *Quoi? l'éternité* como Egon, que era en realidad el nombre de su hijo³⁸; éste, a su vez, aparece como Clément. El apellido Reval había sido utilizado para los hermanos Sophie y Conrad en *Le coup de grâce*. A este último, le asigna el nombre real del marido de Jeanne. El nombre de Alexis, por su parte, correspondía al hijo pequeño de Jeanne y Conrad en la vida real. La única obra, por lo tanto, en la que Jeanne figura con su nombre real es el homenaje fúnebre que figura en *Le temps, ce grand sculpteur*, aunque tampoco se priva en este caso de asignarle el platónico nombre de Diotime³⁹, del mismo modo que le llama Isolde en los poemas que dedicó a su memoria («sept poèmes pour une morte»). Semejante laberinto onomástico, además de las razones apuntadas anteriormente, puede también tratar de disfrazar la omnipresencia de esta figura a lo largo de tantas obras.

Jeanne muere en 1926 de un cáncer de hígado⁴⁰. Algún tiempo después, al igual que Stanislas, el protagonista de su obra *La nouvelle Eurydice*, que vaga de cementerio en cementerio en busca de la tumba de la mujer que amó, es MY quien acude a Suiza por la enfermedad de su padre en 1927 y rastrea las huellas postreras de Jeanne:

Lorsque mon père est tombé malade, je me suis retrouvée dans la région qu'avait habitée cette femme. J'avais à ce moment-là vingt-deux ans, et j'ai tâché, moi aussi,

place de Fernande, tout en blanc à ses côtés?» (Sarde, p. 75). La mención del color del traje alude al hecho de que Jeanne actuó como dama de honor en la boda de Michel y Fernande.

³⁸ Egon y Marguerite, después de la primera infancia, pierden contacto hasta que el primero le escribe, empujado por su hijo, cuando ambos cuentan ya 70 años. En 1983, contando ya 80 años, se vuelven a encontrar después de toda una vida. A través de él sabemos que era infinitamente mayor el lugar ocupado por Jeanne en el corazón de Marguerite que a la inversa: «ma mère ne m'a pas beaucoup parlé d'elle [...] Je ne crois pas que ma mère ait su quelle importance elle avait prise dans la vie de Marguerite» (Savigneau, p. 38).

³⁹ La evocación de la sacerdotisa que Platón incluye en *El Banquete* por boca de Sócrates, asimilándola a Jeanne de Vietinghoff tras su muerte, se halla sin duda ligada a algunos de los aspectos que esta figura encarna, tales como la exaltación de la maternidad, la belleza, la serenidad o la intuición.

comme le personnage de mon roman, de retrouver les amis de la défunte (elle était morte entre-temps) (YO, p. 85).

La búsqueda da sus frutos y del encuentro pervive una fotografía («je heurte mon amour aux angles d'un tombeau»⁴¹). Esa imagen será el primer elemento de un rescate del mundo de los muertos, que culminará con el soplo de inmortalidad que le confiere al hacer de ella múltiples personajes de sus obras:

Toute votre vie vous conserverez une photographie de ce tombeau, [...], qui repose encore dans un carton de bibliothèque. Et vous avez le sentiment d'être Orphée, le poète venant chercher chez les morts la femme qu'il aime pour la ramener dans le séjour, sinon des vivants, au moins de ceux qu'un artiste a su immortaliser (Sarde, p. 85).

En 1929, tres años después de su muerte, publica su elogio fúnebre, «en mémoire de Diotime: Jeanne de Vietinghoff» (cfr. supra). En este ensayo, al margen del análisis de las obras literarias de Jeanne, que no atraen en exceso su interés («Certains de ses livres sont fort beaux. Ils n'offrent cependant qu'une image affaiblie d'elle même –et les meilleurs portraits ne remplacent pas les morts. [...] Ce ne sont que les cendres d'un admirable foyer», TS en EM, p. 408), es sobre todo su gran coraje de espíritu, su decidida determinación a beber de las fuentes de la vida lo que fascinaba de ella a la joven MY, que pronto vio un patrón vital que forjarse para sí misma:

L'âme maîtresse d'elle même ne repousse nul plaisir, même prétendu vulgaire : elle le goûte, le possède, et le dépasse un jour. «Il me semble parfois que si la mort venait me surprendre avant qu j'aie pu me tremper à plein flot dans le fleuve de la vie, je lui dirai: va-t-en, l'heure n'a pas sonné [...] Le repos de ton grand ciel bleu me semblerait accablant, s'il me restait une force qu'ici je n'eusse pas dépensée, et ton éternelle félicité serait mêlée d'un regret, s'il existait sur la terre une fleur dont je n'eusse pas respiré le parfum» Ici, dans cette ardeur et

⁴⁰ Egon, su hijo, yerra al fechar su muerte: «elle est morte d'un cancer de foie, quand nous avions, Marguerite comme moi, à peine plus de vingt ans. Je crois que c'était en 1925, mais je ne sais plus très bien tout cela» (cit. en Savigneau, p. 38).

⁴¹ «Sept poèmes pour une morte» II. *Les charités d'Alcippe*, p. 68.

dans ce détachement, j'entends battre aussi la fièvre du jeune André Gide (TS en EM. pp.410-411).

La alabanza de la fallecida se convierte así en elogio de lo que había vivido, la puesta en práctica de su mística peculiar de la vida, adivinando en sus momentos finales, la misma sensación de plenitud, de culminación, con la que despedirá a Michel en su lecho de muerte (cfr. infra). Esa misma muerte en plenitud ha de verse secundada en un hermoso futuro que le augura a la difunta:

J'ai négligé de dire combien elle était belle. Elle mourut presque jeune encore, avant l'épreuve de la vieillesse, qu'elle ne redoutait pas. Sa vie, bien plus que son œuvre, me donne l'impression du parfait. [...]

La vie terrestre, qu'elle avait tant aimée, n'était pour elle que le côté visible de la vie éternelle. Sans doute, elle accepta la mort comme une nuit plus profonde que les autres, que doit suivre un plus limpide matin. On voudrait croire que la dissolution du tombeau n'arrête pas un développement si rare : on voudrait croire que la mort, pour de telles âmes, n'est qu'un échelon de plus (TS. p. 413).

Jeanne de Viettinghoff, de todos los personajes que analizamos en el presente capítulo, arranca sin duda ninguna de MY el más sentido y hermoso de los homenajes fúnebres que ningún otro ser haya sabido suscitar en ella, consistente en la promesa, en él contenida, de hacerle pervivir y de convertirla en su modelo de vida futura:

Vous ne saurez jamais que j'emporte votre âme/ Comme une lampe d'or qui m'éclaire en marchant: / Qu'un peu de votre voix a passé dans mon chant.

Doux flambeau, vos rayons, doux brasier, votre flamme, / M'instruisent des sentiers que vous avez suivis. / Et vous vivez un peu puisque je vous survis.⁴²

4. MUERTE DE MICHEL, PADRE Y MENTOR

Michel de Crayencour, padre de Marguerite Yourcenar es, sin duda alguna, el personaje que más directamente influyó en la formación como persona y como escritora de MY, desde su primera infancia, en que quedó a su cargo, hasta el mismo

momento de su muerte. De niña, representaba para ella el enlace con el mundo adulto, al mismo tiempo que un vínculo vivo entre el mundo de la fantasía infantil de sus sueños y el mundo real:

À peu près chaque soir, Michel venait s'établir au coin du feu pour me raconter une histoire: presque tout Andersen et tout Grimm y passa : il manquait rarement ce rituel de l'avant-dîner. Je ne sais si j'aimais ou non ce monsieur de haute taille, affectueux sans cajoleries, qui ne m'adressait jamais de remontrances et parfois de bons sourires. Il était pour moi la grande personne autour de laquelle tournait la mécanique de ma vie (QE, p. 1292).

A pesar de haber perdido a su madre, la ausencia de su padre era para ella una posibilidad implantable e inconcebible, por lo que no constituía motivo de temor como tal. Para ella se trataba de una presencia necesaria, casi inevitable. El temor de la ausencia de Michel provenía más bien de los pronósticos que le habían formulado las monjas, anunciándole que se operarían grandes cambios en su vida. El pánico era a la ausencia, no a la muerte:

Mes deux bonnes et les religieuses qui, au Mont-Noir, commençaient à m'apprendre à lire ne s'étaient pas privées de m'annoncer qu'à la mort de mon père je verrais du changement: un pensionnat de bonnes sœurs avec une robe de laine et un tablier : beaucoup de prières et peu de friandises : l'interdiction d'avoir avec moi M. Trier aux pattes torsées, et, quand j'aurai désobéi, des coups de règle sur les doigts. [...] La mort de mon père m'inquiétait peu, ne sachant pas trop ce que c'était que la mort, et la plupart des petits enfants croient les grandes personnes immortelles. Ce qui m'effrayait, c'était l'absence. C'est sans doute à partir de cette époque que je pris l'habitude d'essayer de m'endormir le plus tard possible, espérant entendre les pas de Michel crisser sur le gravier du jardin. Bien plus tard, certaines de mes veillées de femme m'ont rappelé celles-là (QE, p. 1293).

Una vez desaparecido, ella prosiguió un ritmo creciente de escritura y viajes, que ya había iniciado con cierta autonomía en los años de vida de Michel, pero quedó en ella un fuerte legado y una influencia cuyas últimas consecuencias continuaron manifestándose hasta el final de los días de MY. La personalidad y la

⁴² «Sept poèmes pour une morte», IV, *Les charités d'Alcippe*, p. 72.

peculiar filosofía existencial que profesó fueron siempre para ella un modelo de referencia, por el que siempre sintió un enorme respeto intelectual: decía de él que era el hombre más libre que había conocido nunca, un poco al modo de Rimbaud, ilustrado y aventurero.

En ella pervivieron siempre algunos de los principios inspirados y transmitidos por él, tales como el laicismo ilustrado, su amor a los clásicos, una cierta pasión por el pensamiento *a contracorriente*, a raíz de que le diera a leer el libro *Au-dessus de la mêlée*, de Romain Rolland –de donde acaso le provenga el pacifismo visceral que siempre cultivó–, el nomadismo cosmopolita, y sobre todo, un profundo respeto por la libertad individual, que le impidió integrarse en colectivos o movimientos organizados. Michel tuvo un carácter poco dado a someterse a disciplina u orden alguno impuesto –desertó dos veces del ejército–, y MY heredó de él un cierto individualismo –valga la paradoja– *solidario*, en el sentido de que no le impidió colaborar ocasionalmente con movimientos de defensa de la naturaleza o de los animales, aunque siempre desde su más estricta individualidad. Pero, por encima de todo, Michel fue un hombre profundamente vitalista, que siempre vivió como si fuera su último día, desde que cincuenta años atrás le diagnosticaran en Inglaterra una insuficiencia cardíaca que podía acabar con su vida en cualquier momento. El hecho de que le pusieran límite a su vida hizo que cada nuevo momento vivido fuera percibido como una conquista, un instante arrebatado al tiempo:

Il s'est dit de bonne heure que le phénomène qu'on nomme vivre ressemble à l'éphémère effervescence de produits chimiques réagissant l'un sur l'autre. Un moment vient vite où ce bouillonnement prend fin [...] L'arrêt du médecin glissa peu à peu dans l'oubli, mais je me demande parfois si la générosité insensée de Michel, ses désistements rapides, sa passion de jouir du présent et son dédain de l'avenir n'ont pas été renforcés par cette notion de la mort subite, plus ou moins sous-jacente pendant près de cinquante ans (AN, pp. 1118-1119).

Finalmente, no podemos dejar de consignar el papel fundamental que Michel desempeñó en la iniciación como escritora de MY⁴³. No podemos dejar de preguntarnos si ella hubiera existido como tal de no haber mediado la presencia y la influencia de Michel: desde luego, en ningún caso, la MY que los lectores hemos conocido. Esta influencia nace de la vasta cultura que él poseía y que le permitió concebir una educación para ella un tanto heterodoxa y autodidacta, en la que los viajes tuvieron un papel esencial —con él viajó a Italia por vez primera, visitando la Villa Adriana en 1924, en donde surge la idea de *Mémoires d'Hadrien*—. Existió además una fuerte complicidad literaria entre ambos, que resultó sumamente estimulante para la escritora; fruto de ella es la elección conjunta del seudónimo YOURCENAR, elegido entre los dos como anagrama partiendo del apellido CRAYENCOUR; igualmente, ese mismo sentido lúdico les llevó a suplantarse sus firmas respectivas en escritos pertenecientes al otro⁴⁴.

Por último, hay que reseñar la coincidencia cronológica entre la extinción de la vida de Michel y el nacimiento de la primera obra de verdadera importancia, *Alexis ou le traité du vain combat* (escrito entre agosto de 1927 y septiembre de 1928). Tal vez Michel, ya gravemente enfermo del cáncer que padecía, supo apreciar en todo su valor esta obra en la que, pese a su juventud, da muestras de una sorprendente madurez; su opinión, emitida ya en el lecho de muerte, supuso un estímulo decisivo para MY:

Il ne m'en avait pas parlé, mais j'ai trouvé un petit papier qu'il avait glissé dans le dernier livre qu'il ait ouvert, la *Correspondance*, d'Alain Fournier et de Jacques Rivière. C'était un petit bout de papier sur lequel il avait écrit: «Je n'ai rien lu d'aussi limpide qu'*Alexis*». J'étais heureuse, vous pensez! Dans cette dernière

⁴³ J. Savigneau, su biografía, señala a Michel como primer preceptor literario, si bien añade que, en general, tiende a magnificarse su papel en este aspecto, aunque tampoco ella lo desmiente: «Michel de Crayencour a bien sûr été le premier maître d'œuvre de la carrière littéraire de Marguerite Yourcenar. Il ne faudrait pas pour autant, comme on a toujours tendance à le faire, majorer son influence. Il a eu l'intelligence d'accompagner cette enfant étonnante, plutôt que de chercher à la modérer. Il avait sans doute, à la fin de sa vie, une secrète admiration pour ce qu'elle était en train de devenir» (Savigneau, p. 85).

⁴⁴ MY llegó a presentar a concurso como propio un breve relato que Michel había escrito en 1904, y que era el primer capítulo de una novela que nunca terminaría. Revisado y firmado por ella, el relato obtuvo el 2º premio de los suscriptores de la *Revue de France* (2.000 F), en donde fue publicado (diciembre 1929) después de la muerte de Michel, con el título de *Le premier soir* (cfr. cap. 1.3). La autora refiere este episodio en *Souvenirs Pieux* (EM, p. 933).

parole. il y avait toute l'amitié, toute la compréhension entre mon père et moi (YO, p. 74).

En el momento de la muerte de un ser querido, encontramos a Marguerite al pie del lecho del moribundo, aunque no permaneció junto a él de forma constante. No hay que olvidar que Michel⁴⁵ había contraído matrimonio con Christine Hovelt en octubre de 1927, lo que significa por una parte, que el enfermo estaba convenientemente atendido y, por otro lado, se había interpuesto entre ambos esa figura, con la que MY no llegó a pasar de una discreta cordialidad –le había dedicado su obra de juventud *Les dieux ne sont pas morts* (1922). Pese a esta circunstancia, MY justificará su no asistencia permanente junto a su padre, aludiendo a su juventud :

Oui. [je suis restée auprès de lui] jusqu'à la fin. Je l'ai soigné, mal d'ailleurs, parce qu'on a tout de même ses soucis, ses préoccupations personnelles, à vingt-quatre ans ; on est encore novice devant la maladie et la mort. Il m'arriva de le quitter beaucoup plus souvent qu'il ne m'arrive de quitter Grace Frick malade en me disant avec angoisse: «Qu'est-ce qui pourrait se passer? Devrais-je être là?» À vingt-quatre ans, on a encore trop confiance dans la vie. Mais, enfin, j'étais avec lui : je l'ai vu mourir (YO, p. 28).

Esta última afirmación parece redimirle de las ausencias habidas, pues estuvo presente en el momento crítico en que Michel murió. Este sentimiento de lo irreparable, de profunda culpabilidad por no haber estado junto al ser querido en el momento de su muerte, ya apuntado al hablar de la muerte de su perro Trier (v. supra), volveremos a encontrarlo con motivo de otros fallecimientos, muy especialmente en el caso de Jerry Wilson.

Pese a lo anterior, las impresiones transmitidas por la autora con respecto a este fallecimiento, reflejan un elevado grado de conformidad, de serenidad ante la muerte, quizá por el hecho de que pone fin, en el caso de Michel, a una vida plena, libre, como la que él había llevado:

⁴⁵ Michel de Crayencour murió en Lausanne el 12 de enero de 1929.

Cela m'a donné la leçon immédiate d'une très belle existence réussie, quand de l'extérieur cela paraissait une vie folle et manquée. Je l'ai senti tout de suite. J'avais un âge où l'on est assez adulte pour juger. Et lui aussi l'a senti : il avait le sentiment que sa vie avait été très pleine (id.).

De hecho, no existe el menor asomo de pudor o arrepentimiento en reconocer que tras su entierro, se abrió una larguísima etapa, si no de olvido, sí de un recuerdo aletargado:

Ensuite, après l'avoir pleuré, mort (j'avais vingt-cinq ans), j'avoue que pendant près de trente ans je l'ai presque oublié. Ce qui ne l'aurait d'ailleurs ni étonné ni choqué, car un être jeune doit oublier et doit vivre. Ce n'est que beaucoup plus tard dans ma vie que mon père est redevenu pour moi une pensée assez constante (ibid., p. 27).

El recuerdo de Michel, del padre muerto, se manifiesta efectivamente como una presencia permanente en los sueños del recuerdo (*les rêves du souvenir*), una de las *regions* [«ces provinces d'un pays mystérieux qu'on ne visiterait que les yeux fermés» (SS en EM, p. 1533)] que componen sus sueños de infancia y juventud en *Les songes et les sorts* (1938): «Il y a la région des rêves du souvenir, que domine la figure de mon père mort» (id.).

Esa presencia, que planeó con intensidad intermitente y que se acrecentó en la madurez, fructificaría en el personaje de Henri Maximilien, de *L'Œuvre au Noir*, inspirado en su persona; posteriormente, su vida y su figura serían también recreadas en la trilogía familiar de *Le Labyrinthe du Monde*.

En una carta fechada en mayo de 1961 se refiere de nuevo al recuerdo constante de su padre y al apoyo que representa para ella:

Elle est enterrée [ma belle-mère Christine] près de mon père au cimetière de Lacken, car tu te souviens qu'elle avait voulu que mon père soit enterré en Belgique, où elle comptait elle-même s'installer. Si tu vas jamais à Bruxelles, et que tu as l'occasion de passer par Laeken, va de ma part donner un coup d'œil à leur

tombe [...] j'y suis allée moi-même pour la dernière fois en 1956. [...] Je pense souvent à mon père. et son souvenir m'a bien de fois soutenue dans mon travail.⁴⁶

Como dice J. Savigneau⁴⁷, la muerte de Michel fue para MY una desaparición, no un abandono; una incitación postrera a romper lazos familiares⁴⁸ y a decidir por sí misma, una invitación a la autonomía y a la libertad individual de la que siempre fue tan celoso. De hecho, la etapa que siguió a la muerte de Michel, fue una de las más intensas y fecundas en todos los órdenes en la vida de la escritora: nomadismo, mucha escritura, alcohol, algunos hombres, muchas mujeres..., en suma, «une certaine dissipation» (Savigneau, p. 102).

Señalaremos, por último, la escena frente al mar, referida por la propia escritora, en la que da cuenta del deseo expresado por el padre para perpetuar la vinculación entre ambos, más allá de la muerte, a través del agua, fuente de la vida y cauce de la muerte. La ceremonia de inmersión incluye las pertenencias, sobre todo los libros, que para ellos fueron lazo de unión duradera entre los dos:

Une autre remarque, faite un beau jour en me regardant lire: «Si tu mourais. je prendrais tes livres. tes vêtements. tout ce qui est à toi. j'en remplirai un canot que je mettrai à la remorque d'une barque. et je coulerais le tout en pleine mer.» J'avais dix-huit ans. Cette image violente, ce sacrifice de Viking frappa mon imagination. Mais déjà, il pensait à autre chose.⁴⁹

Esta alusión es coherente con la imagen que de Michel tenemos, siempre dispuesto a marcharse («ça ne fait rien, on s'en fout, on n'est pas d'ici, on s'en va demain», solía decir), con escaso apego a cosas y lugares, y que no rehuía la certeza de su propia muerte. En Florencia, ante la belleza imperecedera de los monumentos, desgrana una reflexión acerca de su presencia efímera entre esas u otras piedras:

⁴⁶Lettre à Camille Letot. 1^{er} mai 1961 (LT, p. 156).

⁴⁷ Savigneau, p. 9.

⁴⁸ Con motivo de la negativa de su hermanastro, residente en Bruselas, a acudir a Suiza junto a su padre agonizante, así como de algún asunto financiero poco claro entre ambos, MY rompe definitivamente con él (cfr. infra). La ruptura con los lazos familiares se consuma también con el hecho de que MY, tras la muerte de Michel, vendió todos los objetos de valor, con el fin de asegurarse la supervivencia durante un tiempo y poder dedicarse a escribir.

Pour un homme de mon âge, ce qui frappe le plus en ce moment, c'est que je n'aurai probablement jamais l'occasion de revenir, mais que ces marbres ont existé avant que je sois là et qu'ils y seront après» (YO, p. 28).

MY dedicó a la memoria de su padre *La mort conduit l'attelage* en 1934, año de su publicación, en cuya portada figuraba una mujer cabalgando sobre un esqueleto. Resaltamos el hecho por la significación que para el asunto que analizamos pueda encerrar el que sea éste el título que eligiera para dedicarle y no otro, teniendo en cuenta que, desde la muerte de Michel, había publicado, además de *Alexis*, *La Nouvelle Eurydice* (1931) y *Pindare* (1932).

5. LUCY KIRIAKOS: SU PRIMERA GRAN PASIÓN FEMENINA

En los años que siguieron a la muerte de Michel –sobre todo entre 1932 y 1939–, la vida y la obra de MY estuvieron fuertemente dominadas por el influjo de Grecia. Sus estancias eran muy frecuentes, llegando a pasar allí varios meses al año. Son los años en los que sus obras publicadas se hallan envueltas por el mito: *Feux*, *Nouvelles Orientales* y *Les Songes et les Sorts*. Es también la época en la que entabla una fuerte amistad con Andreas Embirikos (1902 – 1975), y en la que emprende la traducción de los versos de Cavafis en compañía de Constantin Dimaras⁵⁰ (1940). La esposa de un primo de éste último, Lucy Kiriakos, madre de un niño, fue sin duda una de las grandes pasiones femeninas en la vida de MY, que en aquellos años se debatía entre el amor apasionado que sentía por André Fraigneau (que era homosexual y que jamás correspondió a esa pasión), junto con aventuras con otras mujeres en los círculos que frecuentaba en París. Sea como fuere, la relación con Lucy, fue con diferencia la más duradera y estrecha en esta fase de su vida.

Lucy, que formaba parte del entorno de Embirikos, aun sin ser una intelectual, era una mujer extraordinariamente bella –«brune aux yeux sombres»

⁴⁹ Annexe III. Savigneau. p. 501.

⁵⁰ Tras algunas publicaciones parciales, sería publicado en 1954 como *Présentation critique de Kavafis*.

(Sarde, p. 229), pero la atracción que sintió por ella quizá se explique porque le recordaba a su imagen más mitificada de mujer, Jeanne de Vietinghoff⁵¹, o quizá porque representaba para ella la concreción física de la atracción que sentía por Grecia; el hecho es que vivió con ella un largo romance, hasta su marcha a Estados Unidos en 1939.

La definitiva marcha a América por parte de MY, desde la Europa que se preparaba para la guerra, provocó la ruptura definitiva, aunque mantuvieron contacto postal. Fue precisamente una carta dirigida a Lucy, que jamás llegó a salir, la que dejó testimonio de su desaparición. Antes de enviarla por correo se enteró de su muerte, acaecida durante el bombardeo de Janina. En esa carta, además de recordar vivencias comunes del año anterior, se refería a la inquietante actualidad: «...les temps sont bien tristes mais la vie n'en a pas moins d'assez jolis moments. Love from Marguerite» (cit. en Savigneau, p. 153). Su muerte ocurrió durante la semana santa de 1941.⁵²

Pese a que la impresión causada por la noticia fue sin duda muy profunda, no han quedado, como en otros casos de seres muy allegados a ella, testimonios biográficos que nos describan el alcance emocional que el hecho representó para ella: Existe, en primer lugar, la referencia de la anotación breve: «Bien plus tard, dans vos papiers intimes, parmi les dates de naissance et de mort de vos proches, humains, bêtes et personnages de fiction confondus, vous allez noter brièvement: "Jour de Rameaux: mort de Lucy"» (Sarde, p. 231), del mismo modo que queda el recuerdo asociado a una fecha: «Le souvenir de Lucy était resté très vif chez Marguerite Yourcenar qui, certaines années, soulignait sur son agenda la date de la Sainte-Lucie, bien longtemps après la guerre» (Savigneau, p. 120).

Al igual que en homenaje a Jeanne de Vietinghoff compusiera *Sept poèmes pour une morte*, en memoria de Lucy escribió dos poemas, escritos en

⁵¹ «Sur les photos [Lucy] ressemble à Jeanne de Vietinghoff» (Sarde, p. 229).

⁵² Así lo sostiene J.Savigneau, aunque recoge el testimonio de que el primo de su marido, C. Dimaras sitúa su muerte en 1940, mientras que M. Yourcenar, en su «Chronologie» de la Pléiade la fecha en 1942 (Savigneau, p. 153).

1942, que serían incluidos posteriormente en *Les charités d'Alcippe*, que ella dedicó a su recuerdo: «drapeau grec» y «Épitaphe, temps de guerre» –un distico–.

El primero de ellos, compuesto por siete cuartetos, añade a su rigidez formal una cierta grandilocuencia épica. El distico es un epitafio: «Le ciel de fer s'est abattu / sur cette tendre statue» (CA, p. 42). La referencia a la difunta como a una estatua está en la línea de una cierta asimilación de Lucy con la belleza griega. Estos dos versos reflejan la pesadumbre que, desde la distancia, experimentaba MY acerca de los acontecimientos bélicos que desgarraban Europa: «La vie continue assez abrutissante. Je n'ai aucune nouvelle de France, aucune nouvelle de Grèce, et mon découragement atteint à la largeur et à la profondeur de l'Océan Atlantique»⁵³. El recuerdo de Lucy aparecerá, por fin, en el *Journal de Mémoires d'Hadrien*, asociado a uno de los episodios: «J'écris le passage des maîtresses. Souvenir de Lucy».⁵⁴

6. MUERTE DE MICHEL JOSEPH, EL HERMANASTRO IGNORADO

La inclusión de Michel-Joseph en esta nómina de fallecimientos de los más allegados en la vida de MY tiene su justificación en el directo parentesco que unía a ambos, y el hecho de que durante muchos años fue el único pariente directo que tuvo en vida. Dado que el contacto entre ellos fue inexistente, resulta innecesario concluir con la nula incidencia que su muerte produjo en su hermanastra. Ella, por su parte, en los testimonios que reproducimos, no trata en absoluto con eufemismos o sentido del pudor familiar sus relaciones, a pesar de los años transcurridos, de que ya para entonces su situación personal era mucho más desahogada. En este sentido, y como un exponente más del tratamiento absolutamente frío y distante con el que era capaz de reaccionar ante ciertas desapariciones, hemos incluido la figura de Michel-Joseph. Hay que señalar, no

⁵³ Lettre à Jacques Kavaloff, 20 janvier 1942 (LT, p. 73).

⁵⁴ Cit. en Sarde 1995, p. 308.

obstante, las fluidas relaciones epistolares que mantuvo MY con Georges de Crayencour, hijo de su hermanastro, prácticamente hasta el final de sus días⁵⁵.

Michel-Joseph Cleenewerk de Crayencour (1885-1966) fue hijo de Michel de Crayencour y su primera mujer, Berthe Louys de la Grange, de quien Michel enviudó en 1899. A los 18 de edad de diferencia entre Marguerite y su hermanastro hay que añadir un inexistente contacto entre ambos, pues aquél estaba bajo la protección de la abuela paterna Noémi Dufresne en su casa de Mont-Noir, en donde pasaba temporadas, que alternaba con otras en compañía de sus abuelos maternos. Nada pues, aparte de la sangre común, unió en vida a los dos hermanos «Je perdís de vue ce demi-frère entre ma douzième et ma vingt-cinquième année» (AN, p. 1135). Ocurrió más bien que vivieron en la mutua ignorancia y tan sólo la enfermedad y muerte de Michel, padre de ambos, los puso en contacto.

A partir de ese momento, lo que hasta entonces había sido absoluta ignorancia mutua, se convierte en una historia de desencuentros y hostilidades, directa o indirectamente relacionadas con asuntos financieros, que se resumen en tres puntos: Michel-Charles se desentiende de los gastos originados a partir de 1927 por el tratamiento del cáncer que su padre seguía en Suiza. Así mismo se desentendió de la angustiada situación económica en la que quedó Christine Brown-Hovelt, tercera esposa de Michel, a la muerte de éste, debiendo ayudarle Marguerite con los escasos medios de que disponía. Por último, realizó alguna operación financiera con la herencia materna de Marguerite, perdiéndolo todo «Mon héritage maternel s'était dissipé: je n'avais plus, à l'en croire, qu'à vendre des pommes aux carrefours» (AN, p. 1138). Si a estos tres cargos le añadimos la distancia física, comprenderemos el porqué de la natural frialdad que mostró MY al conocer la muerte de su hermano en 1966. Su evidente apego al dinero, posiblemente heredado de su abuela Noémie, le valía constantes enfrentamientos con su padre, quien por filosofía vital y por necesidad –era jugador-, no compartía sus afanes de ahorro.

⁵⁵ Georges de Crayencour prestó a MY una importante ayuda en la redacción de las memorias

Fue sin embargo con ocasión del último encuentro que ambos mantuvieron en Bruselas, cuando por primera vez encontró algo en común con aquella persona para ella tan lejana:

Mais, pour la première fois, j'avais senti chez cet homme des instincts de liberté pas si différents des miens [...] Nous ne nous ressemblons pas seulement par la forme de l'arcade sourcilière et la couleur des yeux (AN. p. 1139).

En una carta a Camille Letot, en 1961, le describía en pocas líneas los conflictos y el distanciamiento absoluto con su hermano:

Quant à mon frère et à sa famille, je suis sans rapports avec eux depuis des années, n'ayant jamais pardonné à Michel sa mauvaise conduite envers son père et envers moi. Tu le connais : ainsi cela ne t'étonnera pas, mais ce que tu ne sais peut-être pas, c'est qu'il m'a laissé supporter seule avec Christine toutes les responsabilités et tous les frais de la longue maladie de mon père, et qu'il a perdu sans un mot d'excuse, dans des spéculations à lui, la plus grande partie de ma fortune, que sur le conseil de ma belle-mère, je lui avais confiée (ce qui était d'ailleurs de ma part bien stupide), et que j'ai dû ensuite me débrouiller dans la vie sans y être préparée étant les conditions les plus difficiles [...] Je t'écris tout cela, non pas pour réveiller ces vieilles histoires qui n'intéressent plus personne, mais parce que tu vis dans le même pays qu'eux, et pourrais peut-être les rencontrer un jour.⁵⁶

A pesar del escaso margen de tiempo transcurrido entre la anterior carta y la fecha de la muerte de Michel Charles, y del hecho de que la destinataria de la carta sea otra vez Camille Letot, de nuevo MY, al enterarse de la muerte de su hermano, redacta su particular lista de agravios pasados, en una especie de ajuste de cuentas póstumo. Es de observar el tono de extrema dureza que emplea, superior si cabe al de la carta precedente, pese a que ha transcurrido un mayor plazo de tiempo desde los hechos que le reprocha y a que habla ya de un ser fallecido que, además, es su hermano :

familiares en *Archives du Nord*.

⁵⁶ Lettre à Camille Letot, 1^{er} mai 1961 (LT, p. 156).

J'ai appris il y a quelques jours la nouvelle de la mort de mon frère Michel. Il est mort le 24 juin à Bruxelles, d'une congestion cérébrale qui l'a emporté en vingt-quatre heures sans reprendre connaissance. Je ne l'avais pas vu et n'avais pas eu de correspondance avec lui depuis plus de trente ans. [...]

Ma longue rupture avec mon frère ne t'étonnera pas, toi qui te souviens sûrement de «Monsieur Michel» et de son caractère si violent [...] Je ne l'ai plus revu depuis notre départ d'Angleterre en 1915, sauf pendant une période 1929-1933, où ma belle-mère Christine s'était installée en Belgique, et cette nouvelle rencontre n'a pas été heureuse, car j'ai laissé «Monsieur Michel» s'occuper des propriétés que j'avais héritées de ma mère dans le Hainaut et près de Namur, et il a rapidement presque tout perdu. Entre 1915 et 1929, il n'a jamais revu son père (mort en Suisse en janvier 1929) et n'a rien fait non plus pour l'aider dans sa dernière maladie. Il paraît qu'il a été très dur avec ses enfants, mais ceux-ci l'ont mieux traité qu'il n'avait traité son père, car il a été bien soigné par eux jusqu'au bout.⁵⁷

7. MUERTE DE GRACE FRICK, EL ROSTRO DE LA FIDELIDAD

Abordamos en este apartado el fallecimiento más trascendental en la vida de MY y el que probablemente suscitó sentimientos más complejos y contradictorios de todos cuantos constituyen el objeto de nuestro análisis en este capítulo. La relevancia del presente episodio radica en varios factores:

- *Primeramente, en una razón tan evidente como es la dilatadísima presencia de Grace en la vida de MY. Ambas convivieron, a todos los efectos, durante cuarenta años ininterrumpidamente. (1939 – 1979). Ella fue para MY la compañera sentimental de su vida, su amante, su secretaria, su traductora al inglés, además de entregada y solícita ayudante. Ella fue también la responsable de la marcha definitiva a Estados Unidos de MY, coincidiendo con el estallido de la guerra en Europa, en 1939; aquel viaje fue su primera muerte, la del exilio: «Marguerite de Crayencour est morte ce 15 octobre 1939. Yourcenar lui survivra longtemps» (Sarde, p. 273) En 1942 se instalaron*

en Mount Desert Island, en el estado de Maine, y en 1950 adquirieron *Petite Plaisance*, vivienda en la que permanecerían ambas hasta el final de sus días, muy cerca de donde descansan actualmente sus restos.

- En segundo lugar, el amplio período abarcado por la enfermedad de Grace, que padeció un cáncer de mama declarado en 1958 y que se prolongaría a lo largo de 21 años, hasta perder definitivamente la batalla en 1979. El coste de una enfermedad tan extendida en el tiempo, además de las repercusiones físicas sobre la enferma, originó fuertes secuelas también en MY, de las que obviamente, se resintió la convivencia entre ambas «On n'a peut-être pas assez noté que le pire effet de toute maladie est la perte graduelle de liberté» (SP en EM, p 903). El proceso, de por sí muy penoso, dio lugar a íntimos conflictos que abrieron profundas heridas en ambas, como mencionamos en el aspecto siguiente. En este sentido, podemos decir que a MY le afectó mucho más la enfermedad que la muerte de Grace Frick. De otro lado, el hecho de que fuera ésta la patología que acabó con la vida de Grace parecía confirmar la vieja obsesión sentida por ella con respecto al cáncer de pecho, que le llevó a crear personajes de mujeres que padecían el mismo mal en diversas ocasiones, tanto de tipo onírico (*Les songes et les sorts*), como alegórico (*Le conte bleu*) como novelístico (*Demier de rêve*).
- En último lugar, el hecho de que la fase aguda de la enfermedad de Grace coincidiera con el auge de la gloria literaria de MY. El reconocimiento internacional otorgado a su obra en la década de los 70 y la multiplicación de las traducciones de sus obras, así como la candidatura para la Academia Francesa que se estaba gestando, hubieran exigido numerosos viajes por el mundo y la atención a la enorme demanda existente por parte de medios de comunicación y publicaciones especializadas interesadas en el estudio de su obra. La imposibilidad de satisfacer esta faceta generó en MY una tensión y una frustración que no siempre permanecieron ocultas. En Grace, por su parte, consciente de la proximidad de su muerte, esta fama suscitó una especie de

⁵⁷Lettre à Camille Lctot, 7 juillet 1965 (LT, pp. 249-250).

frustración añadida, al ver que se le escamoteaba la culminación de un proceso por el que había trabajado durante toda su vida: la coronación literaria de MY. El hecho es que al sufrimiento físico de la enfermedad para Grace, se sumó un alejamiento creciente entre ambas en los últimos tiempos, que desembocaron en un notable deterioro de la convivencia en Petite Plaisance.

Hay que rastrear en la correspondencia disponible de MY y en los testimonios recogidos por su biógrafa para indagar en la forma en la que ella fue asumiendo el proceso de la enfermedad de Grace en cada momento. En lo que a la correspondencia se refiere, lo primero que cabe observar es el extraordinario volumen generado en el período coincidente con el agravamiento de su compañera. Al estar obligada a permanecer en la isla, alejada de todo y de todos, se dedica con fruición a cultivar el único medio de contacto que tiene con el mundo exterior, lo que le sirve además como válvula para evadirse de una realidad inmediata poco reconfortante. La inmovilidad a la que las circunstancias le someten es expuesta sin ambages, lo que habla bien a las claras de la intensidad con la que la percibía: «Ma vie immobile date de près de dix ans (1978) [...] À certains aspects “prison” plus que “vie immobile”⁵⁸, puisqu’il ne dépend plus de moi de franchir la porte ouverte [...] L’obsession de la maladie observée sur autrui» (CNON en OR, p. 858).

Existe a partir de 1971, año en que el empeoramiento empieza a ser notable, un doble fenómeno que se da en ambas, y que tiene como elemento común la no asunción de los papeles que cada una ha de representar. De un lado, MY, a medida que los dolores y sufrimientos de Grace aumentan, empieza a desarrollar dolencias si no ficticias, sí completamente psicósomáticas y de origen hipocondríaco, sin patologías orgánicas que las justifiquen. Cabe preguntarse si dichas dolencias no constituían una especie de escudo moral ante los evidentes y crecientes sufrimientos de su compañera. Ésta, por su parte, como señala

⁵⁸ Alude a *vie immobile* refiriéndose al título de la segunda parte de *L'Œuvre au Noir* (estancia en Brujas de Zenón), cuya primera parte se titula *La vie errante*, y cuya tercera parte lleva por título *La Prison*, a la que también alude en estas notas.

Savigneau, no asume que sea MY la superviviente, pues ese era un papel que ella, en su fuero interno, creía tener reservado para sí:

Grace ne supporte pas l'idée que Marguerite puisse lui survivre. Le sentiment qui domine en elle. et qui est un trait constant de son caractère. est moins la peur de la mort qu'une extraordinaire envie de vivre [...] Grace s'est toujours pensée comme «la survivante» (Savigneau. p. 345).

En efecto, fue la decidida voluntad de apurar sus esfuerzos por vivir y su enorme resistencia lo que prolongó hasta el último esfuerzo su lucha por la vida. De hecho, entre mayo y junio de 1977, apenas dos años antes de su muerte, ambas emprenden un fatigoso viaje por Canadá y Alaska, el último gran viaje realizado en vida por Grace, y que muestra bien a las claras su coraje y su resistencia a asumir el papel de quien espera en el lecho a que llegue su momento final. Al igual que Zenón antes de morir, a quien le fue dada como última visión la del sol de medianoche, como símbolo de la inmortalidad, Grace tuvo acceso al mismo fenómeno.

Sin embargo, a medida que la enfermedad avanza, el deterioro se hace visible, y así lo va reflejando MY en su correspondencia que, al mismo tiempo, va cubriendo un papel de diario íntimo. En las cartas de MY, junto al sufrimiento de asistir al derrumbamiento físico y al dolor de un ser querido, aparecen a menudo las alusiones a las innumerables servidumbres y limitaciones que las circunstancias imponen en su vida diaria, fundamentalmente, en su faceta literaria:

Le travail littéraire. que je réussis à poursuivre (pas tant "créativement" qu'en ce qui concerne les épreuves, les retouches, la mise au point d'entrevues qui feront prochainement l'objet de publications en volume) m'aident également.⁵⁹

No podemos olvidar que la labor de Grace había sido ingente en todo lo que se refiere a las tareas *menores* relacionadas con la escritura de MY. Ésta, en algún momento, no oculta su irritación por el trastorno y la sobrecarga de trabajo que la enfermedad de Grace le está suponiendo:

Je me trouve en plein dans la période de crise que je voyais venir de longue date: une maladie très grave (disons le mot, terminale, selon l'expression employée ici), de l'amie américaine, ma traductrice et mon assistante dans mes affaires littéraires, qui habite avec moi. Non seulement une bonne partie de mon temps se passe, comme de juste, à la soigner, mais encore sa disparition, réalisée déjà dans l'ordre pratique, m'oblige à toute sorte de réarrangements, toutes mes affaires, contrats, etc., passant par ses mains.⁶⁰

Se advierte en esta carta cómo MY, hablando como está de su compañera agonizante tras cuarenta años de convivencia, junto al gesto de denominarla «l'amie américaine» –nótese la ausencia del posesivo *mon-*, especifica cuáles son las funciones que cubría hasta su enfermedad: «ma traductrice et mon assistante dans mes affaires littéraires», así como la mención «sa disparition ... m'oblige...», en la que ya la alude a su desaparición, aunque en el orden práctico. Justo en la cumbre de su gloria literaria, cuando más hubiera necesitado la disponibilidad de Grace para atender a los numerosas tareas y requerimientos que le eran formulados, se encontraba atrapada en Petite Plaisance. Ello, sin embargo, no le impidió atender, en la misma vivienda en la que su amiga se debatía entre dolores fortísimos entre la vida y la muerte, a todo un carrusel de periodistas, equipos de televisión, escritores, etc. (Matthieu Galey, J.P. Kauffmann, Jacques Chancel, Bernard Pivot, etc), cuya presencia generó abundantes conflictos de toda índole, y que exigió de Grace un esfuerzo añadido, que quizá ya no estaba en condiciones de efectuar⁶¹. Acaso, como señala Savigneau, semejante desfile consentido en la casa de una moribunda obedezca más a un afán de la superviviente de interponer una multitud entre ella y la muerte, antes que el afán de hacer más penosos los últimos meses de su amiga.

En otro orden de cosas, tampoco elude el hablar de las servidumbres de tipo doméstico que la enfermedad está generando en la vivienda; ello, pese a que, como vemos a continuación (cfr. infra nota pie), un nutrido grupo de personas,

⁵⁹ Lettre à Georges de Crayencour, 17 septembre 1979 (LT, p. 613).

⁶⁰ Lettre à Bertrand Rossi, 3 novembre 1979 (LT, p. 618).

⁶¹ Cfr. Savigneau, p 381 y ss.

vecinos, amigos, se ocupaban de proveer y de atender en todo lo necesario, como, por otra parte, correspondía, dadas las circunstancias. No obstante, ella carecía de aptitudes y actitudes –se irritaba con facilidad y eran frecuentes las disputas entre ellas por trivialidades- para cuidar a Grace⁶².

Oui, c'est une redoutable épreuve –en dehors même des liens d'affection, de gratitude et d'estime qu'on a pour quelqu'un- que, de voir un être humain détruit lentement par une terrible maladie. Depuis 1972 (mon dernier séjour en Europe), Petite Plaisance n'a pas connu une seule journée sans maux et soucis de toute sorte, et depuis le mois de janvier dernier, la maladie, naguère seulement très pénible (sauf pendant une grande crise en 1977 due à une défaillance du cœur produite par les mauvais effets de la chimiothérapie) est devenue une véritable torture, car un cancer généralisé du système lymphatique attaque le corps presque tout entier. Depuis deux mois, les médecins ont abandonné la chimiothérapie, inutile désormais, et en elle-même malfaisante, et se contentent de donner des calmants très puissants (méthadone, un succédané de l'héroïne) qui procurent à la malade d'assez longues heures de sommeil par jour. La grande difficulté est bien entendu de la nourrir, ce à quoi je m'évertue, pas toujours avec succès [...]

Moi aussi, j'ai pensé [...] que rien n'est oublié et que rien n'est perdu. Je pense aussi comme le dit un des médecins de Grâce, que c'est un privilège de soigner ses amis...

Grâce est trop anglo-saxonne pour me confier ses pensées, soit sur son état, soit sur son avenir en ce monde et par-delà. Elle ne me paraît soutenue que par son courage, qui, bien entendu, defaille parfois dans les crises trop fortes.⁶³

MY, que se encontraba en plena redacción de *Un Homme Obscur*, se sentía probablemente viviendo uno de los momentos críticos de su existencia, exaltada por un lado y atrapada por muchos otros: «S'il est une chose qui ne pourra être contredite, c'est bien l'horreur, la folie, l'enfer de l'année 1979,

⁶² Esta función fue desempeñada por una enfermera, Ruth, ayudada en los últimos por Dee Dee Wilson, amiga y vecina. Además de estas ayudas sanitarias, diferentes personas colaboraban en la casa: «Je suis en ce moment très bien secondé: l'infirmière du district [...] vient [...] parfois trois fois par jour. Nous avons une excellente femme de ménage, [...], 2 petits jardiniers, [...], une jeune femme du village qui sert de «chauffeuse». Enfin, de nombreuses dames du village [...] apportent, qui des plats préparés ou des friandises, qui des légumes de leur potager, qui des offres de service avec leur voiture [...] Telles sont, même dans les moments les plus difficiles, les douceurs de la vie au village» (Lettre à Georges de Crayencour, 17 septembre 1979, LT p. 613).

⁶³ LT, p. 612, lettre à Georges de Crayencour 17 septembre 1979.

préfiguration d'une autre année abominable, 1985.» (Savigneau, p. 380). A Matthieu Galey se lo confiesa así apenas un mes antes de que Grace fallezca: «Tout va mal en ce moment à Petite Plaisance: Grace, atrocement malade, en est au stage (sic) des ballons d'oxygène [...] Je vous écris un peu du milieu d'un tunnel tout noir». ⁶⁴

Grace, por su parte, fue consciente en cada momento de la fase que atravesaba su enfermedad y nunca se resignó a esperar pasivamente la muerte. MY se pronuncia en diversas ocasiones contra la falta de respeto hacia los enfermos que representa el ocultarles la verdadera gravedad de su dolencia, frente a quienes le insinúan un piadoso ocultamiento a Grace de su verdadero estado :

Oserai-je vous dire que la politique du silence ne me paraît pas du tout la meilleure [...] Je pense qu'on manque de respect en faisant autrement que dire la vérité [...] Avec toute personne qui a des sentiments religieux ou des opinions philosophiques, il me semble qu'on a le devoir de la laisser se préparer à la mort comme elle l'entend [...] On a cru la perdre [Grace] l'an dernier [...], mais depuis, tout en étant toujours très menacée, elle se maintient et fait le meilleur usage des forces qu'elle a. Je suis sûre que ce résultat admirable n'aurait pas été obtenu si on l'avait tenue dans l'ignorance.⁶⁵

Siempre alabó en público y en privado el coraje y las ansias de vivir de Grace, su energía y sus denodados esfuerzos por no entregarse: «son énergie n'abdique jamais complètement». Sin embargo, en los últimos días de Grace – ocho días antes de su muerte-, asistimos a un diálogo dramático entre ambas, referido por Dee Dee Wilson, tras acudir al médico; éste había comunicado a MY que el final era inmediato. Grace, «d'un air plus furieux que désespéré», lanza la certeza de su muerte inmediata contra la actitud de impasibilidad y complicidad con el médico mantenida a sus ojos por Marguerite:

- «Eh bien, ça y est! je suis mourante.
- «Je sais, a dit doucement Madame [MY], déclenchant la colère de Grace.

⁶⁴ LT, p. 615, lettre à Matthieu Galey, 13 octobre 1979.

⁶⁵ Lettre à Béatrice Aubier, 28 avril 1978 (LT, pp. 592-593).

- «Comment le saviez-vous?
- «Le docteur me l'a dit.
- «Et vous ne m'en avez pas avertie immédiatement? Comment oscz-vous?
C'est indigne...

La situation se dégradait de jour en jour. On administrait des médicaments contre la douleur. Il n'y avait rien d'autre à faire.» (Savigneau, p. 388)

El día 18 de noviembre de 1979, a las 21 horas, después de tres días en coma, Grace Frick moría apaciblemente dormida. Asistimos al relato confeccionado por la biógrafa de MY, J. Savigneau, que reproduce fragmentos del testimonio de Dee Dee Wilson, presente junto a ellas dos en aquel momento:

«...Madame [MY] était silencieuse et très présente. Le 18 novembre je l'ai avertie qu'on approchait de la fin.» C'est là, dans l'après-midi, que Marguerite Yourcenar a fait jouer au chevet de Grace la petite boîte à musique dont elle parle dans ses entretiens avec Matthieu Galey: «l'humble petite boîte à musique suisse, qui joue pianissimo une ariette de Haydn, et que j'ai fait marcher au chevet de Grace, une heure avant sa mort, au moment où les contacts et les paroles ne l'atteignaient plus»

«Il y avait dans tout cela une infinie douceur, ajoute Dee Dec, celle d'une femme pour une autre qu'elle avait auprès d'elle depuis quarante ans, celle d'une femme qui accomplit le geste de millions de femmes avant elle: accompagner à la mort. Grace est morte pacifiquement, presque imperceptiblement. Il était neuf heures du soir, précises. Madame m'a interrogée d'un air incrédule.

«- Est-ce fini?

«- Oui.

«- En êtes-vous sûre?

«- Oui.

«Alors elle s'est approchée de la fenêtre, l'a ouverte en grand en disant quelque chose comme: "Je ne sais pas... mais on dit qu'il faut laisser l'esprit s'échapper librement" [...] «Ce soir-là, Marguerite Yourcenar ne ressemblait plus du tout à l'écrivain célèbre et à la personne sûre de ses choix et de sa vie que les Français venaient de découvrir à la radio et à la télévision. Elle ne ressemblait pas non plus à la femme parfois trop exigeante et volontiers agressive que j'ai connue dans sa vieillesse. Elle faisait simplement peine à voir.» (Savigneau, p. 389).

El estado en el que quedó momentáneamente MY tras la muerte de Grace debía de estar muy próximo al aturdimiento, al extravío de los sentidos, a la ruidosa sordera que queda después de estar sometido a un ruido insoportable durante largos periodos de tiempo. Con el espíritu de Grace, emigrado por la ventana que ella le abrió, se iba la mayor parte de su vida; sabía que la porción que le restaba era escasa, tenía setenta y seis años y demasiadas cosas por hacer todavía, aunque no sabía por dónde empezar:

Comme beaucoup de femmes au moment de leur veuvage. après la longue maladie d'un conjoint qu'elles ont dû veiller ou accompagner, elle était accablée : mais aussi sortie d'un long tunnel, soulagée presque d'avoir retrouvé une forme de liberté. et ne sachant encore qu'en faire.⁶⁶

La ausencia de Grace era a la vez el salvoconducto para moverse libremente en el futuro sin atarse una vez más al lecho de un moribundo y, al tiempo, una deserción que la dejaba frente a frente con su propia muerte, una vez desaparecidos los obstáculos que se inerponian entre ella y su destino.

El 23 de noviembre proceden a inhumar las cenizas de Grace en el cementerio de Somesville, en el que ocho años después sería enterrada ella misma. Vuelve a ser una ceremonia exclusivamente femenina, al igual que la mención antes reproducida de Dee Dee Wilson aludiendo al rito atávicamente femenino de acompañar a los muertos, al que volverá a referirse MY en este pasaje, como lo es el de cuidar eternamente a los enfermos:

J'avais apporté avec moi un panier, un de ces paniers indiens d'herbe douce qui gardent toujours leur parfum ; il suffit de quelques gouttes d'eau pour que celui-ci renaisse. J'y ai versé les cendres qui en réalité ressemblaient plutôt à des petits graviers. J'ai mis le tout dans une écharpe de laine que cette personne avait souvent portée. qu'elle aimait bien. Nous avons recouvert le trou après y avoir mis quelques feuillages et la belle motte d'herbe a été replacée. On ne voyait plus rien. Nous sommes parties toutes les trois, les deux infirmières et moi. comme les éternelles femmes qui se sont occupées de soigner les malades et

⁶⁶ Palabras de Dee Dee Wilson reproducidas por J. Savigneau (p. 400).

d'enterrer les morts. C'était un rite [...] vous voyez, nous avons évité l'urne en faux bronze, le socle en velours, le cercueil avec du satin, artificiel, bien sûr. Nous avons échappé à tout cela. À chaque moment de la vie on peut réinventer un rite» (Savigneau, p. 393).

De este fragmento podemos extraer un par de impresiones que, si bien es cierto que hay que enjuiciar en su contexto preciso, no dejan de ser exponente claro de las contradicciones que anidaban en el espíritu de MY, así como del delicado momento interior que atravesaba.

La primera impresión que destacamos es la aparente dureza que denota el designar con un frío *cette personne* a la persona cuya inhumación estaba describiendo, compañera y amante de media vida. Sin afán de sobredimensionar la importancia del término, y aun manteniéndolo en el ámbito de la anécdota, no queríamos omitirlo, por lo que representa de manifestación de una cierta contradicción que anidaba en su carácter complejo. Sin duda ninguna amó a Grace y apreció en ella la fidelidad y la devoción con las que le consagró su vida; sin embargo, los últimos años, como hemos comentado, no habían sido fáciles y el hecho es que, una vez muerta Grace, MY abrió la ventana para que emigrase su espíritu, cerró y vendió el piano, y claramente pretendió cerrar un capítulo oscuro de su vida. Así pues, el designar con tan frío apelativo a su compañera difunta (quizá tan sólo en un plano subconsciente), quizá obedezca a una ruptura con el pasado que tenía prisa y ansiedad por consumir. Por otra parte, mencionaremos otros testimonios en los que se refiere a Grace con alguna dosis –nunca muy alta, bien es verdad, ni con Grace ni con ninguna otra criatura que no fuera de ficción– de emotividad, aludiendo a su reciente pérdida.

La otra impresión que mencionábamos acerca de este fragmento, proviene igualmente de una faceta paradójica que anidaba en el espíritu de MY. Resulta llamativo el hecho de que, en el relato del último adiós a su compañera,

consciente de que sería publicado⁶⁷ y de la repercusión que sus palabras tendrían, no se resistiera a incluir una serie de gestos casi pueriles, de «guiños a la galería» para alimentar su imagen pública. Así, consciente de la prestigiosa imagen que proyectaba por su reconocida independencia y su condición de triunfadora heterodoxa al margen de los dictados y las modas literarias, además de la reputación bien ganada de defensora pública de la naturaleza, no se sustrae a la tentación de deslizar ciertos elementos que cultiven su vanidad de figura pública en ese sentido. Solamente en ese contexto se entiende, por ejemplo, el interés en dejar constancia, en semejantes circunstancias, que el “bello” terrón de hierba levantado para enterrar las cenizas de Grace ha sido recolocado exactamente en su sitio, sin dejar huella alguna «on ne voyait plus rien» (ni rastro de los restos de Grace); o ese cierto puritanismo *esnob* que pone de manifiesto al mostrar que han evitado «vous voyez, nous avons évité...» cualquier convencionalismo, cualquier ornamento funerario artificial («artificiel, bien sûr»): ni sedas, ni bronce, ni satén, ni terciopelo: todos los ingredientes empleados en la pequeña ceremonia son naturales, y había que dejar constancia pública de ello.

Una vez inhumados los restos de Grace, se consuma físicamente su ausencia definitiva; el desconcierto, la soledad, la evocación de su enorme sufrimiento y de los esfuerzos por acallarlos:

Voici l'article nécrologique de Grace Frick dans notre petit journal local. Il met un point à près de quarante années de dévouement, dont les dix dernières ont été un perpétuel tourment (cancer généralisé du système lymphatique) dissimulé le mieux possible, surtout aux visiteurs venus me rencontrer, mais dès qu'elle était seule lui arrachait des cris.⁶⁸

A la hora de reivindicar su figura, la cualidad que en mayor grado pondera es la fidelidad y el largo tiempo que había permanecido a su lado:

⁶⁷ El texto, citado por J. Savigneau, corresponde a una entrevista para *F. Magazine*, publicada tras la muerte de M. Yourcenar, en marzo de 1980 (nº 25): «L'ordre des choses de Marguerite Yourcenar», entretien avec Claude Servan-Schreiber.

⁶⁸ Lettre à Jean Chalon, 29 novembre 1979 (LT, p. 621).

Elle méritait mieux. elle qui m'a secondée si longtemps (Marthe près de Marie) et dont un vieil hollandais. qui ne l'avait vue qu'une fois [...] m'avait dit voir en elle «le visage de la fidélité».⁶⁹

En una carta al hijo de su hermanastro encontramos de nuevo la alusión a los enormes sufrimientos que Grace padecía en vida, así como el modo apacible en el que se adentró en la muerte. Es muy posible que ambos elementos sean reflexiones en voz alta que ejerzan como terapia para expulsar sus fantasmas internos de culpabilidad. Este argumento, repetido en ésta y en algunas otras cartas, consiste en subrayar el sufrimiento que representaba para ella el seguir viva (*tourment, enfer, atroce, terrible*, son algunos de los términos que emplea), con objeto de convencerse de que la muerte era la mejor y única salida que había para ella; representa, pues, un mecanismo de defensa que ella desarrolla con sus tres ingredientes básicos: tormentos horribles en la agonía, imposibilidad de solución médica conocida, y muerte dulce y sin sufrimiento. Con ellos, los vivos, los que sobreviven al fallecido, encuentran un consuelo con el que reconfortarse y acallan cualquier síndrome de culpabilidad que puedan experimentar:

Et maintenant. la nouvelle si triste et si prévue. Prévue par tout le monde. sauf par Grâce. qui a lutté jusqu'à l'avant-dernier jour. Depuis près de huit ans. elle souffrait d'une façon atroce. avec des semaines. et parfois un ou deux mois de rémission. naturellement. mais depuis le début de l'année cela a été un tourment presque continu pour elle. De sorte que quand elle a cessé de vivre de façon si imperceptible que l'infirmière et moi n'en étions pas même tout de suite sûres. au cours d'un sommeil provoqué par une puissante injection (un dérivé de la morphine). on ne pouvait vraiment pas le regretter pour elle. Mais cette chute dans le vide après ce travail et cette existence en commun de tant d'années... C'est une sorte de nouveau rythme à acquérir. Je dis tout de suite. pour en finir avec ce qui me concerne. que je suis bien secondée et entourée du point de vue journalier et domestique.⁷⁰

Pese a que deja constancia de que tiene sus asuntos diarios bien resueltos, muy pronto iniciará una etapa un tanto frenética de viajes, publicaciones y otras

⁶⁹ Lettre à Jean Chalon. 29 novembre 1979 dans la soirée (LT. p. 622).

⁷⁰ Lettre à Georges de Crayencour. 8 décembre 1979 (LT, pp. 623-624).

actividades. Petite Plaisance deja de ser la cárcel de su vida inmóvil, porque la soledad a partir de ahora irá adquiriendo las facciones de la muerte, la de su compañera ya partida y la de la suya propia, que no sabe cuánto tiempo aún le concederá: «À cela s'ajoutait son désir presque incontrôlable de bouger, de repartir, de voyager, son refus de la vieillesse dans laquelle elle s'était enfoncée depuis près de huit ans» (Savigneau, p. 394) Del sentimiento inicial de liberación pasa al de la fatiga y la soledad: «J'ai vu ça avec Grace. Sur le moment, c'était presque comme une délivrance, mais c'est après...» (id., p. 382), «je me retrouverais seule [...] Elle est ma famille pour le moment [...] Les choses durent ce qu'elles peuvent» (id., p. 385). Resulta significativa, en este sentido, la particular modalidad de diálogo *post mortem* que MY emprende con Grace, a través de apostillas añadidas a las anotaciones efectuadas por ésta en su día, y que señala Savigneau:

Marguerite, qui a relu tous les carnets de Grace après sa mort, y a parfois apporté des correctifs ou des commentaires. Au 10 novembre, en marge de «MY apprend à tricoter», elle a ajouté un «non» péremptoire, et quand Grace remarque «Marguerite a acheté un lit extravagant pour sa chambre de Bronxville», celle-ci précise «je l'ai encore»... Pour banals qu'ils soient, ces curieux petits dialogues, maintenus après l'ultime séparation, donnent comme un écho de ce que pouvaient être, tendres ou acides, les conversations quotidiennes (Savigneau, p. 168).

Sin embargo, ella se esfuerza por minimizar el recuerdo de Grace y el impacto producido por su muerte, posiblemente porque la herida estaba completamente abierta por dentro, o tal vez porque quería alejar cuanto antes el fantasma de Grace para que pudiera entrar el de Jerry. No deja de sorprender la frase con que resumía su larga convivencia: «D'abord une passion, ensuite une habitude, enfin une femme qui soigne une autre femme malade» (cit. in eadem, p. 394).

Fueran cuales fueran las motivaciones íntimas para tomar esa distancia, el hecho es que muy pronto rompió su inmovilidad: en febrero emprendió un crucero por el Caribe en compañía de Jerry Wilson –cuarenta y seis años más joven que

ella-, que ocupó la habitación de Grace en la casa. Luego vino la elección de MY para ocupar un sillón en la Académie Française, siendo la primera mujer en la historia en tener ese privilegio. Se iniciaba la última etapa y había que vivirla deprisa. En mayo de 1980, escribía:

Les six mois passés (presque) depuis la mort de Grace Frick, avec leurs travaux et leurs voyages, m'ont fait perdre 10 kilos après l'immobilité quasi complète de la vie dans ces quatre ou cinq dernières années. Je ne m'en plains pas, il faut peser le moins possible sur la terre.⁷¹

Esta última frase, herencia de la filosofía estoica y nómada, transmitida por Michel, parece también una declaración de principios, aludiendo al despojamiento por parte del ser humano de todo revestimiento en sus momentos finales, en su tramo final hacia la muerte, tendiendo hacia la desnudez final, al igual que hiciera el Nathanael de *Un Homme Obscur*.

Una estela con epitafio quedó en el cementerio de Somesville en memoria de Grace: « GRACE FRICK 1903-1979 HOSPES COMESQUE »⁷². En los *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, a propósito de la dedicatoria del libro, ya le había aplicado estos dos mismos términos, haciendo al mismo tiempo una hermosa semblanza de lo que su amistad le había aportado:

Ce livre n'est pas dédié à personne. Il aurait dû l'être à G.F., et l'eût été, s'il n'y avait une espèce d'indécence à mettre une dédicace personnelle en tête d'un ouvrage d'où je tenais justement à m'effacer. Mais la plus longue dédicace est encore une manière trop incomplète et trop banale d'honorer une amitié si peu commune. Quand j'essaie de définir ce bien qui depuis des années m'est donné, je me dis qu'un tel privilège, si rare qu'il soit, ne peut cependant être unique : qu'il doit y avoir parfois, un peu en retrait, dans l'aventure d'un livre mené à bien, ou dans une vie d'écrivain heureuse, quelqu'un qui ne laisse pas passer la

⁷¹ Lettre à Wilhelm Gans, 12 mai 1980 (LT, p. 633).

⁷² «huésped y compañera»: con estas palabras designa Adriano a su alma, a quien se dirige en el momento en que su muerte es inminente (MH en OR, p. 515). Este mismo lema da título a uno de los poemas añadidos de *Les Charités d'Alcippe* (CA, p. 106), cuya última estrofa dice: «Corps, mon vieux compagnon, nous périrons ensemble./ Comment ne pas t'aimer, forme à qui je ressemble./ Puisque c'est dans tes bras que j'étreins l'univers».

phrase inexacte ou faible que nous voulions garder par fatigue : quelqu'un qui relira vingt fois s'il le faut avec nous une page incertaine : quelqu'un qui prend pour nous sur les rayons des bibliothèques les gros tomes où nous pourrions trouver une indication utile. et s'obstine à les consulter encore. au moment où la lassitude nous les avait déjà fait refermer : quelqu'un qui nous soutient. nous approuve. parfois nous combat ; quelqu'un qui partage avec nous. à ferveur égale. les joies de l'art et celles de la vie. leurs travaux jamais ennuyeux et jamais faciles : même notre complément. mais soi-même : quelqu'un qui nous laisse divinement libres. et pourtant nous oblige à être pleinement ce que nous sommes. *Hospes comesque* (CNMH en OR. p. 537-8).

Quedan igualmente, tras la partida de Grace, las palabras que ella pone en boca de Miguel Angel Buonarotti en «Sixtine», y que bien pueden enmascarar sus propios sentimientos, la soledad y el desconcierto ante el epilogo de su vida, que se presenta cargado de ausencias:

J'ai aimé. premièrement. mes rêves [...] Puis. j'ai aimé ma famille. et les amis qui venaient à moi [...] Enfin. j'ai aimé une femme. Mes parents sont morts : mes amis. mes aimés sont partis : et les uns m'ont quitté pour vivre. et les autres peut-être pour la trahison du tombeau [...] La femme que j'aimais. elle aussi. s'en est allée de ce monde. comme une étrangère qui s'aperçoit qu'elle s'est trompée de porte et que sa maison est ailleurs (TS. en EM. p. 285).

Quedan, en fin, las palabras de Fedón tras la muerte de Sócrates, en las que advierte que las lágrimas vertidas son más por aquellos que sobreviven que por aquél que se fue, pues es a los primeros a quienes hiere la ausencia: «Yo, a pesar de mis esfuerzos, lloré tanto que no tuve más remedio que cubrirme con mi manto para desahogarme llorando, no por la desventura de Sócrates, sino por mi desgracia al pensar en el amigo que iba a perder» (Platón, p. 210).

8. JERRY WILSON, LA ÚLTIMA DE SUS DESPEDIDAS

Probablemente el día que Jerry Wilson llegó a Petite Plaisance en 1978 por vez primera con un equipo de televisión, MY no podía imaginar que ese joven aún

habría de proporcionarle un lustro de intensidad imprevisible. Acababa de salir del que creía su último túnel en vida tras el entierro de Grace, y Jerry volvía para ella a ser el Hermes que en su día fue André Fraigneau⁷³, cuyas sombras llegan a superponerse. Este es el dios encargado de custodiar a los muertos, pero para MY era el dios que proporcionó a Perseo las sandalias aladas, el dios protector de los viajeros.

Con Jerry, MY emprendió un vertiginoso regreso a la vida «Je lui dois deux ans de bonheur et même de vie» Apenas tres meses después del fallecimiento de Grace, ambos se hallaban ya de crucero por el Caribe; luego vendrían Inglaterra, París, Dinamarca, Alemania, Holanda, Bélgica, Marruecos, España, Portugal, Egipto, Tailandia, Japón, India, ... una carrera frenética que sólo un accidente en Kenya y luego la enfermedad de Jerry podrían detener. Nunca en medio de esa fiebre pudo pasar por la mente de la escritora, ya casi octogenaria, que aún habría de verse otra vez dando cumplimiento al eterno rito femenino de despedir a los muertos, de cuidar a los enfermos. En esta ocasión las enfermedades de ambos se orquestarían perversamente para imponer su propia sincronía. Ello impediría que las cosas volvieran a ser como antes, y que, una vez más, MY pudiera acudir a la cabecera de un ser querido que agoniza.

El año 1985 puso fin bruscamente a ese paréntesis de reencuentro con la vida, con los viajes y con su geografía más íntimamente amada. El viaje a la India realizado en compañía de Jerry y su amigo Daniel (*l'ange de la mort*), habría de marcar la entrada de un nuevo túnel que también resultaría doloroso; esta vez, además, agravado por el hecho de que ya se veía muy escasa de defensas para atravesarlo: había iniciado, tras un instante de esplendor fugaz, el camino hacia su propio túnel: «L'année 1985 toute entière –ainsi que les deux mois qui l'ont précédée et suivie- ont été un long roman noir avec de bien rares éclaircies» (Savigneau, p. 441).

⁷³ Con el nombre de Hermes le dedicó a André Fraigneau, su pasión imposible de juventud, el libro *Feux*, en el que describió sus sentimientos íntimos en clave mitológica.

A lo largo de este viaje se declararán los síntomas de la enfermedad que padecía Jerry. En un principio, quisieron atribuirlos a las fiebres palúdicas, para pasar luego a creer que se trataba de tuberculosis, lo que aún permitía un margen de optimismo:

Nous croyions [...] que ces violents accès de fièvre sont dus au paludisme. mais des examens très complets ont prouvé surabondamment qu'il s'agissait d'une tuberculose déjà avancée. Heureusement, la tuberculose de nos jours se guérit, et après 5 ou 6 semaines d'isolement à l'hôpital on peut espérer le retour du malade à Northeast Harbor, plus contagieux, mais soumis encore à des accès de fièvre qui récurront [sic] peut-être pendant des mois.⁷⁴

Muy pronto, sin embargo, se reveló la verdadera naturaleza de la enfermedad de Jerry y su alcance: se trataba de SIDA. En 1985 ya se conocía, si no su etiología, si las vías de transmisión y, desde luego, sus fatales consecuencias. Jerry, pese a ello, nunca quiso cambiar de conducta al respecto:

Dès l'apparition de cette maladie, que l'on savait sexuellement transmissible, nous en avons parlé. Jerry et moi, confiait-elle. Il avait indiqué qu'il ne souhaitait rien changer à ses habitudes de vie, quel que soient les risques encourus. Je ne partageais pas cette opinion, mais je n'allais tout de même pas me mettre à faire de la morale (Savigneau, p. 442).

Esa misma indulgencia a la hora de enjuiciar una actitud que en algún momento pudo reprocharle en privado como inconsciente o irresponsable frente a la enfermedad, permaneció en MY presente después de la muerte de Jerry:

Entièrement sain d'esprit, beau malgré la tragique maigreur, mourant d'un mal encre dans les passions auxquelles il s'était toujours livré avec fougue. Jerry, au fond, est mort dans son style de vie (cit. in eadem, p. 444).

Resulta inevitable relacionar esta actitud de MY respecto a la actitud de Jerry con las connotaciones atribuidas a esta enfermedad a principios de los años 80, cuando la incapacidad de la medicina para explicar su origen exacto, dio pie a

⁷⁴ Lettre à Georges de Crayencour, 21 avril 1985 (LT, p. 657).

multitud de interpretaciones basadas en el fanatismo y en la ignorancia: al extenderse entre colectivos como los homosexuales, un sector de la opinión pública le atribuyó la condición de plaga bíblica que hacía expiar determinada clase de pecados. No es necesario añadir que MY, siempre sensibilizada hacia estos grupos por razones de orden personal y literario, había de mostrarse permisiva y condescendiente hacia la conducta de Jerry.

En poco tiempo, el estado de Jerry se agrava notablemente, y en marzo es hospitalizado. En apenas dos meses, se advierte, respecto a su enfermedad una transformación desde el optimismo de la carta anterior, a la más absoluta de las certezas de un final que se presiente muy cercano:

Les nouvelles de Jerry W[ilson] sont mauvaises : il n'a plus sans doute que quelques semaines ou quelques mois à vivre. Les deux poumons sont engorgés et les bacilles tuberculeux ont envahi aussi la moelle et le sang... Il habite à Little Rock dans le voisinage de l'hôpital. où on lui fait 3 fois par semaine des perfusions aux effets épuisants. Il me téléphone à peu près chaque semaine. Il est dur de perdre un compagnon de 36 ans.⁷⁵

Tras la marcha a París de Jerry para someterse a un tratamiento de la enfermedad, en septiembre, MY sufre un ataque cardíaco que se resuelve con la instalación de cinco puentes coronarios en un hospital de Boston. De nuevo su cuerpo da una respuesta patológica ante la enfermedad grave del ser querido. Jerry regresa de París para acudir junto a ella, invirtiéndose esta vez los papeles; esta vez era ella la paciente cuidada por el enfermo Jerry. Este gesto de su joven amigo conmovió profundamente a MY («je n'aurais pas tenu le coup sans cette présence amicale»), al tiempo que supuso un elemento de culpabilización posterior para ella, al no haber podido corresponder cuando él agonizaba.

A finales de octubre, MY, muy debilitada, regresa a Petite Plaisance. Las noticias que le llegan desde París son cada vez peores. Jerry, obsesionado con el

⁷⁵ Lettre à l'abbé André Desjardins, 13 juin 1985 (LT, p. 661).

suicidio⁷⁶, busca una salida: «C'était éprouvant, mais je comprenais son désir de ne pas supporter plus longtemps cette maladie dont il connaissait l'issue. Je comprends que l'on puisse tenter d'avoir une belle mort» (cit. en Savigneau, p. 444):

[...]les derniers développements de la situation de Jerry. Ils sont incroyables: trois tentatives de suicide, dont deux dans un salon du Ritz (j'y crois à peine moi-même) ont chaque fois abouti à la clinique Ste Anne où il est encore en ce moment. Vous pouvez vous imaginer combien tout cela me navre, et aussi combien je suis impuissante à faire quoi que ce soit, d'autant plus que tout en me remettant peu à peu, je demeure très faible.⁷⁷

Las circunstancias vuelven a reproducir un cuadro con tintes muy oscuros para MY, de nuevo confinada en Petite Plaisance por la enfermedad (*navrée, faible, impuissante,...*); esta vez se trata de ella misma, incapaz de poder desplazarse a París junto a Jerry, que vive unos últimos días dramáticos. Mientras tanto, se dedica al que será el último e inacabado volumen de *Le Labyrinthe du Monde: Quoi? L'Éternité*, intencionado título extraído del poema de Rimbaud *L'Éternité*: «elle est retrouvée / Quoi? – L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil.» (Rimbaud, 1972, p. 365), alusivo a una eternidad que posiblemente presentía próxima.

El 8 de febrero de 1986 murió Jerry Wilson en el hospital Laënnec de París. Otra vez la soledad y el vacío. Al dolor de perder a un ser querido, que ella ya bien conocía, se unen en esta ocasión tres elementos que dan a este dolor una dimensión dramática para ella, al margen de su avanzada edad:

- En primer lugar, el desconcierto. Fue ésta una ausencia ciertamente previsible una vez declarada la enfermedad, pero absolutamente impensable tan sólo un año y medio antes; MY se había unido a él tras la muerte de Grace en busca de un río de juventud y vida, recién salida como estaba de la ciénaga de

⁷⁶ Daniel, su amigo y compañero de viaje a la India en el invierno de 1984-85, también enfermo de SIDA, se suicidó arrojándose al Hudson en 1989.

⁷⁷ Lettre à Yannick Guillou, 18 novembre 1985 (LT, p. 664).

enfermedad y muerte tras la agonía de Grace. Con su relación con Jerry, había suscrito una especie de seguro que le había de garantizar holgadamente hasta el final de sus días una compañía que le atenuara la proximidad de su propia muerte. Si de alguno de sus muertos podemos decir que MY no se hallaba preparada para sobrevivirle, ese alguien es sin duda JW. Al dolor, se une pues el estupor y el desconcierto.⁷⁸

- En segundo lugar, y unido al anterior, el factor en sí que representa la temprana edad del fallecido «tout homme mort jeune porte devant l'histoire sa jeunesse comme un masque» (SP, p. 770): esa máscara pone en evidencia el desequilibrio que representa la muerte de un ser joven.
- Por último, el *síndrome del superviviente*, al que hemos aludido con motivo de otros fallecimientos, adquiere en este caso una vertiente que provocó en ella un sentimiento de culpabilidad que no supo o no quiso ocultar. El origen de este sentimiento radica en el hecho de no poder acudir junto a su lecho, como tantas veces antes, en cumplimiento de la misión eternamente femenina ya mencionada. En este caso, ella no oculta que le resulta especialmente mortificante el hecho de que él sí hubiera acudido junto a ella cuando la intervinieron del corazón: en septiembre del año anterior:

Je suis d'autant plus proche de vous que le 8 de ce mois, avant l'aube, un très cher ami de trente-six ans avec qui je voyageais et travaillais depuis environ 7 ans est mort à Paris, dans son sommeil, après plusieurs tentatives de suicide (il se savait atteint d'une maladie inguérissable). Outre l'immense chagrin de cette vie trop tôt finie, je sens en moi aussi une cassure irréparable. Bien que très malade, il était venu à Paris me soigner lors de mon opération en octobre, mais jc n'ai pu ensuite le rejoindre à temps, ce dont jc ne me console pas.⁷⁹

⁷⁸ El hecho de que a posteriori mencione que para él fuera algo previsible «il avait toujours imaginé qu'il mourrait jeune» (cfr. *infra*), lo entendemos, más que como una certeza vital, en un sentido literario o idealizante, pues gustaba de expresar su paralelismo con la figura de Antinoo, cuya asunción en todas sus consecuencias, le implicaría una muerte temprana, al igual que el favorito de Adriano.

⁷⁹ Lettre à Wim Boots, 17 février 1986 (LT, p. 670).

Términos como «immense chagrin», «cassure irréparable»⁸⁰, o «je ne me console pas», conforman un conjunto hasta ahora no percibido en ocasiones anteriores. A los tres factores mencionados antes, junto al sincero afecto que sin duda le profesaba, habría que añadir la vulnerabilidad propia de una anciana octogenaria, con los recursos y las defensas ya exhaustos. El hecho es que sus confesiones nos muestran una faceta inédita en ocasiones anteriores, con una carga afectiva de mayor calado, una cierta sublimación del ausente y el autorreproche expreso de no haber llegado a tiempo para haber estado junto a él en el momento supremo⁸¹. Añadamos que en este fragmento, junto a la autoinculpación, esboza un intento de justificación, basándose en su delicado de salud, al mismo tiempo que cuestiona la utilidad que su presencia hubiera reportado al moribundo, a lo que Jerry hubiera podido responderle con las propias palabras de MY a propósito de la visita que aquél le hizo cuando la opereraron de corazón: «Je n'aurais pas tenu le coup sans cette présence amicale».

Déjà. comme vous le dites. Délivré de la maladie. si déplorable. mais aggravée encore par le labyrinthe de fumées. de malentendus. de jeux de miroirs dans lequel il s'est finalement trouvé pris.. Délivré de cela aussi. je l'espère. Je ne me consolerais jamais de n'avoir pas été là jusqu'au bout. du fait de mon état de santé encore trop incertain. mais je ne crois que ma présence eût amélioré grand chose. Lui. du moins. a été fidèle en interrompant son traitement à Paris pour venir me rejoindre durant mon opération... Tout ce que j'ai vu ou entendu de lui. de vive voix. par lettre ou par téléphone. quand la force de téléphoner lui restait. a été d'un très grand courage et d'une très grande sérénité. Il avait toujours imaginé qu'il mourrait jeune. Des propos de lui sont encore mon

⁸⁰ Es de destacar el término “irreparable”, que aparece en dos de las cartas reproducidas (v. infra). nunca antes empleado en este contexto. En las muertes anteriores sus lamentos dejaban entrever que la recuperación era cuestión sólo de tiempo. Ahora, la noción de irreversibilidad nos remite a un ser que se irá pronto acompañada de un dolor que ya no ha sido capaz de asimilar.

⁸¹ Este mismo sentimiento de culpa irreparable, la íntima desolación por la tardanza en acudir junto al ser que ha de morir es precisamente una de las constantes expresivas en varios de los *Sept Poèmes pour une Morte*, publicados en 1931 (CA), que fueron dedicados a Jeanne de Vietinghoff: «Et son morts sans savoir que nous allions venir. / [...] nous léguant un remords au lieu d'un souvenir». (I, p. 66) «J'arrive juste à temps pour vous perdre à jamais» (II, p. 68). Je n'ai su qu'hésiter; il fallait accourir; / Il fallait appeler; je n'ai su que me taire. / J'ai suivi trop longtemps mon sentier solitaire; / Je n'avais pas prévu que vous alliez mourir. / [...] Je vous rejoins trop tard; je me repens; j'envie / Ceux qui mieux avertis que tout est passager. / Vous montraient leur amour quand vous étiez en vie. (III, p 70). Incluso acerca de Matthieu Galey, con quien rompió relaciones tras la publicación de *Les Yeux Ouverts*, enterada de que había fallecido, afirmó: «Si j'avais su que M. Galey était malade, je serais, évidemment allée lui rendre visite».

meilleur soutien: «Ne dites pas que c'est un grand malheur ; dites: c'est une grande expérience à faire» Mais il y aura toujours un immense domaine de tristesse où nous n'entrerons pas.⁸²

Las imágenes asociadas a su muerte son, en este caso como en ningún otro, las relativas a la ausencia, al vacío, a la oscuridad, elementos que denotan la prefiguración de un universo interno, sereno pero ya muy quebrantado, con nuevas alusiones a la desnudez con que se ha de efectuar el último viaje, y que resulta recurrente en ella:

J'avais appris la mort de Jerry le matin même [...] je n'avais eu qu'une seule sensation: «c'est fini», l'horreur des labyrinthes tortueux et des fumées remplacée seulement par un écran noir. Je vous dois une image, et une image que personne d'autre m'a donnée: le soleil étincelant et froid, la chambre vide au lit déjà impersonnellement défait, les trois tulipes [...] encore présentes [...] une définitive et parfaite absence [...] Il est parti complètement dépouillé comme ces siddhus qui nous émouvaient tellement sur les routes de l'Inde, comme ces «hommes vêtus d'espace», c'est-à-dire, nus [...] Je ne sais pas pourquoi cette idée me soutient, et je ne l'aurais pas eue si vous ne m'aviez pas décrit le cadre vide.⁸³

J'aimerais revoir avec vous Saint Serge et y prier pour Jerry, mort, hélas le 8 février de cette année. C'est un vide irréparable dans ma vie.⁸⁴

El sentimiento de culpabilidad que antes hemos expuesto pudo ser sin duda el desencadenante de la peregrinación que inició apenas transcurridos tres meses desde la muerte de Jerry, para recorrer los que fueron hitos de su último recorrido, incluyendo los salones del Ritz de Paris, en los que por tres veces intentó quitarse la vida:

Ce voyage avait quelque chose de morbide, se rappelle Stanley Crantson. Madame voulait faire le chemin de Jerry dans ses moindres détails. Tout voir. Fixer les lieux dans sa mémoire». Ainsi, après avoir vu à plusieurs reprises la

⁸² Lettre à Yannik Guillou, 23 février 1986 (LT, p. 670).

⁸³ Lettre à Fance Franck, 4 mars 1986 (LT, p. 671).

⁸⁴ Lettre à Isis Zaki, 3 novembre 1986 (LT, p. 678).

chambre du Ritz qu'occupait Jerry. Marguerite Yourcenar avait voulu voir la chambre de l'hôpital Laënnec où il était mort, puis se rendre au crématorium du Père-Lachaise où il avait été incinéré (Savigneau . p. 447).

* * *

Como Zénon recluso en su propio *abismo* retrospectivo, en la soledad consigo misma, con la memoria y con sus propios recuerdos como herramientas que desafían el transcurso del tiempo, MY ha dejado atrás a los seres con los que fue compartiendo distintos fragmentos de vida. Cada uno de ellos se llevó consigo una parte de esa memoria que ella trata ahora de reflejar en *Quoi? l'Éternité*, antes de que también a ella le sorprenda un final que presiente cada vez más próximo. Imitando ella misma a los personajes creados, la inmediatez de su propia muerte sirve para reavivar las evocaciones más remotas, incluso en el caso de aquellos que más brevemente irrumpieron en su vida :

Il en était des créatures abordées, puis quittées, au cours de l'existence comme de ces figures spectrales, jamais vues deux fois, mais d'une spécificité et d'un relief presque terribles, qui se détachent sous la nuit des paupières à l'heure qui précède le sommeil et le songe, et tantôt passent et fuient à la vitesse d'un météore, et tantôt se résorbent en elles-mêmes sous la fixité du regard interne. Des lois mathématiques plus complexes et plus inconnues encore que celles de l'esprit ou des sens présidaient à ce va-et-vient de fantômes (ON. p. 698).

Para ella, desde su escéptica fe en la eternidad, la muerte debería ser precisamente algo así como la puerta abierta que le diera acceso a la recuperación y el reencuentro con todos aquellos que fueron dejando su vida llena de huecos y de ausencias :

J'ai toujours aimé imaginer le moment qui suit immédiatement la mort comme celui où pour un instant, une heure, un siècle, on se retrouve en parfaite plénitude parmi ceux qu'on aimait avant les autres départs et les autres retours de

l'éternité. Il y aura bien là une douzaine de personnes et presque autant de chiens. Quel poignée de main nous nous donnerons ce jour-là.⁸⁵

Que esos personajes que constituyeron su peculiar galería de sombras o fantasmas estén de éste o del otro lado de la línea del tiempo, resulta casi secundario, pues todos acaban estando reunidos, junto a lo que cada cual hemos sido en cada momento de la vida:

Quand je mourrai, je sais que mon ombre de vieille femme (si je meurs avancée en âge) ira simplement rejoindre mon ombre d'enfant, mon ombre de jeune femme qui déjà m'attendent de l'autre côté du temps. Mais je ne m'en irai pas seule. Nous emmenons avec nous toute une suite de fantômes: tous ceux qui nous furent chers, et peut-être à qui nous fûmes chers [...] Tous ceux qui ont perdu quelqu'un sont, si peu que ce soit, engagés dans la mort. Mais nous n'avons rien perdu. Ils sont là. Ils nous attendent, là où il n'y a plus d'attente (PE. EM p. 478).

⁸⁵ *Sources II*, fonds Yourcenar à Harvard, cit. en Sarde, p. 376.

PARTE II

LA MUERTE CREADA

ANÁLISIS DE SU OBRA NARRATIVA

PRESENTACIÓN

A la hora de ordenar y estructurar la segunda parte que aquí iniciamos, y que constituye el corpus principal del presente trabajo, aplicaremos un criterio estrictamente cronológico, considerando para ello únicamente la fecha de publicación de la versión definitiva de cada una de las obras analizadas, que son las que en todo momento hemos manejado. Teniendo en cuenta el cambiante y complejísimo conjunto que forma la obra de M. Yourcenar (en el que tantas obras han sido reformadas, reescritas, retituladas, reagrupadas, disgregadas, etc.), el haber intentado aplicar un criterio que considerase únicamente la fecha de su primera edición, hubiera podido alterar gravemente la percepción que hubiéramos obtenido de ella al analizarla desde la perspectiva monográfica de la muerte que nos ocupa. No olvidemos que, en algunos casos, el tiempo transcurrido entre la versión primitiva y la definitiva ha sido dilatadísimo. Por otra parte, las transformaciones sufridas por estas narraciones en su segunda reescritura, han sido en ocasiones tan profundas, que han variado sustancialmente el tratamiento que en ellas reciben algunos temas esenciales, entre los cuales, no cabe duda, se halla la muerte.

Por todo ello, el orden en el que aparecerán las obras estudiadas, responde tan sólo al año de edición de la versión definitiva, siempre y cuando ésta haya supuesto modificaciones sustanciales con respecto a la versión inicial. Así, por ejemplo, estudiaremos *Denier du rêve* considerando la fecha de 1959 (quedando por lo tanto encuadrada entre *Mémoires d'Hadrien* y *L'Œuvre au Noir*), por haber sufrido considerables variaciones con respecto a la primera versión de 1934. En lo que se refiere a los tres relatos publicados en el volumen que incluye *Conte bleu*, *Le premier soir* y *Maléfice*, pese a ser los de más reciente publicación (1993), serán por el contrario analizados en primer lugar, pues constituyen tres obras breves de juventud, publicadas póstumamente (las denominaremos *Obras póstumas*), que han llegado intactas desde la fecha de su redacción (entre 1927 y 1930). Sin perjuicio de las aclaraciones precedentes, al inicio del capítulo

correspondiente a cada obra, introducimos un recorrido por las diferentes fases y procesos que en cada caso han sufrido las obras respectivas.

Aunque hemos delimitado el ámbito de aplicación del presente estudio al género narrativo, hemos querido incluir una obra de difícil clasificación como *Les Songes et les Sorts*, que en rigor excede el terreno de la narración, por las múltiples claves que puede ofrecernos en el universo onírico de la autora y, por tanto (y dicho sea con todas las reservas), en el mundo íntimo y subconsciente, que en un tema como la muerte, puede tener una incidencia tan significativa. Hemos excluido, por el contrario, otra obra de juventud, también de difícil adscripción en cuanto a género literario, como es *Feux*, por resultar, a nuestro juicio, menos relevante desde el punto de vista de nuestro estudio, estando más orientada a la expresión de un mundo pasional en clave del mito y de la leyenda clásica.

Cada uno de los capítulos, salvo el primero (dada la escasa entidad de las narraciones), irá dedicado al estudio de una obra, sin efectuar agrupamiento alguno por épocas o por cualquier otro criterio. Ello no es óbice para que previamente esbochemos una rápida panorámica de conjunto sobre los agrupamientos que suelen hacerse en torno a la abundante producción de nuestra escritora.

La distribución por etapas de la producción literaria de Marguerite Yourcenar, teniendo en cuenta las fluctuaciones señaladas, resulta en ocasiones una tarea problemática, dados los diferentes criterios que, en consecuencia, pueden ser aplicados. Cabe aceptar, con una finalidad exclusivamente didáctica o metodológica, las tres establecidas por críticos e historiadores de la literatura⁸⁶. En la primera de ellas, que corresponde a la fase inicial del desarrollo de MY como escritora, sorprende la abundancia de títulos, la madurez con la que se enfrenta a determinados conflictos del alma humana, y la claridad con la que ya esboza los ejes que van a articular la producción de toda su vida literaria posterior, que va a abarcar casi sesenta años de escritura.

⁸⁶ Brenner, p. 241.

En efecto, a lo largo de esta primera etapa, aparecerán todos los temas y los personajes que van desarrollarse posteriormente, en las distintas fases de su proyección ulterior. La segunda fase será la llamada –quizá impropriamente- *histórica*, en la que dos poderosos focos narrativos concentran toda la producción: *Mémoires d'Hadrien* (1951) y *L'Œuvre au Noir* (1968). La tercera, por su parte, se halla dominada por la ambiciosa trilogía de la memoria familiar reunida bajo el título genérico de *Le labyrinthe du monde*, compuesta de *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) y *Quoi? l'éternité*, obra póstuma publicada en 1988. Pues bien, tanto el Hadrien de *Mémoires* como el Zénon de *L'Œuvre au noir*, como muchos de los personajes que compondrán la trilogía familiar, se hallaban ya apuntados o desarrollados en algunas de las obras iniciadas a lo largo de esta primera etapa. La labor posterior, que duraría toda una vida, a la manera de Flaubert⁸⁷ sería la de recuperarlos, redistribuirlos, reescribirlos y, algunos de ellos –los menos-, suprimirlos.

Dentro de la que hemos denominado primera época, caracterizada por una notoria influencia de A. Gide, junto a una presencia constante de la Grecia clásica, cabe englobar las siguientes obras narrativas: *Conte bleu* (que incluye *Le premier soir* y *Maléfice*), *Alexis ou le traité du vain combat* (1929), *La nouvelle Eurydice* (1931), *Denier du rêve* (1934), *La mort conduit l'attelage* (1935), *Feux* (1935), *Nouvelles Orientales* (1938), *Les Songes et les Sorts* (1938), *Le coup de grâce* (1939). Esta relación, así enunciada, verá por lo tanto alterada su secuencia, además de la ya aclarada supresión de *Feux*, en los siguientes aspectos:

Por un lado, como ya hemos señalado, se pospone el estudio de *Denier du rêve*, del que consideraremos como fecha la de 1959.

⁸⁷ «Classique. Marguerite Yourcenar l'est d'abord par sa manière flaubertienne de consacrer toute une vie à réaliser quelques projets conçus dès la vingtième année, par un travail sur ces textes, qui accumule des versions successives et profite d'une réédition pour une vraie réécriture». (Vercier et Lecarme, p. 59).

También quedará pospuesto el análisis de *La mort conduit l'attelage*, debido a los cambios que los relatos en ella incluidos han ido sufriendo desde su publicación reseñada en 1935 hasta sus respectivas versiones definitivas. De los tres relatos que lo componían (*D'après Rembrandt*, *D'après Dürer*, *D'après Greco*), el primero se transformaría en *L'Oeuvre au noir* (1968), el segundo en *Un homme obscur* y *Une belle matinée*, y el tercero en *Anna, soror...* Estos tres últimos fueron publicados bajo el título genérico de *Comme l'eau qui coule* (1982), apareciendo posteriormente por separado: de un lado *Un homme obscur suivi d'Une belle matinée*, y por otro, *Anna, soror...* Teniendo en cuenta las profundísimas transformaciones que los tres relatos originarios de *La mort conduit l'attelage* –salvo en el caso de *Anna, soror...*– han sufrido hasta la que es su versión actual, incluiremos su estudio en las respectivas épocas en las que fueron publicadas las versiones definitivas, tal y como hoy las conocemos, es decir, *L'Oeuvre au noir* en la segunda, la llamada *histórica*, y *Anna, soror...*, *Un homme obscur* y *Une belle matinée*, en la tercera, o *de madurez*.

CAPÍTULO 1 : OBRAS PÓSTUMAS

CAPÍTULO 1 : OBRAS PÓSTUMAS

1.1 CONTE BLEU

Conte bleu aparece publicado en 1993 por Gallimard, con un prólogo de Josyane Savigneau y bajo el título de «Conte bleu *suivi de* Le premier soir *et de* Maléfice»⁸⁸. Como queda explicado en el prólogo de esta edición, el único relato verdaderamente inédito de los tres es el primero, que da título al volumen. De los otros dos, *Le premier soir* fue publicado en 1929 en la *Revue de France*, firmado por la autora como Marg Yourcenar⁸⁹, en tanto que *Maléfice* lo fue igualmente en *Revue de France*, pero en 1934 y ya bajo el nombre completo de Marguerite Yourcenar.

Los tres relatos —«un triptyque de jeunesse sur la crédulité humaine»⁹⁰— fueron escritos entre 1927 y 1930, es decir, que coinciden con la época en la que la escritora redactaba las páginas de la que habría de ser su primera obra de envergadura, *Alexis ou le traité du vain combat*. El hecho de que sólo el primero haya permanecido inédito y haya debido ser rescatado del abundante legado que quedó en el domicilio de Petite Plaisance tras la muerte de la escritora, pese a ofrecer mayor interés que los otros dos ya publicados, podría obedecer, como señala J. Savigneau, a la intención de MY de haber completado una trilogía que incluyera un *conte rouge* y un *conte blanc* (cfr. *Préface*).

El interés que presenta esta obra para el objeto de nuestro trabajo, aunque limitado no es desdeñable, porque aun apreciándose todavía una rigidez estilística y un excesivo sometimiento a los esquemas formales y temáticos de las alegorías moralizantes, contiene elementos que prefiguran de forma clara algunas de las que serán sus características posteriores, y que señalaremos a continuación.

⁸⁸ En España fue publicado en Alfaguara (Alfaguara / Bolsillo) en 1994 con traducción de María Fortunata Prieto-Barral.

⁸⁹ Cfr. *Biografía, la muerte vivida* (apdo. 4: «Muerte de Michel, padre y mentor).

⁹⁰ CB. préface de J. Savigneau, p 24.

El relato, concebido bajo la forma de apólogo, recoge de la influencia clásica el tema del viaje hacia el oriente, de la búsqueda llena de peligros en busca del objeto mítico, siempre una meta casi inalcanzable, ya sea ésta la inmortalidad o la riqueza. En tal paralelismo, no faltan ni el contexto marino, ni la acción de las fuerzas sobrenaturales, ni la presencia de islas, cavernas, lagunas, o el ataque externo, esta vez representado por los corsarios. El lugar del héroe de las leyendas y de los mitos lo ocupan en este caso un grupo de mercaderes que andan en pos de la riqueza, representada en el azul del zafiro. La codicia ciega de estos hombres no puede hallar otra culminación que la muerte o, lo que puede ser peor, una condena a la miseria. El relato está así planteado con una estructura de viaje de ida y vuelta. El motor de la ida, el foco que atrae el movimiento del grupo, no es otro que la consecución de la riqueza, representada en el color azul que, de modo casi milagroso, impregna toda la narración. En el viaje de vuelta, cuando cada uno de ellos se dispone a gozar de la recompensa tan laboriosamente obtenida, los elementos se confabulan para impedir que lleguen a sus respectivos destinos: España, Francia, Suiza, Irlanda, Italia, Grecia.

Al igual que en los relatos mitológicos, de los que éste es parcialmente subsidiario, la muerte es el destino ejemplarizante reservado a quienes han quebrantado los designios de los dioses. El grupo de mercaderes ha saqueado la riqueza hasta entonces custodiada en el lago de la caverna, y el único agente expiatorio capaz de restablecer el equilibrio será la muerte del transgresor. Una vez extinguida la presencia de la codicia como fuerza motriz de la narración en la primera parte, la muerte tendrá en la segunda un doble efecto: por un lado equilibrará el desorden roto por los saqueadores, y por otro, actuará como factor de disgregación del grupo.

En medio de un ambiente deliberadamente intemporal (para lo que no renuncia a emplear ciertos elementos estereotipados como veremos), destinado a resaltar su carácter alegórico-mítico, son muchos los indicios que prefiguran la presencia contenida de la muerte, que no se va a hacer explícita hasta la

culminación del relato. Esta atmósfera intemporal y, en ciertos rasgos, onírica, guarda cierta similitud con la creada en *Les songes et les sorts*, existiendo en ambos textos una significativa presencia de elementos fantásticos y, desde luego, una abundante variedad de manifestaciones de la muerte, desde sus niveles más abstractos e incorpóreos a las representaciones más ajustadas a su iconografía clásica.

Consecuencia de este carácter etéreo al que aludíamos anteriormente es la frontera difusa entre el mundo real y el mundo onírico e irreal, poblado por las criaturas de los sueños o por los fantasmas de la mente y de la memoria. Los personajes y sus figuras comparten un mismo escenario, pero en dos dimensiones diferentes, en dos planos distintos de corporeidad. Para delimitar ambos mundos en esta obra, MY recurre a una dialéctica de presencia/ ausencia, realidad/ irrealidad, corporeidad/ incorporeidad, marcada en unos casos por las sombras, que distinguen los dos planos de personajes existentes:

Les ombres que les marchands allongeaient derrière eux sur la route en se dirigeant dans le sens du soir étaient plus grandes, plus minces, et moins noires qu'en plein midi (CB, p. 29).

Les ombres des marchands s'attachaient à leurs talons, petites et noires comme des vipères. La jeune femme seule en était complètement démunie, ce qui leur fit croire que c'était peut-être un fantôme (CB, p. 33).

No podemos omitir el dato, respecto a la joven aludida en este último párrafo, de que a su carencia de sombra, añade la autora su carácter de sordomuda, con lo que subraya su pertenencia a una especie de plano sobrenatural, desde el que en ningún momento puede comunicarse con el grupo de hombres codiciosos, desprovista como está del don de la palabra.

En otros casos, la presencia del doble plano viene establecida por la existencia de figuras fuertemente vinculadas a simbologías de tipo cromático, sin otra funcionalidad narrativa que la de testimoniar que la acción se desarrolla en

una estancia más allá del ámbito del tiempo y del espacio físico, en la que las dimensiones se entremezclan y donde las apariencias se desvanecen en cualquier momento:

Dans une salle aux panneaux dorés, une Chinoise vêtue d'une robe orange les traita d'imposteurs parce que les anneaux qu'ils lui offraient devenaient invisibles au contact de sa peau jaune (CB, p. 31).

Dans une salle tapisée de toiles d'araignée, ils n'obtinrent pas de réponse d'une femme habillée de gris qui se palpait sans cesse pour s'assurer qu'elle existait (id.).

Ils s'enfuirent à la vue d'une femme vêtue de rouge qui perdait tout son sang par une large blessure ouverte dans sa poitrine, mais elle ne paraissait pas s'en apercevoir, car sa robe n'en était même pas tachée (id.).

Destacaremos, a la vista de las citas entresacadas, dos datos dignos de mención al margen de su función narrativa en esta obra: de un lado, la exclusiva presencia femenina protagonizando el plano onírico, que repetirá en *Les songes et les sorts*, obra en la que los sueños de infancia y juventud de MY están casi exclusivamente poblados por mujeres. Al margen del valor representativo o la capacidad de abstracción de cada una de las figuras con que MY puebla sus alegorías de estas dos obras de marcado carácter simbólico, es de resaltar el hecho de esta exclusividad de lo femenino, y que sean sólo hombres quienes encarnen el contrapunto material, movidos en este caso por motivaciones nada sublimes ni idealizadas (codicia, deseo físico, violencia); ellos serán, sin embargo, quienes protagonicen sus grandes obras narrativas posteriores. Incluso en *Feux*, existe una amplia mayoría de figuras de mujer que dan nombre a los capítulos, encarnando cada una de ellas una de las grandes abstracciones.⁹¹

⁹¹ Los personajes femeninos que dan nombre a los diferentes capítulos de *Feux* son: Phèdre ou le Désespoir/ Antigone ou le Choix/ Léna ou le Secret/ Marie Madeleine ou le Salut/ Clytemnestre ou le Crime/ Sapho ou le Suicide. Por el contrario, sólo tres están inspirados en figuras masculinas: Achille ou le Mensonge/ Patrocle ou le Destin / Phédon ou le Vertige.

Por otra parte, la alusión efectuada en la tercera figura femenina –cuya caracterización cromática encierra una obvia intencionalidad– a una herida abierta en el pecho por la que se le va la vida, constituye el exponente de una fijación que MY sentía por el cáncer de pecho. De esa enfermedad murió su compañera Grace Frick⁹², y ella misma se hizo un análisis en 1967 para descartarlo. Fruto de esta presencia precoz en su mente y en sus sueños, son las apariciones de esta patología en algunas de sus obras; así, junto a la mencionada de *Conte bleu*, encontramos este mismo tema en *Les cierges dans la cathédrale (Les songes et les sorts)* y en *Denier du rêve* (cfr. infra).

Junto a las presencias reseñadas que, como queda dicho, configuran el decorado de la frontera entre el mundo sensible y el etéreo e inmaterial, existen otros elementos que van anticipando un rumor latente de muerte mucho antes de que ésta se manifieste abiertamente en toda su capacidad de acción, cuando se resuelva la expiación de los mercaderes codiciosos: «sitôt levée, la lune se mit à errer comme une goule sur les tombes coniques du cimetière» (p. 30), o: «le marchand grec s’assura sa bienveillance en lui faisant cadeau d’un talisman fait de sang séché et de terre de cimetière» (p. 30). Como se ve, a través de los elementos que componen el escenario (cementeros, luna, vampiro, sombras, sangre), la autora no rehúye algunos de los estereotipos tradicionalmente asociados a este tipo de situaciones, con objeto de ir trazando un sendero que conduzca hasta la desaparición del grupo como tal y la muerte de sus componentes. En el mismo sentido debe entenderse igualmente la presencia premonitoria de una figura que evoca la muerte, que pasa inadvertida para los codiciosos, ávidos como están de obtener su botín:

Ils ne remarquèrent pas une femme vêtue de noir assise au fond du corridor. et comme ils marchaient distraitemment sur un pan de sa jupe, elle les maudit au nom du ciel bleu dans la langue des Tartares, au nom du soleil en langue turque, et au nom des sables dans la langue du désert (CB p. 31).

⁹² Cfr. apartado 7 (I parte) «Muerte de Grace Frick, el rostro de la fidelidad».

También en este caso resulta evidente la intencionalidad en el color asignado a su vestimenta –negro- y en el hecho de que sea una figura femenina, además de por lo dicho anteriormente, por convención iconográfica consistente en representar a la muerte como criatura femenina, que Yourcenar no rehúye. Por otra parte, y en consonancia con el carácter moralizante y aleccionador de este relato, la presencia de la muerte en un estadio anterior al momento en el que el grupo haya contraído su culpa, representa una especie de oferta previa de redención⁹³, que ellos no perciben («ils ne remarquèrent pas», «ils marchaient distraitement», absortos como van en pos de su objetivo y que, por lo tanto, rechazan.

Una vez consumado el expolio, se produce la vuelta al agua de los expedicionarios: del agua llegaron por barco, del agua del lago extrajeron la joya los zafiros, y al agua regresan para emprender camino de vuelta. Al igual que en muchas de sus obras posteriores, el agua, en su calidad de elemento primigenio, constituye para MY una constante en la representación de las fuentes de la vida o la riqueza, pero también, de escenarios de muerte en las que se cierra el ciclo vital.

Embarcado el grupo hacia su destino final, sólo queda la puesta en marcha de los agentes que van a operar la reparación del mal efectuado mediante la muerte expiatoria de los culpables. La enfermedad es la primera arma narrativa de ejecución: el mercader castellano, al que habían picado dos escorpiones, provocándole un emponzoñamiento en las piernas [«ses jambes enflèrent jusqu'aux genoux et prirent la couleur des aubergines mûres» (p. 33)], muere de una forma atroz, con automutilación incluida (cfr. infra), a la manera ejemplarizante habitualmente representada en los condenados tras el juicio final:

Les jambes gangrénées du marchand castillan étaient bleues comme les montagnes qu'on apercevait à l'horizon, et des ruisseaux de sanies coulaient des planches du pont dans la mer. Quand ses souffrances devinrent intolérables, il

⁹³ Esta posibilidad previa de escapar al destino de una muerte inmediata, que señalaremos en muchos de los personajes yourcenarianos, actúa como mecanismo de compensación, en virtud del cual, la creadora literaria otorga en la ficción al individuo –el personaje- la posibilidad de imponer libre y conscientemente una dilación a su muerte, de la que se carece fuera del ámbito literario.

tira de sa ceinture une dague triangulaire, et coupa à la hauteur des cuisses ses deux jambes empoisonnées. Épuisé, il mourut à l'aube... (p. 36).

Señala J. Savigneau (*Préface*, p. 13) la presencia del ritual de la automutilación como elemento específicamente yourcenariano. En efecto, teniendo en cuenta la brevedad de este relato, resulta sorprendente la abundancia de alusiones a amputaciones o pérdidas de miembros existentes. Salvo en el párrafo citado, en el que se produce una autoamputación de las piernas engangrenadas, el resto de las menciones aluden siempre a manos o dedos cortados⁹⁴:

Le froid était si cruel que le marchand hollandais perdit les cinq orteils de son pied gauche, et le marchand italien fut amputé de deux doigts à la main droite par une tortue qu'il avait prise dans l'obscurité pour un simple cabochon de lapis-lazuli (p. 30).

Un chien couvert de gale vint lécher le moignon bleu du marchand italien aux doigts coupés (p. 31).

et le marchand castillan arracha de ses mains moites de sueur ses gants de cuir, et les porta désormais suspendus à son cou comme des mains coupées (p. 34).

⁹⁴ La abundancia de alusiones a dedos cortados está sin duda motivada por el recuerdo de la automutilación que se infligió en Inglaterra Michel, su padre, en 1878, en una especie de desafío jocoso con su amante inglesa Maud, para demostrarle hasta qué punto estaba dispuesto a hacer lo que fuera por ella. MY narra este episodio en *Archives du Nord*: «S'emparant d'une d'une corde qui trainait, il lia sa propre main gauche au dossier d'une chaise de jardin. La détonation amena très vite Maud épouvantée. Le médius gauche pendait, rattaché seulement par quelques filements de chair à la première phalange. Du sang dégoulinait à travers les perforations du siège de métal comme au travers d'une passoire» (AN en EM, p. 1120). Este hecho debió de impresionar con fuerza a la escritora, que lo reproduce en uno de los sueños recopilados en *Les Songes et les Sorts*, titulado «L'Avenue des décapités»: «Soudain, je vois la main de mon père pointer vers l'horizon sa grande main parsemée de pâles taches brunes, et à laquelle il manque un doigt, qu'il s'est jadis coupé lui-même par un défi, parce qu'une femme qu'il aimait avait prétendu qu'il ne serait pas capable de s'imposer pour elle la plus légère souffrance...» (SS, EM p. 1566). También en *Clytemnestre ou le Crime (Feux)*, Clitemnestra mutila el cadáver de su marido, después de ascinarlo, para evitar que regrese del más allá: «J'avais eu beau lui couper les pieds pour l'empêcher de sortir du cimetière: ça ne l'empêchait pas de se faufiler chez moi, le soir, tenant ses pieds sous son bras comme les cambrioleurs transportent leurs souliers pour ne faire pas de bruit.» (FE. OR p. 1153). Por último, en *Malefice* (v. infra), se narra también el recuerdo de la automutilación de un dedo por parte de Amande: «elle avait essayé de se couper le pouce pour qu'on ne la fit plus travailler, le sang coulait; on ne pouvait plus l'arrêter» (CB, p. 83).

La misma suerte, es decir, la aniquilación física, corrieron el mercader italiano, ejecutado por una mano anónima,

À Venise. le marchand italien débarqua pour se faire nommer Doge. mais il mourut assassiné le lendemain de ses noces avec le Golfe (p. 37).

así como el mercader suizo, esta vez con las entrañas desgarradas por haber ingerido el fruto de su rapiña, intentando evitar que los corsarios se lo arrebataran:

Au soir du vingt-septième jour. ils furent attaqués par un corsaire. Le marchand bâlois avala ses saphirs pour les soustraire à l'avarice des pirates. et mourut déchiré par des maux d'entrailles (id.).

En un plano diferente de aniquilación, situáramos al resto de los mercaderes, a quienes simplemente se les arrebató la riqueza, pero no la vida, quedando reducidos a la miseria, tales como el turonense y el holandés. El mercader griego, por su parte, fundió sus zafiros con el agua del mar, y fue reconducido a Tinos por un delfín surgido del mar⁹⁵. Por último, el mercader irlandés, es dejado por muerto en el barco entre los cadáveres y, a la deriva; inconsciente, llega al puerto de Dublín -regreso al poniente-, en donde ejerce la mendicidad.

Así pues, la presencia de la muerte en *Comte Bleu* como recurso narrativo, se halla fuertemente vinculada al carácter moralizante de la narración, por lo que carece de fuerza dramática; más bien, reviste ciertas características de ritual ejemplarizante, al que contribuye la aportación de elementos sobrenaturales que la desencadenan. En lo que a su fisonomía se refiere, los rasgos que reviste su caracterización resultan aún claramente determinados por la influencia del

⁹⁵ Este destino comparativamente privilegiado del mercader griego no cabe sino atribuirlo a la apasionada relación que la escritora mantenía en la época con Grecia, su cultura, y algunas personas de esa nacionalidad (cfr. 1ª parte, *Biografía*). Recordamos, en este sentido el papel positivo y amistoso que Chevalier atribuye al delfín: «... esto explica que los delfines sean amigos del hombre y se esfuercen en salvarlo durante los naufragios, pues son piratas arrepentidos» (Chevalier / Gheerbrant, p. 406).

universo mítico y onírico que desarrollaría con más extensión en *Feux* y *Les songes et les Sorts* respectivamente, como ha quedado dicho.

1.2 LE PREMIER SOIR

Este relato, que fue publicado en diciembre de 1929 en la *Revue de France* bajo la firma de Marg Yourcenar, como ya hemos mencionado, fue el único fruto conocido de la colaboración literaria entre ella y Michel de Crayencour, pues partió de un borrador inicial desechado de Michel para una novela, que posteriormente sería transformado y retocado por la escritora, hasta adquirir la forma que actualmente conocemos.

Además de la vertiente biográfica que esta escritura a cuatro manos revela, merced a un clima muy especial de entendimiento entre padre e hija, el interés de esta obra breve radica en el fenómeno que representa el equilibrio inusual aquí logrado entre ciertos aspectos que deberían desestabilizar la coherencia interna del texto y que, sin embargo, presentan un alto grado de armonización en el resultado final: de una parte, la perspectiva del hombre maduro, mundano y experimentado, aportada por Michel con una evidente proyección de sus vivencias pasadas y, por otro lado, la aportación efectuada por la joven Marguerite, quien, con apenas 25 años, se dedica a transformar la obra, introduciéndose en el espíritu de Georges, el protagonista, enriqueciéndolo con multitud de reflexiones íntimas. Resulta paradójico que la profundidad psicológica que esta obra presenta haya sido una aportación específica de una autora cuya juventud induciría a pensar que carece de la perspectiva vital necesaria para ello. Sin embargo, semejante prevención queda desvanecida ante la publicación ese mismo año de 1929 de su obra *Alexis*, que constituye una sorprendente demostración de sutileza en la reflexión íntima de un personaje, además, masculino.

Tal fue, según describe en *Souvenirs Pieux* (EM, p. 933 y ss.), la principal modificación introducida por ella: su interés estribaba en enriquecer las

meditaciones del personaje masculino, con el fin de conferirle un cierto carácter intelectual, para aproximarle de este modo a la figura de Michel, que era su más sólida referencia.

La acción, casi inexistente, transcurre en el compartimento del tren en el que la pareja formada por Jeanne y Georges, recién casados en Versailles, se dirigen en viaje de novios a Montreux, en Suiza, a pasar en un hotel *la primera noche* a la que alude el título. La relación entre ambos resulta de una ternura un tanto distante y forzada. Por parte de Georges, porque adivina un porvenir sombrío y tedioso en el seno de una familia convencional, porque no siente por Jeanne mucho más que el cariño condescendiente del seductor experimentado ante la conquista virginal, y, además, porque parece llegado al matrimonio antes por obra de un desengaño amoroso con su anterior amante que por el deseo expreso de formar una familia. En lo que a Jeanne se refiere, es descrita como doncella pudorosa, sumisa y temerosa del porvenir que le aguarda junto a un semidesconocido, al que se esfuerza en demostrar amor, alejada de su madre por vez primera. Además, se ve sometida a la nueva situación que le exige compartir la intimidad de una alcoba con un hombre por vez primera. Una vez llegados al hotel, un telegrama comunicará a Georges la noticia del suicidio de Laure, la amante que él acababa de abandonar.

En el seno de este contexto argumental, de escasa progresión narrativa, la presencia de la muerte se desenvuelve en una doble veriente, que analizaremos separadamente. Por un lado, apreciamos un plano simbólico, forjado en la mente de Georges, que asimila en todo momento a la perspectiva que él adivina en su porvenir familiar, en la muerte lenta y paulatina representada por el sometimiento a la cerrada estructura y a las obligaciones impuestas por la familia. En el plano real, aunque alejado de la acción narrada en el espacio y en el tiempo (nos enteramos de ello cuando ya han transcurrido varias horas del suceso, que ocurre, además, a muchos kilómetros de distancia), la muerte está representada en el suicidio de Laure, la amante abandonada recientemente por Georges. Ambas líneas de presencia de la muerte discurren ajenas la una de la otra, hasta que se

encuentran, como veremos, en el final del relato, fundidas en una paradoja. La revelación se manifiesta en la mente de Georges, quien percibe la muerte física de Laure como la única forma de escapar al círculo cerrado impuesto por la primera muerte, simbólica pero insidiosa.

Debemos dejar constancia de que todas las alusiones que se formulan respecto a la primera manifestación de la muerte, la que hemos llamado simbólica, corresponden a la visión subjetiva de Georges, ya que están extraídas de las reflexiones que va desgranando a propósito de su nueva situación, en el vacío de los prolongados silencios descritos entre ambos. Este dato, además de especificar el origen y el ámbito en el que se desarrolla esta manifestación simbólica de la muerte, nos arroja luz igualmente en cuanto a la autoría de las mismas; como hemos señalado anteriormente, el grueso de la aportación de MY al relato original de su padre, se refería fundamentalmente a las reflexiones íntimas que desgranaba el personaje masculino. De ahí que, precisamente por ello, nuestro análisis pueda tener más sentido, teniendo en cuenta este dato.

Todo el proceso mental operado en el espíritu de Georges se basa en la contraposición de dos mundos antitéticos: por una parte, la vida representada por su pasado, desordenada pero libre de ataduras, y por otro, el futuro anodino que prevé en el seno de una familia burguesa convencional, que para él representa la muerte diferida, bajo sus más variadas representaciones. Él en realidad parece instintivamente mucho más proclive a una postura vital acorde con el principio de vivir el presente, el día a día, faceta en la cual se aproximaría extraordinariamente a la actitud de Michel, el padre de MY⁹⁶:

Il se dit, comme il se l'était dit fréquemment, et souvent auprès d'autres femmes, que la plupart des moments de notre vie seraient délicieux, si l'avenir ou le passé n'y projetaient pas leur ombre, et que nous ne sommes malheureux d'ordinaire que par souvenir ou par anticipation (p. 48).

⁹⁶ Cfr. apartado 4 (1ª parte) «Muerte de Michel», en el que se describe y justifica dicha actitud.

Ese proceso de acercamiento a la muerte representado por el matrimonio, se inicia tan pronto como posea a esa criatura inocente que viaja junto a él ruborizada, algo que él asimila a la idea de un crimen. El escaso margen de pasión aún capaz de motivarlo reside en el hecho de que el rito, la posesión, no haya sido todavía consumado; cuando ello ocurra –normalmente en esa *primera noche*–, algo habrá muerto:

Quand il dénouerait son étreinte, il aurait au cœur la sensation d'un meurtre. auquel la passion ne fournirait même pas de circonstances atténuantes. puisque après tout il ne la désirait pas. (p. 44).

Una vez introducidos en la inercia del tedio familiar, tal y como Georges lo concibe en su mente, se produce una lenta derrota de la individualidad, una progresiva reducción de la capacidad de movimiento, una pérdida de visión:

Ou bien, se laisserait-il doucement atteindre par la cécité conjugale et paternelle qu'il avait raillée chez les autres. vaincu (on est toujours vaincu) par la vie qui tend à couler tous les êtres dans des moules identiques? (p. 45).

Este descenso hacia el fondo mismo de la derrota, de la ceguera, cuenta con la consciencia y con la conformidad del propio sujeto, que, incapaz de luchar consigo mismo o con la inercia, opta por dejarse llevar con indolencia, seducido por la atracción ejercida por el abismo:

Comme un nageur décidé à se laisser couler à fond s'abandonne. avec une sorte de douceur. à la succion de l'eau. il avait l'impression de se laisser aller mollement à cette vie ordinaire, facile, qui suffisait aux autres (p. 52).

El aprisionamiento consentido y consciente le hace evocar a Georges el símil del lago Lemán que tiene frente a él: atrayente, sugestivo, pero que no deja posibilidad de escapatoria:

Ce lac, fermé de toutes parts, n'offre aucune issue vers ailleurs [...] Ils n'éprouvaient ni l'effroi ni le désir de se trouver ailleurs, et peut-être il n'existe pas d'ailleurs, comme il n'existe pas d'issue. Il n'y a que des hommes et des

femmes qui tournent dans un cirque infranchissable, sur un lac dont ils n'effleurent que la surface, et sous un ciel qui leur est fermé (pp. 59-60).

¿A qué *cielo* se refiere cuando dice que está cerrado para ellos? Quizá a la muerte. Una vez atrapado en la trampa del lago, la única salida que puede concebir es esa misma muerte, convertida así en puerta de liberación. Primero, forja en su mente la idea de que sea ella, Jeanne, quien muera para deshacer el cerco:

Elle pouvait mourir. Il se la figura morte, couchée dans son cercueil sous un voile de tulle blanc: il se vit, vêtu de noir, ayant pour les femmes de cinquante ans le prestige du malheur (p. 46).

También podría ser él mismo quien muriese para liberarse. Mientras avanzan en silencio en el tren, Georges va trazando en su mente el retrato de su propia muerte, su muerte anticipada, en el seno de una familia burguesa:

D'ailleurs, il se pouvait que ce fût lui qui mourût. Il mourrait de la fièvre typhoïde, au cours d'un voyage en Algérie ou en Espagne, et elle le soignerait avec un de ces dévouements qui font bonne impression, plus tard, sur les gens qui songent épouser une veuve. (p. 46)

El único personaje que adopta finalmente, en el plano real, la opción de tomar la salida para huir del lago y escapar a otra parte, no es otro que Laure, la amante recientemente abandonada por Georges, que se arroja debajo de un autobús. La noticia de su desaparición llega al conocimiento de Georges a través de un telegrama («ce texte auquel des caractères gras se détachant sur une bande blanche donnaient prématurément l'aspect officiel d'un faire part», p. 62), que le entregan cuando ya Jeanne se ha acostado y Georges acaba de llegar a la habitación. Aunque en el telegrama se comunica que Laure se halla en estado crítico, él sabe que todo ha terminado («sans doute tout était fini»). Con la muerte de este personaje, entramos en la manifestación de la muerte real, tras la simbólica desarrollada hasta aquí.

El incidente de la muerte de Laure fue una de las modificaciones introducidas, pues no figuraba en el original de Michel, y se incluyó a petición de MY, que propuso a su padre algún elemento que rematara adecuadamente el breve relato. Pese a que dice no recordar por iniciativa de cuál de los dos se inventó el episodio del telegrama, juzga a posteriori una trivialización dicho añadido, ya que desvirtuó una de las mejores cualidades de la obra, que no era otra que la carencia de anécdota argumental.

Sea o no funcional desde el punto de vista narrativo, lo cierto es que esta muerte propicia la aparición de ciertas reacciones en el personaje de Georges, así como determinadas reflexiones sobre el hecho mismo del suicidio, que, al menos desde el punto de vista de nuestro análisis, no podemos ignorar.

La primera reacción que queremos reflejar es aquella a la que aludimos en el apartado biográfico (cfr.) denominándola “síndrome del superviviente”, que alude a los mecanismos de defensa y autojustificación que la persona que sobrevive pone en marcha para combatir los sentimientos de culpabilidad que pueda suscitar la muerte de un ser próximo. En este caso, además, el que sobrevive está más o menos directamente relacionado con el detonante del suicidio, al haberla abandonado para contraer matrimonio. Una de sus manifestaciones más inmediatas para combatir dicho síndrome, consiste en certificar el cese del sufrimiento del fallecido: «L'idée qu'elle ne souffrait plus lui fut infiniment douce, comme si toute la douleur du monde avait cessé d'exister» (p. 62). A continuación, quiere convencerse de que el suceso –Laure muere atropellada por un autobús- fue fruto de una casualidad fatal, un accidente, del que él no sería por lo tanto responsable. Sin embargo, en su fuero interno, y en consonancia con las reflexiones que antes hemos transcrito, sabe que atribuir su muerte a un designio del azar, despojaría el hecho por completo del rango de suprema manifestación de la soberanía individual:

Il tâcha , pour alléger en lui cette gêne qu'il appelait sa conscience, de se persuader qu'il n'y avait dans ce malheur qu'un hasard dont il était innocent: mais quelque chose d'obscur, au fond de lui-même, comprenait que cette

hypothèse enlevait à la morte la seule beauté qui lui restât, et que l'unique noblesse de cette femme qui s'était laissé vivre, était d'avoir voulu sa mort (pp. 62-63).

Georges, ante la evidencia incontestable de una muerte consumada, procede a su sublimación, a la elevación de la muerte consentida a la categoría de liberación:

Il ne se disait pas, ou ne voulait pas se dire, que cette fille de Montparnasse, qui avait peu d'esprit et s'était toujours passée d'âme, avait peut-être trouvé la seule issue vers ailleurs.

Esa sublimación en la figura de Laure, implica necesariamente el autodesprecio derivado del reconocimiento de su incapacidad para emprender el mismo camino, consciente como es de hallarse atrapado en el circo sin salida. Laure le ha mostrado la salida, pero él carece del valor o la voluntad para emprender el camino. De ahí el reproche íntimo y póstumo que le dirige a Laure: «Il lui en voulut d'avoir coupé, par sa mort, la seule route qui pût le ramener à ce qu'il avait été» (p. 63).

Al hacer arder el telegrama, más allá del gesto, Georges está conjurando el recuerdo incómodo de Laure (su espíritu huye a través del humo) y el camino que ella pudo haber representado:

Il flamba une allumette, enflamma le papier par un coin et le regarda brûler. Une légère fumée blanche monta, puis devint invisible, lui faisant éprouver le sentiment d'une incinération (p. 63).

En el futuro, su amante difunta será tan sólo un retrato más en la galería que constituye su pasado, aquello que pudo ser y que nunca fue: «À la longue, elle serait l'un de ces souvenirs qu'il est élégant d'avoir lorsqu'on s'accorde le luxe d'un passé» (id.).

Con la incineración del cuerpo de Laure, Georges está sellando la expresión de una renuncia, de una derrota asumida, la aceptación consciente de un destino sin brillo, de una lenta aniquilación individual retardada:

Une fois de plus, il ressentit l'impression mélancolique que tout s'arrange, ce qui revient à dire que rien ne s'accomplit (id.).

1.3 MALÉFICE

La composición que cierra este volumen fue redactada en 1927, aunque no fue publicada hasta enero de 1933, ya bajo la firma del nombre completo de la autora, en el *Mercur de France*. No resulta particularmente difícil compartir el juicio más bien severo que la propia autora expresó respecto a esta obra, que ella consideraba excesivamente convencional. En efecto, el relato, por su planteamiento formal, por el diseño de los personajes y por la inexistencia de una atmósfera definida, adolece de una cierta rigidez narrativa a la que, evidentemente, no estamos acostumbrados los lectores de MY. No obstante, bajo la óptica que constituye el objetivo de nuestro estudio, esta obra contiene, al igual que las anteriores, elementos significativos en lo concerniente a la presencia en ella de la muerte, que de nuevo justifican el que nos detengamos, siquiera brevemente, en su análisis.

La totalidad de la acción descrita se desarrolla en una escena única, con progresión temporal lineal, en la cual tiene lugar el rito de desencantamiento de Amande, enferma de tisis por un mal de ojo. En la ceremonia, que parece querer evocar atmósferas de tragedia griega, encontramos como principales personajes a Amande, que es la víctima inocente, Humbert, su amado, Algénare, amiga de Amande y enamorada de Humbert, que es la desencadenante del sortilegio por envidia, Catannéo d'Aigues, que actuaría como el sacerdote-curandero que intenta mediar para deshacer el hechizo maligno, y, por último, el grupo de

vecinas anónimas que pueblan la escena, y que desempeñarían el papel de coro en el paralelismo apuntado con la tragedia griega:

Celles qui avaient dépassé quarante ans semblaient vieilles : les unes maigres, les autres déjà voûtées, les autres trop grasses, répandues de toutes parts dans leurs vêtements sans forme (p. 68).

La presencia de la muerte en esta narración, resulta pues absoluta, casi asfixiante, desde su mismo comienzo hasta que concluye. El ritual convocado pretende deshacer el hechizo que afecta a una enferma, que se halla en una fase muy avanzada, con lo que su muerte parece inminente. Así mismo, mediante dicha ceremonia, el oficiante espera desenmascarar a la causante del maleficio, cuya imagen Amande deberá acuchillar en el agua para acabar con ella y, así, poder sanar. El ritual, pues, cuenta con una perspectiva de trayectorias cruzadas con un trazado inverso: un personaje que lo inicia moribundo y que debería, según lo previsto, terminarlo sano –Amande-, y con otro culpable, sano al principio y que debería expiar su culpa con la muerte al final del mismo.

El primer punto destacable son las implicaciones que el estado terminal de Amande y su condición de víctima inocente de un hechizo externo, introducen en sus relaciones con los que le rodean. Este aspecto, que se encuentra bastante desarrollado teniendo en cuenta la brevedad del relato, aporta multitud de matices al perfil de unos personajes que, de otra forma, resultarían ciertamente planos. Examinaremos la influencia que la muerte inminente de Amande ejerce en sus relaciones con los diferentes personajes.

El personaje de Humbert, el novio o amante, no interviene prácticamente en la acción descrita por el relato; sin embargo, su presencia se encuentra latente en todas y cada una de sus líneas. La belleza de Amande y el privilegio de poseer a Humbert como enamorado es precisamente el desencadenante de la tragedia, pues es la envidia y los celos lo que mueve a su amiga Algénare a provocar en ella el maleficio que le arrebató la vida. La relación que ambos mantienen no vuelve a ser en absoluto la que disfrutaron antes de la enfermedad. Su noviazgo queda

como suspendido en el tiempo a la espera de una curación imposible o de una muerte más o menos próxima:

Il était son amant [...] C'est vrai qu'il l'eût épousée, si elle avait pu guérir, ou si sa famille, à lui, avait consenti à ce qu'il se chargeait d'une mourante. On savait qu'Amande continuait de l'en supplier, comme si cela en valait encore la peine [...] puisque enfin elle allait mourir (p. 71).

La presencia de la enfermedad y la muerte próxima erigen entre ambos un barrera que acaba por borrar la pasión que un día existió:

Il s'efforçait de lui montrer d'autant plus de tendresse que, depuis longtemps, il avait cessé de l'aimer. À force de la conduire chez les médecins, d'aller la voir à l'hôpital, d'acheter pour elle des médicaments coûteux, il avait fini par oublier l'époque où ils dansaient... (p. 71).

Il avait cessé de la posséder depuis que la mort, visiblement, s'était installée en elle (p. 72).

Los sentimientos que Humbert experimenta hacia ella dibujan un cuadro complejo, en el que tienen cabida desde la ternura antes apuntada, pasando por la compasión, hasta llegar a otras manifestaciones que encierran un mayor componente oculto de atracción por lo que se extingue:

Amande était devenue pour lui une sorte de dévotion triste. [...] La fréquentation d'une malade enseignait à ce garçon simple les délicatesses de la souffrance [...] Toutes sortes de sentiments obscurs, presque mystiques, le devoir, la pitié, la crainte, composaient sa fidélité (p. 72).

El círculo de esta compleja relación se completa con la perspectiva de la propia Amande respecto a Humbert. Pese a que es consciente de que es su belleza y el hecho de gozar del favor de su enamorado lo que ha causado el maleficio, el hecho le hace jactarse de la capacidad que tiene de suscitar envidia entre las demás, por la situación de superioridad que le confiere, y por el refrendo objetivo que ello representaba respecto a su felicidad con Humbert:

Il en était donc une qui l'enviait. qui l'enviait assez pour avoir désiré sa mort.
Son bonheur importunait quelqu'un : elle était donc heureuse (p. 83).

Dado que era envidiada por gozar de la presencia a su lado de un hombre enamorado, llega incluso a bendecir su enfermedad, consciente como era de que constituía su mejor garantía, pues, en tanto ésta durase, Humbert permanecería a su lado:

Par instants, il lui arrivait [à Amande] d'aimer la maladie, sans laquelle, marié ou non, Humbert l'eût délaissée pour d'autres et dont, comme tous ceux qui en meurent, elle ne croyait pas mourir (p. 72).

Aun conociendo la naturaleza inconstante de los hombres, el abandono de Humbert era una posibilidad que ella no aceptaba: «Souvent elle s'était dite qu'elle tuerait Humbert s'il l'abandonnait» (p. 82). La tragedia suprema es la de la soledad, la de la ausencia del amado. Por ello, poco antes de su propia muerte, Amande se muestra comprensiva hacia la acción de Algénare, culpable de su desgracia, porque ella misma hubiera obrado de modo similar.

Probablemente sean estas incursiones que la autora realiza en lo más profundo del alma humana, adentrándose en rincones a veces oscuros y contradictorios, lo que constituya el mérito más destacable de esta narración, por la desenvoltura que denotan en el uso de la introspección de los tres personajes que forman el triángulo de protagonistas: Amande, Humbert y Algénare.

Con respecto al resto de las mujeres, la enfermedad de Amande, que había incluso acentuado la belleza de sus rasgos, despertaba una compleja mezcla de envidia, compasión y temor: «L'on sentait à leurs manières qu'elles jalouaient sa beauté, la plaignaient parce qu'elle était malade, et redoutaient la contagion» (p. 70). El hecho de sentirse obligadas a prestarle ayuda y compasión ejerce un doble efecto: en Amande suscita una sensación de dominio sobre el grupo, pues se sabe acreedora al efímero protagonismo que otorga el momento estelar de la enfermedad y muerte:

Jalousant chaque femme, elle se jugeait pourtant supérieure à toutes, car toutes, maintenant, s'empressaient à la toucher, et il n'était pas jusqu'à leur répugnance à la toucher, à l'embrasser, qui ne lui procurât l'orgueil de faire peur à quelqu'un (p. 73).

En ellas, por el contrario, crece un resentimiento colectivo contra Amande, que nace de la propia obligación de quererla:

Pas une de ces femmes, d'ailleurs, qui ne la détestât, justement parce que la pitié les obligeait à l'aimer (p. 73).

Dejamos constancia de la figura de un hijo pequeño de Amande, que aparece mencionado por las vecinas en un momento de la narración. La aparición de este personaje representa el legado vital que de ella iba a quedar sobre la tierra, la compensación de su prematura desaparición; de ahí que su saludable y vigoroso aspecto ponga el contrapunto a la creciente debilidad de su madre:

La vigueur de ce petit être qui avait vécu en elle, avait vécu d'elle, mais qu'on lui avait défendu de nourrir, et bientôt, d'embrasser, lui était une revanche, presque un compensation (p. 73).

Esa criatura, será sin embargo en otros momentos el objetivo de la ira de alguien que, como ella, no termina de asumir un destino incomprensible y ve en su hijo el ser que ha venido a ocupar el sitio que ella tenía destinado en el mundo de los vivos:

Connaissant peu son enfant, elle l'aimait moins qu'elle en était fière, et parfois elle le haïssait, comme si, en venant au monde, il lui avait volé sa vie (p. 73).

Algénare es la amiga de Amande que, envidiosa de los encuentros amorosos que mantenía con su amante en la habitación que ella misma les prestaba, lanza sobre ella la maldición que acabará con su vida, sin más sortilegios ni rituales que un vívido deseo de verla morir, nacido desde el mismo fondo de su voluntad. Al final de la narración, acabará convertida en bruja. El origen de su

envidia hay que buscarlo en la soledad de la que siempre había estado envuelta, tras la muerte en su infancia de sus padres y la emigración de su hermano. Paradójicamente, su acción desesperada para vencer esa soledad no va a hacer sino engendrarle un mayor aislamiento, el que le va a conferir el temor que en adelante inspirará al resto de mortales, convertida en bruja:

Elle était seule. Il en était du pouvoir qu'on lui attribuait, et que désormais elle s'attribuait à elle-même, comme de ce cercle des anciens enchanteurs, qui tout à la fois les isole et les défend. Comme ce roi des légendes autour duquel tout se changeait en or, dorénavant, tout, autour d'elle, se changerait en terreur (p. 91).

Cuando Amande, poco antes de desvanecerse en el sueño de la agonía, descubre mediante el rito del caldero que la causante de su desgracia es Algénare, la única reacción que experimenta hacia ella es la comprensión teñida de compasión, pues considera aún más terrible la situación engendrada por la soledad que la que a ella le proporciona su enfermedad:

Elle ne pouvait pas en vouloir à cette fille d'avoir désiré qu'elle meure: à sa place, elle eût fait de même. Elle ne pouvait pas lui en vouloir, puisqu'elle n'était pas aimée. Humbert ne l'aimait pas. Elle eut envie de rire: qu'était-ce donc que cette fille, qu'était-ce donc qu'une sorcière qui n'est même pas capable de se faire aimer par quelqu'un? (p. 82).

Parmi ces femmes qui la plaignaient [...] il en était donc une qui l'enviait, qui l'enviait assez pour avoir désiré sa mort. Son bonheur importunait quelqu'un: elle était donc heureuse: et, triomphante. ... (pp. 82-83).

Analizamos como último personaje a Cattané D'aigues, que es el oficiante de la ceremonia destinada a deshacer el maleficio. Él representa la mediación entre la enferma y las fuerzas ocultas capaces de sanarla: esas mismas fuerzas que la habían sumido en la agonía. La figura de Cattané y la posibilidad que él representa, son el último recurso al que se acude una vez agotadas las vías de la fe religiosa y de la ciencia médica.:

On avait tout essayé, jusqu'au pèlerinage de Lourdes, jusqu'à aller consulter, à Marseille, des professeurs célèbres, et, devant cette faillite de la foi et de la

science, qui semblaient admettre, presque approuver la mort, ces gens se retournaient vers les pratiques les plus anciennes, selon eux les plus éprouvées, vers le sorcier qui traite la mort comme une adversaire invisible, tâche de l'effrayer, et la combat corps à corps (p. 74).

Interesa destacar en este pasaje la reivindicación expresa de la figura del hechicero como última instancia de rebeldía frente a la enfermedad y a la muerte, como último recurso para mirarla de frente y combatirla cuerpo a cuerpo. Esta concepción implica un desprecio hacia la sumisión que tanto la fe religiosa como la ciencia médica pregonan ante el fenómeno de la muerte: incapaces de explicarla o de combatirla, instando a la aceptación resignada. Esta postura queda en entredicho por parte de estas gentes que, al requerir los servicios del brujo, están intentando aplicar el sentido común, pues saben que la dolencia de Amande no es natural, como casi nada lo es, pues nada que escape a su explicación puede serlo. El único fenómeno natural, y al que cabe someterse por lo tanto resignadamente, es la muerte de los viejos, ya que ellos sí han cubierto su ciclo vital:

Pour ces hommes et ces femmes, il n'existait pas de maladie naturelle et peut-être aucune chose ne l'était [...] Les phases de la lune, la production du feu dans leur poêle de cuisine n'étaient pas moins inconcevables, pour eux, que le creusement de cavernes dans des poumons malades ; n'étaient naturelles, c'est-à-dire justes, à leurs yeux, que les morts de vieillards (p. 76).

Al analizar la muerte de Amande, tras el fracaso del ritual, hay que señalar que el relato deja, por boca del hechicero, la puerta abierta a la posibilidad de que ella hubiera podido sobrevivir si hubiera seguido sus instrucciones y hubiera clavado el cuchillo en el caldero de agua hirviente, en el que se había dibujado la imagen de la culpable de su maleficio:

En prévenant Amande que l'eau pourrait saigner, il n'avait fait que se conformer à la phraséologie d'usage; bien qu'il eût souvent présidé à ce rite, qu'il croyait efficace, il n'avait jamais vu de sang. Tout au plus, l'envoûte avait perçu une résistance, entendu un cri. Il ne doutait pas que le phénomène complet ne pût avoir lieu, et, comme un savant s'obstine à recommencer une expérience, jusque-là toujours imparfaite, il s'acharnait de malade en malade, à obtenir la production

du miracle. Il en voulait à Amande de ne pas l'avoir mieux sécondé, dans des circonstances particulièrement favorables, puisque enfin l'envoûteuse était là (p. 84).

El hecho de que Cattanéó d'Aigues le advirtiera de que el agua del caldero sangraria cuando ella clavara el cuchillo sobre la imagen de su embrujadora, tiñe de rojo por completo el pasaje de su desvanecimiento definitivo, en una clara prefiguración de la última etapa (*l'œuvre au rouge*) de la *Gran Obra*, que culminará Zenón con su muerte. Con esta evocación, acuden a la mente de Amande dos episodios de su infancia impregnados de sangre, caracterizados, por cierto, por dos fenómenos especialmente abundantes en la imaginaria yourcenariana: la muerte de un animal y la automutilación de un dedo, a la que ya hemos aludido en *Conte bleu*. En su recuerdo se funde la imagen de un conejo que tenía que terminar de desollar y que aún seguía vivo, mientras su madre le apremiaba:

Un lapin qu'il s'agissait de tuer, dans la cuisine pour le repas du dimanche : sa mère lui criait d'aller plus vite ; elle n'avait le courage d'entamer la fourrure : cela vivait, résistait, répandait de toutes parts sa vie d'une façon qu'on n'avait pas prévu (p. 83).

Junto a esa, en la otra imagen se veía a sí misma sirviendo en una casa ajena, intentando cortarse un dedo para no tener que seguir trabajando:

Elle ne voulait plus servir ; elle avait essayé de se couper le pouce pour qu'on ne la fit plus travailler : le sang coulait ; on ne pouvait plus l'arrêter. Elle portait sa main à sa bouche, pour le sucer ; sa bouche était pleine de sang. Elle le ravalait péniblement (id.).

El momento que está evocando, al chuparse el pulgar sangrante, se mezcla con el momento presente, en el que una bocanada de sangre le llena la boca, la ahoga como a Nathanael, en una lograda fusión de dos planos temporales identificados en una sensación: la del sabor de la sangre y la sed que ésta le produce. Poco después, coincidiendo con la salida de escena de Algénare, Amande agoniza:

On entendait le sifflement, de plus en plus saccadé, des expirations d'Amande, et ces bruits, cet effort animal perceptible sous la gorge nue, ces secousses, symptômes du détranquement intérieur, étaient comme la face mécanique de la mort (p. 89).

Al desvanecerse en su agonía, y caer al suelo, su cuerpo queda liberado de la única prenda que lo cubría, un abrigo, -como se desprende del aliento de la vida-, y la palidez de la muerte queda al descubierto en toda su imponente desnudez, desafiando las miradas de todos los presentes. El tránsito a la muerte vuelve a convertirse en un despojamiento de las vestiduras y de todo lo accesorio, en un encuentro esencial en soledad del hombre consigo mismo y con la muerte, cara a cara, como en tantos episodios de su narrativa posterior:

Son manteau avait glissé de ses épaules. Son corps nu, mince, blanc, lisse comme un noyau que l'écorce et la pulpe auraient cessé de cacher, semblait à la fois contenir et exposer la mort à la façon d'un ostensor (p. 86).

Del mismo modo que hemos señalado en qué medida la enfermedad de Amande condicionaba su relación con el resto de los personajes, terminaremos dejando constancia del efecto que su muerte, una vez consumada, produce en cada uno de los demás personajes:

La mort [...] d'Amande lui apparaissait comme un événement en quelque sorte légitimé par la certitude qu'on en avait, pénible pour ses proches, cruel pour son amant, du moins pendant les premières heures, avantageux peut-être pour l'enfant délivré d'une mère inutile, que, n'ayant pas connue, il n'aurait pas à regretter, mais indifférent pour lui. Il était déçu (p. 84).

Es Cattanéo d'Aigues quien nos ofrece estas reflexiones. En ellas se advierte un evidente tono de justificación distante por el relativo fracaso de la operación para la que había sido requerido. La justificación se basa, en este caso, en la certeza previa del destino ineluctable de Amande y, en segundo lugar, en relativizar o minimizar el posible efecto que esa muerte provocaría en las personas que le rodeaban. Venimos comprobando que, con frecuencia, tras las muertes,

aparecen las argumentaciones que justifican o ayudan a los vivos a adaptarse y a acomodarse a la nueva situación. El párrafo precedente puede ser un exponente claro de ello.

El proceso interno de autoexculpación incluye lógicamente a Algénare, la autora directa de la muerte de su amiga, como ella misma reconoce en su fuero interno: «elle ne doutait d'avoir tué cette femme en désirant sa mort» (p.89). Los argumentos para justificar su inocencia ante sí misma, comienzan por apelar a la inutilidad de luchar contra un poder más fuerte que su voluntad y por la asunción de su nueva condición de bruja:

La certitude que cette étrange puissance lui ôtait le remords que cause un crime ordinaire. lui apportant le sentiment d'une irresponsabilité qui n'était pas une excuse. mais une justification. Celui qu'habite une force perdrait toute raison d'être s'il n'en était pas l'instrument. N'ayant jamais entendu dire que les sorcières éprouvassent de la honte, déjà s'incorporant à son rôle, elle cessait d'en éprouver (p. 89).

Una vez asumido su papel de bruja, carece de sentido compadecer a las víctimas de sus encantamientos: «elle cessa subitement de la plaindre, car une jeteuse de sorts ne plaint pas ses victimes» (id.).

Del mismo modo, para convencerse de las bondades de su acción, Algénare no duda en aludir al servicio que indirectamente le está prestando a Humbert, y al alivio más o menos confesable que para éste representa la muerte de Amande, teniendo en cuenta que ya se hallaban en una situación carente de pasión y viciada por la enfermedad: «il se dissimulerait à lui-même le secret soulagement qui lui apporterait cette mort» (p. 90).

El último argumento de exculpación autoesgrimido, y no por cierto el más liviano, consiste en apelar a la ausencia de provecho, interés o rentabilidad que a ella le podría reportar la muerte de Amande, teniendo en cuenta que nunca obtendría el amor de Humbert:

La certitude qu'Humbert n'aurait jamais pour elle d'autres sentiments que l'horreur [...], cette certitude, seule saisissable, précise, pesant de tout son poids en elle comme un corps étranger, enlevait à Algénare le bénéfice de son désir de meurtre, qu'elle prenait pour un acte. Oubliant que cette hantise avait eu pour racine l'instinct le plus simple, à coup sûr le plus explicable, elle finissait par l'imaginer gratuite, parce que l'événement l'avait prouvée inutile. N'en pas profiter lui ôtait non seulement tout remords de l'avoir provoquée, mais la notion même d'avoir eu à cette mort un intérêt caché, comme si cet acte, d'avoir été sans profit, acquit ainsi le mystère, presque l'ennoblissement, d'avoir été sans cause (id.).

El párrafo reproducido presenta, además del interés de una compleja y bien urdida justificación ante una muerte deliberadamente causada a otro ser, el fenómeno de representar un paso más, ya que no se limita a arguir una justificación de la culpa, sino que se adentra en los terrenos de la apología, del ensalzamiento de su acción, al que llega a atribuir hasta un fondo de nobleza.

En conjunto, pues, concluimos que se trata de una obra de relativo interés literario en el contexto narrativo de MY, dada su escasa entidad. Hemos querido, no obstante, relacionar algunos de los elementos más significativos que aporta en relación con el tema objeto de nuestro estudio. En este sentido, no hemos querido dejar de mencionar determinadas contribuciones significativas, especialmente, en el terreno de la introspección efectuada por la joven autora en el interior de los personajes, en busca de las íntimas motivaciones y reacciones relacionadas con el complejo universo de la muerte.

CAPÍTULO 2

ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT, **EL RETRATO DE UNA VOZ**

CAPÍTULO 2

ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT,

EL RETRATO DE UNA VOZ

Alexis constituye la primera obra narrativa de verdadera entidad, escrita por la autora cuando aún no contaba veinticinco años; su redacción se extendió entre agosto de 1927 y septiembre de 1928, para ser finalmente publicada en noviembre de 1929, en el *Sans Pareil*. Michel, su padre, poco antes de morir, había tenido ocasión de leer el manuscrito, y de anotar la primera crítica elogiosa de esta obra intimista⁹⁷; tras su publicación, los comentarios igualmente elogiosos fueron generalizados.

Alexis es la confesión íntima en forma de carta, en la que este joven músico homosexual descubre a Monique, su esposa, las profundas razones de su abandono del hogar tras dos años de matrimonio y el nacimiento de su hijo Daniel. El texto está escrito en primera persona y bajo la forma de una larga confidencia epistolar. A través de sus páginas, tenemos acceso al *combate* interior que Alexis ha librado desde su infancia para poder culminar su destino, largamente entorpecido. Sus tendencias homosexuales y su pasión por la música discurren paralelamente en una larga pugna que comienza en su propio interior y que continúa desarrollándose en los diferentes ámbitos y etapas de su vida, hasta el momento final en que se asiste a la liberación definitiva; con ella, Alexis culmina la ruptura con los lazos de su pasado, representado por Monique.

No se puede ignorar la significación del hecho de publicar en aquella época una obra centrada en las inclinaciones homosexuales del protagonista, teniendo además en cuenta la juventud de MY. Pese a que dicho tema tenía

⁹⁷ (YO. p. 74).

motivos de inspiración muy próximos a la autora⁹⁸, ésta sitúa el momento y el lugar a una cierta distancia para tomar la perspectiva necesaria –no excesiva, bien es verdad- en un tema de esta naturaleza:

Alexis était quelqu'un que je connaissais et aimais, mais que je désirais décrire en l'éloignant assez pour le placer un peu à une autre époque : vingt ans en arrière, avec le fossé de la guerre de 1914. C'était nécessaire pour mieux voir, pour le détacher davantage des impressions trop vives du moment. (Galey, 1980, p. 68)

El tono intimista de confesión que impregna la obra halla un eficaz instrumento para su desarrollo en el registro epistolar, pues ello permite la consecución de un punto de vista único, el de la primera persona. Esta característica encierra igualmente la virtualidad de centrar exclusivamente el conflicto íntimo en la persona de Alexis, sin que la estructura textual se resienta de la inexistencia de las réplicas de los otros personajes, fundamentalmente, de Monique. Para que el personaje, en toda su complejidad interior fuera creciendo, desarrollándose y justificándose, era necesaria la primera persona: «Comme tout récit écrit à la première personne, Alexis est le portrait d'une voix. Il fallait laisser à cette voix son propre registre, son propre timbre, ne rien lui enlever...» (AL, *préface*, p. 5). El recurso a la primera persona tan sólo la utilizará MY, además de en *Alexis*, en otras dos obras de su primera etapa –*La nouvelle Eurydice* (1931) y *Le coup de grâce* (1939), además de en *Mémoires d'Hadrien* (1951) en la que,

⁹⁸ «Ce petit ouvrage au sujet encore scabreux à l'époque, inspiré à Marguerite Yourcenar par des circonstances toutes récentes» (*Chronologie*, OR, p. XVII). J. Savigneau (pp. 82-83) hace referencia, para explicar esas «circonstances toutes récentes», a uno de los personajes de *Quoi? L'Éternité*, llamado Egon –marido de Jeanne de Reval-, músico de profesión de tendencias homosexuales o, al menos, bisexuales; del mismo modo, Savigneau se refiere a la posibilidad de las preferencias de la propia autora; finalmente, señala la posibilidad de que la referencia obedezca igualmente a su enamoramiento reciente de un hombre «qui préférait les hommes», sin mencionar su nombre, aunque se trata con toda probabilidad de A. Fraigneau. Sin duda, el tema arranca de todos los factores mencionados, aunque resulta innegable que la inspiración parte del personaje de Egon, correspondiente en la realidad a Conrad Vietinghoff –músico bisexual él también-, marido de Jeanne, del mismo modo que el personaje de Monique está inspirado en Jeanne: así lo confiesa la autora: «Il en résulte en 1928 *Alexis* où je m'étais servie, pour reculer dans le passé ma mince aventure, de l'alibi que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon» (QE, en EM, p. 1285). Como último dato, podríamos añadir que, de los dos hijos tenidos por la pareja real (Conrad y Jeanne), el mayor se llamaba Egon, y el pequeño, Alexis.

además, repetirá la forma epistolar, la estructura de una larga carta para articular el relato.

En lo que a las influencias se refiere, éstas se hallan compartidas entre A. Gide y R.M. Rilke: del primero, además del título⁹⁹ y la temática, «ce qui rapprochait de Gide, c'est qu'il s'agissait d'un récit "à la française", et que ce genre de récit pour nous, à cette époque, c'était Gide» (YO, p. 69); del segundo: «Le ton même d'Alexis, les scrupules d'Alexis, et pas sur un sujet particulier, sur tout ; la religiosité d'Alexis, une sorte de tendresse répandue par Alexis sur les êtres et les choses, tout cela est bien plus près de Rilke» (id.).

Señalaremos finalmente, antes de entrar en el análisis propiamente dicho de la obra, un dato que resulta ciertamente revelador del grado de consecución de los logros literarios previstos por la autora, pese a su extremada juventud en el momento de escribirla y pese a la naturaleza compleja y casi escabrosa del conflicto que en ella plantea. Nos referimos al hecho de que *Alexis, Feux y Le Coup de grâce*, son las tres únicas obras narrativas que han resistido el permanente afán de MY de someter sus escritos a un incesante proceso de revisión y reescritura: «Alexis me semblait se suffire à soi-même [...] Je croyais être arrivée à ce qu'il fallait dire. Je ne pouvais pas aller plus loin» (YO, p. 72).

2.1 LA PERMANENTE HUIDA DE ALEXIS

La obra tiene una estructura circular (muy habitual en Yourcenar), pues concluye en el mismo momento en que se inicia, que es aquél en el que Alexis emprende la huida definitiva. Para Andersson (1989, pp. 20-21), la estructura circular que MY aplica con tanta frecuencia a sus narraciones, no es sino un trasunto de la idea de la prisión tan extendida entre sus personajes, destinados

⁹⁹ En referencia a la obra de juventud de Gide *Traité du vain désir*. El nombre de *Alexis* está tomado del pastor de la segunda de las *Églogas* de Virgilio, la misma de la que Gide tomó el nombre de su ensayo *Corydon*. Hemos dejado constancia, no obstante, de la coincidencia del nombre con el de uno de los hijos de Conrad y Jeanne de Vietinghoff (cfr. supra).

siempre a buscar su destino fuera de los límites impuestos por esos muros redondos de la prisión, evocados bajo muy distintas representaciones. En muchos de los personajes de Yourcenar, la escapatoria de la prisión está condicionada a la muerte del personaje, -Zénon, en *L'Œuvre au noir*, mediante muerte voluntaria-, y en otros, como en el caso de Alexis, será el arte -su música- quien le redima de un destino que él no acepta¹⁰⁰.

Así entendida, la obra resulta una larga sucesión de evasiones –la mayoría de las veces huyendo de sí mismo y de sus íntimas inclinaciones-, en las que el conflicto interior y exterior es constante. Con ello, da cumplimiento a un imperativo superior que implica al hombre en una búsqueda y en una lucha constantes, debatiéndose entre las llamadas de los sentidos y las aspiraciones del alma: «Je continuais à lutter. Si la vertu consiste en une série d'efforts, je fus irréprochable [...] la sagesse, comme la vie, me parut faite des progrès continus, de recommencements, de patience» (p. 45). El personaje recorre una muy larga serie de sufrimientos, luchas y conflictos, siempre desde la perspectiva de su íntima convicción de que la dialéctica alma / cuerpo, no puede tener otro resultado que el que atribuye la naturaleza a la fuerza de los sentidos: la derrota está establecida de antemano; y es ese determinismo escéptico y lúcido el que impregna todo el proceso de lucha: «Je m'aperçus bientôt que nos actions n'ont qu'une valeur de symptôme ; c'est notre nature qu'il faudrait changer» (id.).

De nada vale la pugna por escapar a un destino que cada hombre tiene escrito sobre desde el comienzo: «Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable, et presque terrifiante, ce que nous deviendrons plus tard» (p. 11). Cada hombre es víctima impotente del pasado que hereda, que le deja inerme frente al porvenir: «Nous vivons, Monique; chacun de nous a sa vie particulière, unique, déterminée par tout le passé, sur lequel nous ne

¹⁰⁰ Este aspecto es también recogido por M. Delcroix (1983), asumiendo la función del arte como liberador de la muerte (música). No obstante, no otorga a esa liberación la categoría de definitiva, pues abre una interrogante acerca de la durabilidad de esa liberación: «Au demeurant, ni Alexis ni Monique ne meurent dans le *Traité du Vain Combat*. Mais la suite de l'œuvre aggrave ses fins [...] Les premiers récits se calfeutraient dans le tragique ouaté de l'intériorité ou de l'intimisme, la mort

pouvons rien, et déterminant à son tour, si peu que ce soit, tout l'avenir» (pp. 18-19). Pese a esa incapacidad del hombre para modificar los designios sobre su existencia, la vida constituye su posesión más preciada, porque es un bien único e inabarcable:

La vie, Monique, est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles [...] La vie est quelque chose de plus que la poésie : elle est quelque chose de plus que la physiologie, et même que la morale, à laquelle j'ai cru si longtemps. Elle est tout cela et bien davantage encore : elle est la vie. Elle est notre seul bien et notre seule malédiction [...] Cela est étrange : nous la voyons, nous nous étonnons qu'elle soit ainsi, et nous ne pouvons la changer (pp. 18-19).

Al final de la carta, sobrevendrá la inevitable capitulación conformista, conteniendo toda su carga de lúcida justificación:

La vie m'a fait ce que je suis, prisonnier (si l'on veut) d'instincts que je n'ai pas choisis, mais auxquels je me résigne, et cet acquiescement, je l'espère, à défaut du bonheur, me procurera la sérénité [...] N'ayant pas su vivre selon la morale ordinaire, je tâche, du moins, d'être d'accord avec la mienne (pp. 75-76).

A sabiendas de que resulta imposible transformar el destino previsto para él, acepta finalmente asumirlo, establecer su propio código y buscar la reconciliación como individuo consigo mismo, buscando el equilibrio en la aceptación del escaso margen del que dispone. Quizá por eso, en el análisis moral que él mismo realiza de su situación, llega a la conclusión de que no cabe la condenación de alguien para quien nunca existió la opción de elegir su propio itinerario:

Un jour que j'avais plus de courage, et vous plus de douceur encore qu'à l'ordinaire, je vous avouai que j'avais peur d'être damné. Vous avez souri, gravement, pour me donner confiance. Alors, brusquement, cette idée m'apparut petite, misérable, et surtout très lointaine : je compris, ce jour-là, l'indulgence de Dieu (p. 59).

y conservait les lenteurs insidieuses de la maladie ou du gaz qui se répand dans une chambre» (pp. 205-206).

2.2 UNA CADENA DE CONFESIONES FRUSTRADAS

Como señalamos al comienzo, cabe concebir esta obra como una confesión íntima global. Sin embargo, a lo largo de su desarrollo, descubrimos en su interior una sucesión de intentos previos que resultan frustrados, en los cuales el protagonista se esfuerza, sin éxito, por confiarse a alguien. Estas iniciativas infructuosas van erigiendo en torno a Alexis un muro de soledad, que constituirá su propia prisión. Esa sucesión de confianzas fallidas, nunca efectuadas, es la que desencadena una situación –el matrimonio con Monique–, que nunca debió consumarse, y que exige la larga explicación que esta carta contiene, en la que se ve obligado a explicar toda su vida: «S’il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d’expliquer sa vie» (p. 9).

Para iniciar la que será su confesión definitiva, la que precederá a su liberación, debe hacer acopio del valor que tantas veces le faltó para haber evitado la sucesión de hipocresías y mentiras que le llevaron, en multitud de ocasiones a lo largo de su vida, a desear la muerte: «le courage me manque. La simplicité aussi me manque. [...] Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu’il n’y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit» (p. 10).

En el seno de la familia, es preferible tejer una barrera de silencio indulgente e ignorar una realidad incómoda: «Si j’avais osé me confesser aux miens, ce qu’ils m’eussent le moins pardonné, ç’aurait été, précisément, cette confession. J’aurais mis ces gens scrupuleux dans une situation difficile, que l’ignorance leur évitait» (p. 35). Tan sólo una vez estuvo a punto de comunicárselo a su madre, amparándose en las tinieblas en las que ésta se encontraba en una estancia de la casa: «nous sommes plus clairvoyants, quand il fait noir, parce que nos yeux ne nous trompent pas» (p.37); finalmente, la confianza se malogra porque, antes de que Alexis empiece a hablar, una sirvienta aparece con una lámpara

J'allais peut-être tout raconter quand la servante entra avec une autre lampe.

Alors, je sentis que je ne pourrais plus rien dire, que je ne supporterais pas l'expression que prendrait le visage de ma mère, lorsqu'elle m'aurait compris. Ce peu de lumière m'épargna une faute irréparable, inutile. Les confidences, mon amie, sont toujours pernicieuses quand elles n'ont pas pour but de simplifier la vie d'un autre (p. 37).

Tampoco a su protectora, la princesa de Mainau, que fue quien le puso en contacto con Monique, supo explicarle por qué no podía casarse con esa joven dulce y rica que ella le presentaba. No le cuenta toda la verdad, y la princesa no toma en serio la confesión.

Antes de que la boda tuviera lugar, Alexis se debate internamente entre su inclinación a callar, esperando que el tierno afecto de Monique transformara sus apetitos, o la confesión abierta que desvele todo su drama interno; al final, opta por el silencio:

On n'ose tout dire à une jeune fille [...] Les termes m'eussent manqué [...] Tout dire c'était vous perdre. Si vous consentiez à m'épouser quand même, c'était jeter une ombre sur la confiance que vous aviez en moi [...] J'avais besoin de cette confiance pour m'obliger, en quelque sorte, à ne pas la trahir. Je me croyais le droit (le devoir plutôt) de ne pas repousser l'unique chance de salut que me donnait la vie (p. 60).

Fruto de las ocasiones que no cristalizaron, el drama de Alexis desemboca en el abandono del hogar y en la confesión final, extensa y definitiva, en la que ya no solicita aprobación, sino sólo comprensión:

Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve ; je ne demande même pas d'être admis : c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. Je vois bien que c'est la même chose et que c'est désirer beaucoup (p. 19).

También, el perdón por no haberlo hecho antes: «je vous demande pardon, le plus humblement possible, non pas de vous quitter, mais d'être resté si longtemps» (p. 76).

Junto al eje apuntado de las confesiones nunca realizadas, apuntamos una segunda línea, marcada por la errática trayectoria de Alexis en busca de una salida a su conflicto. En el camino vacilante de sus huidas y rupturas, Alexis, en lugar de seguir la estructura circular que hemos atribuido a la obra, emprende un camino enloquecido lleno de viajes de ida y vuelta. En estos trayectos aparecen factores que actúan sobre su ánimo de forma contradictoria; así, por ejemplo, la soledad le angustia y le atenaza en algunos pasajes: «Je fus seul. Puis, la solitude me fit peur» (p. 48), mientras que en otros, esta misma soledad supone para él un alivio: «Je compris alors le bonheur d'être seul» (p. 51); incluso, ambas vertientes –el efecto benéfico y el nocivo de la soledad, llegan a darse simultáneamente en el mismo pasaje: «j'avais peur d'être seul [...] et puis j'avais peur d'être ensemble, d'être seuls ensemble» (p.65). Este juego de contradicciones no hace sino reflejar la propia indefinición interior de Alexis y la lucha de fuerzas contrapuestas que en su interior intentan sobreponerse.

La misma función descrita de la soledad, es desempeñada en la obra por otros elementos con un valor igualmente ambivalente, tales como la introspección, la espiritualidad, el abandono a la voluptuosidad de los sentidos, la compañía de Monique, la música y el deseo de la misma muerte, que analizaremos posteriormente.

Tan sólo el sueño actúa de un modo inequívocamente benéfico, en la medida que representa un camino alternativo de huida para quien, como Alexis, quiere evadirse de una realidad no asumida. Su efecto balsámico queda para él incluso por encima de la música o los placeres, lo cual resulta altamente ilustrativo respecto de hasta qué punto el deseo de huida de sí mismo y de la vida era vehemente en él, al mismo tiempo que allana el camino hacia la muerte que él mismo quiere trazarse:

Le plaisir est trop éphémère. la musique ne nous soulève un moment que pour nous laisser plus tristes. mais le sommeil est une compensation. Même lorsqu'il nous a quittés. il nous faut quelques secondes pour recommencer à souffrir (p.41).

Hypnos, hermano de *Thánatos*, hijos ambos de *Nyx*, se hallan muy próximos en la mente de Alexis, actuando como aliados en su huida:

On a. à chaque fois qu'on s'endort, la sensation de se livrer à un ami. Je sais bien que c'est un ami infidèle. comme tous les autres : lorsque nous sommes trop malheureux il nous abandonne aussi. Mais nous savons qu'il reviendra tôt ou tard. peut-être sous un autre nom. et que nous finirons par reposer en lui. Il est parfait quand il est sans rêves; on pourrait dire que. chaque soir. il nous réveille de la vie (id.).

Además de la clara alusión al sueño de la muerte, la idea de que el sueño nos *despierta de la vida*, expresa bien claramente la inversión total producida en el alma de Alexis, sus ansias de evasión, que le llevan incluso a ir más allá, al preferir unos sueños planos, oscuros y silenciosos (“sans rêves”), la inconsciencia plena, con el fin de evitar el riesgo de cualquier posible evocación del mundo real.

El insomnio impedirá que, una vez casados, puedan refugiarse en ese mismo sueño para ocultar su infelicidad e incomunicación («lorsque nous sommes malheureux il nous abandonne»):

Vous aviez. à cette époque des insomnies intolérables. J'avais, moi aussi. du mal à m'endormir. nous simulions la présence du sommeil pour n'être pas forcés de nous plaindre l'un de l'autre (p. 63).

La huida de Alexis tiene la residencia familiar de Woróino como punto de partida. El manto gris de silencio inerte que todo lo cubre «on ne rit pas beaucoup dans les vieilles familles» (p.14), el deterioro, las aguas estancadas y la galería de antepasados difuntos, dibujan el cuadro decadente de una familia como la suya, aristocrática y arruinada, que se disuelve poco a poco mientras contempla los fantasmas del pasado:

Nous, les Géra, n'étions pour ainsi dire que la fin d'un linage, dans ce très vieux pays de la Bohême du Nord. On aurait pu croire que nous n'existions pas, que des personnages invisibles, mais beaucoup plus imposants que nous-mêmes, continuaient à emplir de leurs images les miroirs de notre maison. [...] on pourrait dire, en un certain sens, que ce sont les vivants, dans les vieilles familles, qui semblent les ombres des morts (p. 13).

Peut-être que je comprenais déjà que les fantômes sont invisibles, parce que nous les portons en nous-mêmes (p.15).

Woroïno contiene entre sus muros todos los rasgos sombríos que hacen que Alexis evoque su niñez como un universo lleno de cenizas, estando todo él impregnado de una atmósfera mortecina. Destacaremos entre ellos algunos de los que presentan en esta obra especial relevancia por la significación que adquieren en la creación del ambiente de muerte que envuelve la mayor parte de las referencias a su infancia en el castillo-prisión: «J'ai si peu de souvenirs qui ne soient pas amers, qu'il faut me pardonner de m'attarder sur ceux qui sont simplement tristes» (p. 17).

- El silencio:

- On finit même par s'habituer à parler qu'à voix basse, comme si l'on craignait d'y réveiller des souvenirs qu'il est vraiment préférable de laisser dormir en paix (p. 14).
- Mon enfance fut silencieuse et solitaire (p. 15).
- Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile (p. 15).
- On dirait qu'il s'agit [le silence] d'une matière congelée, de plus en plus dure et massive: la vie continue sous elle ; seulement, on ne l'entend pas. Woroïno était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins un musicien (p. 16).

- Los estanques:

- Vous connaissez les étangs de Woroino : vous dites qu'ils ressemblent à des grands morceaux de ciel gris tombés sur la terre [...] Je comprenais déjà que tout a son secret, et les étangs comme le reste, que la paix, comme le silence, n'est jamais qu'une surface, et que le pire des mensonges est le mensonge du calme (p. 11).

- El miedo:
 - Nous avons peur de mon père, plus tard, de mes frères aînés, rien ne rapproche les êtres comme d'avoir peur ensemble (p. 21).

- La enfermedad:
 - Ma santé n'était pas très bonne : des troubles nerveux s'étaient manifestés (p. 25).
 - Je tombai malade. Il vaut mieux dire que je devins plus malade, car je l'étais toujours un peu (p. 27).

- La soledad y el aislamiento, la incomunicación:
 - Je n'avais personne à qui demander un conseil. La première conséquence de penchants interdits est de nous murer en nous-mêmes (p. 35).

Alexis sale de Woroino para acudir a estudiar a un internado, el colegio de Presbourg «une époque pénible [...] La vie en commun développe la brutalité» (p.25). A partir de ahí se inicia un complejo peregrinaje en su búsqueda incesante, que culminará con el abandono de su mujer y de su hijo Daniel para encontrar su propio destino. Sus movimientos estarán guiados por las obsesiones que actúan en su interior: la música, la belleza y la reconciliación con su identidad. Sus refugios, como hemos señalado, irán variando según la etapa interior que atravesase, desde su recurso a la espiritualidad, pasando por la promiscuidad, la introspección, el olvido o los sueños, hasta llegar al propio deseo de morir, que va anidando en su

interior con fuerza creciente, y del que tan sólo escapará al final mediante la música y la liberación que para él representa el abandono de Monique.

2.3 EL CAMINO DE ALEXIS HACIA LA MUERTE

Precisamente es el aspecto señalado el más destacable de esta obra en lo que a tratamiento de la muerte se refiere. El deseo creciente experimentado por Alexis de acudir al encuentro de la muerte mediante el suicidio, constituye la primera aproximación voluntaria hacia la muerte en un personaje de la narrativa de MY¹⁰¹, pese a que, como queda dicho, al final, es el arte –la música- el elemento que actúa para él como redención. El esquema, que se repetirá en otras narraciones de la autora, parte del conflicto planteado a un personaje para su realización personal, una imposibilidad de acción, que le lleva a recurrir a la muerte consentida.

Las alusiones que Alexis formula acerca de su deseo de morir, se encuentran con frecuencia mezcladas o asociadas al amor (también a la música, como veremos), de donde no resulta difícil inferir una confusión de sentimientos e interdependencias que se establecen en su interior atormentado. Ello le lleva a confundir ambos fenómenos, e incluso a permitir que actúen recíprocamente como antidotos entre sí: «De ce jour, durant toute mon existence, ces deux hantises [la mort et l'amour] ne cessèrent d'alterner en moi ; l'une me guérissait de l'autre et aucun raisonnement me guérissait des deux» (p.27). No en vano su conflicto –y por lo tanto, su enfoque hacia la muerte- nace precisamente de la imposibilidad de desarrollar su inclinación hacia formas de amar no aceptadas social y moralmente.

La primera mención que hace del deseo de morir, surge con la fuerza de una obsesión, a la temprana edad de dieciséis años, en el curso de una larga enfermedad que Alexis padece en el colegio, al término de la cual, el estado febril

le dejó un poso confuso de imágenes que le avergonzaron. El entorno embrutecido de la colectividad del colegio, al que hemos aludido anteriormente, representaba para Alexis una razón para abandonar las estancias de la vida, imaginando un abandono de los sentidos en el sopor de la fiebre, con el fin de aislarse de un escenario que le resultaba hostil e inhóspito:

Je vis lentement grandir ma seconde obsession. La mort me tenta. Il m'a toujours semblé bien facile de mourir. Ma façon de concevoir la mort ne différait guère de mes imaginations sur l'amour ; j'y voyais une défaillance, une défaite qui serait douce [...] je me disais que la vie serait éternellement ce mur gris, ces voix rauques, et ce malaise d'un trouble caché. Je me disais que rien n'en valait la peine et qu'il serait aisé de ne plus vouloir vivre. Et lentement, comme une sorte de réponse que je me faisais à moi-même, une musique montait en moi. C'était d'abord une musique funèbre, mais elle cessait bientôt de pouvoir être appelée ainsi, car la mort n'a plus de sens où la vie n'atteint pas, et cette musique planait beaucoup au-dessus d'elles (pp 27-28).

Como hemos visto, más que la atracción que la muerte en sí ejerce sobre su mente, su deseo obedece a una obsesión de escapar de un lugar que detesta íntimamente, porque se encuentra aislado «je souffrais davantage d'être sentimentalement seul» (p. 27). De la no aceptación del lugar pasamos a la no aceptación de sí mismo, al rechazo, extenuado como está de luchar consigo mismo, sin perspectiva alguna de victoria. El deseo de morir adopta en este caso el inicio de una oración alemana:

Cher Dieu, quand mourrai-je? [...] Je suis fatigué de cet être médiocre, sans avenir, sans confiance en l'avenir, de cet être que je suis bien forcé d'appeler Moi, puisque je ne peux m'en séparer. Il m'obsède de ses tristesses, de ses peines ; je le vois souffrir -et je ne suis même pas capable de le consoler [...] Ce n'est même pas la peine de souhaiter qu'il mourra, je mourrai avec lui. À Vienne, durant ces années de combats intérieurs, j'ai souvent souhaité mourir (p. 46).

¹⁰⁾ Así lo señala igualmente Andersson: «C'est dans *Alexis ou le Traité du vain combat* que se trouve exprimé pour la première fois dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar le désir de mourir, un aspect du thème de la mort gros d'avenir pour l'œuvre future» (p. 28).

Nunca como en este punto lleva Alexis tan lejos el proceso de enajenación o *autoextrañamiento*, es decir, el distanciamiento de sí mismo que le lleva a desdoblarse, desgajando de sí mismo la parte que le atormenta. Consciente de la indisolubilidad de ambas facetas, que forman parte de su yo, renuncia escéptico a desearle la muerte a la faceta de él que no le gusta, sabiendo que él mismo –el que habla-, moriría al mismo tiempo. Este desdoblamiento denota la existencia de una doble vertiente en él, la que sufre la derrota (y que por lo tanto desearía la muerte), y el otro yo latente, que aun en los momentos vitalmente más bajos, no renuncia a su búsqueda en pos del deseo, del goce de los sentidos. En este conflicto Yourcenar da cuerpo a la íntima dualidad contradictoria del ser humano.

Tras un período en Viena, durante el que cedió a los dictados de los sentidos, consigue sobreponerse y abstenerse de los contactos carnales que le hacían avergonzarse de sí mismo. Al principio lo considera como una victoria trabajosamente lograda: «Je vainquis. A force de rechutes misérables et de plus misérables victoires, j'arrivai à vivre une année tout entière comme j'aurais désiré vivre toute ma vie» (p. 47). Los efectos supuestamente benéficos de tal victoria se transforman en veneno para el alma «cette plaie, fermée trop vite, se fût ouverte dans l'âme et finit par l'empoisonner» (id.). El resultado inevitable de semejante victoria, el sufrimiento «on hait la vie quand on souffre» (id.) y, de nuevo, la obsesión del suicidio:

Je subis les obsessions du suicide [...] Je ne voyais plus, dans les plus humbles objets de la vie journalière, que l'instrument d'une destruction possible. J'avais peur des étoffes, parce qu'on peut les nouer : des ciseaux, à cause de leurs pointes : surtout, des objets tranchants. J'étais tenté par les formes brutales de la délivrance : je mettais une serrure entre ma démence et moi (48).

La singularidad de esta manifestación de la inclinación suicida de Alexis radica en que no nace de la derrota que desde el título se viene anunciando y que jalona toda su trayectoria; esta vez, como hemos explicado, nace de lo que para él representaba la prevalencia del alma sobre el cuerpo, razón por la cual, se ve

abocado al destino circular que no distingue entre victorias ni derrotas, sino que constituye un todo, un combate continuo, del que el personaje no tiene la posibilidad de salir.

Poco después, sin embargo, tras un periodo de absoluta soledad, de ascesis y de encuentro con lo esencial, despojado y desvinculado de todo y de todos, como el Nathanaël de *Un Homme Obscur*, («Je compris alors le bonheur d'être seul. Si j'avais succombé, à cette époque, je n'aurais eu à regretter personne. C'était l'absolu détachement» p. 51), unido tan sólo por un hilo leve a la vida, supera una grave enfermedad que actúa como catalizadora de la vida. Si la enfermedad que mencionamos en el colegio de Presbourg representó el punto de partida de su primera idea de suicidio, a la salida de esta enfermedad, encuentra reforzados sus vínculos con la existencia, rescata y revive los tibios goces proporcionados por los sentidos:

Je revois la beauté, presque sacrée, du pain, l'humble rayon de soleil où je réchauffai mon visage, et l'étourdissement que me causa la vie [...] J'eus, ce jour-là, par tout mon corps étonné de revivre, ma seconde révélation de la beauté du monde [...] Je pleurai, non pas tant de bonheur ni de reconnaissance : je pleurai à l'idée que la vie fût si simple, et serait si facile si nous étions nous-mêmes assez simples pour l'accepter (p. 51).

Paradójicamente, coincide esta recuperación vital de Alexis con la noticia de la muerte de su madre, ocurrida tiempo atrás, y que él acoge con cierta frialdad (cfr. infra).

Tras el nacimiento de su hijo Daniel, Alexis experimenta la liberación de haber satisfecho una deuda que tenía contraída con sus antepasados –con el nacimiento de Daniel, su familia dejaba de ser un “final de linaje”–, con Monique y consigo mismo. Desprovisto de toda ternura por la nueva criatura, Alexis ve en él el instrumento de su liberación, el pago del rescate para cortar las ataduras que

podían mantenerlo vinculado a la institución del matrimonio¹⁰². No es, sin embargo la huida el primer uso que concibe para su nueva situación; tan sólo, la libertad para morir que, a partir de ahora, podrá disfrutar: «je n'intéressais plus les morts, et je pouvais disparaître à mon tour, mourir» (p. 71).

Hacia el final de la narración, poco antes de que se consume el abandono de Monique por parte de Alexis, haciendo balance, de nuevo nos menciona el pernicioso efecto que la virtud observada durante los dos años de matrimonio han producido en él: «Tant d'efforts et de bonne volonté aboutissaient à me retrouver tel que j'étais jadis : une âme un peu trouble, mais que deux ans de vertu avaient désabusée» (p. 72). Del mismo modo que mencionamos anteriormente con la supuesta victoria, en este caso vuelve a mencionar la recurrente idea del suicidio: «Une pudeur m'empêchera toujours de vous dire combien de fois, durant ces mois d'été, j'ai désiré la mort» (id.).

La última noche que ambos pasan en Woroiño, Alexis, incapaz de dormir, abre el piano, tanto tiempo silente, y lo que se iba a iniciar como una invocación a su propia muerte, se convierte en una interpretación que va mucho más allá de una ejecución musical, pues surge al compás de las notas y los acordes el designio imparable de su ruptura con lo anterior y su decisión de marcharse y abandonarlo todo.

J'interprétais mes souffrances physiques comme un présage funèbre : je m'étais résolu à me laisser mourir. Abandonnant mon âme au sommet des arpèges, comme un corps sur la vague quand la vague redescend. j'attendais que la musique me facilitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli (p. 73).

Son sus manos, simbólicamente, las que le proporcionan la liberación, las que le abren las puertas de la escapada definitiva a través del marfil del teclado:

¹⁰² D. Leuwers señala el papel ambivalente que el nacimiento de Daniel representa para Alexis: «La naissance de Daniel marque une rupture pour Alexis. mais celui-ci rompt à son tour avec cette naissance. L'avenir qu'elle implique ne le requiert pas, mais l'incite plutôt à un répli sur son passé personnel» (Lewers. 1986, p. 148).

«elles m'ouvraient, mes mains libératrices, la porte du départ [...] ce soir-là [...], j'ai baisé mes deux mains» (p. 75).

Una vez descrito el acercamiento y posterior liberación del propio Alexis hacia la muerte, concebidos en todo momento bajo la apariencia de una obsesión interior, centraremos el análisis en sus apariciones en el entorno familiar del protagonista y en la significación que en cada caso encierra.

2.4 LA FAMILIA DE ALEXIS

En lo que a la familia se refiere, hay que señalar que ya desde el propio diseño del lugar en el que se desarrolla su infancia –el castillo de Woroino–, asistimos a una evocación deliberadamente inclinada hacia los rasgos de la muerte (cfr. supra) y de la ausencia de los atributos de la vida: el color, la luz, el calor, la palabra, etc. En semejante contexto, el conjunto de los familiares de Alexis tienen un tratamiento sombrío, acorde con el escenario, con el rasgo común de una muy temprana desaparición, característica ésta que aparece con frecuencia en los escritos de MY, y que acaso guarden relación directa con la muerte de Fernande, su madre: «il mourut jeune, mon père» (p. 15), «ma mère est morte assez tôt» (p. 21), «ma mère est morte trop vite» (p. 38) «la vie et la mort m'ont également pris mes soeurs ; mais la plupart étaient si jeunes qu'elles pouvaient sembler belles» (p. 21). Esta pronta desaparición de los familiares de Alexis contribuye a acentuar el aislamiento y la carencia de ayuda en el combate que debe sostener sin apoyo alguno, en soledad. En muy raras ocasiones el ámbito familiar sirve en Yourcenar como refugio para la resolución de los conflictos de sus protagonistas; o bien es ella misma quien los origina, o bien se diluye y desaparece en el momento de afrontarlos, cuando tienen origen externo. El discurso interno de los héroes yourcenarianos y el ámbito familiar constituyen dos campos tan alejados entre sí que raras veces encuentran la forma de conciliarse o, al menos, de integrarse.

Conviene matizar, no obstante, que la reacción del propio Alexis ante las muertes de sus familiares difiere sensiblemente en función del sentimiento que le

inspirase en cada caso, si bien es cierto que se aprecia un tono general de enorme tibieza al respecto en su forma de referirlos, una vez que ya han transcurrido varios años. Él mismo confiesa que, absorto como está en su propio sufrimiento y en su drama personal, los sentimientos por la desaparición de los demás no tienen mucha cabida en su alma:

J'étais trop tourmenté pour être très ému. La souffrance nous rend égoïstes, car elle nous absorbe tout entiers : c'est plus tard, sous la forme du souvenir, qu'elle nous enseigne la compassion (pp. 36-37).

En cuanto al padre, su recuerdo estaba presidido por el temor y la severidad ; la mención de su muerte es lacónica y carente del menor atisbo de emoción: «il mourut jeune, mon père [...] je me rappelle qu'il était sévère, pour nous autres enfants, comme sont parfois sévères les gens qui se reprochent de n'avoir pas su l'être envers eux-mêmes (p. 15).

El grupo de las hermanas constituye la referencia humana y familiar más sólida y reconfortante en la infancia de Alexis. Sus primeros años de vida discurrieron bajo la marca de la compañía femenina, que le procuraba un confortable aliento de afecto y sosiego, verdadero antídoto contra la soledad que luego experimentaría:

Ni ma mère ni mes sœurs n'étaient très expansives : il en était de leur présence comme de ces lampes basses, très douces, qui éclairent à peine, mais dont le rayonnement égal empêche qu'il ne fasse trop noir et qu'on ne soit vraiment seul. On ne se figure pas ce qu'a de rassurant, pour un enfant inquiet tel que j'étais alors, l'affection paisible des femmes (p. 21).

Para sus hermanas guarda las únicas palabras de ternura dedicadas a su familia. Aunque en todo momento éstas sean tratadas de forma coral, indiscriminada, como mujeres anónimas sin rostro, se refiere explícitamente al amor que sentía por una de ellas, fallecida mientras él se hallaba en el colegio de Presbourg. El egoísmo al que le fuerza su propio sufrimiento no le impide, por

única vez, hacer semejante confesión: «Un soir, à Presbourg, peu de temps après la mort de ma sœur, je rentrai plus désespéré qu'à l'ordinaire. J'avais beaucoup aimé ma sœur ; j'étais trop tourmenté pour être ému...» (p.36).

La madre, por su parte, tras la pérdida de la hija aludida en el párrafo anterior, queda sumida en un estado que le hacía inclinarse hacia la soledad y las tinieblas para mejor preparar su propia muerte:

Ma mère, dans les derniers temps de sa vie, se plaisait à demeurer sans rien faire, aux approches de la nuit. Il semblait qu'elle voulût s'habituer à l'inaction et aux ténèbres. Son visage, je suppose, prenait alors cette expression plus calme, plus sincère aussi, que nous avons lorsque nous sommes tout à fait seuls et qu'il fait complètement noir (p. 37).

La imagen sombría de su madre envuelta en la oscuridad se mezcla en la mente de Alexis con un cierto sentimiento de culpabilidad, una vez que ella muere. Incapaz de revelarle las verdaderas razones de su marcha a Viena, se ve obligado a dar a su madre explicaciones evasivas; el resultado es la apariencia de egoísmo que su conducta adquiere a ojos de su madre: «Je souffrais de ne pouvoir lui donner la vraie cause de mon insistance; elle devait me croire egoïste: j'aurais voulu lui dire que je ne m'en irais pas» (p. 38). A raíz de este hecho, Alexis se reprocha a sí mismo el efecto provocado en el ánimo de su madre: «C'était peut-être comme si elle avait perdu un second enfant» (p. 37). A esta deuda moral contraída con ella se une la económica, a causa del dinero ahorrado que ella le entrega para que pueda subsistir en Viena al principio; con su trabajo, él comienza a devolvérselo, pero la muerte llegó con excesiva rapidez y no le dio tiempo a cancelar la deuda con ella: «Je l'ai remboursée en partie, dès que cela me fut possible, mais ma mère est morte trop vite; je n'ai pu m'acquitter tout à fait.» (p. 38). Ese dinero pendiente de devolver por Alexis no es sino el sentimiento, tantas veces después repetido en Yourcenar, de tantas deudas contraídas con los seres que se van, y que la muerte impide saldar a tiempo.

Aquella fue una muerte prematura que sorprendió a Alexis, inesperada como siempre. «J'ignorais qu'elle n'avait beaucoup de temps à vivre» (p. 36). A la doble deuda del dinero y del daño causado en ella por su silencio, Alexis aún añade un débito más, que nunca podrá satisfacer, que no es otro que el no haber triunfado, pese a las expectativas depositadas en él, que hicieron que, en su día, fuera enviado al colegio con gran sacrificio económico por parte de la familia.

Ma mère croyait à mon avenir. Si jamais j'ai désiré un peu de gloire, c'est parce que je savais qu'elle en serait heureuse. Ainsi, à mesure que disparaissent ceux que nous avons aimés, diminuent les raisons de conquérir un bonheur que nous ne pouvons plus goûter ensemble (id.).

Este conjunto de capítulos abiertos sin posibilidad de concluir tras la muerte de la madre, parecen incluso apuntar una cierta renuncia en la lucha de Alexis por encontrar su propia felicidad. Sin embargo, la noticia del fallecimiento de la madre le llega a Alexis justamente después de haber atravesado una grave enfermedad, cuya finalización, como hemos mencionado anteriormente, representó la absoluta indiferencia «C'était l'absolu détachement»- (p. 51), y el reencuentro con los sentidos «Mon corps voulait vivre» (id.). Señalamos el juego de contrastes que representa, por una parte, el hecho ya apuntado de que su reencuentro con la vida se produzca a la salida de una grave enfermedad, así como que la muerte de la madre represente para él el reinicio de la búsqueda de la vida.

Une lettre de mes frères vint justement m'apprendre que ma mère était morte, depuis un mois déjà. Je fus triste, surtout de ne pas l'avoir su plus tôt : il semblait qu'on m'eût volé quelques semaines de douceur (p. 51).

Una vez desaparecida la madre, pese a la afectada indiferencia que denota la manera en la que él mismo nos transmite el hecho, lo cierto es que Alexis proyecta en Monique su figura ausente, en una vuelta atrás: «J'ai pensé que tout homme, sans le savoir, cherche surtout dans la femme le souvenir du temps où sa mère l'accueillait [...] Je crois avoir été moi-même votre premier enfant» (p. 63). Hay en la evocación de las manos de la madre, a partir de las de Monique, una

necesidad sobrevenida de regresar a la madre, a la infancia, a reclamar la bendición, quizá para saldar todas las deudas contraídas que su muerte ha dejado pendientes:

Vos mains, posées sur la blancheur des draps, ressemblaient presque aux siennes: chaque matin, comme au temps où j'entrais chez ma mère, j'attendais que ces longs doigts fragiles se posassent sur ma tête, afin de me bénir. Mais je n'osais demander pareille chose : je me contentais de les baiser, tout simplement. Et j'aurais eu grand besoin de cette bénédiction (p. 69).

El nacimiento de Daniel, el hijo de Alexis y Monique, es el acontecimiento que finalmente otorga una coartada definitiva de evasión a Alexis. Con la presencia del pequeño, daba satisfacción a los fantasmas familiares del pasado que le reprochaban el ser el final de una especie:

La volonté qu'exprimaient ces figures d'ancêtres s'était réalisée : notre mariage avait abouti à l'enfant. Par lui, cette vieille race se prolongerait dans l'avenir : il importait peu, maintenant, que mon existence continuât : je n'intéressais plus les morts, et je pouvais disparaître à mon tour, ou bien recommencer à vivre. (pp. 71-72)

Todas las referencias al alumbramiento están impregnadas de esa dualidad tan querida a la escritora, en virtud de la cual, nacimiento y muerte se dan la mano en la ceremonia del parto¹⁰³, sobre una cama, que es el altar en el que tienen lugar todos los acontecimientos relevantes de la existencia: el nacimiento, el amor, el sueño y la muerte, que se suceden a perpetuidad sin interrupción.

Para subrayar esta continuidad cíclica, la autora recurre a interponer elementos comunes que vinculen a la joven parturienta con la madre ya fallecida. El primer elemento es la cama, la misma en la que ella murió, y en la que les concibió y dio a luz a sus hijos:

¹⁰³ Cfr. apartado 1.1 «Maternidad y muerte», en *Biografía*.

Ils vous offrent, pour vous faire honneur, la grande chambre où ma mère était morte, et où nous étions nés. La chambre était un peu sombre, avec un lit de parade entre des rideaux très épais. Bien de femmes, je suppose, aux jours anciens de ma famille, s'étaient couchées là pour attendre leur enfant ou leur mort, et la mort n'est peut-être que l'enfantement d'une âme (p. 69).

El otro elemento que lleva a identificar a Monique con la madre de Alexis son las manos extendidas sobre la cama: «vos mains, posées sur la blancheur des draps, ressemblaient presque aux siennes» (p. 69).

También el parto de Monique se complica; la sombra de la muerte hace su aparición y amenaza con convertir el nacimiento en duelo, con lo que se operaría una profunda injusticia, propiciada por la misma naturaleza: «La nature est injuste envers ceux qui obéissent à ses lois les plus claires, puisque chaque naissance met en péril deux vies. Chacun fait souffrir quand il naît, et souffre quand il meurt» (p. 70).

Las actitudes de ambos frente al riesgo inminente de que muera Monique, son radicalmente diferentes. Monique, de un lado, se halla resignada a aceptar la suerte que le corresponda en este lance, siempre comprometido. Alexis, por su parte, se subleva ante la idea de que algo le ocurra, movido más bien por los remordimientos que ello le acarrearía, así como por el temor de no experimentar una desesperación lo bastante sincera:

Je me répétais seulement que sans doute vous alliez mourir. Je craignais de ne pas éprouver un désespoir assez sincère : j'en avais, d'avance, une sorte de remords. Et puis, vous étiez résignée. Vous étiez résignée comme ceux qui ne tiennent pas beaucoup à vivre : je voyais un reproche dans cette tranquillité [...] Avoir peur de l'avenir, cela nous facilite la mort (pp. 69-70).

Al igual que señalábamos como destacable la reacción de Alexis con motivo de la muerte de su madre, cuando se lamentaba de que el retraso en

llegarle la noticia le había privado de un mes de sufrimiento, subrayamos ahora el temor expresado anticipadamente de no lamentar lo bastante la muerte de su esposa si ésta ocurre. En ambos casos, MY se adentra en los estratos más complejos y contradictorios del alma humana, siendo capaz de aventurar con gran sentido las reacciones de un espíritu atormentado como es el de Alexis.

Los aspectos fisiológicos de los procesos naturales de nacimientos y muertes se hallan con mucha frecuencia presentes en las descripciones que de estos acontecimientos nos narra la escritora, como ya se ha mencionado anteriormente -«la vie aussi n'est qu'un secret physiologique» (p. 18). La aparición de esta faceta de los hechos naturales contribuyen a despojar de grandeza las entradas y salidas del mundo, pero también les confieren al mismo tiempo la dignidad del acercamiento de la persona al reino animal y natural:

Ce n'est rien que la vie soit atroce ; le pire est qu'elle soit vaine et qu'elle soit sans beauté. La solennité d'une naissance, comme la solennité d'une mort, se perd, pour ceux qui y assistent, en détails répugnants ou simplement vulgaires (p. 70).

Vos cris, m'arrivant à travers les portes fermées, avaient quelque chose d'inhumain, qui me faisait horreur. Je n'avais pas songé à vous imaginer, d'avance, aux prises avec cette forme tout animale de la douleur, et je m'en voulais de cet enfant qui vous faisait crier (id.).

Una vez que el nacimiento se ha producido y que el equilibrio está restablecido «tout, maintenant était redevenu paisible» (p. 70), Alexis experimenta en toda su contradicción los sentimientos enfrentados que su hijo le inspira, pues al tiempo que para él representa en cierto modo la liberación, el pensamiento que le dedica, se halla mucho más cerca de la piedad que de la ternura. En el fondo, al ver a Daniel, quizá piense en sí mismo en el mismo día de su nacimiento, aún ignorante de la trayectoria accidentada que habría de afrontar. Se interroga acerca del destino que habrá de asumir esa criatura recién arrebatada de las tinieblas cálidas del útero materno, y una sola certeza marca su respuesta, la de que tendrá muchas razones para llorar, como él mismo las ha tenido:

L'enfant pleurait entre les bras des femmes. Je suppose qu'il souffrait du froid, du bruit, des paroles, des mains qui le maniaient, du contact des langes. La vie venait de l'arracher aux chaudes ténèbres maternelles : il avait peur, je pense, et rien, pas même la nuit, pas même la mort, ne remplacerait pour lui cet asile vraiment primordial, car la mort et la nuit ont des ténèbres froides, et que n'anime pas le battement d'un cœur. Je me sentais timide, devant cet enfant qu'il fallait embrasser. Il m'inspirait, non pas de la tendresse, ni même pas de l'affection, mais une grande pitié, car on ne sait jamais, devant les nouveaux-nés, quelle raison de pleurer leur fournira l'avenir (pp. 70-71).

Encontramos en estas reflexiones un paralelismo con las que anteriormente efectuaba a propósito del sueño. En ambos casos, hay una especie de lamento de abandonar un estado de inconsciencia casi vegetal, el representado por el seno materno o por los dominios del sueño –ambos en tinieblas en todo caso–, desde los que los seres son brutalmente atraídos hasta una realidad que con seguridad les ofrecerá más de una razón para llorar. Desde ese punto de vista, subyace una concepción de la muerte más benéfica, en la medida que ha sido asimilada al sueño que apacigua todos los conflictos.

Hay, en definitiva, en la incertidumbre que inspira el destino de todo recién nacido, una interrogante que Yourcenar formula a través de cada uno de sus personajes, acerca del propio destino de la humanidad, y que ya le resultaba inquietante, a pesar de su juventud. Por eso, la única duda que un nuevo ser le inspira, es tan sólo el saber cuáles serán las razones de su llanto, pues no le falta la certeza de que éste se producirá antes o después.

CAPÍTULO 3

LA NOUVELLE EURYDICE: LA NOVELA SILENCIADA

CAPÍTULO 3

LA NOUVELLE EURYDICE: LA NOVELA SILENCIADA

3.1 GÉNESIS Y OLVIDO DE LA OBRA

La Nouvelle Eurydice representa un caso peculiar en la narrativa de MY, al haber permanecido durante muchos años inaccesible para los lectores por decisión de la propia escritora, que la repudiaba como obra literariamente fallida, permitiendo tan sólo su reedición en fecha muy reciente, como veremos inmediatamente. Las razones que le pudieran haber inducido a este silenciamiento, en lugar de haber emprendido, como hizo en tantos otros casos, una revisión estilística o un replanteamiento de los personajes (una reescritura, en suma¹⁰⁴), habrá que tratar de rastrearlas en factores ajenos al dominio estrictamente estilístico.

En efecto, nos hallamos en presencia de una obra cuya idea original procede de fragmentos de la realidad vivida o conocida por MY «j'avais pris un épisode de ma propre existence, intéressant et très singulier» (YO p. 84); sin embargo, el tratamiento deliberadamente opaco e indefinido que imprime a estos hechos, junto a la dudosa fusión con los elementos ficticios aportados por su imaginación, hacen que el resultado adolezca de ambigüedad y que los personajes se queden en meros esbozos algo planos y esquemáticos.

¹⁰⁴ En las entrevistas radiofónicas con Patrick de Rosbo (emitidas en enero de 1971), MY no había descartado aún definitivamente la posibilidad de plantearse la reescritura de esta obra: «C'est n'est pas la peine de le nommer [le second roman] puisqu'il n'est plus en librairie et que j'ai interdit qu'on le réimprime, à moins pourtant que je ne le ré-écrive, ce que j'ai parfois envie de faire» (ER. p. 19). Nótese que, a pregunta del periodista («... votre second roman, dont vous ne nous avez d'ailleurs pas dit le nom...» ibid. p. 18), ella ni siquiera consiente en mencionar expresamente el título de la novela.

Esta novela, publicada por Grasset en 1931 bajo la firma de “M” Yourcenar, había sido escrita en 1930, y estaba inspirada en la historia amorosa vivida por Michel, su padre, con Jeanne de Vietinghoff, amiga de Fernande, su difunta mujer. Jeanne, madre de dos hijos, estaba casada con Conrad de Vietinghoff (cfr. supra), músico homosexual, del que nunca quiso divorciarse para unirse definitivamente a Michel: «Une femme que mon père avait failli épouser et à laquelle il avait dû renoncer parce qu’elle ne voulait pas divorcer (ibid., p. 85). Esta situación, que ya había servido de inspiración a *Alexis* (cfr. capítulo precedente), considerando a los dos componentes de la pareja, adopta en este caso el punto de vista del tercer elemento del triángulo, cuya perspectiva asume la autora en su narración en primera persona.

Stanislas, el protagonista, se enamora de Thérèse, la mujer de Emmanuel, su mejor amigo. Los dos primeros conciertan una cita en casa de Stanislas para mantener su primer encuentro amoroso. Una violenta tormenta impide la consumación de esta entrega: él, esperándola en la oscuridad, no oye las llamadas que ella efectúa a la puerta, mientras que ella, por su parte, espera inútilmente bajo la lluvia; el resultado, es que ambos se sienten mutuamente defraudados. Tiempo después, Stanislas se enterará de la muerte de Thérèse, como consecuencia de una neumonía contraída la noche del desencuentro. Se lanza entonces a rastrear testimonios y datos sobre su vida y su muerte, así como a la búsqueda infructuosa de su tumba por diversos cementerios. El reencuentro con su amigo Emmanuel, - una vez desaparecida Thérèse y suprimido el obstáculo que se interponía entre ellos-, desvela la pasión mutua que ambos mantenían oculta, aunque las dudas iniciales mostradas por Stanislas llevan al suicidio a Emmanuel. Finalmente, enterrados juntos los dos esposos, el amigo de ambos pone de nuevo rumbo a la vida.

En el seno de la trama descrita confluyen diferentes aportaciones de la realidad y de la ficción, pues la misión de Orfeo -ya desvelada en el mismo título de la obra-, que encarnaría en la novela Stanislas peregrinando al reino de los muertos -los cementerios-para rescatar -localizar- a su amada Eurydice -

Thérèse-, fue un papel desempeñado en la realidad por la propia MY, que se hallaba en Suiza y anduvo tras las huellas de Jeanne, fallecida poco tiempo antes, y con la que no se veía desde hacía mucho tiempo, como se recoge en su testimonio, ya transcrito a propósito de la figura de J. de Vietinghoff (cfr. *Biografía*):

Lorsque mon père est tombé malade, je me suis retrouvée dans la région qu'avait habitée cette femme. J'avais à ce moment-là vingt-deux ans, et j'ai tâché, moi aussi, comme le personnage de mon roman, de retrouver les amis de la défunte (elle était morte entre-temps) (YO, p. 85)

Pese a que la novela fue inmediatamente publicada -«c'était l'époque où l'on publiait tout» (Galey, 1980, p. 84)-, los juicios que suscita a la propia autora encierran una carga inequívoca de autocritica, con diagnósticos tales como: «résultat naturellement nul» (p. 83), «vous imaginez dans quel gâchis je suis tombée» (id.), «le plus ennuyeux académisme» (p. 84), «c'est bien raté» (id.), etc. En 1971 atribuye las razones de su rechazo respecto a esta obra al hecho de haber intentado aplicar el mismo esquema narrativo de Alexis:

L'année qui suivit la publication d'*Alexis* (j'étais encore fort jeune), lorsque j'ai voulu écrire cette chose périlleuse, un second roman, j'ai repris la forme d'*Alexis*, sans m'apercevoir qu'elle ne convenait pas à ce sujet différent, et j'ai produit un livre (si je peux dire) *infiniment raté*. Ça m'a suffi (ER, p. 18).

Sin embargo, ocho años después, MY imputa las deficiencias y la inconsistencia de esta obra a su afán de someterse a las modas literarias al uso en la época, así como a la excesiva preocupación por elaborar un producto que cumpliera los dictados del academicismo:

Cela aurait dû être un roman d'influences montrant le jeu des influences sur un être jeune, mais je m'étais dit : «Non, il faut arranger tout cela pour en faire un "vrai roman"». À l'époque, je n'étais pas capable de rester dans cette réalité nue. Je pensais que j'étais en train d'essayer d'écrire un vrai roman, d'apprendre le métier (YO, p. 84).

En lo que a los personajes se refiere, hay que insistir en la ambigüedad y en la indefinición en la que constantemente se mueven los tres protagonistas. La escasa profundidad de la que adolecen, convierte en forzados algunos de los giros impuestos a sus respectivos comportamientos o actitudes. Una de las razones que explican este carácter plano, es el forzado ocultamiento de la homosexualidad latente en ambos protagonistas masculinos¹⁰⁵, que hace que su reencuentro final resulte artificioso, y que los cambios de actitud de Stanislas respecto a Thérèse se muestren en exceso bruscos e insuficientemente explicados.

Sea como fuere, el hecho es que la autora repudia literariamente esta obra de juventud, explicando en el prólogo de la primera edición de su obra narrativa en la *Pléiade* (1982), que esa misma historia real de Michel y Jeanne será desarrollada convenientemente en el último volumen de memorias, titulado *Quoi? L'éternité*:

J'ai écarté du présent volume un roman, *La Nouvelle Eurydice*, pour cause de médiocrité. L'artifice, dans ce récit publié en 1931, m'ayant vite semblé trop visible. Quelques pages de *Quoi, l'Éternité?*¹⁰⁶ seront d'ailleurs consacrées à l'analyse des faits réels qui avaient inspiré ce roman, mais qu'une sorte de conformisme naïf aux règles du jeu littéraire avait fâcheusement déformés [...] Il n'est pas exclu que ces deux ouvrages¹⁰⁷ reparassent un jour, pour le bénéfice des curieux, avec d'autres textes oubliés.¹⁰⁸

Dando cumplimiento a lo expuesto por MY, en 1991 el editor –Gallimard– incluye una aclaración justificando la inclusión de *La Nouvelle Eurydice* en la nueva edición del volumen *Oeuvres romanesques*:

¹⁰⁵ Esta idea es expuesta igualmente por Sarde: «Ce récit manqué pêche par excès de non-dit. Ou plutôt il en dit trop ou pas assez. L'homosexualité d'Emmanuel n'est jamais énoncée, même indirectement, comme celle d'Alexis. Celle de Stanislas non plus, et elle se développe trop tardivement dans le récit pour être plausible» (Sarde, p. 90).

¹⁰⁶ Reproducimos la forma en que aparece aquí transcrito el título del tercer volumen de *Le labyrinthe du monde* (*Quoi, l'Éternité?*), pese a que en todas las publicaciones –incluyendo, obviamente su edición en la *Pléiade* (volumen *Essais et Mémoires*), figura siempre escrito *Quoi? L'éternité*, que es, por otra parte, la que se corresponde con el verso de Rimbaud del que fue tomado, al menos en lo que al emplazamiento del signo de interrogación se refiere.

¹⁰⁷ La otra obra a la que se refiere es *Pindare*, ensayo sobre el poeta griego, publicado en 1932 y que será sustituido en el volumen por *La couronne et la lyre*, también sobre el mismo poeta.

¹⁰⁸ OR. *Avant-propos de l'auteur* (1982), p. X.

Les dispositions testamentaires de l'écrivain, qui datent de 1986, stipulent que *Pindare* et *La Nouvelle Eurydice* pourront figurer dans la Pléiade, «en très petits caractères». C'est en vertu de ces dispositions que nous publions *La Nouvelle Eurydice* dans ce nouveau tirage des *Œuvres romanesques*. [...] Aucun de ces deux textes ne sera repris en édition séparée.¹⁰⁹

Escrita en primera persona, al igual que *Alexis*, este relato nos vuelve a plantear la idea del conflicto que nace en un personaje que, al mismo tiempo que le impide la realización, actúa como motor de progresión narrativa. La peculiaridad de esta obra radica, entre otros aspectos, en el hecho de que la propia indefinición que antes hemos mencionado de los personajes centrales –y desde luego, Stanislas no constituye una excepción–, propicia una trayectoria en cierto modo errática y carente de un objetivo, definido. Al contrario de otros protagonistas de Yourcenar –Alexis, Nathanael, Hadrien, Zénon, etc.–, cuyos destinos están previamente fijados para que sus respectivas andaduras tiendan hacia la belleza, la sabiduría, o el encuentro consigo mismos, en el caso de Stanislas veremos que su progresión se produce en diversas etapas, cada una de las cuales encierra una meta diferenciada de la anterior.

El esquema interno de progresión podría enunciarse partiendo de la soledad inicial del personaje, que le lleva a buscar el amor de Thérèse. El conflicto nace del hecho de que ella esté casada con el mejor amigo de Stanislas. Sin embargo, una vez rebasada esa barrera, para propiciar el acercamiento amoroso entre ambos, el destino, en forma de fuerzas sobrenaturales –la tormenta–, impide su culminación. Tras la muerte de Thérèse, su andanza se transforma en búsqueda de su tumba y en la imposibilidad de actuar sobre unos hechos ocurridos en el pasado, que él conoce cuando ya es demasiado tarde. En la última fase, la posible aproximación hacia Emmanuel, de nuevo se ve interrumpida por otra muerte, esta vez, el suicidio de éste, propiciado por una carta que llega igualmente demasiado tarde. Al final, en un retorno circular que se repite con frecuencia en los relatos yourcenarianos, el protagonista regresa a su soledad original.

¹⁰⁹ OR. *Avertissement de l'éditeur* (1991), p. XI.

En esta secuencia de conflicto y progresión experimentada por el protagonista, destacamos el carácter funcional que presenta la muerte, al actuar como elemento básico en la sintaxis narrativa¹¹⁰, en la medida en que son sus apariciones sucesivas las que van marcando los giros en el itinerario seguido por Stanislas; como aportación específica, incluye esta narración la variante novedosa de prolongar el efecto y la tensión narrativa de una muerte mediante la búsqueda de la tumba de la difunta. Este proceso, laborioso y lento para el protagonista, permite a la autora multiplicar la explotación del personaje fallecido, cuyo espíritu sigue impregnando las páginas del relato, como si su desaparición definitiva no quedara consumada hasta que no aparezca físicamente la lápida de su enterramiento, hecho éste que aparece al final de la novela, momento en el que ella se reúne en el sepulcro con Emmanuel, su marido.

En cuanto a la muerte de Emmanuel, conviene destacar que constituye la primera muerte autoinfligida, el primer suicidio en la narrativa yourcenariana, que contará por cierto con una nutrida serie de epígonos en sus obras posteriores. En este relato, sin embargo, dicho suicidio tiene una presencia elíptica, pues el lector tiene acceso a este hecho al mismo tiempo que el narrador –Stanislas–, es decir, cuando ya se ha consumado. Por otra parte, este suicidio no está desprovisto de algunos elementos teatrales que pueden restarle eficacia dramática, tales como el plazo fijo que se autoimpone el suicida, la fatalidad que de nuevo hace que la carta en la que le anuncia sus intenciones le llegue a Stanislas demasiado tarde, etc. Las muertes de los dos esposos están, por lo tanto, determinadas por la fatalidad, que cuenta con la complicidad del destino, y que da cumplimiento a los designios establecidos para ellos, dentro de los esquemas de la tragedia clásica.

Como aspectos globales igualmente destacables que señalamos antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado de los componentes enunciados, haremos dos consideraciones. La primera, relativa a la aparición de un triángulo amoroso, cuya utilización no será exclusiva de esta obra, y que estuvo igualmente

presente en la vida de la propia autora¹¹¹. La segunda, referida a la aparición de los personajes femeninos, que constituyen en esta novela un colectivo de secundarios, cuya misión nos vuelve a remitir a los esquemas de la tragedia. al asumir el papel de un peculiar coro encargado de transmitir al héroe los designios del destino. Personajes como Pascaline –la criada de Thérèse-, Mlle Armance –hermana del cura-, o la portera del edificio en el que se alojaba Emmanuel cuando se suicida, configuran un coro de voces anónimas, contemplativo y al tiempo crítico, que van desvelando a Stanislas el rostro de la muerte¹¹².

3.2 LA CARRERA DE STANISLAS CONTRA LA SOLEDAD

La peripecia del protagonista, narrada en primera persona, es la descripción de una batalla contra la soledad, que culmina victorioso, paradójicamente, al final de la obra, en un retorno a la soledad inicial, una vez enterrados Thérèse y Emmanuel. El aparente contrasentido que representa el hecho de que el protagonista culmine su particular batalla contra la soledad enterrando a los dos seres que podían redimirlo de ella, queda explicado en el hecho de que ambos le habían dado ya una prueba de su amor antes de morir,

¹¹⁰ «*La Nouvelle Eurydice*, quel que soit l'angle envisagé, est un roman de deuil, parce que c'est une partie de vous-même que vous étouffez» (Sarce, p. 92).

¹¹¹ El más claro exponente de triángulo es el formado por Eric y los hermanos Sophie y Conrad, en *Le coup de grâce*. En la vida de la autora, además del triángulo que está en el origen de la presente obra (Michel, Jeanne y Conrad de Vietinghoff), el formado por ella misma, André Fraigneau y Andreas Embirikos, a mediados de los años treinta: finalmente, la pareja que formó en las postrimerías de su vida con Jerry Wilson, se vio igualmente completada con la presencia de un tercero: Daniel, en un caso, y Maurice Dumay en otro, ambos amantes de Jerry. Uno de los elementos constantes en estos triángulos suele ser la presencia de una mujer y dos hombres, uno de los cuales al menos es homosexual o bisexual.

¹¹² Respecto al destino otorgado por MY a los personajes femeninos de sus novelas, M. Sarce se refiere a la suerte que corren sus escasas protagonistas femeninas, antes de desaparecer por completo de su narrativa: «Après Thérèse en 1930, vous éliminerez par mort violente deux figures féminines dans votre oeuvre, Marcella en 1934 [*Denier du rêve*] et en 1938 Sophie [*Le coup de grâce*], plus proche de vous qu'aucun personnage de vos romans. Et puis ce sera fini. La femme, si elle reste présente –ô combien- dans votre vie, s'efface de votre fiction pour ne subsister qu'en marge, dans les inédits, dans le théâtre, dans les textes ou les personnages secondaires. Il faudra attendre plus de quatre décennies pour que vous ressuscitez Jeanne de chez les morts, dans une sorte de réparation vibrante, et qu'à côté de Fernande vous lui rendiez la vie immortelle d'une "persona" dans *Le Labyrinthe du monde*» (Sarce, pp. 92- 93).

ratificándole la necesidad que tenían de él, tanto Thérèse («sa mort m'inspirait maintenant un sentiment de sécurité», p. 1297), como Emmanuel («Personne jusqu'à là n'avait eu besoin de *mon affection* ; cette lettre me donnait la joie d'être nécessaire à quelqu'un», p.1319). La muerte de Thérèse incluso se reveló necesaria para permitirle el acercamiento de Emmanuel. Paradójicamente, pues, la muerte actúa como lenitivo de la soledad en el caso de Stanislas.

Las referencias a la soledad de Stanislas se multiplican a lo largo del relato, y adoptan múltiples manifestaciones: «Vous êtes seul au monde», le dice Thérèse (p. 1264). Para configurar su paisaje de soledad, del mismo modo que ocurrió con Alexis, se produce un vacío en el ámbito familiar, primera célula en la que ha de enfrentarse a las ausencias. Tras el fallecimiento del padre, recurre en vano a la relación con sus dos mejores amigos, Emmanuel y Thérèse, pues el matrimonio que ambos contraen, le deja a él fuera del círculo:

Comme s'il n'avait pas suffi que Thérèse fût la fiancée, puis la femme de mon unique compagnon d'enfance, la mort, en me reprenant tous les miens, me rapprocha des seuls amis qui pouvaient les remplacer, et fit d'Emmanuel et de Thérèse, sinon des parents, du moins presque des proches. Lorsque mon père mourut, ce fut par les lettres de Thérèse, moins négligente qu'Emmanuel à répondre, que j'obtins ces récits d'agonie qui laissent aux survivants une expérience anticipée, presque un itinéraire de la mort (p. 1253).

Del mismo modo que Alexis tenía en Woroino anclada la geografía de su infancia infeliz, la de Stanislas se hallaba en la propiedad de Longemeuse. Es necesario para ambos establecer un punto de partida de un cierto desarraigo familiar, desde el cual emprender el camino hacia un encuentro no muy bien definido, en cuya persecución se afanan durante toda su vida. La infancia sin afecto y el alma en soledad empujan a los dos hacia los dominios de la creación del arte, expresión de la fecundidad creativa del aislamiento: el primero hacia la música, el segundo hacia la literatura. Cuando Stanislas regresa al escenario de su infancia, sólo encuentra un vacío que todo lo invade:

La maison n'était plus habitée depuis la mort de mon père [...] je n'y étais venu que rarement, pour des raisons précises, repoussé par l'odeur du chagrin sans mélancolie, de passé sans douceur, qui se dégage des maisons où l'on n'a pas été heureux, où l'on n'a pas été aimé [...] Il fallut ouvrir les fenêtres, chasser l'ombre qui semblait, elle aussi, s'opposer à mon retour [...] On prépara mon lit dans la chambre de mon père, qui était la plus grande [...] il n'y avait qu'un vide incommensurable (p. 1267).

Resulta inevitable la evocación del regreso de Monique y Alexis a Woroino y la instalación de Monique para dar a luz a Daniel en la cama en la que su madre había muerto. De nuevo el lecho del padre/ madre fallecido ejerce su poder de atracción para situar a los protagonistas, en consonancia con su carácter de plataforma de vida y muerte. Cuando por fin vende su propiedad, su verdadera intención es romper con su pasado y con todo lo que representaba: «Je fus heureux de rompre, en la vendant, la dernière amarre qui me retenait au passé» (p. 1271).

Tras el encuentro frustrado con Thérèse por la tormenta, siente la doble punzada del rechazo amoroso por parte de ella (pues cree que ella no acudió a la cita en aquella noche), junto a la vergüenza de haber intentado traicionar a su mejor amigo:

J'avais manqué à la fois le rôle de l'amant respectueux et de l'ami fidèle : ainsi, à mesure que nous avançons dans la vie, se ferment comme autant de portes toutes les chances que nous avons rendues vaines, et peu à peu, nous laissant seuls comme nous le serons dans la mort, se séparent de nous les innombrables personnages que nous n'avons pas été (p. 1270).

La huida que emprende a París tras el fracaso, no obedece a otra causa que a la desesperación que le provoca la pérdida de una especie de paraíso remoto, que para él ya queda definitivamente atrás. La imagen de la felicidad que se le escapa para siempre hubiera incluido una vida en común entre los tres, como la que un día vivieron, antes de que el matrimonio de Thérèse y Emmanuel disgregara el grupo, incluyendo pequeñas vivencias comunes, ilusión de una cotidianeidad ficticia que nunca existió:

Les mains de Thérèse versant le thé, les causeries sous la lampe. [...] les lectures à haute voix dont tous trois nous jouissions ensemble¹¹³, jusqu'au vieux piano, un peu désaccordé, qui pourtant, traduisait Chopin. Ce n'était pas la femme que je regrettais, mais seulement tout ce qu'impliquait sa présence, le foyer dont elle était le centre, et peut-être l'ami. Emmanuel n'était pas exclu de ces évocations qui, sans lui, eussent perdu leur sens, et pour ainsi dire leur plénitude d'accord (p. 1271).

La posibilidad de compartir con alguien su vida, que a él se le negaba, hubiera implicado la posibilidad de resistir el paso del tiempo en compañía de alguien para combatir la soledad, para mantener junto a sí a un testigo del pasado, que pueda certificar que el tiempo transcurrido no ha sido la entelequia de una ensoñación:

Brusquement, avec une émotion qui n'avait rien d'amer, je songeai qu'Emmanuel et Thérèse étaient deux pour résister au temps, à la nuit qui menace tous les cœurs, pour s'assurer l'un à l'autre que le passé avait eu lieu, pour constater, au besoin par leur usure, le pathétique d'avoir été (p. 1277).

En el interior de Stanislas se alterna el sentimiento de soledad junto a la desazón provocada por la pasión que él cree no correspondida por Thérèse. La visión de la multitud en un vagón de tercera clase camino de París contribuye a agudizar su sensación de aislamiento: «Ces figures qui ne me rappelaient rien multipliaient ma solitude» (p. 1273). Este estado llega a convertirse para él en una situación permanente e irreversible de aislamiento, que no es sino un regreso al estado originario del hombre, esencialmente solo frente a sí mismo, frente a su destino y frente a los demás:

¹¹³ La lectura en común como experiencia de comunicación íntima a través del texto es un factor recurrente en MY, quizá evocando las lecturas (y escrituras) conjuntas que desarrollara con Michel, su padre. Recordamos, a este respecto, las lecturas de los clásicos Cicerón y Séneca, que aparecen entre Anna y su hermano Miguel desde niños en *Anna, soror...* («leurs cheveux s'entremelaient sur les pages» AS, p. 883), y de los místicos («qui semblent avoir regardé la mort à travers du cristal» AL, p. 58) entre Alexis y Monique en *Alexis*, aunque esta vez se trata de una lectura silenciosa: «nous savions trop bien que les paroles rompent toujours quelque chose» (id.).

D'habitude, nous sommes seuls au monde. Seuls, nos désirs, nos sympathies, nos haines nous semblent importants, réels, presque tangibles, seuls, ils sont en nous à l'état permanent, et confondus à notre être (p. 1316).

Asumida la soledad de su destino, el deseo de combatirla cesa en Stanislas, consciente de que ha de convivir con ella: «D'abord, la solitude me fut pénible, puis je m'y habituai, enfin je finis par l'aimer» (p. 1271). Incluso cuando los seres queridos se ausentan por la muerte, el desgarró que producen en los vivos no reside en el sentimiento por la suerte corrida por el difunto, sino por la dificultad para el sobreviviente en sustituirlo: «Sans doute, un chagrin serait peu de chose, s'il ne s'aggravait de solitude : nous regrettons les morts tant que nous ne les avons pas remplacés.» (p. 1317). Reincidirá en esta misma idea más adelante, cuando se entera del suicidio de Emmanuel, sirviéndole para matizar su posible sufrimiento ante esa pérdida:

La mort de d'un être aimé procure à ceux qui restent une exaltation presque semblable à celle des drogues : elle nous bouleverse trop pour que nous sentions souffrir : au bout de quelques semaines, elle tombe : l'on se trouve seul en face du vide : et l'on meurt, non d'avoir perdu quelqu'un, mais de ne pouvoir se réhabituer à vivre sans lui. Moi-même, ce n'est que lorsque j'eus cessé de pleurer, que je me suis aperçu combien me manquaient mes morts (p. 1321).

A partir pues de esta situación inicial de soledad por parte de Stanislas, el proceso de la acción se va a centrar en la posible redención que los otros dos protagonistas le pueden ofrecer. Así, informado por medio de su antigua criada de que aquella noche Thérèse había acudido a la cita amorosa frustrada, el protagonista se pone en movimiento para encontrarla y recuperar el tiempo transcurrido a partir de aquel malentendido, tratando de reescribir lo que hubiera debido ser su vida a partir de aquella noche fatal. Desconcertado al enterarse de que había muerto entretanto como consecuencia de la neumonía contraída bajo la lluvia, inicia el camino al encuentro de su tumba en busca de una explicación, de una justificación para tan brusco desenlace. Por otra parte, la desaparición de Thérèse, a su vez, le pone de nuevo en contacto con Emmanuel, proceso que

terminará también con el suicidio de éste ante la ausencia de respuesta a sus requerimientos de afecto.

El acontecer de la peripecia de Stanislas huyendo de su soledad le convierte en agente de la muerte de los dos seres que estaban destinados a compartir con él la vida y las pasiones. Todo el proceso de la novela culmina, por consiguiente, en el momento en el que ambos fallecidos por causa del desencuentro con el protagonista, yacen juntos en la tumba situada al extremo de un pequeño cementerio.

3.3 LA MUERTE DE THÉRÈSE

La muerte de Thérèse, cuya significación narrativa ya hemos apuntado, presenta dos rasgos comunes con la de Emmanuel, acaecida con posterioridad, ambos derivados de la narración en primera persona y del punto de vista único que esta técnica impone. Se trata, en primer lugar, de ser episodios elípticos, ya que el protagonista se halla ausente en el momento de producirse; con ello, se omite el proceso de la muerte y se le restan los factores expresivos que pudiera aportar. En segundo lugar, se trata de muertes diferidas, especialmente en el caso de Thérèse, que presenta un amplio lapso de tiempo transcurrido entre el momento de ocurrir y aquel en el que el protagonista –y con él el lector- tienen conocimiento de lo sucedido; con ello, se amortiguan las consecuencias dramáticas del impacto que pueda suscitar un hecho de estas características. Este segundo factor es mucho menos relevante en la muerte de Emmanuel, pues Stanislas tiene conocimiento de ella muy poco tiempo después de que ocurra; sin embargo, el efecto producido en su ánimo es igualmente poco significativo, como veremos más adelante.

A pesar de que el protagonista y el lector tienen un conocimiento tardío de la muerte de Thérèse, el relato presenta múltiples indicios que presagian semejante desenlace. Así, Pascaline, su criada, ya le habla de la gravedad de la

neumonía que contrajo en aquella noche de espera bajo la lluvia: «Madame a failli mourir d'une pneumonie au printemps» (p. 1279), ignorantes ambos de que para entonces, Thérèse ya había fallecido. La sola mención de su enfermedad desencadena en el espíritu de Stanislas una evocación nostálgica, al insertar imaginariamente esa situación en el contexto idealizado de lo que hubiera podido ser su vida en común junto a ella. La visión dibujada está revestida de una estética amable y benigna de la enfermedad que, en el caso de una patología de tipo pulmonar como es el caso, puede requerir una larga convalecencia y una lenta recuperación; ello le daría ocasión de prodigar sus cuidados a la mujer que ama:

Des images me vinrent : les mains amaigries de Thérèse traînant sur le rebord des draps¹¹⁴; le désordre d'une chambre de malade : une longue forme féminine froileusement assise au soleil : les faciles émotions de la convalescence: les réconciliations plus complètes, non seulement des cœurs, mais aussi des corps qui se savent gré d'être en vie (p. 1279).

Stanislas y Pascaline inician una visita a la casa de Thérèse, que estaba vacía y puesta en venta. El recorrido que efectúa por las diversas estancias de la vivienda da cuenta del vacío absurdo e inquietante que presentan las cosas vinculadas a un ser que ya está ausente, en el contexto de las descripciones habitualmente densas que Yourcenar efectúa de los escenarios en los que se percibe una ausencia reciente y definitiva:

J'éprouvais un peu de répugnance à pénétrer, sans que Thérèse le sût, dans cette maison [...] Les pièces aux volets clos, avaient ce je-ne-sais-quoi d'inquiétant qu'on voit aux chambres vides, qui paraissent vides parce qu'elles sont inhabitées, mais où par malheur on est seul (p. 1279).

La visita, presidida por el fantasma de Thérèse, presente en cada uno de los rincones y de los objetos, contiene todos los presagios y elementos consustanciales a la muerte, empezando por las tinieblas:

¹¹⁴ Esta misma imagen de la mano de la mujer enferma posadas sobre las sábanas aparece en *Alexis*: «vos mains posées sur la blancheur des draps...» (AL, p. 69).

Je mis quelque temps à m'habituer à la pénombre : puis, quand ce n'était plus nécessaire, Pascaline ouvrit une fenêtre : ce carré de lumière, en refoulant l'obscurité, ne servit que pour rendre plus noirs les recoins des chambres (p. 1280).

Y continuando por el silencio plomizo, roto tan sólo por los vestigios sonoros del pasado:

Dans ce silence, qui devenait sensible depuis que ma présence le rendait incomplet, l'attention de mon ouïe me suggérait des bruits à force d'en constater l'absence: celui d'un pas, d'une toux peut-être, comme si des poussières de sons continuaient (id.).

Cuando por fin se adentra en su habitación, la cama adopta una posición que refleja el vacío y la ausencia definitiva de quien un día la ocupó: «Le lit était défait, les matelas retournés l'un sur l'autre, comme dans les cliniques après le départ d'un mort» (p. 1281).

Será el viejo cura Godechaud quien ejerza el papel de mensajero de la muerte, comunicándole a Stanislas la noticia del fallecimiento de Thérèse. La autora se sirve de un ser cuya edad y apariencia parecen más apropiadas para encontrarse en el mundo de los muertos que en el de los vivos. La descripción de su rostro se convierte en una visión de la vejez que precede a la muerte:

J'eus en face de moi le visage de l'abbé Godechaud, son visage d'autrefois, une large figure jaune, tachetée de points rouges, sillonnée de petites veines bleues, où l'acné le disputait à l'artério-sclérose la dernière attaque, l'œil gauche était resté mi-clos, continuellement agité par un tressaillement à la fois comique et pénible, comme si ce pauvre vieil homme eût fait des clins d'œil à la mort (p. 1291)¹¹⁵

¹¹⁵ Se encuentran en esta obra ciertas otras alusiones descarnadas a la vejez, que encierran incluso algún matiz de cierta dureza sarcástica, como los relativos a los guiños a la muerte del párpado del cura, o las alusiones a las arrugas en la mano de su hermana, Mlle Armance: «Elle se dégante, Même nue, sa main maigre et jaune semblait couverte d'un gant trop large» (p. 1301), o «les vieillards titubent comme avinés par la vie» (p. 1291). Este tratamiento de la vejez, que no encontrará eco en obras posteriores, podemos atribuirlo, además de la juventud de una autora todavía en la veintena, a su escasez de contactos en la infancia con algún anciano o anciano por el que sintiera afecto. Tan sólo su abuela paterna, Noémie Dufresne, a quien detestaba

El tono neutro con el que se refleja el hecho tiene la frialdad de una esquila. un “souvenir pieux”: «Thérèse d’Olinsauve était morte le 24 février, à Paris, des suites d’une longue maladie, munie des secours de la religion» (p. 1293). Igual que neutro y carente de convicción es el consuelo que el anciano cura procura a Stanislas cuando nota el impacto que la noticia le ha producido: «“Mon cher enfant, me dit-il solennellement, ce n’est pas si dur de mourir.” En ce moment, ce n’était pas lui qui parlait. Ce qui s’exprimait par sa voix, c’était seulement sa prêtrise, son habitude de consoler ceux qui meurent, de calmer ceux qui restent» (p. 1293).

Las meditaciones de Stanislas se vuelven entonces al giro incesante de la rueda de la vida y de la muerte, hacia la dinámica inexorable que a todos arrastra y que ha de llevarnos a todos al mismo destino, al margen de que cada uno haya o no tenido tiempo de llegar al término propuesto:

La terre tourne. traînant avec elle ses nuages. entourée de son atmosphère. de ses quelques milliers de mètres d’air respirable. sans lesquels n’existerait pas l’homme. La terre tourne avec ses villes. avec ses champs. avec ses tombes [...] Il est apaisant de penser que la terre nous emporte tous dans cette rotation éternelle : que ceux même qui ne se sont pas rejoints. qui n’ont pu se rejoindre. continuent côte à côte le fraternel voyage et que les hommes. qu’ils se haïssent ou qu’ils s’aiment. n’en sont pas moins portés par le rythme égal. incessant. monotone. de cette giration sans fin. passagers d’un navire qui cingle vers la nuit (p. 1295).¹¹⁶

profundamente. representó durante su infancia la encarnación de la ancianidad: tal vez por esta razón el tono aplicado a estos dos personajes no resulte especialmente enternecedor.

¹¹⁶ Existe un cierto paralelismo entre la neumonía y posterior muerte de Thérèse. con las subsiguientes meditaciones suscitadas en Stanislas acerca del giro terráqueo que a todos nos arrastra. y un episodio que aparece en la narración de James Joyce titulada «Los muertos» («The dead»), que forma parte del volumen de este autor *Dublineses (Dubliners)*. En él. Gretta Conroy cuenta a su marido Gabriel la historia de Michael Furey. un joven de 17 años que murió por haber ido bajo su balcón en una noche de lluvia y frío. la víspera de que ella se marchara de Galway. La meditación que esta narración suscita en Gabriel. mientras ve caer la nieve por la ventana. se refiere. no al giro de la tierra que a todos arrastra. sino al manto blanco de nieve que a todos cubre por igual. incluyendo la lápida del pobre Michael Furey: «Su alma caía lenta en la duermela al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve. como el descenso de su último ocaso. sobre todos los vivos y sobre los muertos» (Joyce. p. 213).

La noche en que Stanislas estuvo esperando a Thérèse, al ver que no llegaba, llegó a desear que muriese, y llegó a desear morir él mismo: «Ne pouvant rien pour la punir, je m'acharnais sur moi-même ; j'eusse souhaité qu'elle fût morte, la faire souffrir, être mort» (p. 1268). Sin embargo, ahora que está muerta, atribuye a la fatalidad el cruel desenlace que el destino les impone, haciendo una declaración expresa de autoexculpación que también repetirá con ocasión de la muerte de Emmanuel:

Mon amie, ce n'est pas ma faute ; vous avez consenti trop tard ; j'ai désespéré trop vite. Si nous étions rejoints, ce soir-là, dans cette maison villageoise, votre mort et ma vie auraient été changées (p. 1296).

No hay en sus pensamientos el más mínimo atisbo de rebelión contra un desenlace estremecedor, que sabe injusto. El proceso de asunción de lo ocurrido comienza con la autoexculpación antes mencionada, prosigue con el consuelo que sabe que debe proporcionarle a la difunta las muestras de dolor profundo expresado por su marido, si bien no hace mención alguna del suyo propio: «notre vie n'est tout à fait vaine quand il se trouve à la mort quelqu'un pour nous pleurer» (p. 1296). Finalmente, expresa en diferentes momentos la idea obsesiva según la cual la muerte de Thérèse ha representado una victoria sobre el tiempo, sobre el envejecimiento¹¹⁷, sobre la degradación del cuerpo, una victoria, en suma, para él mismo, sobre la progresiva percepción de la muerte que de forma creciente van imponiendo las huellas del tiempo:

N'ayant jamais possédé Thérèse, je n'aurais éprouvé ni ce regret qu'inspire à l'amant le souvenir d'une beauté devenue maintenant incroyable [...] ni la mélancolie de constater, sur un visage souvent parcouru par nos lèvres, que le chemin s'est raccourci entre nous et la mort (pp. 1272-73).

Una vez traspasado el umbral de la muerte, el tiempo ha sido vencido, la vejez también. Stanislas se recrea en el hecho de no hallarse sometido a la tiranía

¹¹⁷ Hay un pasaje en el que a Stanislas, contemplando los estragos de la vejez en la criada Pascaline, le resulta insoportable la idea de que Thérèse pueda llegar a envejecer un día: «À ce moment, l'idée que Thérèse finirait par vieillir m'a fait détester la vie» (p. 1291).

del tiempo en la búsqueda de la tumba que ahora inicia, puesto que ya no habrá ni un demasiado tarde ni un demasiado pronto, como antes; ahora Thérèse se encuentra en el inicio de un proceso casi eterno, el de la fusión con la tierra:

Vous êtes morte, ma bien aimée. Votre corps commence [...] ce lent, progressif et tranquille amalgame à la terre, qui ne nous répugne que parce que nous sommes encore en vie (p. 1296).

Simultáneamente, se verifica un proceso de brusco distanciamiento de la difunta, que facilitará después la aproximación hacia Emmanuel:

Je voyais une espèce de douceur à me dire que Thérèse, cette fois, était bien forcée d'attendre. Sa mort m'inspirait maintenant un sentiment de sécurité : elle ne pouvait pas déchoir : elle ne pouvait plus vieillir : je n'aurais pas, en la retrouvant, à la constater changée. Et ce sentiment, dont l'égoïsme eût révolté, me paraît assez triste, assez touchant même, car il prouve combien nous sommes peu sûrs d'aimer ce que nous aimons plus que tout (p. 1297).

El párrafo precedente encierra en su cruda formulación la expresión de algunas de las múltiples contradicciones que alberga en su seno el alma humana. Coexisten en estas líneas desde el más innoble de los deseos de venganza –“ahora le tocará esperar a ella”–, hasta la veneración por el objeto amado, que le hace regocijarse del hecho de que no envejecerá ni se transformará: su imagen queda suspendida en el tiempo y así se fijará inalterable en el recuerdo.

En la peregrinación que Stanislas inicia para la localización de la tumba de Thérèse y el esclarecimiento de algunos aspectos de su vida, más que subyacer un afán de propagar el amor más allá de la muerte, que sería la referencia de Orfeo que el título parece querer evocar, apreciamos un camino en pos de la reconciliación consigo mismo, un afán de sellar definitivamente una herida que aún permanece abierta. El desencuentro que ambos habían protagonizado en vida se reproduce una vez más tras la muerte de Thérèse: «N'ayant pu la rejoindre vivante, il me semblait naturel de ne pas la retrouver dans la mort» (p. 1299) La tumba que no aparece es el signo que permite la salida de Thérèse del corazón de

Stanislas, en el que ha de dejar espacio para acoger a Emmanuel. De ahí que casi exprese su alivio al no haber encontrado la lápida en la que depositar sus flores:

Je me jouissais presque, maintenant, de n'avoir pas trouvé sa tombe. Tout, comme toujours, était plus banal qu'on n'ose dire : mon rôle consistait à l'avoir fait attendre, pendant quelques heures, sous la pluie, dans une mince robe d'été. Encore ne le savais-je que par l'indiscrétion d'une servante : Thérèse, sans doute, eût souhaité que je ne l'eusse jamais su. Cette femme ne m'était rien : par égard pour elle, je n'avais même pas le droit de dire tout haut que j'avais causé sa mort (p. 1300).

Lo que en la anterior argumenación llamaba “egoísmo”, ahora no pasa de “banalidad”; la sucesión de coartadas morales tejen en el espíritu de Stanislas una sólida plataforma para huir indemne del recuerdo de Thérèse; para ello, además de excluir cualquier grado de responsabilidad en su trágico fin, se trata para él de romper los hilos que aún la vinculen con su recuerdo. La culminación de este proceso de extrañamiento, de destierro de la figura de Thérèse, tiene lugar en la entrevista que Stanislas mantiene con Emmanuel, durante la cual ambos efectúan un ajuste de cuentas con su pasado, largamente aplazado. El resultado del reequilibrio establecido por ambos hombres es que la imagen y el recuerdo de Thérèse saltan hechos añicos. Su desaparición permitirá el acercamiento entre ellos dos: «Je ne voyais plus dans cette femme, dont pendant deux années je m'étais fait une idole, que la cause d'un malentendu entre mon ami et moi» (p. 1317).

3.4 MUERTE DE EMMANUEL: PRIMER SUICIDIO

En el enunciado del presente epígrafe reside la clave de la singularidad de esta muerte en el contexto de la obra yourcenariana, pues nos hallamos ante el primer suicidio consumado por personaje alguno de cuantos pueblan las novelas de la escritora¹¹⁸. Como mencionamos anteriormente, determinados factores le

¹¹⁸ No consideramos a estos efectos, el personaje de Laure, la amante de Georges, que en *Le premier soir*, muere tras lanzarse bajo un autobús, dada su escasa entidad como personaje y el

confieren un cierto carácter teatral en detrimento de la fuerza dramática que un hecho de estas características podía haber aportado al relato. Señalábamos como tales, de un lado, el plazo fijo que el suicida impone en la carta que le hace llegar a Stanislas para que le responda; en segundo lugar, el hecho de que una vez más el azar juega con el destino de los personajes, impidiendo que los dos hombres puedan encontrarse libremente, una vez desaparecida Thérèse de la vida de ambos, y una vez que los equívocos entre ellos se han disipado por completo. Si a todo ello se añade un cierto esquematismo en los comportamientos descritos y el factor también ya expresado de que se trata de una muerte elíptica y diferida, se comprenderá la pérdida global de relevancia narrativa y dramática que este episodio presenta.

Como en el caso de casi todas las muertes acaecidas en las páginas de las novelas de MY, existen unos indicios que van anunciando su llegada, de tal modo que, el momento en el que se produce, suele representar la culminación de un proceso narrativamente ya iniciado con anterioridad. De hecho, en el caso de Emmanuel, ya existía una tentativa previa frustrada, ocurrida tiempo atrás «Ce matin, il a voulu mourir» (p. 1263), le comunica Thérèse a Stanislas; la reacción de este último supone igualmente un precedente de lo que será su respuesta al final del relato, cuando el suicidio de Emmanuel se consume definitivamente:

Par elle, je sus l'heure de cette tentative avortée : 4 heures du matin. J'imaginai ce drame dans une chambre presque contiguë à la mienne, mais dont l'alibi du sommeil m'avait sauvé d'être témoin. Quelque chose m'accabla : si j'avais été seul, j'aurais probablement pleuré (p. 1263).

Al tratarse de un relato en primera persona con punto de vista único, las reacciones ante los acontecimientos de la trama, están limitados a las reflexiones suscitadas en la mente de Stanislas. Con respecto a la tentativa anterior, y dado

mínimo grado de desarrollo narrativo que el hecho adquiere en el contexto global de este texto breve. Sin embargo, si son dignas de mención algunas consideraciones formuladas en dicha obra acerca del suicidio como manifestación suprema de la soberanía individual. (cfr. apdo. 1.2 *Le premier soir*). En la misma línea, no incluimos tampoco las hipótesis de suicidio que Alexis se plantea en algunos pasajes de su carta, pues permanece dentro del ámbito de las ideas, sin repercusión práctica alguna (cfr. apdo. 2.3).

que se halla en plena espiral de desesperación por la indiferencia que cree percibir en Thérèse, el propio Stanislas experimenta una especie de identificación con el suicida frustrado, desde el momento en que la obsesión de su amor y su deseo no correspondido le invaden por completo:

Je goûtais une douceur à souffrir à cause d'elle. la souffrance étant le seul lien qui nous joignit encore : j'admis qu'on pût consentir à mourir pour ce qu'on aime, puisqu'on n'existe que par lui (p. 1266).

Como es habitual en las narraciones de MY, el sueño y la muerte mantienen fuertes vínculos entre sí, facilitando transiciones y proporcionando estadios superiores de lucidez que proporcionan una percepción diferente del fenómeno de la muerte. Bajo el influjo del sueño, el tiempo adquiere una dimensión elástica, y todas las tribulaciones del ser humano quedan en suspenso por unas horas, que pueden convertirse en una eternidad:

Chaque nuit met un fragment d'éternité entre nous et l'incessante fantasmagorie que nous prenons pour nous-mêmes : tout homme qui se réveille éprouve si peu que ce soit les sensations d'un mort étonné d'avoir vécu. L'angoisse ou le plaisir ne le concernent plus : à son enivrement il suffit d'exister (p. 1268).

A través de ese puente de eternidad que es el sueño, Stanislas percibe presagios de muerte:

Pour un homme qui vient de s'éveiller, rien de plus absurde qu'un rêve : sans doute que pour les morts, si les morts se souviennent, rien n'est plus absurde que la vie : des images de meurtre m'avaient poursuivies dans le sommeil (p. 1315).

A pesar de la doble alusión a la discontinuidad entre vida y sueños, que por dos veces compara a la existente entre la vida y la muerte, los resortes íntimos del alma trazan a veces senderos que los ponen en comunicación: al día siguiente de ese sueño, pese a la distancia con que Stanislas contempla esos indicios de muerte, el conserje del hotel le anuncia que Emmanuel había venido a buscarlo,

siguiendo sus instrucciones, le habían mentido diciéndole que ya no se alojaba allí. Con ello, se inicia el proceso que le llevará a quitarse la vida.

El proceso interno por medio del cual Emmanuel llega a adoptar semejante determinación hay que analizarlo a través de las reflexiones y los testimonios de Stanislas, ya que carecemos de acceso directo al interior de este personaje. Como le ocurría a Alexis y como le ocurre al propio Stanislas, la soledad y el aislamiento se convierten en factor que empuja a los personajes yourcenarianos en una determinada dirección: «seul, plus seul que moi, puisqu'il la savait morte, Emmanuel avait dû se réfugier plus farouchement dans ses souvenirs, et manquant d'espace, piétiner sur ce passé» (p. 1317). La ausencia de Thérèse había desencadenado la soledad de Emmanuel, pero también había permitido que por fin, éste pudiera acercarse a Stanislas, para satisfacer un anhelo cuyo origen ignoramos, pues no aparece explícito en el relato, excepto en un diálogo entre Thérèse y Stanislas, cuya ambigüedad tampoco permite extraer demasiadas conclusiones:

«Stanislas, je puis vous assurer qu'Emmanuel vous aime...»

Elle se raidit pour achever sa phrase:

«Vous aime beaucoup.

- Je l'en tiens quitte». lui dis-je (pp. 1263-1264).

El hecho es que Emmanuel, desconcertado ante la repentina ausencia del hotel por parte de Stanislas sin una explicación, le remite una carta en la que se lanza un ultimátum a sí mismo y al destino –no cree que la carta llegue nunca a manos de su destinatario-, poniendo plazo fijo a su desesperanza; serán los días durante los que espere su llegada:

Je t'attendrai tous les jours, jusqu'à samedi à 9 heures du soir; après cela, ce ne serait plus la peine, ou je n'aurai plus le courage d'attendre. Je ne sais plus comment finir ma lettre, parce que je ne sais plus ce que tu penses (p. 1319).

La misiva contenía un mensaje que por fin daba sentido a la existencia de Stanislas, marcada hasta ahora por la soledad y el deseo frustrado: «Personne

jusque-là n'avait eu besoin de mon affection, cette lettre me donnait la joie d'être nécessaire pour quelqu'un» (id.). Sin embargo, el término puesto a la espera de Emmanuel es un límite ya franqueado cuando la carta llega a sus manos.

La muerte de Emmanuel irrumpe en el relato cerrando la única vía abierta para redimir la soledad de los dos personajes masculinos.

Conocemos los detalles del suceso a través del testimonio de uno de los personajes femeninos corales:

Cette femme me raconta [...] comment une heure plus tôt, inquiétée par une odeur du gaz, elle était entrée dans l'appartement d'Emmanuel, comment le médecin qui habitait le même immeuble, appelé par elle, avait déclaré que la mort remontait déjà à plusieurs heures (p. 1320).

Esos mismos personajes actúan a la manera de voces que enfrentan al héroe con los reproches por su tardanza: «Ah! Vous arrivez au bon moment!» (id.), por su participación directa en el final de aquel hombre: «Vous ne seriez pas, tout de même, le monsieur dont il attendait une lettre?» (p. 1322). Esta última pregunta es la única capaz de suscitar en Stanislas un cierto sentimiento de culpabilidad: «Je ne m'étais jamais senti si coupable» (id.), sentimiento que no había experimentado tampoco tras la muerte de Thérèse, y ante el que había sabido oponer todas las coartadas que el espíritu es capaz de diseñar para liberar una sensación opresiva como es la culpa.

Junto a una impresión momentánea de culpa, Stanislas experimenta una gama de reacciones íntimas quizá demasiado heterogénea para que puedan tener cabida simultáneamente en el mismo espíritu y a propósito de un mismo acontecimiento. Así, ateniéndonos a la secuencia que sigue la narración en su enumeración, y tras una mueca inicial de desagrado por las connotaciones sórdidas de este tipo de acontecimientos («Quand je veux me rappeler la mort de mon ami, ce qui me revient tout d'abord, ce sont ces reinseignements misérables. La vie a bien mauvais goût quand il s'agit de faire un drame», p. 1320), nos

encontramos con una impresión del alivio, que parte de la premisa de identificar la pasión amorosa con el sufrimiento. Al ausentarse el ser querido, desaparece la fuente de posibles conflictos. Junto a esta idea, subyace igualmente una cierta sumisión a los dictados de la fatalidad, por lo que no cabe rebelarse ante la evidencia de los hechos consumados, contra los que, en cualquier caso, nada hubiera podido:

Ma première sensation ne fut que de soulagement : je n'avais plus, cette fois encore, qu'à constater le fait accompli : j'échappais à toutes les complications futures : j'étais débarrassé du fardeau d'aimer quelqu'un. Je me reproche trop ma dureté pour accepter qu'on m'en blâme : si Emmanuel m'avait été moins cher, sa mort ne m'eût pas apporté ce sentiment de libération (p. 1320).

El sufrimiento, sin embargo, también tiene cabida: «Puis, le moment d'après, je commençai à souffrir» (id.). Recordamos que, al justificar los sentimientos suscitados por la muerte de Thérèse, el propio Stanislas, *de motu proprio*, esgrimía el posible reproche de egoísmo que se le podría argüir, para poder así justificarlo; tal recurso nace sin duda de su propia inseguridad ante las reacciones que en su fuero interno suscita la desaparición de un ser tan próximo. Tras la muerte de Emmanuel, vuelve a autoinculparse para poder así justificarse, utilizando un término más riguroso: “odieux”:

Je ne me crois pas d'ailleurs si odieux que je puis le paraître : il faut longtemps pour dégager la douleur des apparences d'un fait divers (id.).

Junto al sufrimiento, aparece la sensación de vacío y la penosa tarea de rehacer la vida sin la persona ausente. Este sentimiento, que colisiona abiertamente con la sensación de alivio y liberación que ha enunciado en primer lugar, constituye una de las permanentes obsesiones de MY, a menudo proyectadas en sus personajes:¹¹⁹ «l'on meurt, non d'avoir perdu quelqu'un, mais de ne pouvoir se réhabituer à vivre sans lui. Moi-même, ce n'est que lorsque j'eus

¹¹⁹ Conviene recordar, a este respecto, que en la época en la que redactó esta obra (1930), se hallaba aún bajo el efecto de la desaparición de dos de sus seres más queridos: Michel, su padre, y Jeanne de Vietinghoff.

cessé de pleurer, que je me suis aperçu combien me manquaient mes morts» (p. 1321).

Stanislas llega incluso a experimentar una egoísta decepción cuando se entera de los problemas económicos en que Emmanuel se hallaba sumido. Le asalta entonces la sospecha de que quizá hubiera recurrido a él por el interés del dinero y no por necesidad afectiva, algo que, de repente, le había dado un nuevo sentido a su vida y que, también de golpe, le arrebatava:

Je me sentis déçu, presque blessé, comme si ce mort m'eût trahi. Que croire? Était-il mort parce qu'il n'avait plus de quoi vivre, ou parce qu'il n'avait plus pour qui vivre? (p. 1322).

En presencia de su amigo yacente, Stanislas se atormenta interrogándose acerca de los verdaderos sentimientos y motivaciones. Junto a la decepción, antes apuntada, de pensar que pudiera haber sido el interés el motivo de su acercamiento, se da cuenta de que la certeza de que su amigo le amaba, no haría sino acrecentar en él (o, más bien, suscitar), la sensación de culpabilidad por haber participado en su muerte. Por ello, habida cuenta de que su muerte establece un punto de no retorno, fueran cuales fueran los verdaderos sentimientos de Emmanuel, Stanislas opta por no plantearse más interrogantes al respecto:

Il était trop tard : je ne saurais jamais, à supposer qu'il l'ait su lui-même, jusqu'à quel point mon ami m'avait aimé. Mais du moment que rien n'est plus, il importe peu de savoir ce qu'il a été (p. 1323).

Tantas dudas acerca de la conducta y las motivaciones de Emmanuel, en el fondo, no son sino especulaciones morales de Stanislas que busca acallar sus propios reproches. El beso que deposita los labios del difunto parece un reconocimiento tácito de ello:

En la descripción del cadáver de Emmanuel, Stanislas percibe inmediatamente un elemento que forma parte de los aspectos materiales y cotidianos que conlleva la tarea de preparación de un cuerpo recién fallecido: «[avec] le bandeau que les deux femmes avaient tant bien que mal enroulé autour de sa tête, [...] il avait l'air, couché sur ce lit, d'être chloroformé par la mort» (p. 1323). Junto a esa sujeción en la cabeza, Stanislas cree apreciar una sonrisa que nace de la certeza de haber cumplido un destino que aguarda de forma idéntica a todos.

On parle du sourire des morts. Il y a en eux une certitude qu'on ne leur prendra plus. d'autant plus qu'ils l'ignorent eux-mêmes. mais que les vivants posséderaient s'ils songeaient qu'ils mourront un jour. Je trouve une infinie douceur à penser que le plus pauvre des hommes est toujours sûr d'avoir sa mort (p. 1323).

En la alusión efectuada a la existencia de una hermana mayor de Emmanuel que vivía casada en el extranjero, MY aplica sin duda un particular ajuste de cuentas con su hermanastro Michel-Joseph, ya que existe un evidente e intencionado paralelismo de la situación aquí descrita con su negativa a acudir junto al lecho de muerte de Michel, el padre de ambos:

Emmanuel avait une sœur. plus âgée que lui. mariée à l'étranger. et avec laquelle il était mal depuis longtemps. Je lui télégraphiai : cette personne me répondit qu'elle ne pouvait pas venir. Elle le fit sans doute avec d'autant moins de regrets qu'elle n'ignorait pas qu'il fut pauvre (p. 1323).¹²²

En la larga peregrinación realizada por Stanislas para localizar la tumba de Thérèse, asistimos a la visita de tres cementerios («ces lieux de noces avec la

descenso angustioso hacia la vida: «la terreur de l'étroit tunnel qu'il lui a fallu franchir» (SP. p. 723).

¹²² Cfr. apdo. 6 (1ª parte) «Muerte de Michel-Joseph. el hermanastro ignorado». Las similitudes existentes, serían:

- En ambos casos se trata del mismo parentesco (hermano/a. mayor).
- En ambos casos. viven casados en el extranjero.
- En ambos casos. la relación con el hermano/a es mala o inexistente desde mucho tiempo atrás.
- En ambos casos se deja traslucir una notoria actitud interesada y ruin.

terre», p. 1298), que cuentan con nombres tan intencionados como Ombre, Vives, Vivombre y Ombrevive. Su perseverancia en la búsqueda, contrasta con el distanciamiento con el que contempla estos lugares, contruidos para acallar las conciencias de los vivos:

Je cherchais des yeux l'endroit précis où je devais m'agenouiller, comme si c'était possible d'y entendre battre un cœur. L'amour rend fétichiste : le désespoir idolâtre; nous sommes faciles à contenter qu'il suffit d'un portrait pour nous adoucir une absence et d'un tombeau à fleurir pour nous consoler d'un cercueil (p. 1298).

De ese culto fetichista para consuelo de los vivos, los muertos no tienen necesidad alguna: «Les morts n'ont pas besoin de fleurs ; c'est nous qui avons besoin de croire que nous pouvons leur faire l'aumône» (p. 1299).

Encontramos en sus descripciones de cementerios la idea de las lápidas que atestiguan la presencia de multitud de seres anónimos, desconocidos, víctimas del olvido para toda la eternidad:

Je déchiffrai machinalement des inscriptions toutes rongées : celles de gens dont je ne savais rien, sinon qu'ils furent et qu'ils ne sont plus (p. 1324).

La imagen de la muerte universal, que a todas las criaturas afecta –ya mencionada anteriormente–, queda simbolizada en la tarea operada por el tiempo, que a todos vuelve iguales:

[...] des croix identiquement noires, penchant qui à droite, qui à gauche, comme atteintes par un projectile invisible, toutes semblables pour des morts inégalement oubliés, un bataillon de tombes assiégées déjà par le temps (p. 1297).

Cuando por fin llega ante la tumba en la que yacen ambos esposos, Stanislas presiente que su misión está ya concluida; también, en cierta medida, se

cierra el ciclo que iniciara en soledad, pues a ella vuelve, una vez que ellos están enterrados juntos para siempre:

Je m'agenouillai, moins par pitié que parce que cette attitude semble nous rapprocher des morts. Que n'aurais-je pas donné, quelques semaines plus tôt, pour aller pleurer sur cette tombe. Mais il était trop tard, puisque Thérèse n'était pas seule. Mon amie, je vous l'ai ramené (p. 1325).

Los ingredientes de naturaleza teatral que hemos señalado con ocasión del suicidio de Emmanuel, vuelven a emerger en esta ocasión, favorecidas por un escenario arquetípico de la tragedia, en el que figura la tumba de dos amantes abatidos por haber querido al mismo hombre: justamente el que se halla arrodillado ante ellos:

Je pense, avec une amère douceur, à ces écuyers des contes du Moyen Âge, étendus par terre, au pied de la couche où s'unissent les amants qu'ils eurent la mission de servir. Il me semble que, ce soir, je suis chargé de faire ce lit (p. 1325).

Concluye ante ellos la trayectoria de Stanislas, con una diferencia sustancial con respecto al inicio del relato: la soledad, que al principio era precisamente el motor que le impulsaba a buscar el contacto con Emmanuel y Thérèse, resulta ser ahora la fuente de su liberación. Desde el principio de su búsqueda fue escéptico respecto a la posibilidad de encontrar la felicidad, consciente de que dicho objetivo es puramente quimérico: «Il y a pour nous quelque chose de plus nécessaire que d'être heureux, c'est de se figurer que le bonheur existe» (p. 1256). Subyace en todo el planteamiento del personaje una concepción determinista que ya había sido apuntada en *Alexis*, (y que retomará, muchos años después en *Une belle matinée*) según la cual cada persona tiene su papel previamente asignado; la capacidad del hombre para modificar su destino es, por lo tanto, inexistente:

Nous sommes tous des acteurs : nous jouons un rôle, que du reste nous ne choisissons pas. Nous entrons, presque à notre insu, dans celui de l'amant, du

mari, de l'ami infidèle ou de l'honnête femme amoureuse, comme ces comédiants médiocres qui, par timidité, par routine, se contentent toute leur vie d'imiter Sara Bernhardt ou Talma, nous suivons sans rien y changer les indications d'un texte qu'ont avant nous bégayé quelques milliers d'hommes (p. 1311).

Partiendo pues de la concepción de la inexistencia de la felicidad y de la obligatoriedad de representar cada cual el papel que previamente nos haya sido adjudicado, la mera existencia, la supervivencia, se convierte en un valor precioso, máxime cuando esa consideración se hace en un cementerio. A partir de ese escenario va a emprender Stanislas su reencuentro con la vida, urgido de agotar la existencia antes de que caiga la noche:

Je me retourne de la tombe. L'odeur des prés, des champs, de la rivière monte comme une symphonie pastorale éternelle : [...] Je ne suis sûr de rien, ni des vertus de ces deux morts, ni de leurs fautes ni de leurs larmes. Je ne suis sûr que de leur vie. Cet homme et cette femme ont vécu. La vie, avec ses contradictions, ses illusions, ses erreurs, les a possédés comme en ce moment elle me possède : pour quelque temps encore j'ai sur eux le privilège d'exister. Je sors du cimetière [...] Je me hâte avant qu'il ne fasse tout à fait nuit. (p. 1325).

En esta especie de testamento vital con el que Stanislas abandona el cementerio para empaparse por completo de las aguas de la vida, dejando atrás la sequedad de los muertos, adivinamos a una Yourcenar sacudida por el enigma de la muerte, interiorizando los múltiples interrogantes que el tema le suscita y que le estremecen en lo más íntimo, pero de los que sale de forma inmediata, casi simultáneamente, atraída por las múltiples llamadas al vitalismo que la existencia le formula : aún no ha cumplido los treinta años.

CAPÍTULO 4

LES NOUVELLES ORIENTALES,

LA ATMÓSFERA DE LA FANTASÍA

CAPÍTULO 4

LES NOUVELLES ORIENTALES, LA ATMÓSFERA DE LA FANTASÍA

4.1 LOS ORÍGENES Y LA UNIDAD DEL CONJUNTO

Bajo este título se incluyen diez narraciones –relatos y cuentos–, de atmósfera oriental, situados en escenarios que van desde los Balcanes hasta Japón, China o India: «*Les Nouvelles Orientales* sont un mélange de récits extrême-orientaux [...] ou hindous [...] mais aussi d'un certain nombre de nouvelles qui se passent en Grèce et dans les Balkans. L'Asie proprement dite et le Proche-Orient s'y rejoignent donc» (YO, p. 115).

Esta recopilación refleja la fascinación ejercida sobre MY por lo oriental a lo largo de toda su vida, nacida con toda probabilidad de la atracción que siempre experimentó hacia Grecia. De oriente extrajo una filosofía, una estética y un universo mitológico que nunca abandonaría del todo, y que reaparecería de forma intermitente en su vida y en sus escritos. Conviene señalar, sin embargo, que en ninguna otra de sus obras como en ésta se preocupa de establecer un universo tan impregnado del alma oriental –al menos, en algunos de sus relatos¹²³–, al mismo tiempo que subrayamos el hecho de que esta recopilación constituye el único ejemplo¹²⁴, dentro de su vasta obra, de un conjunto de apólogos breves, que ya no volvería a utilizar en adelante¹²⁵.

¹²³ El relato que cierra esta recopilación no presenta, de hecho, ninguna vinculación “oriental” con el conjunto, como reconoce la autora en el *post-scriptum*: «Enfin, *La Tristesse de Cornelius Berg* [...] avait été conçu comme devant servir de conclusion à un roman laissé jusqu'ici inachevé. Nullement oriental, sauf pour deux brèves allusions à un voyage de l'artiste en Asie Mineure (et l'une d'elles est elle-même un ajout récent), ce récit n'appartient guère, en somme, à la collection qui précède (*post-scriptum*, OR, p. 1248).

¹²⁴ Podría aducirse que *Conte bleu*, cronológicamente anterior a *Nouvelles Orientales* comparte con éstos determinados presupuestos estéticos, como señala Josyane Savigneau: «*Conte bleu*, déjà, est dans la veine des *Nouvelles Orientales*. Il est, au moins, un premier pas dans cette direction»

El motivo central de su inspiración oriental debe ser situado en la época en la que la mayoría de los cuentos fueron escritos –entre 1935 y 1937-, situada de pleno dentro del período más amplio, que quedaría delimitado entre los años 1932 y 1939 (año en el que se embarcaría definitivamente hacia los Estados Unidos en compañía de Grace Frick), en el que Grecia se erigiría en polo permanente de atracción y de inspiración, con una notable influencia sobre el tono y el lenguaje mítico e intemporal de las obras producidas, tales como *Les Songes et les sorts*, *Feux* o *Nouvelles Orientales*: «Le livre a été écrit durant les années où je me rendais beaucoup en Grèce, souvent par la route des Balkans ; des étapes que j'ai faites là-bas proviennent ces contes balkaniques» (YO, p. 115). Estos años representan una fase de su vida de gran intensidad en cuanto a viajes y contactos, además de resultar de una extraordinaria productividad literaria, como ha quedado de manifiesto en el capítulo dedicado a su biografía (cfr. 1ª parte). Al margen de su relación imposible con A. Fraigneau, que ella exorcizó literariamente con la redacción de *Feux* en clave mítica, MY mantuvo una intensa relación con dos personas de distinto sexo pero que compartían la nacionalidad griega: ella era la bella Lucy Kyriakos, con la que mantuvo un intenso romance, que era prima de Constantin Dimaras, con quien MY tradujo los versos de Kavafis; él era Andreas L. Embiricos (1902-1975), escritor y psicoanalista (ella le llamaba *André*, sin duda evocando a André Fraigneau, de quien, además, éste era amigo), en cuya compañía MY realizó un crucero a Estambul en julio de 1935; la naturaleza y alcance de la relación existente entre ambos aún plantean numerosas incógnitas, pero nadie parece dudar de su benéfica influencia sobre MY, pues gracias a ella, la escritora pudo superar la crisis de su relación frustrada con A. Fraigneau, que dio lugar a *Feux* («produit d'une crise passionnelle») y a *Les Songes et les Sorts*: «à cet égard, les *Nouvelles Orientales* sont les cendres de *Feux*» (Sarde, p. 217).

(CB, préface, p. 10). Sin embargo, no deja de tratarse de un relato aislado, que no guarda relación alguna con los que le acompañan en el volumen: además, pertenece más bien al registro mitológico que al oriental. Las semejanzas habría que buscarlas más bien en la estructura de apólogo, de la que se sirve en ambos casos, en la atmósfera intemporal que los preside, y en el cierto afán moralizante que presentan uno y otros.

¹⁷⁵ Matthieu Galey subraya el carácter único y valioso al mismo tiempo dentro de la obra general de la autora: «ces *Nouvelles Orientales* forment un édifice à part dans l'œuvre de Marguerite

No resulta pues extraño que esta obra esté dedicada «À André L. Embiricos¹²⁶», con nombre y apellido, sin que esta vez la dedicatoria esté disfrazada bajo la apariencia de alguna criatura de la mitología.¹²⁷

Fue precisamente en el curso del mencionado crucero a Estambul cuando MY inició la redacción de *Feux* y de *Nouvelles Orientales*. Será igualmente a bordo de otro barco, en septiembre de 1937, en el que se dirige a Estados Unidos por vez primera en compañía de Grace, en donde culminará el último de los cuentos que componen el conjunto que integraría la primera edición en 1938, o sea, el titulado «La Veuve Aphrodisia»¹²⁸.

Así pues, la redacción de estos cuentos («contes et nouvelles eût peut-être convenu davantage à la matière variée dont elles se composent» *Post-scriptum*, OR, p.1247) abarca desde 1928 hasta 1978, fecha en la que publica el último de ellos, «La fin de Marko Kraliévitch»: «La durée du travail littéraire se confond avec celle de l'existence de l'auteur lui-même»¹²⁹. La mayor parte se concentran, sin embargo, entre los años 1932 y 1937, habiendo aparecido publicados exentos todos ellos antes de formar parte de la recopilación. En cuanto a la revisión o

Yourcenar, précieux comme une chapelle dans un vaste palais» (Contraportada de la edición de *Nouvelles Orientales*, en Gallimard collection *L'Imaginaire*, 1963).

¹²⁶ M. Sarde atribuye a A. Embiricos incluso una influencia que no se limitaría a los aspectos que hemos señalado, sino que la hace extensiva a la inspiración y a la atmósfera de algunos de los relatos que componen el conjunto: «*Nouvelles Orientales* n'est pas seulement dédié à Andreas : il est clairement inspiré par lui. Il porte son millésime. Qui d'autre que lui, le mythologue et poète gréco-russe, aurait pu attirer votre attention sur les ballades balkaniques médiévales, les faits divers et les superstitions grecques ou l'histoire de la vieille Russie? [...] L'ambiance délicatement érotique, féminine et païenne reflète bien l'univers mental et géographique d'Andreas tout comme l'antiquité cruelle de *Feux* portait la marque de l'autre André, avec sa hantise de la mort et sa forte composante homosexuelle» (Sarde, p. 216).

¹²⁷ *Feux* («recueil de poèmes d'amour») se halla dedicado «à Hermès», que ocultaría al verdadero destinatario de dichos poemas de amor, André Fraigneau.

¹²⁸ La primera edición integral de *Nouvelles Orientales* apareció en Gallimard en 1938, dentro de la colección «La Renaissance de la Nouvelle». En esta edición, el cuento titulado desde 1963 como «La Veuve Aphrodisia» figuraba con el título de «Le Chef rouge», del mismo modo que el actualmente titulado «La Tristesse de Cornelius Berg» aparecía como «Les Tulipes de Cornelius Berg»; los cambios de título se produjeron en la edición revisada que se publicó en Gallimard en 1963, con un *post-scriptum*, y con el orden inicial de los relatos modificado. En esta edición fue igualmente suprimido el relato titulado «Les emmurés du Kremlin» («trop mal venu», según la escritora). El último cuento en incorporarse a la obra es el titulado «La Fin de Marko Kraliévitch», pre-publicado en la *Nouvelle Revue Française*, nº 302, 1 marzo 1978, e incorporado al conjunto definitivamente en la 4ª edición de *Nouvelles Orientales*, ese mismo año.

¹²⁹ *Avant-propos de l'auteur*, OR, p. X.

reescritura a la que Yourcenar sometió una buena parte de su producción correspondiente a estas primeras etapas de su vida literaria, hay que señalar el hecho de que la práctica totalidad de los relatos, fueron respetados en lo fundamental para la edición definitiva (1963); tan sólo uno de ellos fue suprimido («Les Emmurés du Kremlin») y otro profundamente transformado: «Kâli décapitée»: «[elle] a été réécrite, afin d'y souligner davantage certaines métaphysiques dont cette légende est inséparable» (*post-scriptum de 1978*, OR, p. 1247).

En cuanto al origen de las narraciones, se aprecia una procedencia ciertamente heterogénea, de la que se va a resentir la cohesión interna de esta recopilación, en tanto que conjunto armónico y homogéneo. Así, y según las explicaciones de la propia autora en el *Post-scriptum*, nos encontramos ante un primer grupo constituido por los cuentos que nacen de la recreación más o menos fiel de diferentes leyendas: «Comment Wang-Fô fut sauvé», que procede de un apólogo taoísta de la Antigua China, «Le sourire de Marko» y «Le Lait de la mort», nacidas de leyendas balcánicas medievales; finalmente, «Kâli décapitée», nacida de un mito hindú¹³⁰. Un segundo grupo estaría constituido por sucesos y supersticiones de la Grecia moderna: «L'Homme qui a aimé les Néréides» y «La Veuve Aphrodissia». El tercero, por fin, sería la fantasía personal de la autora en clave poético-mítica, «Notre-Dame-des-Hirondelles», «née du désir d'expliquer le nom charmant d'une petite chapelle de la campagne athique» (p. 1248); «Le Dernier Amour du prince Genghi», por su parte, pretende reconstruir la muerte de un personaje perteneciente a la obra japonesa del S. XI *Genghi Monogatari*, de la autora Mourasaki Shikibu. Dicha muerte no figura reflejada en esta obra japonesa en virtud de una elipsis¹³¹. Por su parte, el relato titulado «La Fin de Marko Kraliévitch» tiene su origen en un fragmento de una leyenda serbia, aunque la autora confiesa ignorar la fuente de la que la tomó. Por fin, «La

¹³⁰ «le même que, ininterprété d'ailleurs tout autrement, a fourni à Goethe *Le Dieu et la Bayadère* et à Thomas Mann *Les Têtes transposées*» (p. 1247).

¹³¹ «*Le Dernier amour du prince Genghi* est un effort pour évoquer ce que peut être cette page laissée blanche dans le roman de Murasaki, cette page dont le titre est tout simplement "Disparition dans les nuages". C'est la mort de Genghi. Nous avons appris qu'il s'était retiré dans

Tristesse de Cornelius Berg» es de invención personal, pues debía servir como conclusión a una novela nunca concluida.

Así pues, como queda patente en esta enumeración, tan diversa procedencia establece de entrada un factor si no disgregador, sí condicionante del sustrato estético e incluso filosófico que subyace a lo largo de las diferentes narraciones. Así por ejemplo, se observa globalmente un muy diferente tratamiento en los cuentos que tienen su origen situado en China («Comment Wang-Fô fut sauvé») o Japón («Le Dernier Amour du prince Genghi»), en los cuales predomina un ambiente intemporal y sereno –incluso en la violencia, siempre contenida–, más propicio a la introspección, y al equilibrio con los elementos, mientras que algunas de las situadas en los Balcanes muestran evidentes rasgos de violencia explícita, alcanzando puntos de elevada intensidad en la crueldad, con cierta profusión de detalles cruentos («La Veuve Aphrodisia» o «Le Sourire de Marko»). Mientras tanto, el único apólogo desarrollado en India («Kâli décapitée») exhibe un registro de arquetipos “bíblicos”, empleando una hiperbólica sucesión de términos para describir las simas de degradación en las que se ve sumida la figura de la diosa cuya cabeza ha sido reimplantada en el cuerpo de una prostituta. Con ello acrecienta la maniquea dualidad y el contraste entre el universo puro del que procedía (del que fue desterrada por la envidia de los otros dioses) y el infimo escalón en el que se desenvuelven las criaturas que *viven de espaldas a la espiritualidad*.

Junto a este elemento diversificador, y al margen de las diferencias cronológicas ya mencionadas entre algunos de los relatos, podemos enumerar igualmente la evidente asimetría en cuanto a la extensión que presentan los diferentes relatos, con una apreciable disminución hacia el final de la recopilación, lo que provoca un cierto desequilibrio estructural en el conjunto.

Al margen de esta relación de factores o elementos que parecen comprometer la homogeneidad de la recopilación en tanto que conjunto,

un monastère. ensuite. sauf ce titre. nous ne savons plus rien. Alors j'ai tâché d'imaginer ce qui se

señalaremos aquellos otros cuya presencia confiere, por el contrario, unos rasgos comunes y una cierta apariencia de unidad y coherencia a la obra. Si hubiera que efectuar un balance global para analizar cuál de los dos grupos –disgregadores o unificadores- prevalece en *Les Nouvelles Orientales* y que incluyera criterios temáticos y estéticos –estilísticos-, podríamos establecer la predominancia de estos últimos (los *aglutinadores*), debido a su mayor peso específico y entidad. En efecto, prácticamente todos ellos presentan unos vínculos ocultos (explícitos en muchos casos) que, a pesar de las múltiples diferencias de fondo y aun de forma que se advierten de inmediato, los configuran como piezas de una obra armónica y equilibrada, que desafía la disimetría de sus componentes.

Habría que comenzar la enumeración de los elementos comunes recordando los aludidos en el inicio del presente apartado, referidos a la atmósfera creada, así como al origen común de determinadas narraciones y a su distribución geográfica. Si nos trasladamos a su ámbito intrínseco, uno de los factores sin duda más destacables y aplicable a la práctica totalidad de los relatos, es la presencia del componente fantástico e irreal, directamente emanado de su declarado origen mítico o legendario. Este marco intemporal es igualmente extensivo a la mayoría de las obras de la autora correspondientes a este período –*Conte Bleu, Feux, Les Songes et les sorts*, etc.- con lo que se obtiene una “descontextualización” temporal que favorece tanto la abstracción como la posible intencionalidad didáctica, ambos factores resultan especialmente adecuados en su incesante meditación sobre el destino del hombre.

Además de la unidad estilística de este conjunto de relatos¹³², citamos en segundo lugar un rasgo que resulta igualmente aplicable a la práctica totalidad de las composiciones que integran *Nouvelles Orientales*, que no es otro que el afán didáctico o moralizante que encierran. Este aspecto confiere a los relatos la condición de apólogos o alegorías, de cuya conclusión y desarrollo se pueden

passait» (YO, p. 116).

¹³² A esta unidad estilística se refiere el escritor François Nourissier (Paris, 1927): «C'est le style qui forme entre les neuf contes une continuité magnifique; qu'il s'agisse de la Chine médiévale ou du Japon, de légendes balkaniques ou grecques repensées et adoptées par Madame Yourcenar» (cit. en Savigneau, p. 141).

desprender enseñanzas de índole aleccionadora¹³³. En muchos de los casos, la enseñanza desprendida proviene de la contraposición de fuerzas antagónicas que actúan en sentidos opuestos, y de cuyo choque surge un equilibrio. De lo anteriormente dicho se desprende un tercer rasgo, que en realidad puede confundirse o integrarse en el mismo; nos referimos a la sublimación y exaltación de determinados valores superiores, que pueden llegar a aparecer como factores de redención y salvación, como es el caso del pintor Wang-Fô, salvado de la muerte por medio de la pintura, del arte («Comment Wang-Fô fut sauvé»), o como es el caso de la maternidad en «Le Lait de la mort», representada en la madre capaz de alimentar con su pecho a su hijo pequeño más allá de la muerte.

Finalmente, mencionaremos el amor y la muerte, que serían los dos elementos de mayor entidad y riqueza, capaces de dotar de coherencia a este conjunto de narraciones. Ambos aparecen y desaparecen continuamente, se favorecen y entorpecen; pueden así mismo seguir trayectorias convergentes, divergentes, coincidentes o antagónicas, pero entre los dos crean los ejes sobre los que pivota el edificio fundamental de la obra. Todas las historias narradas contienen el elemento muerte como ingrediente esencial, asumiendo distintas apariencias e intencionalidades, pero contribuyendo en todo caso, a sellar la imposibilidad de realización del vínculo amoroso. Éste siempre queda truncado a causa de la presencia de la muerte, con lo que se establece una relación de interdependencia entre amor y muerte, dos polos de atracción constante en la obra de MY que se determinan mutuamente y que con frecuencia aparecen indisolublemente unidos.

¹³³ Hay que señalar la aparente paradoja que representa el mencionado afán moralizante que atribuimos a este conjunto de relatos, viniendo de una escritora que en ningún momento se distinguió, ni en su vida ni en su obra, por asumir la defensa pública de ningún tipo de moral, ni desde el punto de vista religioso (ámbito en el que mostró un peculiar agnosticismo impregnado de ciertos elementos aportados por su inclinación hacia la filosofía oriental), ni desde el punto de vista de los códigos morales imperantes en la sociedad en la que le tocó vivir, de los que siempre se sintió y vivió al margen. El único objetivo que mereció su actividad explícita de tipo testimonial, fue la defensa de la naturaleza y de los animales, terreno éste en el que sí asumió una actitud inequívoca y militante.

4.2 LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES IMPUESTOS POR LA MUERTE

El carácter ineluctable de la muerte y de lo que representa queda constantemente en entredicho a lo largo de *Nouvelles Orientales*, muchos de cuyos personajes desafían el poder de esta realidad tan universal como inevitable. Este fenómeno de transgresión debe ser considerado dentro del contexto genérico de la obra, en la cual, si bien es cierto, como señala C. Benoit (1990), que la muerte mantiene una presencia constante, no se puede perder de vista el hecho de que también se esbozan en estos relatos los itinerarios de ida y vuelta para recorrer el camino del más allá, mediante un juego constante con la muerte, que permite el tránsito de un lado a otro de la frontera de la vida. Este hecho puede manifestarse bajo muy diversas fórmulas, adoptando la apariencia de una resurrección (el caso de Ling —cfr. infra—), o bien traducirse en la prolongación de algunas funciones vitales tras la muerte (la joven albanesa de «Le Lait de la mort»), o puede dotar de invulnerabilidad a un personaje ante los embates de la muerte («Le sourire de Marko») o, por fin, forzar la liberación de unos espíritus mediante su transmigración («Notre-Dame-des-Hirondelles») o “metensomatosis” («Kâli Décapitée»). Estos procesos, que T. Meldolesi denomina de “regeneración”, están fuertemente vinculados a la concepción oriental según la cual la muerte no es sino el punto de partida que reinicia el proceso al que ha de retornarse de manera cíclica.¹³⁴ del mismo modo que las golondrinas retornarán a la capilla erigida por el monje Thérapion junto a la gruta¹³⁵: «Elles reviendront chaque année, et tu leur donneras asile dans mon église.» (p. 1224)

El carácter moralizante no obstante, no es exclusivo de esta obra, pues ya señalamos en *Conte Bleu* (cfr.) el valor ejemplarizante representado por la muerte frente a la codicia ciega de los mercaderes.

¹³⁴ «La mort dans *Nouvelles Orientales* est souvent reliée au thème de la régénération, car dans la plupart des sociétés de l'Orient l'arrivée de la mort ferme et rouvre en même temps le cycle de l'existence» (Meldolesi, p. 154).

¹³⁵ La figura de la gruta es aludida en este relato como elemento paradigmático de esa misma idea del retorno cíclico y de la alternancia de la vida y la muerte, cuando la Virgen que se aparece al monje se refiere a la persona de su hijo: «J'aime les grottes, et j'ai pitié de ceux qui y cherchent refuge. C'est dans une grotte que j'ai mis au monde mon enfant, et c'est dans une grotte que je l'ai confié sans crainte à la mort, afin qu'il subisse la seconde naissance de la Résurrection» (p. 1223). Para analizar la profusión de elementos iconográficos procedentes de la tradición religiosa en estos cuentos, véase N. Dikranian, pp. 78-79.

La fórmula de la resurrección permite que Ling, el ayudante de Wang-Fô, tras haber sido decapitado por los soldados del emperador, aparezca con la barca¹³⁶ desde el interior del cuadro que su maestro retocaba, procedente de otra dimensión, para perderse ambos en la inmensidad del azul del mar del lienzo. En el mismo lugar de su cuello por el que le habían cortado la cabeza, tan sólo le quedaba una huella roja: «il avait autour du cou une étrange écharpe rouge» (p. 1180); ante el asombro de su maestro al verlo vivo, Ling responde con la mayor naturalidad, asumiendo la reversibilidad de su situación: «vous vivant[...], comment aurais-je pu mourir?» (id.). Los límites difusos de la muerte se manifiestan igualmente elásticos y sobrepasados en el caso de «Le Lait de la mort», en el que sigue manando leche de los pechos de la joven albanesa emparedada, mientras que en el resto del cuerpo la descomposición de la muerte operaba sus avances:

Ses yeux languissants s'éteignirent comme le reflet des étoiles dans une citerne sans eau. et l'on ne vit plus à travers la fente que deux prunelles vitreuses qui ne regardaient plus le ciel. Ces prunelles à leur tour se liquéfièrent et laissèrent place à deux orbites creuses au fond desquelles on apercevait la Mort, mais la jeune poitrine demeurait intacte et, pendant deux ans, à l'aurore, à midi et au crépuscule, le jaillissement miraculeux continua, jusqu'à ce que l'enfant sevré se détournât de lui-même du sein (p. 1198).

Marko Kraliévitich («Le Sourire de Marko»), por su parte, representa la invulnerabilidad ante la muerte, para lo cual se reviste de una coraza de resistencia casi sobrenatural, que le protegerá de todos los ataques externos... excepto el del amor. Marko, el héroe serbio de gran talla que luchaba contra los turcos, cuando es por fin capturado por sus enemigos merced a una viuda despechada, adopta la estratagema de fingirse muerto, del mismo modo que había visto hacer a los animales en sus partidas de caza. Aguanta imperturbable las pruebas crueles a las

¹³⁶ Este personaje desempeña aquí la función de Caronte, al llevar en la barca a su maestro hacia el límite en el que se funden el mar y el cielo.

que sus enemigos, instigados por la viuda, someten su cuerpo, para verificar que efectivamente, está muerto como aparenta: ni la crucifixión, ni las brasas ardientes sobre su pecho consiguieron arrancar una simple mueca o un gemido de dolor, ni una gota de sangre fluyó de sus venas. El control de Marko sobre su cuerpo y sus componentes es total, y por eso desafía las leyes naturales. Tan sólo un grupo de jóvenes bailarinas consiguieron estremecer el corazón de Marko, dibujando en sus labios la sonrisa de la derrota y de la felicidad al mismo tiempo. La oscuridad, elemento habitualmente asociado a la muerte, se convierte en este relato en cómplice de la vida para Marko, pues impide que sus verdugos turcos se aperciban de la sonrisa dibujada en sus labios, oculto además su rostro por el pañuelo rojo que la más bella de las bailarinas había dejado caer con astucia sobre la cabeza del supuesto cadáver. Hay en la resistencia sobrenatural atribuida a Marko, en su desafío y burla de la muerte, un elemento de elevación del héroe a la condición semidivina, al modo de los héroes de la mitología, invulnerables merced a la protección de los dioses. Será precisamente un dios, bajo la apariencia de un viejo inofensivo «un petit vieux assis sur un banc, avec ses pieds qui pendaient devant lui» (pp. 1240-1241), al que Marko desafía, quien acabe con él en «La Fin de Marko Kraliévitche».

La última fórmula utilizada en *Nouvelles Orientales* para burlar el poderío de la muerte, tiene mucho que ver con el concepto platónico, expuesto en *Fedón*, según el cual, y apoyándose en la ley de los contrarios, del mismo modo que la muerte proviene de la vida, ésta a su vez, nace de la muerte¹³⁷. La vida se prolonga mediante la transmigración de las almas (“metempsicosis”) a otro ser. Este sería el caso de las Ninfas que pueblan el relato de «Notre-Dame-des-Hirondelles», que son espíritus que vagan por los campos griegos, como exponente de un sincretismo religioso que conjuga las supersticiones de origen panteísta con las creencias de su fe cristiana, y a las que el monje Thérapion combate incansablemente. Una vez que consigue encerrarlas en una gruta, por intercesión de una aparición de la virgen, consiente en liberarlas, transformadas en

¹³⁷ De esta teoría nacería la religión órfica, algunos de cuyos ritos son descritos con detalle en *Mémoires d'Hadrien*.

golondrinas¹³⁸ que volverán cada año a la capilla construida junto a la gruta. El sincretismo religioso al que hemos aludido se pone igualmente de manifiesto en el hecho de que sea una personificación de la Virgen quien intercede ante el monje para que libere a los espíritus capturados en el interior de la gruta

«Kâli décapitée» podría ser encuadrada en esta misma categoría en la que hemos incluido la trasmigración y la metempsicosis, si bien ofrece algunos aspectos que hacen que se diferencie del mencionado en el párrafo anterior. Kâli es una divinidad de la tradición hindú, que vivía en el cielo de Indra, pura y perfecta. La envidia de los dioses hizo que un rayo la decapitara. Arrepentidos, descendieron a los abismos, al mundo de los muertos, para reparar su mal:

Ils recueillirent picusement cette belle tête exangue et se mirent en quête du corps qui l'avait portée. Un cadavre décapité gisait sur la berge. Ils le prirent. possèrent le chef de Kâli sur ces épaules et ranimèrent la déesse (p. 1236).

Se produce una regeneración, una “metematomosis”¹³⁹, en virtud de la cual, el alma, esta vez representada por la cabeza, emigra hacia otro cuerpo, en lugar de ser repuesto en aquél del que fue previamente cortada. Quiere el azar que el cuerpo sobre el que la cabeza es transplantada sea el de una prostituta ajusticiada por perturbar las meditaciones de un Brahman, con lo cual se establece un combate entre las fuerzas del bien y del mal en el interior del mismo ser, que se convierte así en el paradigma de la contradictoria síntesis de fuerzas contrapuestas que todo ser humano contiene:

¹³⁸ El hecho de que las Ninfas se transformen en golondrinas tiene sin duda relación con el *Libro de los Muertos* egipcio, según el cual, la metempsicosis consistía en la transformación del difunto en un animal, siendo éstos generalmente serpientes y pájaros. Por otra parte, el hecho de que las golondrinas sean un arquetipo de las aves migratorias, que anualmente retornan al punto del que partieron, contribuye a subrayar el carácter cíclico y la alternancia entre la vida y la muerte, señalado anteriormente.

¹³⁹ Este concepto tiene una fuerte raigambre en la tradición religiosa del brahmanismo. El término que designa la trasmigración de los seres en sánscrito es “SAMSARA”. Estos “renacimientos” están provocados según las concepciones brahmánicas por el *karman*. El samsara está simbolizado por una rueda que gira inexorablemente, lo que enlazaría con la cita reproducida de Tommaso Meldolesi, en la que se justificaba la abundancia de situaciones de “regeneración” hacia la vida, basándose en la influencia de la filosofía y la religión orientales que impregnan esta recopilación.

Ma tête très pure a été soudée à l'infamie. dit-elle. Je veux et je ne veux pas souffrir et pourtant jouir. ai horreur de vivre et peur de mourir.

Nous sommes tous incomplets. dit le Sage. Nous sommes tous partagés. fragments. ombres. fantômes sans consistance. Nous avons tous cru pleurer et cru jouir depuis des séquelles de siècles (p. 1238).

4.3 FUNCIONALIDADES DE LA MUERTE EN NOUVELLES ORIENTALES

Establecemos para adentrarnos en el análisis del elemento de la muerte en esta obra, una clasificación directamente relacionada con la competencia funcional que en cada caso tiene atribuida y con las distintas facetas que en cada uno exhibe. Así, encontraremos la sublimación de la muerte en *Comment Wang-Fô fut sauvé* y *Le Lait de la mort*, a través del arte y de la maternidad, respectivamente; la burla de la muerte en *Le sourire de Marko*; la muerte como expiación en *La Veuve Aphrodisia*, *L'Homme qui a aimé les Néréides* y en *La Fin de Marko Kraliévitch*; la muerte como extinción, sea del arte o sea del amor, en *La Tristesse de Cornelius Berg* y *Le Dernier amour du Prince Genghi*, respectivamente; finalmente, la muerte se transforma en ejercicio de exorcismo en *Notre-Dame-des-Hirondelles*, mientras que en *Kâli décapitée*, la muerte adopta la apariencia de un rito: el sacrificio inspirado por la envidia de los dioses. Este sacrificio adquiere la condición de irreversible, pues representa la imposibilidad de conciliar las fuerzas contrapuestas que representan su cabeza de diosa, por una parte, y el cuerpo de una prostituta, por otro.

Analizaremos separadamente algunas de estas variantes funcionales – aquellas que a nuestro juicio ofrecen una mayor riqueza y nitidez de rasgos diferenciadores– que presenta la muerte en *Nouvelles Orientales*, poniendo de manifiesto los rasgos que en cada caso las configuran, sin dejar por ello de reconocer globalmente la pluralidad de enfoques y lecturas que algunos de estos relatos pueden suscitar. La variada simbología que encierran y la multiplicidad de

referencias procedentes de religiones y filosofías dispares propician dicha pluralidad, en un tema tan sensible a dichas influencias de tipo religioso, filosófico e incluso mítico, como es en este caso el de la muerte.

4.3.1 LA MUERTE COMO SUBLIMACIÓN

La idea central que a nuestro juicio preside la narración titulada «Comment Wang-Fô fut sauvé» es la expresión de la dualidad esencial que divide al hombre en sus múltiples manifestaciones, y que constituye igualmente el paradigma de los ejes de la filosofía oriental: cuerpo/ alma, sentidos/ espíritu, percepción/ ideas, etc. A lo largo de toda la narración asistimos al camino de progresiva ascesis que Wang-Fô y su ayudante Ling, emprenden a través de la pintura hasta llegar al punto culminante, que no es otro que la muerte. Será la muerte la que les franquee la entrada en esa otra dimensión, hacia la cual tendía todo el proceso depurador que ambos habían emprendido. En ese camino de perfección van desprendiéndose de todo aquello que que representa lo accesorio, lo efímero y perecedero, la apariencia, en su búsqueda de lo esencial: «Wang-Fô aimait l'image des choses et non les choses elles-mêmes» (p. 1171). Al tener acceso al alma de las cosas y no quedarse en su mera percepción sensorial, Wang-Fô diseña el camino que al final le llevará a superar la muerte, porque sólo él y su ayudante Ling pueden acceder a esa nueva dimensión que trasciende el mundo contingente de los sentidos.

El pintor se convierte así en una suerte de genio taumáturgico que posee la capacidad de dar a los seres el alma, la vida: «Comprenant que Wang-Fô venait de lui faire cadeau d'une âme et d'une perception neuves, Ling coucha respectueusement le vieillard dans la chambre où ses père et mère étaient morts» (p. 1173), del mismo modo que transmitía la vida a los cuadros: «Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il

ajoutait à leurs yeux¹⁴⁰» (pp. 1173-1174). Sin embargo, también disponía de la capacidad de arrebatarse la vida a los seres que pintaba, pues su representación arrebató el alma a las personas pintadas y así, la esposa de Ling, dejó la suya en el cuadro que Wang-Fô le pintó, y con ella, su vida:

L'épouse de Ling était frêle comme un roseau, enfantine comme du lait, douce comme la salive, salée comme les larmes [...] Wang-Fô la peignit en costume de fée parmi les nuages du couchant, et la jeune femme pleura, car c'était un présage de mort. Depuis que Ling préférait les portraits que Wang-Fô faisait d'elle, son visage se flétrissait,¹⁴¹ comme la fleur en butte au vent chaud ou aux pluies d'été. Un matin on la trouva pendue aux branches du prunier rose : les bouts de l'écharpe qui l'étranglait flottaient mêlés à sa chevelure : elle paraissait plus mince encore que d'habitude, et pure comme les belles célébrées par les poètes des temps révolus. Wang-fô la peignit une dernière fois, car il aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts¹⁴². Son disciple Ling broyait les

¹⁴⁰ Al igual que en otras numerosas alusiones a los ojos pertenecientes a otras obras de MY, para Wang-Fô representan el punto de paso entre los dos mundos de los que participa hasta su partida definitiva; por eso el emperador decide quemárselos: «j'ai décidé qu'on te brûlerait les yeux, puisque tes yeux, Wang-Fô, sont les deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume» (p. 1178).

¹⁴¹ La transferencia de espíritu entre el personaje pintado y la figura del cuadro hace evocar la relatada en *The Picture of Dorian Gray* (1890), de O. Wilde. Sin embargo, el proceso seguido en ambos es inverso, pues en el cuadro de Wang-Fô, es la figura del cuadro la que absorbe la vida de la mujer de Ling, que acaba muriendo, mientras que en el caso de Dorian Gray, éste permanece inalterable para conservar su belleza y juventud, en tanto que la figura del cuadro va reflejando el envejecimiento y las huellas del tiempo.

¹⁴² T. Meldolesi ha estudiado la simbología de los colores en *Nouvelles Orientales*, asimilando el verde a la muerte «dans la mesure où elle est la représentation de la lumière pure du soleil» (p. 154), quedando el blanco y el negro para las muertes de las divinidades, y el rojo para las de los humanos, pudiendo ir combinado con el blanco o con el negro, y el rosa, en tanto que mezcla de rojo y blanco, para anunciar una muerte inminente.

En cuanto al afán por captar las transformaciones cromáticas que la muerte introduce en el rostro de los fallecidos, y a la que Wang-Fô y Ling parecen no querer renunciar, Calvo Serraller expone en «Caput Mortuum» el precedente del pintor Claude Lantier, personaje de *L'Œuvre*, de Zola, obsesionado de manera enfermiza y destructiva con reflejar la imagen de su hijo recién fallecido en un lienzo. El hecho real del que parte su análisis es la pintura por parte del pintor Claude Monet de su esposa, Camille Doncieux, tras su muerte a los 32 años (5 de septiembre de 1879), en el cuadro conservado en el M. de Orsay titulado «Camille Monet en su lecho mortuario». «Años más tarde, evocando la escena, Monet escribió una carta a Clemenceau en la que afirmaba estar tan obsesionado entonces por el análisis cromático ("era el hartazgo, la alegría y el tormento de mis jornadas") que subitamente se halló "en el acto de buscar maquinalmente la sucesión, la transición cromática que la muerte iba imponiendo al rostro inmóvil. Tonos de azul, de amarillo, de gris, ¿qué sé yo?" [...] Lo sobrecogedor de la acción de Monet no es [...] pintar la muerte, sino, realmente, "pintar a muerte"; en fin: la pintura transformada en un ídolo al que se le hacen sacrificios humanos. Una obsesión tan fanática que destruye la vida. Tal es la parábola que subyace a la novela citada de Zola, en la que el protagonista acaba ahorcándose frente a un cuadro suyo, es decir: consume con su propia muerte el destino de pintar a muerte» (p. 20).

Ph. Ariès, por su parte, sitúa entre los siglos XVI y XVIII la eclosión del interés morboso (*morbide*) y la voluptuosidad emanada de los cadáveres en el orden cromático y artístico: «de cadavre est le

couleurs. et cette besogne exigeait tant d'application qu'il oubliait de verser des larmes (pp. 1172-1173).

En la misma línea de todo lo expuesto, acerca de los dos planos existentes, el emperador llama a Wang-Fô a palacio para que culmine un cuadro inconcluso, con la idea de ejecutarlo después para que no pueda volver a pintar. Cuando tiene al pintor frente a él, narra lo que fue su infancia en la estancia más oculta del palacio, rodeado tan sólo de los cuadros de Wang-Fô, que desde su nacimiento constituyeron para él la única referencia de la realidad exterior. A través de esos cuadros, fue concibiendo un mundo ideal e irreal, en la misma situación, y en clara alusión a las criaturas encerradas en la caverna del mito de Platón. Cuando por fin el emperador tiene acceso al mundo real que le rodea, más allá de las sombras –los cuadros–, descubre la impostura que le había mantenido tanto tiempo en la creencia de que más allá de los muros del palacio reinaba la belleza y la armonía:

À seize ans, j'ai vu se rouvrir les portes qui me séparaient du monde: je suis monté sur la terrasse du palais pour regarder les nuages, mais ils étaient moins beaux que ceux de tes crépuscules [...] J'ai parcouru les provinces de l'empire sans trouver tes jardins pleins de femmes semblables à des lucioles, tes femmes dont le corps est lui-même un jardin [...] Tu m'as menti, Wang-Fô, vieil imposteur, le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes. Le royaume de Han n'est pas le plus beau des royaumes, et je ne suis pas l'empereur. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang [...] Et c'est pourquoi, Wang-Fô, j'ai cherché quel supplice te serait réservé, à toi dont les sortilèges m'ont dégoûté de ce que je possède, et donné le désir de ce que je ne posséderai pas. Et, pour t'enfermer dans le seul cachot dont tu ne puisses sortir, j'ai décidé qu'on te brûlerait les yeux, puisque tes yeux, Wang-Fô, sont les deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume (pp. 1177-1178).

En la condena a muerte que el emperador dicta contra Wang-Fô, subyace sin duda la ira acumulada contra quien le hizo concebir un mundo irreal que luego

sujet complaisant des leçons d'anatomie, l'objet de recherches sur les couleurs du début de la décomposition, qui ne sont pas horribles ni répugnantes, mais qui sont des verts subtils et précieux.

se reveló ficticio y alejado de lo que sus ojos le mostraron más allá de los muros de palacio. En este sentido, la figura del emperador representa una variante de los personajes del mito de la caverna de Platón. Si éstos se hallaban atados en la caverna, en la que tan sólo veían sombras, encontrando la claridad de las ideas al desatarse y poder escapar al exterior, en el relato de Wang-Fô, el emperador por el contrario parece encontrarse con el mundo de las sombras justamente cuando se evade de la cámara más secreta del palacio, en la que vivía acompañado de los cuadros del viejo pintor, que representan la luz. En ese mundo exterior alegórico halla las sombras, la representación más sombría de un entorno que él siempre ignoró, encerrado como estaba en su torre de marfil. Así pues, al querer acabar con el pintor pretende acceder a su mundo y absorber la sustancia de su arte. Sin embargo, no cuenta con el poder liberador¹⁴³ del pintor, capaz de adentrarse en una dimensión que para el emperador será inaccesible. El ayudante Ling, con la marca roja en su cuello, invita al maestro a subir a su barca para realizar una última travesía, adentrándose en el azul del mar que él mismo había pintado: «il aida le maître à monter en barque» (p. 1180) «La mer est belle, le vent bon, les oiseaux marins font leur nid. Partons, mon maître, pour le pays au-delà des flots [...] Et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer» (p. 1181).

En «Le Lait de la Mort» encontramos igualmente el poder sublimador de la muerte, esta vez a través del ejercicio de la prolongación de la vida que supone la maternidad. Si Wang-Fô se evadió de los límites impuestos por el espacio, el tiempo y la propia muerte, la joven madre de esta narración también sobrepasa estos límites, aunque tan sólo prolonga su vida el tiempo necesario para completar su sagrada misión de alimentar a Vania, su hijo, hasta el momento del destete, que

chez Rubens, Poussin et combien d'autres» (Ariès, 1975, p. 107).

¹⁴³ La capacidad liberadora y salvadora del arte, ya mencionada anteriormente, es igualmente evocada por MY al referirse a la tentativa de suicidio de su personaje Sappho, perteneciente a *Feux*, a quien representa como una trapezista, siendo el salto al vacío que efectúa la metáfora del acantilado de la poetisa de Lesbos: «Lorsque Sappho tente de se suicider et n'y parvient pas, tombe dans le filet en toute sécurité, le mythe de nouveau prend le dessus, le mythe de l'art, le mythe de l'artiste sauvé par l'exercice de sa profession d'artiste, tout comme dans un récit de *Nouvelles Orientales*, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, qui date à peu près de la même époque, le vieux peintre condamné à mort s'évade à jamais dans le paysage qu'il est en train de peindre» (ER, p. 151).

representa el punto a partir del cual la nueva criatura puede acometer la supervivencia autónoma.

En coherencia con el tratamiento –ya señalado en otros apartados- que la maternidad presenta habitualmente en la obra de MY, también en esta recopilación existe una fuerte vinculación con la muerte. Hay no obstante, en este caso, algunos aspectos específicos que destacamos:

Por una parte, el origen del hecho narrado nace de la creencia basada en una leyenda según la cual toda construcción debe encerrar el esqueleto de una persona para garantizar su perdurabilidad¹⁴⁴:

Les paysans serbes, albanais ou bulgares ne reconnaissent à ce désastre qu'une seule cause : ils savent qu'un édifice s'effondre si l'on n'a pas pris soin d'enfermer dans son soubassement un homme ou une femme dont le squelette soutiendra jusqu'au jour du Jugement dernier cette pesante chair de pierre (p. 1192).

Además de la tradición y la leyenda como motor desencadenante de la muerte, se unen en este caso dos inesperados aliados: el azar¹⁴⁵ («Ne décidons rien, mes frères: laissons le choix au Hasard, cet homme de paille de Dieu», p. 1193) y el destino, ya escrito en el rostro del joven marido:

¹⁴⁴ El emparedamiento, que posee una larga tradición en el cristianismo, tanto en su vertiente de instrumento de penitencia como de castigo aplicado por la Inquisición, encierra una significación de entierro en vida, ya sea por renuncia voluntaria a los bienes de este mundo –vinculada en este sentido a los conventos de clausura- o como expiación de una culpa, lo que implica la muerte del hereje o ajusticiado. *Nouvelles Orientales* presenta la figura del emparedamiento por dos veces: además de «Le Lait de la mort», «Notre-Dame-des-Hirondelles» describe la erección de un muro para impedir a perpetuidad la salida de la cueva de las ninfas. Marguerite Yourcenar se refiere, en una carta a Jeanne Carayon (6 julio 1977), a la existencia en Canadá de una tradición análoga a la balcánica a este respecto, tras el viaje efectuado por Grace Frick y ella por las Rocosas en mayo y junio de 1977 y la visita al museo de Victoria, capital de la Columbia Británica: «Dans le musée de Victoria, deux gigantesques totem-poles [...] démesurés (20 mètres, parfois 30 : on enterrait parfois sous eux un esclave, ce qui était supposé les faire se tenir droits, comme les balkaniques et les Grecs le faisaient pour les piles de leurs ponts)» (LT, p. 554).

¹⁴⁵ El propio azar contribuye a que no sea la mujer del hermano mayor la que ocupe el puesto de la emparedada, pues hablando en sueños, éste delata sus intenciones y pone a su esposa sobre aviso, por lo que ella impide la consumación de dichas intenciones.

Mais le cadet rentra dans sa tente, pâle et résigné comme un homme qui a rencontré sur la route la Mort elle-même, sa faux sur l'épaule, s'en allant faire sa moisson (p. 1194).

y en la figura de la esposa, que acude a llevar la comida, ajena al hecho de llevar dibujada la marca de la muerte en el rostro:

Et s'en alla le long de la route, seule, avec son fardeau sur la tête, et son destin autour du cou comme une médaille bénite, invisible à tous, sur laquelle Dieu lui-même aurait inscrit à quel genre de mort elle était destinée, et à quelle place dans son ciel (p. 1191).

En segundo lugar, y respecto al carácter de sacrificio que acertadamente le atribuye C. Benoit¹⁴⁶, con las consiguientes connotaciones casi religiosas –a las que contribuye su propia representación iconográfica: «Elle avait l'air d'une Marie debout derrière son autel» (p.1196)-, cabe observar el hecho de que la asunción de su papel como víctima de dicho sacrificio no se produce en momento alguno, como debiera requerir un sacrificio autoconsentido. Ni lo asume ella, ni lo asume su marido, que es matado por sus hermanos cuando intenta rebelarse contra un destino que él no acepta para su esposa, del mismo modo que le ocurriera a Ling cuando trata de oponerse a los designios de muerte del emperador hacia Wang-Fô: «Un coup de marteau sur la nuque le jeta tout pantelant sur le bord du chemin» (p. 1195); tampoco ella acepta dichos designios, y ruega piedad desesperadamente a sus verdugos: «Ne me faites pas mourir [...] ne me tuez pas: j'aime tant la vie. Ne mettez entre mon bienaimé et moi l'épaisseur de la pierre» (p.1191). No hay pues sumisión ni resignación ante el destino. Tan sólo cuando ya ha comprendido que su muerte es inevitable y se da cuenta de que su amado yace muerto al borde del camino, se entrega sin resistencia al papel de víctima propiciatoria que el destino le ha reservado y que sus cuñados ejecutan:

Mais brusquement elle se tut, car elle s'aperçut que son jeune mari étendu sur le bord de la route ne remuait pas les paupières, et que ses cheveux noirs étaient

¹⁴⁶ «Par sa mort, elle est la victime innocente dont le sacrifice assure la survie de la communauté. Ainsi, la mort sacrificielle est une mort féconde, parce que gage de vie» (Benoit, 1990, p. 159).

salis de cervelle et de sang. Alors, elle se laissa sans cris et sans larmes conduire par les deux frères jusqu'à la niche creusée dans la muraille ronde de la tour (p 1195-1196).

Tal resistencia para asumir el papel de víctima del sacrificio podría desmentir o, al menos, matizar sustancialmente el carácter de entrega que parece inferirse de la consideración de Benoit, a la manera de Antinoüs en *Mémoires d'Hadrien*.

El momento en el que ella asume que van a poner fin a su vida representa el inicio de una despedida gradual de cada una de las partes que integran su anatomía, que constituye uno de los episodios más hermosa y contenidamente patéticos, y de más sentido lirismo, de cuantos protagonizan las criaturas de la ficción yourcenariana que se aproximan a una muerte cierta. En semejante despedida, cada zona del cuerpo representará una función vital que cesará con su emparedamiento: todas, excepción hecha de su función maternal de dar alimento, que será la única que pervivirá más allá de su último aliento. En ese reparto funcional, a los pies corresponde el punto de contacto físico con la vida, representada como tantas otras veces en la iconografía de MY, en el curso de un agua que fluye: «Helas! mes petits pieds, dit-elle [...] Vous ne connaîtrez plus la fraîcheur de l'eau courante» El agua está asimilada de tal modo a la vida, que el nuevo contacto con ella representará el momento de la resurrección: «seuls les anges vous laveront, le matin de la Résurrection» (p. 1196). Las rodillas, por su parte, cumplen una función auxiliar y subsidiaria en el ejercicio de la maternidad: «Adieu, mes chers genoux, [...] vous ne bercerez plus mon enfant» (id.). Las manos, que siempre ocuparon un lugar preeminente en la jerarquía corporal de la autora, justifican semejante consideración en su doble condición de instrumentos para el trabajo y para el ejercicio del amor: «Adieu, mes chères petites mains, qui pendez le long de mon corps, mains qui ne cuirez plus le repas, mains qui ne tordrez plus la laine, mains qui ne vous nouerez plus autour du bien-aimé» (id.). Por fin, las caderas y el vientre, serán los últimos componentes del cuerpo a los que diga adiós; en ellos radica el goce del amor y el templo de la maternidad, que nunca volverá a albergar nuevas criaturas: «Adieu mes hanches, et toi, mon

ventre, qui ne connaît plus l'enfantement ni l'amour. Petits enfants que j'aurais pu mettre au monde, petits frères que je n'ai pas eu le temps de donner à mon fils unique, vous me tiendrez compagne dans cette prison qui me sert de tombe, et où je resterai debout, sans sommeil, jusqu'au jour du Jugement dernier» (id.).

Por otra parte, el hecho de presentar la sublimación de la muerte a través del ejercicio de la maternidad, provoca una inversión en la relación entre ambos fenómenos, tal y como son habitualmente relacionados en la obra de MY. Como hemos mencionado anteriormente, estas dos facetas de la existencia suelen ser presentadas por la escritora de una forma simultánea, pero unidas por un nexo interno de causalidad, que hace que procedamos a una paulatina asimilación entre la misión de crear una vida y la pérdida de otra que con frecuencia conlleva. En «Le lait de la Mort», sin embargo, es al contrario, y de ahí el carácter excepcionalmente redentor —en el contexto de la obra de MY— con que la maternidad es revestida en este relato. El origen de la muerte de la albanesa nada tiene que ver con su condición de madre; será por el contrario esta condición maternal la que le permita prolongar su acción benéfica de máxima entrega más allá de la muerte, precisamente a través de los fluidos de su cuerpo. La leche que mana de sus senos será el paradigma de la vitalidad, del fluir de la vida, que no se extinguirá hasta que su misión haya quedado satisfactoriamente cumplida: «Tant qu'il me restera quelques gouttes de vie, elles descendront jusqu'au bout de mes deux seins pour nourrir l'enfant que j'ai mis au monde» (p. 1197); en ese alimento fluye el alma de la madre, que permanecerá viva en tanto exista ese fluido: «le jour où je n'aurai plus de lait, il boira mon âme» (id).

El carácter meramente fisiológico que hemos observado en algunos escritos de MY acerca del fenómeno de la maternidad, tratado con frecuencia en sus aspectos más ligados a su naturaleza animal y fisiológica, se transforma en esta narración: se sublima y adquiere la condición de lo trascendente e imperecedero, dentro de la misma dualidad de planos que hemos señalado en el relato precedente. Esa misma dialéctica entre lo permanente y lo transitorio, lo sustancial y lo accesorio, se manifiesta incluso en el propio cuerpo de la madre.

que se va descomponiendo de forma paulatina y selectiva, pues sus senos permanecen incorruptibles, al asumir la condición de depositarios de su misión casi sagrada: «ses seins immobiles n'avaient rien perdu de leur douce abondance de sources» (id.).

La progresiva extinción del organismo físico de la madre ofrece una gradación elocuente de la escala de las partes y funciones que se van apagando con la llegada de la muerte¹⁴⁷. En esta ocasión, se trata de exaltar la función maternal, y de ahí que sean sus pechos los órganos más perdurables, por encima incluso de los ojos, que tantas veces han representado en la obra de MY la última y más alta función vital que abandona al ser humano en su entrada en el más allá

La primera función o sentido en apagarse es la voz: De los cantos iniciales con los que mostraba su alegría de ver a su hijo: «Elle chanta d'une voix qu'amortissait l'épaisseur du mur de briques» (p. 1197) al debilitamiento de la voz: «Le lendemain, elle ne chantait plus, et ce fut d'une voix faible qu'elle demanda comment Vania avait passé la nuit» (id.), hasta llegar al silencio: «Le jour qui suivit, elle se tut, mais elle respirait encore» (id.). Tras la voz, es el aliento el que se apaga: «Quelques jours plus tard, son souffle alla rejoindre sa voix» (id.), seguido por los latidos del corazón: «Puis, ce cœur si bien accordé à la vie espaça ses battements»; por fin, les llega el turno a los ojos, a los que había cabido el privilegio preferente de que, junto a los pechos, habían sido las únicas partes de su

¹⁴⁷ Aunque en esta extinción gradual sea la voz la primera manifestación sensorial en desaparecer, sin que se haga mención siquiera del oído, en otros escritos manifiesta MY que es precisamente la facultad auditiva la última que abandona a los agonizantes, más allá incluso de la vista o de la propia consciencia. Así, a propósito de la agonía de Zénon, declara: «Le grincement des clefs tournées et des verrous repoussés ne fut plus pour lui qu'un bruit suraigu de portes qui s'ouvrent» [...] Ce bruit suraigu est l'image finale (auditive celle-là, car on assure que les facultés de l'ouïe persistent chez les mourants plus longtemps que toutes les autres), sur laquelle nous quittons Zénon, ou plutôt Zénon nous quitte.» (ER, p. 131). Igualmente, en el *Carnet de notes*, se refiere a los ruidos de la agonía del emperador: «Le 26 décembre 1950, par un soir glacé, au bord de l'Atlantique, dans le silence presque polaire de l'île des Monts-Déserts, aux États-Unis, j'ai essayé de revivre la chaleur, la suffocation d'un jour de juillet 138 à Baïes, le poids du drap sur les jambes lourdes et lasses, le bruit presque imperceptible de cette mer sans marée arrivant çà et là à un homme occupé des rumeurs de sa propre agonie. J'ai essayé d'aller jusqu'à la dernière gorgée d'eau, le dernier malaise, la dernière image. L'empereur n'a plus qu'à mourir» (CNMH, OR, p. 357).

anatomía que habían quedado fuera¹⁴⁸ del muro de piedra, para poder mantener contacto con el exterior: «Ses yeux languissants s'éteignirent» (id.). Al final, todo queda reducido a polvo y a cenizas, y ni siquiera los huesos ni la torre soportaron el paso del tiempo; tan sólo los surcos abiertos por ese flujo de la vida:

Alors seulement, la gorge épuisée s'effrita et il n'y eut plus sur le rebord de briques qu'une pincée de cendres blanches. Pendant quelques siècles, les mères attendries vinrent suivre du doigt le long de la brique roussie les rigoles tracées par le lait merveilleux, puis la tour elle-même disparut, et le poids des voûtes cessa de s'appesantir sur ce léger squelette de femme. Enfin, les os fragiles se dispersèrent (p. 1198).

El fenómeno del emparedamiento surge en esta recopilación con una profusión que no se repetirá en ninguna otra obra de MY. En efecto, hay tres de los relatos incluidos en *Nouvelles Orientales* que tienen como eje el aprisionamiento de los seres (humanos o espíritus) mediante la erección de unos muros que a su alrededor. Además de «Le Lait de la mort», «Notre-Dame-des-Hirondelles» y «Les Emmurés du Kremlin» (que fue retirado del conjunto en 1963, como ha quedado dicho). El emparedamiento asume en este conjunto de narraciones el mismo papel que la prisión¹⁴⁹ en otras de las obras de MY, es decir, la representación metafórica de la situación en la que se encuentra el hombre en su relación con su destino. La liberación de los héroes de MY viene en otras de sus obras a través del arte o de la muerte. En estos cuentos, sin embargo, los muros acaban cediendo, aunque arrastren las cenizas de un cuerpo o sea para dejar salir los espíritus en forma de golondrinas.

¹⁴⁸ «placez vos briques devant ma bouche, car les baisers des morts font peur aux vivants, mais laissez une fente devant mes yeux afin que je puisse voir si mon lait profite à mon enfant» (p. 1197).

¹⁴⁹ Véase al respecto «Le motif du prisonnier, le cercle», en Andersson, p. 20.

4.3.2 LA MUERTE BURLADA

«Le sourire de Marko» representa, dentro del conjunto de narraciones de esta obra, el único exponente de lo que podríamos denominar el desafío o la burla de la muerte, en el cual, la acción de ésta tropieza repetidamente contra la resistencia sobrenatural del héroe. Esta manifestación de transgresión de los límites impuestos por la muerte debe insertarse en el contexto global que, dentro de *Nouvelles Orientales*, hemos señalado anteriormente, con las diversas modalidades a través de las cuales en las diferentes narraciones era superada la acción de la muerte, ya sea mediante resurrección, transmigración, regeneración, etc. Sin embargo, en el relato que nos ocupa, no es que la acción de la muerte sea neutralizada mediante fenómenos alegóricos o sobrenaturales; lo que ocurre en «Le Sourire de Marko» es que son esos fenómenos los que en este caso, llegan a impedir la propia acción de la muerte, con lo cual, resulta innecesaria la presencia de elementos que la neutralicen; en ello radica su singularidad en el tratamiento de este tema, con respecto al resto de la recopilación.

Encontramos a un ser, de fuerte contenido mítico – legendario (gran belleza y talla gigantesca), Marko Kraliévitich –que protagonizará igualmente el relato titulado «La fin de Marko Kraliévitich»-, que burla las sucesivas acometidas infligidas por sus enemigos, los infieles turcos, instigados por la acción de una viuda despechada en sus pretensiones amorosas. Más allá de la riqueza de connotaciones legendarias que el episodio y su protagonista contienen¹⁵⁰, nos interesa fundamentalmente resaltar al respecto el papel que asume Marko como criatura semidivina, que resulta invulnerable a las sucesivas tentativas de acabar con su vida, y que sin embargo acaba cediendo ante los estímulos de la belleza y del amor.

La presencia de elementos pertenecientes a la iconografía cristiana continúa muy presente como exponente, también aquí, del sincretismo que anida

¹⁵⁰ Véase a este respecto N. Dikranian: «Le rôle des légendes slaves pour la représentation tragique chez Yourcenar». pp. 74-82.

en esa encrucijada de civilizaciones, culturas y religiones que representaban –y aún continúan representando- los países balcánicos. Así, ante la apariencia inerte del cuerpo de Marko, lograda merced a su control sobre todos y cada uno de los músculos y arterias de su cuerpo.

Le jeune homme au teint livide que les Turcs ramenèrent sur la plage était rigide et froid comme un cadavre vicieux de trois jours : ses cheveux salis par l'écume collaient à ses tempes creuses ; ses yeux fixes ne reflétaient plus l'immensité du ciel et du soir. ses lèvres salées par la mer se figeaient sur ses mâchoires contractées ; ses bras abandonnés pendaient ; et l'épaisseur de sa poitrine empêchait qu'on entendit son cœur (p. 1186).

la viuda propone que lo crucifiquen como hicieron los cristianos con su dios: «Prenez des clous et un marteau; crucifiez ce chien comme fut crucifié son dieu» (p 1186). Una vez consumada la crucifixión, sin producir efecto alguno sobre el cuerpo de Marko, los propios verdugos abominan de su propia conducta, no por el uso de los símbolos de los cristianos, sino por haber usurpado a Dios el privilegio de atormentar a los muertos, lo que constituye un derecho para las divinidades y una sacrilega usurpación para los hombres: «Qu'Allah nous pardonne d'avoir essayé de crucifier un mort!» (p.1187), «Allah, dirent les bourreaux, nous avons péché, car Dieu seul a le droit de supplicier les morts» (p.1187). Junto a la cruz de los cristianos y las invocaciones a Alá, el triángulo del mencionado sincretismo se cierra con la aplicación de las brasas ardientes sobre el pecho del héroe yacente en la playa, que tampoco provocan el más leve estremecimiento: «mais le garçon ne gémissait pas, et aucun de ses cils ne frémit» (p.1187). La aparición sobre su piel de un círculo sugiere ciertas connotaciones esotéricas o cabalísticas, o simplemente simbólicas¹⁵¹, sugeridas expresamente por la propia autora en la

¹⁵¹ En lo que respecta a la significación simbólica que el círculo puede representar en el ámbito de la protección frente a la muerte, destacamos la mención de Biedermann, que podemos encuadrar en la noción de regeneración ya señalada, recogiendo la referencia efectuada por T. Meldolesi. Biederman alude a la posibilidad del círculo de representar «el maravilloso resurgir de ellas [las aguas de la muerte], en el sentido de una doctrina de muerte y renacimiento que se simboliza mediante círculos de ondas u ondas anulares.» (Biederman, p. 110). En cuanto a las facultades protectoras del círculo: «En las enseñanzas mágicas el círculo tiene la función de proteger contra los malos espíritus, que en las ceremonias de conjuro se traza alrededor del mago y no se puede traspasar.» (id.). Por su parte, Chevalier / Gheerbrant alude igualmente al poder protector del círculo. «En cuanto forma envolvente y circuito cerrado, el círculo es símbolo de protección.

mención al símil del círculo de la brujería: «Le feu découpa sur la poitrine de Marko un grand anneau charbonneux, pareil à ces ronds tracés sur l'herbe par les danses de sorciers». Esta última referencia cierra en este relato la heterogénea aportación que impregna y subyace a todo el conjunto; en él conviven, a veces conjugadas, a veces meramente yuxtapuestas, influencias procedentes de las diversas tradiciones presentes en aquella zona geográfica. En este sentido, la propia venganza ejercida por Marko contra la viuda presenta ciertas características, que no deben pasar desapercibidas:

Soudain. Marko se redressa : il enleva avec sa main droite le clou de sa main gauche. prit la veuve par ses cheveux roux et lui cloua la gorge : puis, enlevant avec sa main gauche le clou de sa main droite, il lui cloua le front. Il arracha ensuite les deux épines de pierre qui lui perçaient les pieds et s'en servit pour lui crever les yeux. Quand les bourreaux revinrent, ils trouvèrent sur le rivage le cadavre convulsé d'une vieille femme, au lieu du corps d'un héros nu (p. 1188).

La operación, descrita en cada uno de sus pasos y detalles, adquiere un carácter casi ritual, en el que no se deja ningún paso al azar o a la improvisación. Marko va eliminando, como si de una ceremonia preestablecida se tratase, las fijaciones con las que lo habían clavado a la cruz, colocando cada uno de los clavos en un lugar preciso de la anatomía de la viuda: el de su mano izquierda se lo clava en la garganta, el de la mano derecha, en la frente, y los que proceden de sus pies, van destinados a perforar sus ojos. No parece ofrecer ninguna duda la intencionalidad del héroe en diseñar con estos cuatro vértices (frente, garganta y ojos), la forma de una cruz sangrienta, para ofrecerla a la visión del resto de infieles, una vez que éstos encuentren el cadáver de la viuda en lugar del suyo. La pausada seguridad con la que se consuma este rito de venganza parece esconder una victoria calculada sobre la propia muerte, que queda definitivamente vencida y burlada, en la representación encarnada por la viuda (“cadavre convulsé d'une vieille dame”). Así, el héroe que dominaba los elementos –el viento y las olas, como Ulises- mediante el encantamiento, al igual que a las mujeres («il charmait

protección asegurada dentro de sus límites. De ahí su uso mágico como cordón de defensa alrededor de las ciudades, templos y tumbas, para cerrar el paso a los enemigos, a las almas

aussi les femmes», p. 1184), acaba por fin encantando igualmente a la propia muerte.

4.3.3. LA MUERTE COMO EXPIACIÓN

Consideraremos bajo este epígrafe los tres relatos en los que la muerte representa una función de instrumento expiatorio tras la comisión de una falta o la asunción de una culpa que hace al personaje en cuestión acreedor de un arreglo de cuentas con el destino. Las narraciones que a nuestro juicio podrían ser encuadradas bajo esta común inspiración son: «L'homme qui a aimé les Néréides», «La Fin de Marko Kraliévitich» y «La Veuve Aphrodissia».

La muerte infligida a Panégyotis en la primera de ellas, continúa insertándose en el contexto global de *Nonvelles Orientales*, ya señalado, de no representar fenómenos irreversibles o manifestaciones convencionales de muerte, sino que permiten, como en el presente caso, una especie de supervivencia, aunque sólo sea en los aspectos biológicos o vegetativos. Así pues, la muerte aquí representada constituye una forma peculiar de mantener en vida a alguien a quien se ha privado del entendimiento y de la palabra, quedando reducido a un ser irracional y mudo que vaga mendigando, ausente de cuanto ocurre a su alrededor: «Ce Panégyotis (il s'appelle ainsi) est devenu muet à dix-huit ans pour avoir rencontré les Néréides nues» (p. 1211). La culpa que el personaje purga con destino tan cruel es la de haber sucumbido a los dulces encantos de las hijas de Nereo, que le descubrieron los secretos del amor, y por ello le privaron para siempre de la posibilidad de narrar al resto de los mortales los secretos de los goces vividos:

errantes y a los demonios. Los luchadores trazan un círculo alrededor de su cuerpo antes de entablar combate» (Chevalier/ Gheerbrant, p. 304).

Ceux qui les ont vues se consomment doucement de langueur et de désir: ceux qui ont eu la hardiesse de les approcher deviennent muets pour la vie, car il ne faut pas que soient révélés au vulgaire les secrets de leur amour (p. 1213).

Panégotyotis era un joven cuyo físico agraciado y cuya herencia de tierras y ganado le aseguraban un porvenir satisfactorio y sin sobresaltos en lo que se refiere a sus necesidades amorosas y materiales: «Imaginez l'humble bonheur d'un Panégotyotis: l'amour des belles, l'envie des hommes et quelquefois leur désir, une montre en argent, tous les deux ou trois jours une chemise merveilleusement blanche et repassée par sa mère» (p. 1212). Un porvenir, en efecto exento de inquietudes, pero quizá también de relieve, lo que podría, por otra parte, llegar a erigirse en otra fórmula más insidiosa y lenta de morir en vida, ahogado por la misma rutina que aterraba a Alexis o a Georges (el recién casado de *Le Premier Soir*). El mismo personaje de Jean Démétriadis, que asume el papel de narrador en este relato, confiesa su íntima envidia por el fugaz ascenso a los cielos del loco que amó a las nereidas:

[L]a parole et l'esprit lui ont été retirés dans de telles conditions qu'il m'arrive de l'envier, moi l'homme raisonnable, l'homme riche, qui ne trouve si souvent que l'ennui et le vide sur ma route (p. 1211).

J'envie Panégotyotis. Il est sorti du monde des faits pour entrer dans celui des illusions, et il m'arrive de penser que l'illusion est peut-être la forme que prennent aux yeux du vulgaire les plus secrètes réalités» (p. 1215).

El supuesto castigo de la muerte en vida a la que es sometido el hombre que se atrevió a adentrarse en los dominios que están vedados al resto de los mortales, es presentada de forma ambivalente bajo la doble perspectiva de ensalzar la creación de un instante de gozo supremo, a cambio de la pérdida de la razón para siempre. El tributo pagado por disponer del privilegio de acceder a la dimensión de los sueños, alejándose del entorno gris que le rodea, es ciertamente elevado. Sin embargo, queda formulado en tales términos, que permanece latente la interrogante de si la supuesta ausencia de Panégotyotis no se debe a su definitiva transposición a otra dimensión, imperceptible para quienes le rodean en la isla del Egeo en la que viven. Fruto de ese traspaso a otra dimensión es la transfiguración

operada en el joven después de su regreso de una experiencia similar a la de la muerte:

On vit revenir un Panégvotis nouveau, aussi transformé que s'il avait passé par la mort. Ses yeux étincelaient, mais il semblait que le blanc de l'œil et la pupille eussent dévoré l'iris : deux mois de malaria ne l'eussent pas jauni davantage; les paroles ne sortaient plus (p. 1213).

Sea como fuere, el hecho es que esa transformación deja reducido a Panégvotis a la condición de criatura que vegeta, al haber sido privado de dos de los atributos que definen específicamente al ser humano, el habla y el entendimiento. Así, son varias las alusiones efectuadas asimilándolo a las criaturas del reino animal: «Ses yeux de bête malade se dissimulaient sans méfiance derrière des cils aussi longs que ceux qui ourlent la paupière des mules» (p. 1210), «des bêlements inarticulés sortaient de sa bouche grande ouverte sur des dents éclatantes» (p. 1211), «Les nymphes l'ont abêti pour mieux le mêler à leurs jeux, comme une espèce de faune innocent» (p. 1215).

Las ninfas actúan como enviadas del destino, como espíritus o fantasmas que han de transformar para siempre el discurrir de los hombres que se acerquen a ellas: «le bonheur est fragile et quand les hommes ou les circonstances ne le détruisent pas, il est menacé par les fantômes» (p. 1212). Sin embargo, lejos de la representación de los espíritus que son agentes de la muerte, las nereidas asumen una apariencia que en nada se asemeja a ellos:

Nos fantômes ne ressemblent pas à vos spectres du Nord, qui ne sortent qu'à minuit et logent le jour dans les cimetières. Ils négligent de se recouvrir de draps blancs, et leur squelette est recouvert de chair. Mais ils sont peut-être plus dangereux que les âmes des morts qui du moins ont été baptisés, ont connu la vie, ont su ce que c'était que de souffrir (p. 1212).

De esta condición nace el peligro que entrañan, pues no son hijas de la noche (como *Hypnos* o *Thánatos*), sino encarnación de la luz más deslumbrante: «En elles, la lumière de l'été se fait chair, et c'est pourquoi leur vie dispense le

vertige et la stupeur» (p. 1212). La condición luminosa que ostentan las convierte en portadoras de la ambivalencia anteriormente señalada, pues queda al final del relato una cierta incertidumbre acerca de su condición benéfica o maligna: continuamos debatiéndonos en el doble plano que todos los cuentos describen, quedando siempre uno de ellos indisolublemente unido a la muerte –sea ésta física o no- pero, al mismo tiempo, más próximo a un nivel superior de lucidez, de consciencia, de perfección espiritual o sensorial, más cercano a la perfección, en suma.

La segunda narración en la que la muerte aparece como instrumento expiatorio es la titulada «La Fin de Marko Kraliévitich». Este relato de redacción tardía en relación al resto –fue escrito y publicado en 1978-, es el único que posee un protagonista que aparece en otra de las narraciones, y del que hemos hablado en el epígrafe anterior, al referirnos a la muerte burlada: Marko Kraliévitich. En efecto, el héroe invulnerable de «Le Sourire de Marko», contra el que nada podían los turcos, ni las tempestades marinas, ni los clavos de la cruz, ni las brasas ardientes, perecerá en este episodio breve, aniquilado de manera casi grotesca y ridícula por un extraño anciano.

MY confiesa ignorar la fuente en la que en su día encontró semejante fin para el héroe legendario:

Le conte a pour point de départ un fragment de ballade serbe évoquant la mort du héros aux mains d'un mystérieux, banal et allégorique passant. Mais où ai-je lu ou entendu cette histoire à laquelle, ensuite, j'ai souvent repensé? Je ne le sais plus, et ne la retrouve pas dans les quelques textes du même genre que j'ai sous la main, et qui donnent de la mort de Marko Kraliévitich quelques versions, mais pas celle-là (*Post-scriptum*, p. 1248).

El hecho es, sin embargo, que la aparición de Marko en estas páginas dista enormemente de las resonancias épicas que adornaban su leyenda en su combate victorioso contra la muerte. El carácter expiatorio de su muerte en este episodio casi inexplicable, a mitad de camino entre lo grotesco y lo alegórico, encierra para

él las connotaciones humillantes de producirse ante numerosos espectadores, y a manos de un viejo de frágil aspecto «Il était vraiment petit ; il n'arrivait qu'à l'épaule de Marko» (p.1241) que, además, lo vence sin realizar movimiento alguno, incluso sin haberlo provocado siquiera «Il resta là sans rien dire ni faire» (id.). El carácter expiatorio de su muerte parece derivar de su incontestable victoria sobre ella en el cuento anterior, de la terrible y cruenta venganza ejercida sobre la viuda instigadora, de la despótica arrogancia con la que pretende expulsar al viejo desconocido de su casa a empujones, así como el doble juego llevado de servir a dos intereses contrapuestos.¹⁵²

Existe en la narración una gradación que va conduciendo inexorablemente hacia la caída definitiva de Marko, que comienza con una sinfonía de ruidos y murmullos orquestados en torno a los toques a muerte de las campanas, confundidos con el murmullo ensordecedor de la vida, tejido a base de miles de rumores de animales y personas:

Les cloches sonnaient le glas dans le ciel presque insupportablement bleu. Elles semblaient plus fortes et plus stridentes qu'ailleurs, comme si, dans ce pays situé à l'orée des régions infidèles, elles eussent voulu affirmer très haut que leurs sonneurs étaient chrétiens, et chrétien le mort qu'on s'appêtait à mettre en terre. Mais en bas, dans la ville, blanche aux courettes étroites, aux hommes accroupis du côté de l'ombre, on ne les entendait que mélangées aux cris, aux appels, aux bêlements d'agneaux, aux hennissements de chevaux et aux braiements d'ânes, parfois aux hululements ou aux prières des femmes pour l'âme récemment partie, ou au rire d'un idiot que ce deuil public n'intéressait pas (p. 1239).

Todos los elementos, desde los prolegómenos sonoros citados hasta la evidencia del origen sobrenatural de la figura del anciano, proporcionan con celeridad a Marko la certeza de que esta vez es inútil que intente combatir un destino ineludible, a pesar de la resistencia que inicialmente opone. Tras las

¹⁵² N. Dikranian señala esta faceta de la política llevada a cabo por Marko, tras distinguir entre el héroe épico del anterior relato y el personaje histórico reflejado en éste: «C'est que Yourcenar a choisi cette fois de présenter le souverain Marko, le personnage historique [...] Du Marko épique il n'a gardé que le nom» (Dikranian, pp. 79-80), refiriéndose al doble servicio a turcos y a eslavos: «C'est aussi un Marko dont le péché originel est la double politique qu'il a menée –travaillant à la

palabras del anciano «C'est une mauvaise chute, Marlo, dit-il, tu ne t'en relèveras pas. Je crois que tu le savais avant de commencer» (p. 1241), hay una sentencia a muerte para Marko que no le sorprende, que quizá comprende, y que sin duda acepta: «Mais puisque c'est comme ça, c'est comme ça.» (id.).

El aludido origen sobrenatural del anciano parece trazar un perfil que contiene al mismo tiempo la representación de la muerte, pero personificada esta vez en la figura de un dios justiciero¹⁵³. Esta doble condición justificaría el hecho de que la personificación se efectúe en un personaje masculino –además de anciano– que, en caso de pretender solamente encarnar a la muerte, hubiera sido sin ninguna duda femenina. Una vez establecida la ambivalencia de esta figura alegórica –representando a un tiempo la encarnación de la muerte y de la divinidad implacable–, como dos aspectos de una misma función, resultaría problemático distinguir entre ambas vertientes, y mucho menos establecer una preponderancia de una respecto a la otra, pues ambas parecen estar indisolublemente fundidas en la figura del anciano. Él mismo elude el pronunciamiento al respecto: «Les uns m'appellent comme ci, et les autres comme ça, dit le petit vieux. C'est sans importance» (p. 1241).

Por último, dentro de los relatos que presentan a la muerte desde un prisma de la función expiatoria, analizaremos el que posiblemente represente el paradigma más nítido, y al tiempo más complejo en este ámbito, «La Veuve Aphrodisia». En efecto, encontramos en él una progresión con respecto a los anteriores, en lo que se refiere a las culpas que ambos protagonistas –Aphrodisia y su amante Kostis– han de purgar, acumulándose las faltas, los delitos y los sucesivos peldaños que descenden en la escala de la audacia moral y de las transgresiones. De ahí que el concepto de expiación se halle confundido en este caso con el del propio ajusticiamiento del que, de una forma u otra, ambos son víctimas.

fois pour les Turcs et pour les Slaves» (ibid., p. 80). El término bíblico utilizado de *pecado original* refuerza el carácter expiatorio que atribuimos a la muerte de Marko Kraliévitich.

¹⁵³ Esta característica es apuntada por Dikranian: «... s'il paraît un dieu humain, ce ne sont que des semblants. Il s'avère une divinité implacable, comme sorti de l'Ancien Testament» (p. 80).

La base de la acción relatada parte de un suceso real y termina transformándose, merced a la incursión en el rico universo onírico de la autora:

Il y a en effet dans cette nouvelle [...] plusieurs images superposées en couches successives de poésie et de réalité, certaines venant sans doute d'un lointain passé. Le récit sort d'un fait divers qu'on m'avait récemment raconté. L'histoire d'une paysanne qui s'enfuit avec la tête de son amant, mis à mort par les gendarmes [...] Mais, à cette femme vêtue de ses traditionnels vêtements noirs de paysanne grecque, et roulant au fond d'un précipice avec cette tête qui saigne encore, se superpose bientôt l'image de la nuit emportant le soleil couchant. L'image se dédouble comme au cours d'un rêve. Le problème qui m'obsédait le plus durant ces années-là était celui des imbrications de la réalité et du rêve, du rêve considéré comme une activité artistique du dormeur, à l'égal de la poésie elle-même (ER, p. 153).

En sintonía con esta alternancia de planos que la propia autora confiesa respecto a esta narración en concreto, y que ya hemos señalado anteriormente como una arquitectura dual que sustenta todo el edificio de este conjunto de narraciones, «La Veuve Aphrodisia» reposa igualmente sobre el antagonismo y la dialéctica entre dos ámbitos, que van siendo representados en sucesivos niveles de concreción o simbolismo. De un lado existe el pueblo, con sus leyes de hipocresía, que confina a la viuda a un rincón junto al cementerio, tras la muerte de su anciano marido, y que personalizan las verdaderas fuerzas de la muerte que la van empujando hacia el precipicio por el que finalmente se despeñará. En el otro extremo se encuentra la fuerte pasión que sentía por Kostis el Rojo, el bandolero que asesinó a su marido, el anciano pope del pueblo.

Una vez planteado el conflicto, esencialmente irresoluble, el relato se articula, por un lado, en una sucesión progresiva de transgresiones, que podría quedar físicamente representada en la pendiente que al final la conducirá al abismo y, por otra parte, en un conjunto binómico de antítesis que irán desgranando el trágico desdoblamiento en las dos vidas que simultáneamente se ve obligada a vivir la viuda.

Comenzaremos enunciando la naturaleza de las transgresiones que Aphrodisia acumula a lo largo del relato, como única vía de escape para el sepulcro en vida que sus vecinos del pueblo le habían destinado. Ellas serán las que justifiquen el ajusticiamiento y expiación de ambos culpables en la resolución de la narración. El carácter adúltero de sus relaciones con Kostis sería sin duda el primer elemento quebrantador de los códigos imperantes. El hecho de que el marido engañado sea el pope, máximo representante religioso en el pueblo, añade un agravante de tipo sacrilego¹⁵⁴, potenciado a su vez por la condición de bandido y asesino de su amante, Kostis el Rojo:

On l'appelait Kostis le Rouge parce qu'il avait les cheveux roux, parce qu'il s'était chargé la conscience d'une bonne quantité de sang versé, et surtout parce qu'il portait une veste rouge lorsqu'il descendait insolemment à la foire aux chevaux pour obliger un paysan terrifié à lui vendre à bas prix sa meilleure monture, sous peine de s'exposer à diverses variétés de morts subites (p. 1225).

Mientras el pope vivió, los amantes se complacían en mantener sus relaciones prácticamente en su presencia, desafiando la posibilidad de verse sorprendidos, dentro de las coordenadas de la más pura farsa «Une nuit [...] le vieux s'était levé réveillé par leur babil d'amour sous le platane» (p. 1228). En vida del pope, además del aliciente del escarnio, los amantes disponían de una excelente protección: «La seule chose qu'Aphrodisia eût à reprocher à Kostis, c'était précisément le meurtre de ce vieillard, qui servait malgré lui de couverture à leurs amours» (id.) La farsa se transforma sin embargo en burla sacrilega tras el asesinato del pope a manos de Kostis: «La fosse du pope Etienne n'était séparée de la cahute que par le mur du cimetière, et ils avaient eu l'impression de continuer leurs caresses à la barbe du fantôme» (p. 1230). Por fin, en lo que al pope se refiere, la secuencia de afrentas más allá de la muerte culmina con la exhumación a la que lo somete su viuda, arrinconando sus restos del ataúd para

¹⁵⁴ En «L'homme qui a aimé les Néréides» encontramos igualmente una mención a las prácticas adúlteras de la mujer del sacerdote, al aludir a las múltiples relaciones amorosas que Panégyotis mantenía, atribuyéndole al personaje femenino una cierta promiscuidad: «on a prétendu qu'il couchait avec la femme du prêtre: si cela est, le prêtre ne lui en voulait pas, car il aimait peu les femmes et se désintéressait de la sienne, qui d'ailleurs s'offre à n'importe qui.» (p. 1212).

alojar en él el cuerpo decapitado de Kostis, evitando así que sea quemado en el pueblo con el resto de los ajusticiados:

Aphrodissia fit de ces débris un tas qu'elle repoussa soigneusement dans un coin du cerceuil et traîna par les aisselles le corps de Kostis vers la fosse. L'amant de jadis dépassait le mari de toute la tête, mais le cerceuil serait assez grand pour Kostis décapité (p. 1230).

En la carrera hacia el abismo que ambos recorrieron dejan en el camino un hijo alumbrado clandestinamente, al que ahogan por constituir una prueba viviente de sus amores adúlteros frente a la gente del pueblo: «Il avait fallu l'étouffer entre deux paillasses, faible et nu comme un chaton nouveau-né, sans avoir pris la peine de le laver après sa naissance»¹⁵⁵ (p. 1229). Por fin, tras semejante escalada de afrentas, resulta paradójico el hecho de que sea la acusación del robo de una insignificante sandía la que le haga emprender la huida, con la cabeza sangrante de su amante escondida en el delantal, y precipitarse hacia el vacío. La presencia del viejo Basile en este pasaje representa la encarnación de la muerte, provista de sus atributos¹⁵⁶, que asume el papel de brazo ejecutor del castigo sobre la viuda. Aphrodissia emprende una huida que sabe que no conduce a ninguna parte más que a la reunión con aquel cuya cabeza esconde en su regazo:

Le vieux Basile, armé d'une serpe et d'un bâton, se penchait au haut de la route, et son air de méfiance et de fureur ne parvenait qu'à le rendre encore plus pareil à un épouvantail. Aphrodissia se leva d'un bond, couvrant la tête de son tablier (p. 1232).

Este cúmulo de culpas de los protagonistas, que acabarán finalmente pagando con sus vidas, se encuentran insertas, como hemos apuntado anteriormente, en la descripción de dos universos separados, que discurren paralelos, y que tienen como único nexo de unión la figura de Aphrodissia quien,

¹⁵⁵ Como ocurre en los amores adúlteros entre Idelette y Cyprien en *L'Œuvre au noir*, también aquí la relación ilegítima se salda con el crimen del niño fruto de esa relación

¹⁵⁶ En este caso un hocino (*serpe*) como variante de la guadaña, y un palo.

incapaz de hacer conciliable la coexistencia de dos mundos antagónicos, acaba liberándose de dicha dialéctica mediante la muerte. La diferenciación efectuada por la autora entre el suceso real y el plano onírico o el poético, supone para Aphrodissia la alternancia entre el ámbito representado por el pueblo, por un viejo marido beodo al que no ama, unas gentes que la acosan y por las normas que rigen todo ese ámbito de hipocresía, y, por otro, la irrefrenable pasión que representa Kostis «cet homme devenu pour elle plus nécessaire que le pain et l'eau» (p. 1227). El desdoblamiento interno al que este proceso le obliga permanentemente, se convierte en una carrera hacia la nada, que termina abandonando abiertamente. En la confrontación de estos dos ámbitos intervienen diversos elementos, que juegan un doble papel:

Por un lado, Aphrodissia se ve obligada a aparentar duelo por la muerte de su marido, que no le provoca pesar alguno:

Ils n'imaginaient pas que le deuil d'Aphrodissia pût avoir d'autre objet que ce vieux pope caché depuis six ans dans le coin le plus honorable du cimetière : elle n'avait pu leur crier qu'elle se souciait de la vie de ce pompeux ivrogne comme du banc de bois des lieux au fond du jardin (p. 1227).

Al mismo tiempo, oculta el desgarró que le provoca la captura de Kostis y de sus compañeros, que llegan como animales capturados: «la gorge ouverte comme une bête de boucherie [...] les têtes plantées sur des fourches» (p. 1225), viéndose incluso obligada a agasajar a quienes habían matado a su marido. En este contexto de duelos fingidos y de dolor reprimido, las lágrimas actúan como reflejo del proceso interno vivido por la viuda: «et la veuve du vieux pope que Kostis avait assassiné six ans plus tôt, sur un chemin désert, pleurait dans sa cuisine...» (pp.1225-1226), «Ses sanglots réprimés secouaient sa poitrine sous les plis épais de sa robe d'étamine noire» (p. 1226), «... et les cris d'Aphrodissia avaient jailli plus haut que ceux de ses compagnes, comme il convenait à la femme d'un personnage aussi respecté que ce vieux pope couché depuis six ans dans sa tombe» (id.). Todas esas lágrimas, fruto de la ficción, las escupe sobre el sepulcro de su marido en forma de sudor, cuando se dispone a desenterrarlo para inhumar

el cuerpo decapitado de su amado Kostis: «La terre était sèche et dure. et la sueur d'Aphrodisia coulait plus abondante que n'avaient été ses larmes» (p. 1230). Por fin, a solas frente a la cabeza sanguinolenta de Kostis entre sus manos, desahoga el llanto tanto tiempo contenido:

Ses lamentations, contenues depuis l'origine de son malheur, éclatèrent en sanglots véhéments comme ceux des pleureuses de funérailles, et les coudes aux genoux, les mains appuyées contre ses joues humides, elle laissait couler ses larmes sur le visage du mort (p. 1232).

Además de los dos tipos de lágrimas, la coexistencia obligada de los dos planos que subyacen a la narración y también a la vida de Aphrodisia, encuentran igualmente una gráfica concreción en la forzada cohabitación que la viuda impone a los cuerpos de su marido y su amante, haciéndoles compartir para siempre el lecho funerario (cfr. supra). Finalmente, el último elemento que representará el antagonismo de las dos fuerzas que inspiran la acción de este relato, será el propio vientre de Aphrodisia, que aloja primero el hijo que le dio Kostis, y una vez que se ha deshecho de él para sustraerse de las miradas ajenas,

Quand les yeux méfiants des matrones s'étaient posés sur la taille alourdie de la jeune femme, elles s'étaient tout au plus imaginé que la veuve du pope s'était laissé séduire par un marchand ambulant, par un ouvrier de ferme [...] et lorsqu'elles l'avaient revue quelques semaines plus tard, le ventre plat sous ses jupons lâches, toutes s'étaient demandé ce qu'Aphrodisia avait bien pu faire pour se débarrasser si facilement de son fardeau (p. 1228).

alojará ante los ojos del viejo Basile una sandía que le ha robado de su huerto: «Je suis pauvre, oncle Basile, et je n'ai pris qu'une pastèque bien rouge. Rien qu'une pastèque rouge avec des grains noirs au fond» (p. 1232), pero en realidad su regazo acoge ahora la cabeza de Kostis, con la que finalmente se despeñará.

La función expiatoria que venimos desarrollando en los tres relatos que han sido agrupados en el presente epígrafe, no debe impedir el apreciar otras funciones más o menos secundarias que la muerte pueda desarrollar, como ocurre

en el caso de «La Veuve Aphrodissia». La muerte, como fenómeno complejo dista mucho de presentar en la obra de MY lecturas unívocas que permitan adscripciones simples. Así, en esta narración, junto al carácter expiatorio que la muerte asume, existe una fuerte presencia del elemento liberador. Con ello podría cerrarse el ciclo de paradojas y ambivalencias que hemos detectado profusamente a través de sus páginas. La muerte, en efecto, supondrá la definitiva liberación para Aphrodissia de tener que hallarse constantemente en la frontera de la ficción que tiene que representar para los demás y la realidad que vive en su fuero interno. No tendrá tampoco que asumir las reglas impuestas por su entorno, que la redujeron, tras enviudar por la muerte del pope, a una existencia muy parecida a la muerte en vida, incluso físicamente asociada al cementerio:

Après son veuvage, on avait relégué la veuve du défunt pope dans cette cahute à deux pas du cimetière : elle ne se plaignait pas de vivre dans ce lieu isolé où ne poussaient que des tombes, car parfois Kostis avait pu s'aventurer à la nuit tombée sur cette route où ne passait personne de vivant, et le fossoyeur qui habitait la maison voisine était sourd comme un mort (p. 1230).

Muerto Kostis, la lucha deja de tener sentido, y por eso se precipita conscientemente hasta el borde mismo del abismo. La carrera que emprende es para alejarse de todas las ataduras y mentiras que quedaban atrás; por eso no hace caso de las advertencias que Basile le dirige a sus espaldas:

[...] de ces paroles déchiquetées par le vent elle ne comprenait que la nécessité d'échapper au village, au mensonge, à la lourde hypocrisie, au long châtement d'être un jour une vieille femme qui n'est plus aimée. Une pierre enfin se détacha sous son pied, tomba au fond du précipice pour lui montrer la route, et la veuve Aphrodissia plongea dans l'abîme et dans le soir, emportant avec elle la tête barbouillée de sang (pp. 1232-1233).

La muerte de Aphrodissia despeñada por amor de Kostis renueva el despeñamiento de Safo en la peña de Leucade. Como Safo, que en *Fenix* («Sappho ou le Suicide») aparece convertida en una representación de la muerte bajo la

apariencia de trapecista¹⁵⁷, emprende un vuelo que la sitúa a mitad de camino entre el cielo y la tierra, entre el infierno y el paraíso. Como a Safo, también, son los impulsos del corazón los que le llevan al vértigo del salto al vacío:

Seule, elle sait que sa gorge contient un cœur trop pesant et trop gros pour loger ailleurs qu'au fond d'une poitrine élargie par des seins : ce poids caché au fond d'une cage d'os donne à chacun de ses élans dans le vide la saveur implacable, elle tâche d'être en secret la dompteuse de son cœur. (FE. «Sappho ou le suicide» OR. p. 1158).

La diferencia entre ambas, sin embargo, es que Aphrodisia salta llevando consigo la cabeza de su amante muerto, mientras que Safo nada conserva de Faón: «Les hommes de sa vie n'ont été que des échelons qu'elle a escaladés non sans se salir les pieds» (id.). A Aphrodisia le queda la reunión con Kostis tras su muerte segura: a Safo, en cambio, le resultan denegadas sus pretensiones suicidas:

Sappho plonge, les bras ouverts comme pour embrasser la moitié de l'infini, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel [...] Sa chute oblique se heurte à une lampe pareille à une grosse méduse bleue. Étourdie, mais intacte, le choc rejette l'inutile suicidée vers les filets où se prennent et déprennent des écumes de lumière (FE, p. 1165).

4.3.4 LA MUERTE COMO EXTINCIÓN

Dos de las narraciones giran en torno a la paulatina extinción de sus protagonistas, y en ellas asistimos al epílogo de un proceso, al cierre de un ciclo vital. Los cuentos englobados bajo este epígrafe son «La Tristesse de Cornelius Berg» y «Le Dernier Amour du Prince Genghi».

¹⁵⁷ «Elle est pâle comme la neige, la mort, ou le visage clair des lépreuses. Et comme elle se farde pour cacher cette pâleur, elle a l'air du cadavre d'une femme assassinée, avec sur ses joues un peu de son propre sang. Ses yeux caves s'enfoncent pour échapper au jour, loin de leurs paupières arides qui ne les ombragent même plus [...] Elle est acrobate comme aux temps antiques elle était poétesse, parce que la forme particulière de ses poumons l'oblige à choisir un métier qui s'exerce à mi-ciel» (FE. OR. p. 1158).

En el primero de ellos, titulado en su origen «Les Tulipes de Cornelius Berg», compartimos las meditaciones de un pintor mediocre («cet obscur contemporain de Rembrandt»¹⁵⁸) en el ocaso decadente de su capacidad creativa. En el caso de Cornelius Berg, no existe la redención de la que dispuso Wang-Fô para eludir la muerte y la decadencia a través de su propio arte; no existe ni siquiera la muerte física para liberarle de una degradación progresiva. Sin ninguna de ambas salidas a su decadencia, Cornelius Berg simplemente se va diluyendo, mientras ve como sus facultades, su mirada y la agilidad de sus dedos, van mermando en la misma medida que aumenta su incapacidad y su afición por la bebida. La muerte en este relato tiene su expresión en la extinción del arte, de la capacidad de crear, esa facultad que Dios sigue poseyendo: «Cornelius Berg soupira longuement. Puis ôtant ses lunettes: “Dieu est le peintre de l’univers.” Et, avec amertume, à voix basse: “Quel malheur, monsieur le syndic, que Dieu ne se soit pas borné à la peinture des paysages”» (p. 1246)

Tras la muerte por extinción de la capacidad de crear arte, en «Le dernier Amour du Prince Genghi» hallamos el desarrollo de la decadencia del amor, el ocaso del esplendor del príncipe que conoció el máximo brillo en el arte de la seducción y que contó con numerosas amantes. Incapaz de asumir la erosión del tiempo, un acendrado sentido de la dignidad y del pudor le empuja al retiro para esperar el lento apagarse de los sentidos en la intimidad. Consciente de que una vez que comienza el declinar de sus facultades debe iniciar el lento camino hacia la muerte, se rodea de soledad y renuncia a toda compañía:

Lorsque Genghi le Rependissant, le plus grand séducteur qui ait jamais étonné l’Asie, eut atteint sa cinquantième année, il s’aperçut qu’il fallait commencer à mourir. Sa deuxième femme, Mourasaki, la princesse Violette, qu’il avait tant aimée à travers tant d’infidélités contradictoires, l’avait précédé dans un de ces paradis où vont les morts qui ont acquis quelque mérite au cours de cette vie changeante et difficile (p. 1200).

¹⁵⁸ Post-scriptum, p. 1248.

Los dos temores del príncipe Genghi se centran en la decadencia física y en el propio transcurso del tiempo. En todo momento es plenamente consciente de que la representación teatral sobre la tierra se reinicia periódicamente; de ahí que su esfuerzo se centre en elegir al menos el papel que quiere asumir, en el que sabe será el último acto que le toque representar: «La même pièce recommençait sur le théâtre du monde, mais il savait cette fois que ne lui serait réservé que le rôle de vieillard, et à ce personnage il préférait celui de fantôme» (p. 1200). La pérdida de la vista cumple en Genghi una doble finalidad: de un lado, le evita el espectáculo de su propia decrepitud física, que tanto teme, y de otro, le anticipa el estado al que le conducirá la muerte en medio de las tinieblas:

Il s'aperçut bientôt que sa vue faiblissait, comme si toutes les larmes qu'il avait versées sur ses fragiles aimantes lui avaient brûlé les yeux, et il lui fallut se rendre compte que les ténèbres pour lui commenceraient avant la mort (p. 1201).

Además del aislamiento, la otra arma utilizada por Genghi contra su propia decadencia, es el olvido, la lucha contra la memoria. El cambio de escenario que impone con su traslado y aislamiento, la supresión de las visitas y de todo tipo de comunicaciones con el resto del mundo, representan el intento desesperado de romper cualquier posibilidad de evocación de un pasado esplendoroso que convierte en miserable el presente. De ahí su ira cuando “la-dame-du-village-des-Fleurs-qui tombent”, antigua amante que llega disfrazada a su cabaña aprovechando su ceguera para compartir con él sus últimos días, le menciona la gloria de su pasado: «Malheur à toi, qui viens de me rappeler le souvenir de mon pire ennemi, le beau prince aux yeux vifs dont l'image me tient éveillé toutes les nuits... Va-t'en...» (p. 1204). Sin embargo, esta misma falta de memoria a la que Genghi se aferra, supone la desesperación para la dama en el lecho de muerte del príncipe: cuando éste, a punto de morir, evoca a todas las mujeres que habían representado algo en su vida, y se olvida de mencionarla:

La dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent se jeta sur le sol en hurlant au mépris de toute retenue : ses larmes salées dévastaient ses joues comme une pluie d'orage, et ses cheveux arrachés par poignées s'envolaient comme de la

bourre de soie. Le seul nom que Genghi avait oublié, c'était précisément le sien (p. 1209).

La extinción de Genghi es la desaparición de sus vivencias y de su singularidad. Él es consciente de que cada instante es único e irrepetible¹⁵⁹, y es esa certeza la que le hace insoportable su aproximación a la muerte, traducida en impotencia para aprehender el momento:

Je vais mourir, fit-il péniblement. Je ne me plains pas d'un sort que je partage avec les fleurs, avec les insectes, avec les astres. Dans un univers où tout passe comme un songe, on s'en voudrait de durer toujours. Je ne me plains pas que les choses, les êtres, les cœurs soient périssables, puisqu'une part de leur beauté est faite de ce malheur. Ce qui m'afflige, c'est qu'ils soient uniques... (p. 1207).

Je meurs honteux comme un privilégié qui aurait assisté seul à une fête sublime, qu'on ne donnera qu'une fois (p. 1208).

¹⁵⁹ Esta misma resistencia ante la muerte basándose en la excepcional individualidad de lo irrepetible, aparece en *La Muerte de Iván Ilich*, de León Tolstói, en el monólogo mantenido por Iván Ilich, en lo que constituye un interesantísimo exponente de la aproximación a la muerte de un personaje literario, en el que el lector tiene acceso a su interior, pues coincide con el punto de vista del autor. Viendo que se aproxima hacia su muerte de un modo inexorable, acepta el hecho en tanto en cuanto se trata del destino ineludible de la humanidad, genéricamente entendida, pero no para sí mismo como individuo, como manifestación irrepetible de un cúmulo de rasgos únicos: «El ejemplo de silogismo que aprendió en la lógica de Kiseveter: "Cayo es hombre, los hombres son mortales, luego Cayo es mortal" [...] pero él no era Cayo no un hombre en general, sino un ente distinto, completamente distinto de todos los demás, [...] "Cayo, en efecto, es mortal y es justo que muera; pero yo, Vania, Iván Ilich, con todos mis sentimientos y pensamientos, es otra cosa. No es posible que yo tenga que morir. Sería demasiado horrible."» (Tolstói, pp. 61-62).

CAPÍTULO 5

LES SONGES ET LES SORTS,

EL RELATO DE LOS SUEÑOS

CAPÍTULO 5

LES SONGES ET LES SORTS, EL RELATO DE LOS SUEÑOS

*À l'état de veille, les
hommes ont un monde
en commun, mais, dans
le sommeil, chacun a
son monde à part.*

(Heraclite d'Éphèse)

(Epigrafe de la obra, en EM, p. 1525)

5.1 LOS FANTASMAS Y LAS ESTANCIAS DEL SUEÑO

Esta obra, publicada en 1938 por Grasset, y nunca reimpressa hasta la edición de *la Pléiade (Essais et Mémoires, 1991)*, recopila una serie de veintidós episodios («ces pierres météoriques tombées de mon intérieur», EM, p. 1530) que, una vez vividos por la autora en sueños, son referidos con una sorprendente riqueza de detalles, en forma de breves estampas de carácter fantástico e irreal: «ils sont le compte rendu d'aventures nocturnes authentifiés» (p. 1611). Los sueños descritos los sitúa la autora entre la edad de veintiocho y treinta y tres años, una época en la que seguía pesando con fuerza el recuerdo de su padre, recientemente fallecido, así como la pasión no correspondida hacia A. Fraigneau, a la que nos hemos referido con anterioridad: «Ils se situent à un moment de ma vie entièrement occupé par un intense et violent amour» (p. 1611). En este sentido, cabe interpretar la redacción de esta obra como un ejercicio terapéutico

que sin duda contribuyó al exorcismo de los múltiples fantasmas que poblaban de forma tumultuosa su espíritu en aquella época.

A la faceta terapéutica hay que añadir una línea de investigación estética que profundiza en el establecimiento de un mundo propio, íntimamente estructurado a base de imágenes recreadas y reconstruidas con minuciosidad, en torno a una concepción poética personal:

Le problème qui m'obsédait le plus durant ces années-là était celui des imbrications de la réalité et du rêve, du rêve considéré comme une activité artistique du dormeur, à l'égal de la poésie elle-même (ER, p. 153).

C'était une étude de l'esthétique du rêve. Pourquoi le rêve se construit-il d'une certaine manière? J'avais essayé d'apporter à cette question le témoignage d'une série de rêves longuement racontés, pour tâcher de tout donner (YO, p. 107).

El interés de analizar *Les Songes et les Sorts* desde la perspectiva del presente estudio radica en varios factores:

De un lado, la inestimable ayuda aportada por la autora a la hora de desentrañar las claves y los elementos básicos que constituyen su peculiar universo onírico. A este respecto, hay que mencionar la valiosa contribución documental que representan los textos colaterales al corpus central, al que no es ajeno el permanente afán didáctico y analítico que exhibe M. Yourcenar en cuantos *préfaces*, *dossiers*, *carnets de notes* y *postfaces* jalonan sus obras. En este caso, estos textos *complementarios*¹⁶⁰ contienen numerosos datos de gran interés para entender una obra de carácter tan personal, subjetiva y, al mismo tiempo, reveladora de sus más peculiares fantasmas, como es *Les songes et les Sorts*.

¹⁶⁰ En la edición de *Essais et Mémoires* de la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard (1991), *Les Songes et les Sorts* figura acompañado de: *Note de l'Éditeur* (pp. 1527-28), textos de *Mémoires d'Hadrien* y *L'Œuvre au Noir* (pp. 1529-1531), seleccionados al efecto por la autora, *Préface* (pp. 1533-1541) y, por último, y tras el desarrollo de los veintidós sueños propiamente dichos, el *Dossier des «Songes et des Sorts»* que, a su vez, incluye: *Citations pour «Les Songes et les Sorts»* (p. 1605), *Notes sur les songes* (p. 1606 y ss.), *Notes destinées à s'ajouter à la préface* (p. 1611 y ss.), *Brouillon «Songes»* (p. 1624), *De la nature du rêve* (p. 1625), *Dernières notes* (p. 1628), *Récits des rêves* (p. 1631 y ss.) y, por último, *Documents divers* (p. 1642 y ss.).

Por otra parte, en estos sueños aparecen, de manera más o menos nítida, muchos de los elementos que en el resto de su obra posterior aparecerán indisolublemente unidos al fenómeno de la muerte. El hecho de situar su origen en un contexto onírico, facilita a la autora una perfecta coartada para desnudar algunas de sus más íntimas obsesiones, sin que por ello se resienta su pudorosa reticencia al exhibicionismo explícito de su interior. El carácter *fatal* –necesario por lo tanto- de los sueños facilita la *inocencia* de quien ella llama “la durmiente” –evitando con ello el uso de la primera persona-, subrayando el desdoblamiento y la alteridad con respecto a sí misma¹⁶¹. En pocas ocasiones como en los sueños brotan con mayor espontaneidad las más profundas angustias del ser humano (prioritariamente el misterio de la muerte), sin que se manifiesten contaminadas por el filtro de la razón, de la religión o de la superstición. Los sueños, al decir de la autora, serían el más fiel portavoz del alma: «ces jeux de l’esprit livré à lui même pourraient nous renseigner de la manière dont l’âme perçoit les choses» (p. 1530). Los estados del alma que propician su aparición, son los dominados por el deseo o el dolor: «Tous, nous n’avons jamais tant rêvé que dans nos périodes de désir, ou de douleur, qui n’est qu’un désir blessé » (p.1537).

No podemos dejar de mencionar en este punto el alto grado de identificación existente –que lleva con frecuencia a hacer que ambos se confundan- entre los elementos que configuran el universo de la muerte en la autora, y el ámbito onírico descrito en esta obra. El escenario natural de la muerte, el mundo de ultratumba, encuentra su más exacta formulación en el ámbito de los sueños:

Les images les plus saisissantes que les poètes et les théologiens nous donnent de «l’autre monde». Hadès d’Homère, Champs Elysées de Virgile, Enfer du Dante, livres des morts de l’Egypte et du Tibet, ressemblent à s’y méprendre aux circonvolutions du songe (*Dossier SS*, p. 1616).

¹⁶¹ Pese a dicha *incapacidad* de la persona para controlar el registro y desarrollo de sus sueños, MY atribuye a la edad madura y a la vejez cierta *responsabilidad* al respecto: «De même qu’on a prétendu qu’a partir de quarante ans on est responsable de son visage, et sans doute de sa destinée, on peut dire en ce sens que l’âge mûr et la vieillesse sont responsables de leurs rêves» (*Préface*, p. 1536).

En efecto, sus sueños, en una abrumadora mayoría, apuntan la presencia de elementos directa o indirectamente vinculados a la muerte. Los sueños son posiblemente el estado más próximo de la muerte que nos es dado experimentar en vida, una especie de incursión iniciática hacia un mundo desconocido:

Le royaume où nous passons nos nuits ressemble presque point pour point au pays des morts tel que nous le décrivent les livres sacrés de l’Égypte, ou surtout l’extraordinaire *Bardo Thödol* tibétain, le plus complet des guides d’outre-tombe. Désincarnés chaque soir, nous faisons l’apprentissage de notre état de fantômes (*Brouillon «Songes»*, p. 1624).

En el extracto de *«I. L’Œuvre au Noir»* que se incluye antes del *Préface*, se desvelan en buena parte las conexiones íntimas entre ambos mundos, al enumerar las cualidades de la materia de los sueños: «la légèreté, l’impalpabilité, l’incohérence, la liberté totale à l’égard du temps, la mobilité des formes [...], le sentiment quasi platonien de la réminiscence, le sens presque insupportable d’une nécessité»¹⁶², así como el ámbito al que estas cualidades pertenecen originariamente:

Ces catégories fantomales ressemblent fort à ce que les hermétistes prétendaient savoir de l’existence d’outre-tombe, comme si le monde de la mort eût continué pour l’âme le monde de la nuit. Toutefois, la vie elle-même, vue par un homme prêt à la quitter, acquerrait elle aussi l’étrange instabilité et la bizarre ordonnance des songes.¹⁶³

Se trata, sin embargo, de un mundo al que tan sólo cabe intentar aproximaciones: «Nous sommes là dans un monde que nous ne pouvons pas contrôler. On ne peut qu’essayer de l’appréhender avec prudence» (YO, p. 109). Tal vez por eso rechaza con escepticismo las prácticas de la nigromancia que pretenden el contacto con el más allá:

Nous n’avons aucune preuve que leurs résultats soient particulièrement véridiques. Je les ai observés d’assez près. Il y a toujours une faille. Il y a

¹⁶² Extracto de *L’Œuvre au Noir* que precede a *Les Songes et les Sorts*, p. 1530.

toujours un moment où l'on se demande si ce n'est pas justement la personne venue recevoir un message qui recrée un individualité disparue. s'il n'y a pas une interférence quelconque du souvenir, de l'imagination, ou même, si l'on veut, d'entités inconnues (YO, p. 108)

En el *Préface*, M. Yourcenar especifica las categorías en las que pueden ser clasificados los sueños descritos, «pareilles à des provinces d'un pays mystérieux qu'on ne visiterait que les yeux fermés»: el recuerdo, la ambición y el orgullo, el terror, la busca, la iglesia, el estanque, el amor, la felicidad, la muerte. Pese a que nominalmente tan sólo una de estas categorías de sueños reconoce explícitamente la muerte como hilo conductor, cabe señalar dos factores en apoyo de la idea antes expresada, en el sentido de que, en realidad, su presencia se extiende a la práctica totalidad de dichas categorías¹⁶⁴: De un lado, el carácter preponderante que la propia autora atribuye al grupo dedicado a la muerte: «...qui d'ailleurs contient tous les autres, car on ne peut ni rêver ni penser profondément sans se heurter à cette grande incertitude noire.» (p. 1534). Por otra parte, en casi todos los episodios se observa la presencia de multitud de elementos estrechamente vinculados a la particular iconografía de la muerte de MY, tales como catedrales impenetrables, cirios, pálidos personajes que permanecen inmóviles, caudales de agua en movimiento (ríos) o estancados (charcas y estanques), cavidades y vacíos (huecos, cavernas, fosos y precipicios), cielos predominantemente oscuros y estrellados o de un rojo escandaloso, aves de muerte (cuervos) o de resurrección (halcón o cigüeñas), padres y madres que buscan a sus hijos muertos, mantos de hierba, lechos de nieve, flores que se marchitan, músicas de órgano y silencios de diversa textura, complejos juegos cromáticos que tiñen el sueño con la simbología apetecida en cada caso, manifestaciones diversas de enfermedad (lepra, cáncer de mama), etc.; en suma, un variado y personal universo tejido alrededor de sus obsesiones.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Así, por ejemplo, el ciclo dedicado al recuerdo, se halla por completo dominado por la figura de Michel, su padre muerto: «Il ya la région des rêves du souvenir, que domine la figure de mon père mort» (p. 1533).

MY concibe los sueños como un espejo que nos devuelve en las vivencias oníricas la imagen complementaria, simétrica de nuestro mundo consciente. En esa función de reflejo mágico, los sueños pueden operar una triple variedad de distorsión respecto a la realidad: pueden corregirla -«beaux rêves qui restituent à la réalité son lustre idéal»-, pueden deformarla -«des cauchemars qui nous renvoient de notre propre vie une image aussi grotesque qu'effrayante»-, o pueden invertirla -«ces rêves où les symboles inversés servent à dissimuler des vérités secrètes et dangereuses» (p. 1537). Junto a dichas categorías, menciona otra que nace del deseo, del dolor o del miedo, que es la que mejor parece ajustarse a la génesis de los suyos: «Tous, nous n'avons jamais tant rêvé que dans nos périodes de désir, ou de douleur, qui n'est qu'un désir blessé» (id.). El deseo en forma de pasión, al que hemos aludido anteriormente, así como la reciente desaparición de su padre, pueden responder a este registro onírico, junto al recuerdo siempre latente, en un plano subconsciente, de la muerte de su madre cuando le dio a luz, lo que genera en ella una manifestación de culpabilidad inconfesada, al mismo tiempo que una visión contradictoria y obsesiva respecto a la maternidad. En torno a estos ejes, girará, como veremos, el desarrollo de una mayoría de los sueños. Ambas visiones de una misma alma, la real y la onírica, pasan a confundirse en una entidad única, en la que ya no es fácil distinguir sus componentes :

Ces fragments de faits réels ont l'intensité magique des visions entrevues dans mes songes: et, par contre, certaines visions de mes songes ont toute la lourdeur des événements vécus. Ma raison seule m'empêche de confondre les deux ordres de phénomènes, mais cette même raison me conseille peut-être de les rapprocher, de les placer les uns contre les autres sur un plan qui est sans doute celui de l'unique réalité (p. 1540).

Desde la perspectiva de las coordenadas espacio - temporales, que siempre sufren en el curso de los sueños las deformaciones impuestas por la subjetiva percepción del durmiente, adentrándose por lo tanto en una nueva dimensión, resulta significativo el papel atribuido por la autora a la muerte en este contexto. Los personajes que habitan el mundo de los sueños, en tanto que inmateriales, son

seres puros ajenos a las servidumbres del tiempo y del espacio: ellos están hechos de la misma materia que el alma. Quizá por ello en los sueños la durmiente afronta con más franqueza la muerte, lo cual le permite en muchos casos, mirarla cara a cara, pues el reflejo de su persona se encuentra libre de las servidumbres del transcurso del tiempo. Para contraponer la ingravidez de este reino inmaterial al devenir del ser humano en el mundo real, la autora esgrime la muerte a modo de polo de gravedad, que atrae velozmente al hombre hacia su fin; así, la muerte existe porque existe el tiempo, o a la inversa, tanto da: ambos se justifican recíprocamente:

Le temps existe parce que nous coulons à pic dans la mort. les pieds joints, entraînés par notre meule de chair. Mais les images de nos vampires et de nos anges flottent dans ce pur espace. et nous tombons à une vitesse vertigineuse et sans espoir de retour» (p. 1538).

La dimensión temporal de los sueños discurre de manera tan elástica como subjetiva resulta su percepción en el reino del inconsciente; la línea de su discurrir se contrae, se estira o desaparece: «Les rêves les plus compliqués sont courts ; ou plutôt, ils ne sont ni longs ni brefs, ils se déroulent loin du temps» (p. 1575).

5.2 LA MUERTE COMO EJE VERTEBRADOR DE LOS SUEÑOS

En las doce categorías establecidas por la autora para clasificar sus sueños, ella misma elimina a priori, y por distintas razones, los sueños psicológicos y los sueños de tipo sexual. Nosotros, por nuestra parte, de los diez restantes, suprimimos los que ella denomina –en singular– «le rêve de bonheur mélancolique» y «le rêve de félicité parfaite», al resultar ambos obviamente alejados del tema analizado, además del llamado «de l'ambition et de l'orgueil». De los siete ciclos restantes, pese a que sólo uno, como ya hemos mencionado, queda englobado explícitamente bajo la denominación genérica de «cycle de la mort» («et qui d'ailleurs contient tous les autres»), todos los restantes se hallan

vinculados a la muerte o a sus diferentes manifestaciones, ya sea por la temática que los define, o bien por los elementos que los componen:

5.2.1 LOS SUEÑOS DEL RECUERDO

El primero, el de los sueños del recuerdo, está presidido por la figura de Michel muerto. Tan sólo la persona de Jeanne comparte la condición de espíritu rememorado en los sueños de MY, junto a Fernande, la madre. No obstante, estas dos últimas, como veremos, se convierten en el eje de la figura femenina que constituye el objeto de los sueños del ciclo de la búsqueda (cfr. infra). Los mecanismos según los cuales determinados seres fallecidos acuden a nuestros sueños en lugar de otros quizá más próximos, no siempre guardan una relación directa con la intensidad con la que el durmiente haya vivido las relaciones en vida o el sentimiento que le haya inspirado su muerte:

Chacun sait que ceux-ci [les morts] n'y figurent [dans nos songes] que moins rarement qu'on ne pourrait croire. Les morts récents, d'ordinaire, n'y figurent pas, si ardemment qu'ils soient pleurés, quelles que soient les raisons de cette habituelle carence. Les morts anciens au contraire y figurent fréquemment, mais leur choix demeure inexplicable. Mon père à part. [...] aucun des disparus que j'ai le plus aimés ou regrettés ne m'est jamais apparu en songe. (*Brouillon «Songes»*, p. 1625).

La presencia o ausencia en los sueños de los seres más queridos o más llorados, o incluso aquellos cuya desaparición sea más reciente, no parece tener relación alguna con el lugar que ocupen en el plano consciente del durmiente «Il y a quelque chose de magique dans le rêve, si par magie nous entendons des associations inexplicables» (YO, p. 111). Los mecanismos responsables de su invocación en un determinado sueño responden al inconsciente profundo:

Très peu de gens semblent rêver des gens qu'ils ont aimés, mettons de leurs parents, immédiatement après leur mort : ils en rêvent parfois vingt ans ou quarante ans plus tard. [...] Je ne vois pas plus Hadrien en rêve que je ne vois

mes meilleurs amis, vivants ou morts, dont je rêve, du reste, très rarement. C'est tout à fait curieux, ce retrait des choses qui sont continuellement présentes à l'esprit, en état de veille. Ce qu'on voit en rêve, c'est sans doute ce que Jung eût appelé des archetypes, mais des archetypes de quoi ? (YO, p. 111).

La presencia de Michel es especialmente notoria en el sueño titulado «L'Avenue des décapités», en el que, sin embargo, aparece desprovisto de cualquier indicio de enfermedad¹⁶⁵ o de muerte: «Mon père est tel que je l'ai connu dans les dernières années de sa vie, avant le lent envahissement sournois de la maladie et de la mort» (p. 1565). Pese a su apariencia normal y a su proximidad física, la comunicación entre ambos es imposible en el sueño; ni mediante la vista: «je ne le vois pas, car nous marchons côte à côte sans jamais tourner la tête l'un vers l'autre, et nos yeux sont fixés sur le même point de l'horizon» (id), ni mediante el oído. «il prononce [des mots] comme de presque tous ceux qui résonnent dans les rêves : ils ne viennent pas du dehors frapper nos oreilles, mais vibrent au-dedans de nous-mêmes» (p. 1566).

A pesar de la reseñada carencia de rasgos vinculados a su enfermedad o muerte, la presencia de Michel aparece en contextos en los que parece desarrollarse o presentirse un desastre de proporciones gigantescas a su alrededor, representado en una inmolación colectiva, que sin duda evoca la experiencia de la primera guerra europea. En el sueño antes aludido, en el que veinticinco figuras humanas alineadas quedan decapitadas bajo el golpe certero y simultáneo de un hacha invisible, un cambio súbito en la coloración del cielo, hace presagiar el desastre: «Le ciel est devenu tout rouge, du rouge chalereux qui monte aux joues d'un enfant échauffé par le jeu et la course [...] Peu a peu, la chaude coloration du

¹⁶⁵ El único rasgo destacable de este tipo, es la mención que se efectúa del dedo cortado de su mano, al que ya aludimos en el apartado dedicado a la obra *Le Conte bleu* (cfr. apdo. 1.1). Las referencias a sus manos grandes y huesudas son, al margen de dicha automutilación, abundantes y parecen denotar la pervivencia de un recuerdo intenso de sus manos; quizá este dato explique el hecho de que las manos constituyan una de las partes de la anatomía humana con mayor abundancia descritas en la producción de MY. Además de la cita que acabamos de señalar : «Soudain, je vois mon père pointer vers l'horizon sa grande main parsemée de pâles taches brunes et à laquelle il manque un doigt...» («L'avenue des décapités», p. 1566), encontramos estas otras: «ses grandes mains majestueuses d'ancien forgeron sont posées sur ses genoux décharnées, et il caresse d'un geste lent, distrait et triste, un petit chat pelé à poil jaune, un petit chat galeux qui

ciel se fait tout à la fois plus éclatante et plus sombre» (p. 1596). Igualmente, en «Les Chevaux sauvages», una manada de caballos galopa enloquecida hacia ninguna parte, sugiriendo sin duda el precipicio bélico por el que la humanidad iba a despenarse.¹⁶⁶ La presencia coincidente de Michel en ambas situaciones no puede ser atribuida sino al recuerdo vívido que Marguerite niña conserva del mes de agosto de 1914, en el que ella y su padre debieron huir de la ciudad de Ostende, ante el estallido de la Primera Guerra Mundial, embarcándose rumbo a Inglaterra. Este hecho, indisolublemente unido en su recuerdo al tañer de las campanas tocando a rebato en los pueblos flamencos, recupera la reconfortante seguridad que para la adolescente representa el tener cerca a su padre en tan dramática situación:

Soudain, une grande main osseuse se pose sur mon épaule : je sens à côté de moi la présence d'un homme de haute taille, et, dans cet homme âgé, je reconnais mon père mort. Et il me dit, d'une voix gaie où je devine le rayonnement d'un bon sourire :

«C'est dangereux ici, n'est-ce pas ? »

Comme il m'aurait dit :

«Il fait beau temps. » («Les Chevaux sauvages», p. 1577)

tremble de fièvre et va sûrement bientôt mourir» («Le Festin des bêtes», p. 1574). «une main grande et osseuse se pose sur mon épaule» («Les Chevaux sauvages», p. 1577).

¹⁶⁶ El pasaje del suicidio de los caballos para representar el sacrificio colectivo impuesto por la guerra, tiene una correspondencia en un sueño incluido en el *Dossier des «Songes et des Sorts»* titulado «Le Suicide en masse», que tiene lugar en la noche del 12 al 13 de abril de 1970. En él, toda la población de una región, por causa de una invasión enemiga relacionada con una guerra, decide quitarse la vida colectivamente al amanecer. Todos ellos pasan la noche tendidos en la hierba de una planicie, durmiendo y charlando, en un apacible clima estoico. La durmiente se dirige hacia la orilla del mar y allí se tiende: «Mon intention est de [...] m'étendre au bord de l'eau à la portée des vagues qui m'emporteront vers la mer» (p. 1635). Esta misma idea del suicidio en el mar es enunciada igualmente por A. Camus en *Journaux de voyage*: «En dos ocasiones, la idea del suicidio. La segunda vez, siempre mirando al mar [...] Las aguas están apenas iluminadas en la superficie, pero se percibe su oscuridad profunda. ¡La mar está hecha así y por eso la amo! Llamada de vida e invitación a la muerte» (Camus, *Journaux de voyage*, (1996 v. 4, p. 51). Es de destacar el hecho de la reaparición de la misma manada de caballos salvajes de «Les chevaux sauvages» hacia el final de «Le Suicide en masse»: «J'aperçois une horde de chevaux sauvages qui vient dans le sens opposé, beaux chevaux sans chevaliers ni selles» (p. 1635).

Mencionaremos por último, respecto a la presencia de Michel en esta galería de sueños¹⁶⁷ y la importancia que sin duda ninguna reviste, el pasaje que la autora quiso que se insertase en la edición de *Les Songes et les sorts*, perteneciente a *Mémoires d'Hadrien*. En él, el emperador pondera el poder de los sueños y evoca precisamente la visión en sueños de su padre en el lecho de muerte. Leyendo sus palabras, creeríamos hallarnos leyendo el relato personal de su autora:

Plus récemment encore. j'ai revu mon père. auquel je pense pourtant assez peu. Il était couché dans son lit de malade. dans une pièce de notre maison d'Italica. que j'ai quittée sitôt après sa mort. Il avait sur sa table une fiole d'une potion sédative que l'ai supplié de me donner. Je m'étonne que la plupart des hommes aient si peur des spectres. eux qui acceptent si facilement de parler aux morts dans leurs songes. (MH. cit en SS. EM p. 1529).

5.2.2 EL CICLO DEL TERROR

Omitido el segundo ciclo de sueños –de la ambición y el orgullo–, nos hallamos ante el que ella denomina «le cycle de la terreur», que aportará la vertiente más explícitamente hostil que la muerte le sugiere, incluyendo ciertos rasgos de repulsión física. La muerte, despojada de cualquier aproximación serena, va a adquirir en estos sueños una materialización casi fisiológica; el terror que inspira su mera evocación quedará plasmado en imágenes que dan cuerpo a un pánico visceral y eterno, que atenaza al hombre desde sus orígenes («le plus primitif de tous», *Préface*, p. 1534).

El ciclo se halla poblado por «fantasmagories de prisons, de lépreux, de dragons et de cœurs arrachés», y se corresponde con la visión que la muerte inspira a una persona que se halla en la plenitud de su juventud. El lento proceso de maduración posterior y el consiguiente acercamiento paulatino y sereno hacia

¹⁶⁷ En el *Dossier des «Songes et des Sorts»*, aún menciona MY algunos sueños más que tienen a Michel como centro («Rêve du 6 avril 1973», p. 1633), que ella relaciona con los que Marcel

el fin de la vida, se encargarán de atenuar la virulencia de estas primeras visiones: «je pénètre moins souvent qu'autrefois, car avec le temps l'épouvante diminue comme l'espérance, et nous vieillissons sans doute rassurés comme des pauvres qui n'ont pas à craindre qu'on leur vole leur malheur » (p. 1532).

Los elementos expresivos puestos en juego en este ciclo para representar la destrucción física, encuentran en las vísceras su paradigma. En «Les cœurs arrachés», la durmiente se enfrenta aterrorizada a un cesto rebosante de anónimos corazones palpitantes «je sais que ce sont des cœurs, rien que des cœurs, des cœurs d'hommes et de femmes, avec des bouts d'artères et des filets de veines mal arrachés» (p. 1552). Incapaz de acallar el ruido ensordecedor de su palpitante, los vierte por la ventana a las manos abiertas de un mendigo. La elección del corazón como parte que representa el todo del ser humano, puede identificar a quienes han traspasado el umbral de la muerte, encarnando el espíritu que sobrevive al cuerpo¹⁶⁸. Sin embargo, la visión ofrecida acentúa su condición de mera víscera perecedera y sanguinolenta «[des] choses rouges et gluantes qui ressemblent aux entrailles de poulets qu'on vient de vider» (id.), así como la agonía en la que se debaten una vez separados del cuerpo cuya vida alentaban: «les horribles soubresauts qui caractérisent l'agonie des poissons asphyxiés» (id).

En este ciclo aparece igualmente abordado con un fuerte despliegue expresivo y simbólico el tema de la putrefacción de la carne. Esa descomposición que sucede a la muerte, hace del soporte corpóreo del ser humano una entidad cuyo fin ineludible es la rápida corrupción y la reasimilación por la materia, tal y como la veía el poeta Píndaro: «Il pensait fréquemment à la fin toujours la même: l'homme disparu d'entre les hommes, ravi par une force inconnue qui prend sans restituer, ne laissant autre trace de son passage à travers la vie qu'un souvenir vite perdu et un cadavre vite décomposé».¹⁶⁹ Sin embargo, la representación de este proceso al que se ve abocada la materia del cuerpo no actúa en la pesadilla sobre

Proust tuvo en relación a su abuela.

¹⁶⁸ El corazón, además de ser considerado en la cultura occidental el órgano central del individuo, representa igualmente el centro de la inteligencia y la intuición, del espíritu: «punto de inserción del espíritu en la materia» (Chevalier / Gheerbrant, pp. 341-343).

¹⁶⁹ *Pindare*, en EM, p. 1515.

un cadáver, sino sobre uno de los brazos de la durmiente, que se ve así obligada a convivir con su propia descomposición, producida en el sueño por la lepra. Mediante dicho recurso, la autora permite la simultaneidad, posibilitando que el sujeto pueda asistir a la propia corrupción de su cuerpo.

Así pues, «la Lépreuse» experimenta hacia esa parte de su ser que se pudre, un sentimiento de repugnancia, de extrañamiento: «Mon bras gonflé ne me fait pas mal, mais il me répugne comme un animal malade auprès de qui je devrais coucher». El dibujo monstruoso no hace sino representar la propia repugnancia que el mismo hecho de la muerte le inspira. La descomposición continúa, y el proceso de fusión del cuerpo con la materia, con la tierra, adopta esta vez la forma del fluido, del líquido; con ello, la autora aún en una misma imagen dos símbolos recurrentes en su escritura: de un lado, el jugo vital que se vierte dejando escapar la vida; por otro, el charco en el que se acumula, que en ella es siempre sinónimo de muerte (cfr. infra): «Mon bras détruit s'écoule sur le sol et forme une mare où le pus goutte à intervalles réguliers, comme l'eau d'un clepsydre» (id.). Al final, en el contexto del retorno cíclico que todo lo rige, la enferma acepta su destino inevitable, bebiendo como Sócrates la sustancia misma de la muerte, que esta vez no es sino su propia materia transformada:

Je sens que cette pourriture est sacrée. qu'elle est à la fois un châtiment et un signe. Et, comme les enfants qui se sont coupé le doigt, et qui sucent le sang pour que rien ne se perde, je tire de la poche de mon manteau de voyage une cuillère d'aluminium, et je bois l'eau de cette marc, comme si je communiais avec ma corruption (id.).

5.2.3 EL CICLO DE LA BÚSQUEDA

La marca de la muerte preside igualmente el tercer ciclo de sueños, el llamado “de la recherche” «où il s'agit de retrouver la trace d'une femme disparue et changée en fantôme» (*Préface*, p. 1533). La mujer cuyo rastro sirve para poner

en movimiento el motor de los sueños, es un fantasma probablemente integrado al mismo tiempo por los dos espectros que colmaron el ámbito de la maternidad en la joven Marguerite: Fernande, la madre real y física, y Jeanne, su madre “soñada”.

En los sueños que integran este ciclo encontramos abundantes representaciones de figuras femeninas que adoptan diferentes apariencias, exhibiendo en general determinados rasgos que las vinculan con el mundo de los muertos en el contexto en el que aparecen (largas túnicas, palidez, delgadez, ojos sombríos, llanto incesante, ingravidez, rigidez, etc.), y que en alguno de los casos, puede representar a la misma muerte. Así, en «visions dans la cathédrale», encontramos a una vieja dama ajada que se encuentra lejos de su marido –tuberculoso- y de su hijo –sifilítico-: «Elle porte un bandeau sur l’œil gauche, car elle est menacée de devenir aveugle, et son œil droit est tout rouge, comme si elle ne se servait de lui que pour pleurer» (p.1544). También el llanto hace que la autora centre su atención en los ojos de la siguiente figura, dentro del mismo sueño :

[...] Son doux visage chevalin est troué d’immenses yeux sombres, cernés comme si elle avait pleuré des larmes noires [...] Elle regarde droit devant elle avec une patience qui est au-delà de la résignation : s’il y a au fond de son être un soupçon de tristesse apeurée, elle doit l’ignorer toute la première, et ses grandes mains osseuses¹⁷⁰ sont aussi tranquilles que ses yeux (p. 1545).

La figura que aparece en «Le Cadavre dans le ravin» parece más próxima a una representación de la misma muerte que de maternidad alguna¹⁷¹, asumiendo además la misión de carcelera, que le ofrece la llave a la *durmiente* para que pueda acceder al barranco en el que se encuentra el cadáver del condenado: «Alors, une grande femme sèche et raide, vêtue d’une longue robe jaune qui

¹⁷⁰ Mismos adjetivos empleados para definir las manos de Michel, su padre (Cfr. supra).

¹⁷¹ La alusión a su pecho plano (cfr. infra) parece reforzar la negación de cualquier vinculación de esta figura con la maternidad que, en tanto que dispensadora de vida, estaría en el polo opuesto de su naturaleza.

dessine les muscles de sa poitrine plate, fait son entrée dans ma prison dont elle est sans doute la géolière» (p. 1554).

Será sin embargo «La Flaque dans l'église» el sueño en el cual encontraremos una escenografía exclusivamente concebida para representar a la muerte, que aparecerá de pie en el jardín de la iglesia, tocando el violonchelo y rodeada de un grupo de cinco mujeres jóvenes sentadas a su alrededor. La música de órgano, asimilada a la muerte en otros contextos, se convierte aquí en ese instrumento de cuerda, cuyo arco sustituye a la guadaña:

Debout dans ce jardin la Mort joue du violoncelle. Un vert tapis d'herbes pâles recouvre le sol inégalement bossué de tertres qui sont peut-être des tombes, de sorte que les cordes du grand instrument semblent communiquer d'emblée avec le cœur des morts. (p. 1581)

De temps à autre, la Mort appuie son archet sur le cou délicat de l'une des belles : alors, la jeune femme renverse la tête en arrière, en laissant s'échapper de sa gorge une douce plainte pareille à la note la plus haute d'une gamme inconnue (p. 1582).

Al margen del instrumento musical, los rasgos atribuidos a esta figura se atienen en este caso por completo a la más estricta ortodoxia clásica de su identificación con un esqueleto:

La Mort est un squelette privé de chair, mais une peau très fine et transparente colle à ses os pointus qu'elle recouvre exactement à la façon du cellophane qui protège les fruits desséchés venus d'au-delà les mers [...] En dépit de sa voracité célèbre, cette silhouette élégante rappelle plutôt celle d'une femme qui de peur d'engraisser ne mange pas à sa faim. Un manteau de velours accroché à sa clavicule gauche l'enveloppe à demi ses grands plis bleus. Elle joue comme une sourde, avec une application têtue, et son crâne nu est garni d'une couronne de buis fané (p. 1581).

La última encarnación femenina de la muerte aparece en el sueño titulado «La Route au crépuscule», personificada en la sirvienta de un sacerdote. La extremada palidez, la delgadez, los ojos azules que adornan a los pobladores de

todos sus sueños, la forma de las manos, constituyen de nuevo el objeto de su atención y de su descripción:

C'est une femme d'environ quarante ans : elle est très maigre, son visage est livide, et une grimace amère tire le coin de sa bouche comme si elle mâchait sans cesse du malheur. Sa longue tête chevaline est coiffée de rares crins blonds pareils à des soies, qui se tortillent en un chignon avare : sa robe à raies bleues semble flétrie comme ses yeux pâles, qu'on dirait brûlés par un acide, et qui me regardent avec une opiniâtreté mauvaise. Ses mains sont très froides, et trouvent les choses avec des frôlements obscènes... (P. 1590).

La misión de esta criatura es la de llevar a la muerte a la durmiente: «La servante du curé a juré de me faire mourir» (p. 1590), razón por la cual este sueño se convierte en el único en el que la autora batalla contra un designio que no acepta. El modo de sublevarse será la pugna con la figura que encarna la función de arrebatarse la vida «Il faut que je la tue pour l'empêcher de me faire mourir» (id.). Mencionaremos posteriormente, dentro de los sueños del ciclo de la muerte, aquellos en los que la escritora asiste a su propia muerte, si bien en ninguno de ellos se produce el conflicto y la resistencia aquí reseñados: «Tout à l'heure, pendant le dîner, elle a essayé de m'étrangler, mais j'ai dénoué ses mains» (id.) Al final, la muerte retrocede y se desvanece ante el empuje de su resistencia:

Pendant qu'elle dessert la table, je me saisis d'un couteau qui traîne sur une assiette : je le jette contre elle, en visant sa poitrine [...] Le poignard entre profondément dans le cœur, et, s'il se peut, elle devient encore plus pâle : elle ouvre comme une gargouille sa bouche dégoûtante, mais elle ne tombe pas : elle ne saigne pas : elle ne crie pas ou l'on n'entend pas son cri. Elle se dissout dans le papier gris de la muraille [...] Et rien n'est plus effrayant que cette sensation d'avoir frappé à mort une misérable créature qui ne peut même saigner (id.).

Junto a esta variedad de personificaciones –siempre femeninas– de la muerte, existe al mismo tiempo una abundante representación de figuras femeninas asociadas al ejercicio de la maternidad, que a su vez, en una inmensa mayoría de los casos, incorporan un elemento de muerte. Los hijos aparecen en

estos sueños como niños muertos, como hijos perdidos, mortalmente heridos o desaparecidos.

En «Les Cierges dans la cathédrale» la durmiente se encuentra en una catedral de mármol blanco con una imagen gigantesca, rodeada de cirios de todos los tamaños, que representa a una diosa: «une grande femme assise, dont les genoux gigantesques dépassent la voûte de l'église et se perdent de toutes parts dans la nuit» (p. 1571). La figura representa la personificación divina de la maternidad «Quelque chose au fond de moi me conseille de lui donner le nom de mère, ou plutôt de *mères*, au pluriel, comme si ce visage parfait se reflétait éternellement dans un jeu de miroirs» (p. 1572). La ambigüedad de sentimientos que siempre experimentó la escritora respecto al fenómeno universal de la maternidad, queda expresado en toda su ambivalencia en la percepción de que debe rendir culto a esa divinidad «Je me sens obligée d'ajouter un cierge à cet étalage de flammes ; bien plus, je comprends qu'y manquer serait pis qu'un sacrilège: ce serait un crime qui me porterait malheur» (id.). Sin embargo, algo le impide la consecución del designio íntimo que le acercaría a esa diosa de la fecundidad: «Mais je regarde vainement autour de moi à la recherche d'un sacristain ou d'une chaisière: l'église est vide, et personne n'est là pour me vendre un cierge» (id.) El carácter irreversible de su frustrado encuentro con la deidad queda sellado definitivamente tras su salida del recinto de la catedral en busca del cirio. En el exterior consigue comprarlo a una vendedora que representará una de sus obsesiones posteriores: el cáncer de mama¹⁷²: «elle est énorme et atteinte d'un cancer de sein; on l'a récemment amputée du mamelon gauche» (id.). Cuando por fin quiere volver al interior para depositar su ofrenda, la entrada al templo se halla definitivamente cerrada : «aucun chemin ne conduit plus au cœur de la cathédrale,

¹⁷² Cfr. apdo. 7 (1ª parte) «Muerte de Grace Frick, el rostro de la fidelidad». M. Sarde señala la correspondencia entre el personaje de esta vendedora de cirios y tres de los personajes femeninos que aparecen en *Denier du rêve*: «À l'époque où vous rêviez à cette femme, vous créez à la fois dans *Denier du rêve* le personnage de Lina Chiari, la petite prostituée romaine qui se fait opérer d'un cancer de sein, celui de la mère Dida, grosse marchande de fleurs dans les rues de la Ville éternelle, et celui de Rosalia di Credo qui vend des cierges dans une église du quartier. Ces trois figures sont amalgamées dans le songe en une seule représentation. [...] Vingt ans plus tard, en 1958, année où vous remaniez profondément *Denier du rêve*, Grace Frick, votre compagne, subira l'ablation d'un sein. De la réalité au fantasme et du fantasme à la vie, ces seins de femme, dont le

désormais inaccessible» (id.). No resulta especialmente aventurado, a la luz del contenido de este sueño, formular algunas conjeturas respecto a ciertos paralelismos con lo que fueron las circunstancias posteriores de la vida de MY, pues parece negar de forma irreversible la posibilidad de su realización como madre, no siendo casual la aparición premonitrice de la figura de la vendedora de cirios con un pecho amputado, evocando la futura presencia de Grace Frick.

Ya analizamos anteriormente¹⁷³ la fuerte vinculación en el universo yourcenariano de la maternidad y la muerte, hasta tal punto que se produce una tácita e inevitable identificación entre ambos fenómenos. Los episodios oníricos que apoyan esta aseveración constituyen la causa o la consecuencia de tal fenómeno, pues parece existir una fuerte interdependencia entre la atmósfera familiar y los recuerdos por un lado, y la génesis en el interior de la escritora de una concepción muy próxima al martirio o al sacrificio en la acción de dar la vida. Por otra parte, la inusitada frecuencia de aparición de niños en los sueños de la durmiente, en los que ésta los acoge con una ternura maternal, de la que por otra parte siempre se desvinculó MY fuera del ámbito onírico, denota una cierta fijación por un aspecto no resuelto de su vida, cuya ausencia en el fondo acaba redimiendo con la aniquilación de uno de los dos elementos de un alumbramiento: la madre y el hijo. Si bien es cierto que en la vida real –o al menos así fue en su caso–, son las madres las que con más frecuencia perecen en el dicho trance, en los sueños aquí relatados predomina la muerte de los niños. Quizá este dato esté muy estrechamente relacionado con el peso arrastrado por MY en un plano subconsciente, al haber provocado con su nacimiento la muerte de Fernande, su madre: el hecho de ofrecer el sacrificio de los hijos en los sueños podría satisfacer el deseo de haberse puesto ella misma en el lugar de Fernande.¹⁷⁴

Habida cuenta de la constante aparición de los animales en la vida y en las obras de ficción de MY, resulta lógico esperar que también en este ámbito de la

lait vous avait été retiré à votre venue au monde, vous auront toujours échappé» (Sardec, pp. 206-207).

¹⁷³ Cfr. apdo. I.1 «Maternidad y muerte».

¹⁷⁴ Esta idea aparece en Sardec: «L'enfant mort traduit peut-être le désir d'être morte avec la mère ou à sa place» (Sardec p. 208).

maternidad sean ellos quienes representen el paradigma de los comportamientos humanos. En uno de sus sueños narra un episodio dramático, y que encierra en sí toda la perplejidad que los comportamientos humanos pueden llegar a provocar en los animales:

C'est la chatte du jardinier qui redevint sauvage lorsqu'on lui enleva ses petits pour les noyer dans la mare. et que mon frère dut abattre d'un coup de feu. Le coup part sans qu'aucune détonation ne se fasse entendre : le plomb frappe de nouveau l'énorme corps velu : les horribles prunelles phosphorescentes chavirent et s'éteignent : le corps au ventre encore distendu par la mise bas récente tombe avec un bruit mat... (p. 1548).

Tras la gata abatida por enloquecer en «La Mare maudite», otros dos animales, la cigüeña y el halcón encarnan la vertiente opuesta en «La Route sur la neige». La primera será la encargada de distribuir a los recién nacidos «C'est une cigogne ou un flamant, la bête de l'Islam et de Noël, celle qui transporte les nouveau-nés à travers les ciels du Nord, et perche en Orient sur les coupoles des tombes¹⁷⁵» (p. 1550). El halcón, por su parte, se convierte para la autora en el ave de la resurrección, una vez que ella misma lo recoge y lo reanima dándole calor. Posteriormente, emprenderá con ella camino tras abandonar el gélido lecho de su tumba: «je poursuis le chemin de retour, avec pour compagnon de route cette bête de la résurrection» (p. 1551).

En algunos de los sueños de maternidad, los recién nacidos no están muertos, aunque ello no significa que describan situaciones de maternidad con una realización convencional, pues en ningún caso la durmiente los alumbró de forma natural; siempre llegan a ella por medios extraordinarios. En «L'Île des dragons», la criatura llega a sus brazos en un cesto flotando sobre las olas: «un simple panier de paille rouge où un enfant repose comme Moïse sur les eaux» (p. 1564), mientras que en «L'Enfant bleu», en lugar de nacer del agua, el niño nace de la tierra, de donde ella lo arranca como un fruto: «un enfant enfoui jusqu'au

¹⁷⁵ Nótese el afán, ya analizado, de contraponer permanentemente nacimientos y muertes, esta vez mediante la alusión al vuelo de las cigüeñas con los recién nacidos, volando por encima de las cúpulas de las tumbas.

menton dans la terre humide. Il est aussi grand qu'une poupée et flexible comme un nouveau-né [...] Je l'arrache du sol, comme une betterave, sans lui faire de mal, avec ses racines pareilles à celles d'une mandragore» (p. 1568).

A pesar de los dos ejemplos mencionados, son numerosas las apariciones de niños que no han sobrevivido, con lo que los abundantes cuadros de maternidad que pueblan estos relatos de sueños, rara vez resultan viables. En «Les Clefs de l'église», es el padre quien busca a su hijo muerto: «Le marchand [...] m'explique [...] qu'il a débarqué dans cette ville avec l'espoir de retrouver son fils, car son fils est mort à Venise» (p. 1557); en «Le Vent dans les herbes» será una madre ciega quien busque con desesperación el cadáver de su recién nacido en medio de un columbario lleno de nichos funerarios:

[...] elle cherche les restes de son enfant mort-né qu'on a déposé quelque part sous les voûtes. Elle ne le trouve pas, car elle est aveugle. [...] et les larmes chaudes de la malheureuse tombent sur la carapace insensible. Je m'empare des mains inertes de la jeune femme pour essayer de la ranimer, mais elles sont glacées comme si toute la chaleur de sa vie avait passé dans ses larmes¹⁷⁶. Entre deux hoquets, elle me confie que son enfant était bien vivant, mais qu'on l'a étranglé, parce que le pauvre ne parvenait pas à apprendre à sourire (p. 1579).

En el sueño titulado «La Route au crépuscule», en un camino de montaña de los Alpes en compañía del “adolescente” –el hombre que amaba en la época, A. Fraigneau-, tropieza con lo que cree una piedra en el camino:

Ce n'est pas une pierre, c'est un cadavre d'enfant mort-né couché sur le ventre, emmaillotté dans de la toile à sac brune. Le petit corps informe est étroitement serré dans des langes, les poings sont serrés, et le visage est immobilisé dans la grimace que fait un enfant au moment d'éternuer ou de pleurer. Il est pâle comme les Jésus qui sourient dans les églises à l'époque de l'Épiphanie, mais on voit bien qu'il n'est pas fait de cire, mais de pauvre chair morte. Je le prends dans mes bras avec les précautions les plus tendres, car il est friable comme du

¹⁷⁶ La idea de la madre que exhala con sus lágrimas por su hijo todo el calor que lleva dentro hasta vaciarse, es paralela a la de la madre de «Le Lait de la mort», en *Nouvelles Orientales*, en el que la madre emparedada amamanta después de muerta a su hijo hasta que éste ya no necesita más de su alimento (cfr. 4.3.1)

verre. et le froid que me communique cet enfant qui n'a pas vécu est plus cuisant que le froid de la nuit [...] j'ai peur de laisser tomber cet enfant qui pourtant ne risque pas de pleurer. et ma sollicitude pour ce cadavre est peut-être plus inquiète qu'elle ne le serait pour un vivant (p. 1589).

Así pues, dejamos constancia de lo que podríamos denominar una “simbiosis de la muerte” que se establece en los cuadros oníricos de maternidad de *Les Songes et les Sorts*, en virtud de la cual la transmisión de la vida destila el germen de la muerte. La fisonomía de las madres adquiere rasgos de expresión inerte, de palidez que transmite al hijo, aunque éste aparentemente se encuentre con vida, como el que aparece en «La Maison des femmes pâles»:

La femme de droite berce machinalement dans ses bras un enfant aussi blême, aussi maigre qu'elle-même. Peut-être est-elle un rien plus pâle, un rien plus belle que sa sœur, et ses yeux sont un peu plus clairs. Son enfant est livide, avec des traces de vert et de jaune aux commissures des lèvres et des paupières, et ne remue pas plus qu'un enfant mort, mais on l'entend crier faiblement, et son gémissement monotone fait penser au râle d'une cigale (p. 1585).

5.2.4 EL CICLO DE LA MUERTE

En el ciclo de la muerte, que la autora denomina y clasifica como tal, mencionaremos aquellos sueños en los que ella se ve a sí misma como objeto de la acción de la muerte. La clasificación de estos sueños en sus distintas categorías, efectuada por ella misma en la introducción de la obra, aporta una indicación de los grandes ejes en torno a los cuales se estructuran todas sus vivencias soñadas. No obstante, a la hora de adscribir cada uno de esos sueños a uno de los grupos preestablecidos, los límites se revelan mucho más confusos, pues la mayoría participan de varios de ellos, dada la complejidad de ingredientes que incluyen.

Esta clasificación, además de la aportación de orden metodológico que representa, y que contribuye a facilitarnos el análisis, sirve para ayudarnos a

discernir los elementos esenciales que han guiado sus obsesiones de aquellos otros que tienen una presencia de orden secundario. En este sentido, hay que volver a hacer mención del comentario según el cual el ciclo de la muerte sería el único que envolvería a todo el resto de los sueños. De ahí que nos veamos obligados a aplicar un criterio restrictivo en este apartado, incluyendo tan sólo aquellos que implican a la durmiente en la experiencia directa de la muerte.

Antes de analizarlos pormenorizadamente, conviene precisar que en ningún caso los encuentros con la muerte están en absoluto impregnados de ingredientes de sufrimiento o de terror. Habitualmente se desarrollan en un contexto de una paz y una serenidad, que contrastan abiertamente con la repulsión física expresada en alguno de los pertenecientes al ciclo del terror, o con la ya mencionada lucha que sostiene contra la muerte en «la Route au crépuscule»:

Je ne crois pas avoir éprouvé une véritable douleur physique en songe. Même dans le cauchemar où l'appréhension ou la terreur prédominent. L'horreur n'arrive pas à son aboutissement attendu, qui serait la douleur. Le réveil se produit d'ordinaire avant que le meurtrier qui vous poursuit vous tue : dans le seul cas où je suis morte, et où le rêve s'est continué après ma mort, ce passage allégorique n'a donné lieu à aucune souffrance (*Dossier des «Songes et des Sorts»*, p. 1617).

En efecto, la atmósfera que emana del escenario descrito en «La Route sous la neige», pese a estar situado en un entorno desolador, en el que únicamente tiene cabida la infinita soledad de un paisaje nevado¹⁷⁷ hasta el horizonte, tan sólo desprende serenidad, aunque, bien es cierto, una serenidad inerte que hace incluso evocar una «naturaleza muerta»:

¹⁷⁷ La nieve no es un ingrediente extraño en los sueños de MY, pues constituye el elemento de referencia para el color blanco: «Un blanc qui est presque toujours celui de la neige, à moins qu'il ne s'applique à certains visages, et devienne alors celui du marbre» (*Dossier des «Songes et des Sorts»*, p. 1609). Este mismo color, el blanco, constituye igualmente el referente cromático en algunos de sus sueños relacionados con la muerte: así, «La Lépreuse» comienza con esta indicación: «C'est un cauchemar blanc» (p. 1594). No obstante, es cierto que los paisajes que aparecen en los sueños, carecen por completo de connotaciones opresivas: «Ce sont surtout des paysages d'une beauté extraordinaire» (YO, p. 110).

Ma solitude n'est pas inquiète. et l'immensité n'est pas hostile. Tant de sérénité. tant de silence me font penser à cette expression anglaise qui sert à désigner ce que nous nommons si mal une nature morte : *Still life*. L'Être à l'état de repos. C'est seulement dans les dernières mesures de ce rêve qu'un frisson de froid physique parviendra à se glisser en moi. mais tout ce prélude est d'un calme immaculé (p. 1549).

Es en ese contexto en el que la carretera le lleva hasta una profunda fosa excavada en la nieve, rodeada a ras de tierra de pequeñas candelas casi consumidas: «Je descends facilement dans cette fosse, en dépit de sa profondeur, et je m'y couche, car j'ai sommeil» (p. 1551). Tras un instante, que puede ser una eternidad, en virtud de la elástica dimensión del tiempo en el mundo de los sueños, y del *sueño dentro del sueño* que representa el soñar con la muerte, la durmiente regresa del mundo de los muertos, emprendiendo el camino de regreso con el halcón –símbolo de la resurrección- posado en el hombro. Del otro lado de su tumba se erige un muro, que probablemente delimita el mundo de ultratumba, hasta el que no ha podido o no ha querido aventurarse :

Mais, au bout d'un long espace de temps que je ne parviens pas à mesurer exactement, j'ai froid. Je comprends qu'il vaut mieux me lever de ce lit glacial et refaire à nouveau la même route en sens inverse. puisqu'aussi bien le mur de neige m'empêche de m'aventurer de l'autre côté de ma tombe. J'ai à peine fait quelques pas lorsque le faucon dont je m'étais séparée tout à l'heure revient s'abattre sur mon épaule. et je poursuis le chemin du retour, avec pour compagnon de route cette bête de la résurrection (id.)

En « Le Vent dans les herbes » la durmiente se ve enterrada viva por una avalancha de nieve, en compañía de un hombre y una mujer (la madre ciega que busca el cadáver de su hijo) en el interior de una imponente construcción excavada en la roca. La estancia en la que se hallan encerrados está descrita con las habituales condiciones de oscuridad: «La chambre où nous nous trouvons est sombre comme le dedans d'une butte funéraire» (p. 1578), frío : «bien qu'il fasse très froid dans la profonde caverne où nous sommes, la neige fond peu à peu et s'écoule en flaques grises» (id.) y viento: «les coups de vent se poursuivent le

long des corridors comme des bruyants fantômes, dispersant la cendre des tombes» (p. 1579).

Una vez separada de sus dos compañeros de sepultura, encuentra de forma súbita la salida, que representa la huida y la resurrección. Ya en el exterior, el contraste violento de los elementos exteriores marca el salto de la sepultura al mundo de los vivos: a la oscuridad le sucede la luz «je sens autour de moi la lumière du jour» (p. 1580), al frío «grelottant encore du froid éprouvé dans la chambre sépulcrale» (id.), le sucede la acción del sol «le soleil invisible rechauffe quelque part l'atmosphère encore un peu acerbe de la journée qui ne fait que pointer hors de terre» (id.), y al silencio se le sobrepone un estallido de vida «le sifflement du vent est si fort que mes oreilles prennent peur, et que je fais un mouvement pour rentrer dans ma tombe. Je m'habitue peu à peu à ce bruit de tempête, de rire, de vitesse» (id.). En ningún otro sueño como en éste se produce un canto a la naturaleza como fuente de vida, tras la resurrección de la durmiente, un deseo tal de fundirse con ella: «Je me suis couchée en pleine herbe, pour mieux sentir contre ma nuque, contre ma joue, contre mes jambes, la tremblante caresse des jeunes brins, et je renverse la tête en arrière pour mieux boire le ciel blanc» (id.)

En «la Flaque dans l'église» asistimos igualmente a la muerte de la propia escritora, aunque esta vez emplea un registro menos apacible, e incluso insinúa un conato de rebeldía inútil. El tono empleado en la descripción del sueño, pese a la rebeldía insinuada, encubre la aceptación de un destino final inevitable. Para mantener la objetividad de la narradora del sueño, ésta nos describe la captura por parte de la muerte, de su espectro, de su imagen reflejada, mientras ella permanece ajena a la suerte de su imagen. Mediante este recurso de disociación, puede describirnos, como si de otra persona se tratase, cómo se debate bajo el velo negro, del que ya no podrá escapar, al tiempo que lo hace con el distanciamiento de quien contempla un acontecimiento que le resulta por completo ajeno. El escenario vuelve a ser una iglesia que, como veremos, encierra en sus sueños una evidente simbología de prisión y de sepulcro. Por otra parte, la atmósfera

luminosa y amplia de los sueños precedentes, se torna en la iglesia de una opresiva oscuridad. Finalmente, del mismo modo que en «la Lépreuse» la materia corrupta se transformaba en un charco del que ella bebía, el espíritu capturado bajo el velo, en virtud de la transubstanciación, se convierte en el charco que da título al sueño, dentro de la línea que venimos observando, que identifica los charcos con la presencia de la muerte:

Je suis seule dans l'église. mais quelque chose est couché devant l'autel. sous un voile de velours noir. Je sais que ce quelque chose. c'est moi-même. ou plutôt. mon reflet. Les dalles noires et blanches du pavement qui transforment le sol de l'église en un damier où les cases noires marquent sans doute les tombes des damnés. et les cases blanches celles des morts bienheureux. ont reflété par hasard mon image qui passait. et on a jeté dessus ce pan de sombre velours pour qu'elle ne s'en aille pas. comme on recouvre les miroirs dans la maison d'une morte. Mon reflet prisonnier bouge et palpite sous le voile noir. et cette longue forme étendue devant l'autel fait penser à une religieuse qui se consacre. ou à un cadavre qu'on absout d'avoir vécu [...] Ce voile peu à peu se contracte. s'amincit. prend enfin la couleur mordorée et légère d'une feuille morte. Bientôt. il ne reste plus sur le pavement de l'église qu'une grande flaque moelleuse. pâlement dorée comme l'huile essentielle qui sort du cœur ces palmes (p. 1583).

«Les caisses à Fleurs» se desarrolla en la habitación que tenía en la casa de Mont Noir, que fue destruida por un bombardeo en la guerra «cette chambre d'une maison où je ne suis plus rentrée depuis l'âge de sept ou huit ans, et qu'ont depuis longtemps détruite les obus de la guerre» (p. 1591), y que constituye igualmente el centro de evocación del sueño significativamente titulado «La maison brûlée». En dicha habitación se encuentran dos cajas en forma de féretro llenas de tierra, de la que empiezan a salir brotes que insinúan el contorno de su propia figura :

Je comprends aussitôt que cette caisse est préparée pour moi. que tout est disposé pour que je m'y couche comme dans un lit. discrètement. sans avoir besoin de la vider de son contenu de terre. sans déranger les dessins tracés à sa surface. comme on se coucherait avec soin entre des draps brodés (p. 1592).

Sin embargo, rechaza la llamada de la tierra y del sueño: « Mais je ne songe pas à m'y étendre tout de suite, car je n'ai pas envie de dormir » (id.). A su lado, se encuentra otra caja, esta sí, conteniendo el cuerpo de su amado («l'homme que j'ai tant aimé y est couché»), aunque mantiene los ojos abiertos, se da cuenta de que la vida se le escapa: «cette immobilité me fait comprendre qu'il n'est presque plus en vie». La situación que su cuerpo presenta en la caja aparece descrita con la inevitable estrechez característica de estas situaciones, y a la que ya hemos aludido anteriormente¹⁷⁸: «Les dimensions étroites de la caisse l'obligent à serrer les bras le long de son corps. et les longues mains maigres croisées sur son ventre font penser aux griffes démesurées des tristes oiseaux qui ont toujours vécu en captivité» (p. 1593). Tampoco faltan en esta descripción otros elementos característicos del cadáver o asociados al acto del enterramiento: además de la tierra¹⁷⁹: «De temps à autre, il la ramène [la terre] sur lui comme un drap, avec le geste obstiné et débile des malades qui vont mourir» (id.), la palidez «il est si pâle qu'on pourrait s'ouvrir les veines sans lui redonner les couleurs de la vie» (id.), el frío: «[il est] si glacé qu'on ne le réchaufferait pas en se couchant sur son cœur» (id.), las flores marchitas: «J'essaie de m'en emparer, mais les pétales flétris ne tiennent plus qu'à peine à leur tige, et s'effeuillent dans une averse de poudre bleue» (id.), o el llanto —en forma de lluvia en este caso: «les grosses gouttes de pluie qui tombent [...] comme des larmes sur ce visage impassible et gris» (id.).

Finalmente, en el último sueño que mencionaremos dentro de este ciclo, volverá a tener como centro el hombre al que amaba. La desesperación del amor no correspondido que anidaba en el fondo del corazón de MY, traza en «La jeune fille qui pleure» un cuadro de búsqueda del hombre amado hasta la muerte, en pos de sus huellas, llegando al final a la amarga certeza de que jamás la querría, porque sus inclinaciones le imponían otras direcciones.

¹⁷⁸ Cfr. apdo. 3.4.

¹⁷⁹ A propósito de la tierra, hace MY en este sueño una de las no muy abundantes referencias olfativas (cfr. infra): «Il se baigne dans cette poudre répandue sur lui, mêlée à cette terre qui sent la mort» (p. 1595).

Hay que empezar destacando en este sueño el hecho de que de nuevo la autora se desdobra en dos personajes, igual que hiciera en «La Flaque dans l'église», buscando una mayor capacidad de objetivación. Son dos las mujeres que quieren al mismo hombre; la primera, que vive con él, y es la narradora del sueño, ya ha renunciado a cualquier posibilidad de acceder a su amor, pues la incomunicación entre ambos es absoluta, y hasta los horarios son incompatibles : «nous vivons aussi séparés que si nous habitions deux pays différents, ou que si l'un de nous était un mort [...] Nous avons perdu tout espoir et nous sommes très pauvres» (p. 1598). La inexistencia de vínculo amoroso entre ellos, asimilada a la muerte, encontrará su prolongación en la figura de la joven inglesa que acude a la habitación del hotel en la que ambos viven, en busca del mismo hombre amado.

La esperanza de que ella pueda tener mayor éxito en su búsqueda del mismo hombre, queda pronto disipada, pues presenta, desde su misma descripción inicial, muchos de los rasgos que venimos detallando como componentes de la fisonomía de la muerte. Así, se menciona su palidez: «elle est pâle comme si tout le sang de sa vie lui était sorti du cœur» (id), el frío: «ses lèvres grelottent comme si elle avait très froid» (id.), las flores marchitas que ella ha traído para ofrecérselas a su amado: «en effet, je remarque qu'elle tient sur ses genoux un pot de fleurs ridiculement petit qui ne contient que deux boutons de roses déjà flétris par la gélée» (p.1599), y hasta el llanto: «J'entends dans sa voix le hoquet des larmes [...] [elle] essuie avec le ruban ses larmes qui continuent à couler comme si au fond de son cœur elle savait qu'il ne lui reste pas d'espérance» (id.).

En la segunda fase de este sueño fascinante, la durmiente contempla la desesperación de la joven inglesa traducida en una danza frenética de muerte y fuego en soledad¹⁸⁰, en la que se autoinmola por una pasión no correspondida :

La folle jeune fille [...] a décroché deux lustres de cristal où quelques douzaines de bougies brillent de mille feux. et elle danse. d'abord lentement. puis de plus

¹⁸⁰ El pasaje de la danza de la muerte de la joven no es sino el desarrollo dinámico de la metáfora del fuego de la pasión que le consumía, y que ya dio título a su obra *Feux*, precisamente dedicada a Hermes, nombre bajo el que ocultaba su dedicatoria real a A. Fraigneau.

en plus vite. à perdre haleine. tenant à bout de bras les deux lustres qui entretouchoquent mélodiquement leurs stalactites de cristal. Je sais qu'elle danse de douleur. comme d'autres dansent de joie [...] Le feu clair des bougies se communique aux volants de sa robe de mousseline. qui commencent à brûler avec une flamme égale et pure. mais il semble que la douleur ou la danse lui ait enlevé tout sentiment du danger. car elle ne s'inquiète pas plus de sa toilette incendiée que si elle était déjà morte. et que sa robe en feu n'enveloppait plus que son âme. Tout en dansant. elle pleure. et ses larmes s'éparpillent autour d'elle. avec les gouttes de la cire ardente (p. 1600).

La escena del baile de la muerte, que encierra una gran carga metafórica y fuerza expresiva, es una fiel prueba del grado que debió de alcanzar su estado de desesperación, por aquel amor no correspondido, capaz de llevarle a la idea de dejarse llevar y perecer en las llamas de su propio deseo. Cuando la durmiente por fin encuentra, tras larga búsqueda por la ciudad al hombre al que las dos aman, es tan sólo para comprobar lo inútil de su búsqueda y del sacrificio de la joven inglesa: «sur le seuil d'une maison mal famée¹⁸¹, je rencontre enfin celui que je cherche, mais je ne le retrouve que pour m'apercevoir que nous l'avons toutes deux perdu» (id.). Comprende entonces que ese hombre está muerto para ellas :

C'est bien son visage. [...] pâle et détérioré comme celui d'un mort qui n'attend plus d'aide [...] Je n'ose pourtant m'approcher de lui : j'ai le sentiment que sa solitude est une nudité que je n'avais pas le droit d'épier en cachette : mais je donnerais le peu que je possède pour poser les mains sur ses tempes et lui enlever ce visage comme on enlève un masque. (pp. 1600-1601).

5.2.5 EL CICLO DE LA IGLESIA

El ciclo de la iglesia aporta un motivo recurrente, en el que se desarrollan muchos de los sueños, como hemos podido observar en los ya analizados, figurando incluso en el título de varios de ellos: «Les Visions dans la cathédrale», «les Clefs de l'église», «les Cierges dans la cathédrale», o «la Flaque dans

¹⁸¹ Esta alusión es sin duda una referencia a sus tendencias y encuentros de tipo homosexual

l'église». La iglesia, la catedral, con sus muros, sus cirios, sus figuras, su silencio y su envolvente oscuridad, representa a un tiempo el sepulcro, la prisión y el refugio, en un juego constante de dualidades, pero en el que destacan siempre los rasgos que las convierten en un marco que sobrepasa la medida del hombre, y en el que la muerte encuentra un escenario adecuado :

Il y a le cycle de l'église où figure sans cesse une cathédrale, formidable et rassurante comme la tombe, la nuit étoilée, les creux de la terre et des corps : et tantôt cette basilique ténébreuse est vue du dedans, parsemée de lueurs de cierges et pleine d'un silence qui ressemble une musique solennelle, et tantôt elle est vue du dehors, et ses battants refusent de s'ouvrir devant le pèlerin auquel manque la clef nécessaire pour pénétrer ses profondeurs (*Préface*, pp. 1533-1534).

5.2.6 EL CICLO DEL ESTANQUE

Finalmente, el último ciclo que cita la escritora, excluyendo los de la felicidad y el amor, es el ciclo del estanque, del que habla en singular, pues se trata tan sólo de un sueño, que es el que más se remonta en el tiempo hasta su infancia. Es también el único que se repite de un año a otro: «il y a le rêve de l'étang, le seul grand rêve qui remonte à l'enfance, et le seul aussi qui se reproduise d'année en année sans le moindre changement» (p. 1534).

Son dos los sueños que contienen en sus títulos la imagen del charco: uno, «la mare maudite», que es al que se refiere en la frase anterior «ce cauchemar date des nuits de mon enfance : c'est le plus ancien, le plus oppressant, le plus septentrional de mes mauvais rêves» (p. 1547), el otro es el ya analizado de «la Flaque dans l'église». Tanto en uno como en otro, la imagen evocada por el estanque, el charco, el agua muerta, es inequívocamente asociable a la muerte; esta identificación trasciende los límites del universo onírico de la escritora, teniendo su correspondencia en otras obras de ficción, en las que estas extensiones de agua estancada aportan un inconfundible aroma de muerte y de

descomposición¹⁸², en oposición al agua que fluye, que se renueva y que constituye una referencia para el discurrir de la vida.

«La mare Maudite» está revestido de una inconfundible tonalidad de gris plomizo¹⁸³ y de blanco sucio que impregna hasta el color de la hierba, en un paisaje cuya única aportación de color está representada por el rojo -color asiduamente vinculado a la muerte en Yourcenar- de las flores de adormidera silvestre, que envenenan el paraje:

Seuls, des pavots sauvages, d'énormes calices rouges éclatent ça et là dans l'herbe grise. allument ce coin de terre blafard qu'ils semblent tacher de sang. Ces fleurs pleines d'un jus de sommeil et de mort et cet étang blême qui semble empoisonné à jamais par un sort tombé tout au fond me sont plus familiers que bien de paysages où j'ai marché vingt fois au soleil de plein jour, et [...] j'ai l'impression d'avoir passé peu de nuits sans revoir ce lieu empreint pour moi d'une désolation moins rassurante que celle des cimetières (p. 1547).

El origen de la visión no ofrece dudas para la autora, situándolo en las colinas de Flandes, entre Lille y el mar, en donde ella observaría muchas veces en su infancia el movimiento de la hierba mecida por la brisa marina. Sin embargo, la visión del estanque pertenece únicamente al mundo de sus fantasmagorías oníricas, pues carece de referente real localizado:

Quant à la néfaste petite mare, je ne l'ai pas encore rencontrée à l'état de veille, et le jour où je l'apercevrai, je sais que j'interpréterai sa présence comme une invite au suicide (p. 1548).

¹⁸² Los estanques de Woroïno en *Alexis*, o los canales de Amsterdam en *Un Homme obscur*, entre otros.

5.3 LOS SENTIDOS EN EL MUNDO DE LOS SUEÑOS

Abordaremos este último apartado dentro del presente capítulo debido a la multiplicidad y riqueza de referencias a las percepciones sensoriales que adornan el mundo onírico descrito en *Les Songes et les Sorts*. La proximidad, que en muchos momentos se torna ambigüedad y hasta confusión entre el mundo de los durmientes y el mundo de los muertos, nos permite extraer conclusiones acerca de las manifestaciones sensoriales en un mundo que parece destinado en principio a la oscuridad y al silencio, que podremos aplicar a la imagen que MY nos transmite de las percepciones de los muertos.

Hay que comenzar dejando constancia de la discordancia que surge a veces entre los textos explicativos que la escritora redacta para aclarar ciertos aspectos de su obra (*Préface, Dossier, Brouillon, Notes, etc.*) y la realidad que se desprende del análisis de sus contenidos. Así, por ejemplo, pese a la riqueza y abundancia de alusiones referentes a la sensación de calor- frío (sobre todo, frío), a las que hemos aludido a lo largo del análisis de esta obra, y que hemos mencionado como uno de los elementos recurrentes para designar un rasgo específico que marca el contraste entre el mundo de los vivos y el más allá, MY se refiere a esta sensación como una de las que rara vez son experimentadas en sueños:

On éprouve rarement en songe la sensation du froid ou du chaud physique. on n'y bâille guère. on y a rarement faim et on n'y éprouve presque jamais dans toute sa violence la douleur du désir. On y traverse le désert. on s'y couche dans la neige. on y mange parfois. on y fait l'amour. mais à peu près comme doivent le faire les fantômes et les dieux (p. 1575).

Del mismo modo, califica de casi inexistentes las manifestaciones sonoras en sus sueños [«le son, au contraire, assez rare » (*Dossier*, p. 1631), «l'immense majorité des rêves est muette» (*id.*, p. 1612)], cuando en realidad abundan las

¹⁶³ Respecto a los estanques de Woroino, les atribuye precisamente este mismo color. «Vous connaissez les étangs de Woroino: vous dites qu'ils ressemblent à des grands morceaux de ciel gris

referencias a diferentes texturas de sonidos, y también de silencios¹⁸⁴, como veremos seguidamente.

Queda, en cualquier caso, la noción de que el mundo de los sentidos adquiere en los sueños una dimensión atenuada, remota, que poco tiene que ver con las percepciones que nuestros órganos sensoriales nos transmiten en estado de vigilia. Por lo pronto, el gusto, sería el primero de los sentidos excluidos por el filtro de los sueños: «le goût, inexistant» (p. 1631). En segundo lugar, sería el tacto el sacrificado, por su capacidad de disipar el sueño «Le contact réveille – c'est ce qui fait que tous les rêves érotiques ont une fin soudaine» (id.). Esta afirmación, que podría tener validez para los sueños de tipo erótico, queda no obstante en entredicho por algunas alusiones a contactos (p. e., la antes mencionada con la mano de su padre: «une grande main osseuse se pose sur mon épaule», p. 1577), o incluso con su amado en el lecho aunque, esta vez sí, el contacto le despierta:

Je serre entre mes bras, entre mes genoux, ce corps plus aimé que Dieu, plus important que ma propre vie, et l'ineffable excès de mon bonheur me réveille, ce qui est sans doute, en rêve, la seule façon de s'évanouir» («l'amour et les Bandelettes de lin», p. 1603).

Del olfato, al contrario que del gusto, sí que disponemos de ciertas menciones, dos de las cuales encierran sensaciones olfativas relacionadas con la muerte: «Il se baigne dans cette poudre répandue sur lui, mêlée à cette terre mouillée qui sent la mort» (p.1593), «L'odeur qui s'insinue doucement autour de nous est acide et rance comme celle des gâteaux noircis qui tombent en poussière dans les tombes» (p. 1578), perteneciendo las otras dos a «la Maison des Femmes pâles»: «Il est construit de luisantes planches de sapin qui ont encore l'odeur et la couleur de la résine» (p. 1584), «On respire une vague et insistente odeur de vernis» (p. 1585).

tombés sur la terre» (*Alexis*, en EM, p. 11).

Los sonidos desempeñan una importante función expresiva en el contexto onírico desarrollado en *Les Songes et les Sorts*, asociados en algunos casos a recuerdos de la propia escritora. Estos sonidos juegan su papel en una doble vertiente, tanto de forma positiva, por su propia cualidad como sonidos, como por su ausencia o negación, esto es, convertidos en silencio. Del mismo modo ocurrirá con los colores y las diferentes clases de luz descritas en los sueños, que darán lugar a su vez a diversas modalidades de oscuridad para matizar tantas vivencias inconscientes.

Los sonidos que llegan a la percepción, no lo hacen sin embargo a través del sentido del oído «Les dormeurs entendent avec leurs artères, avec leurs entrailles et non avec les organes de l'ouïe» (p. 1566). Esta modalidad *visceral* de propagar los sonidos a través de los sueños les va a conferir ciertos matices que acaso no sepamos percibir en estado de vigilia. Así, la aportación de los sonidos descritos es la de enfatizar una íntima angustia, hasta llegar a convertirse incluso en el elemento expresivo predominante del sueño, como ocurre en «Les Cœurs arrachés»:

Ils continuent à battre avec l'insupportable bruit de montres suspendues dans une boutique d'horloger. et toute la cuisine retentit de leur tic-tac [...] Je me dis qu'il faut d'une façon ou d'une autre les obliger à se taire [...] Enfin, pour me débarrasser de ce bruit, qui finirait par me faire crier, je verse précautionneusement le contenu visqueux du panier par la fenêtre (p. 1552).

En «les Chevaux Sauvages», que hemos relacionado con una evocación del estallido de la guerra, también este hecho le provoca a la durmiente un ritmo desbocado en el latir de su sangre, que enlaza con los corazones del sueño anteriormente citado, enlaza igualmente con la percepción del sonido de la durmiente a través de sus arterias, puesto que del flujo sanguíneo se trata, y que refuerza la visión apocalíptica de la matanza universal que se avecina, con los acordes de una marcha fúnebre por la humanidad:

¹³⁴ El hecho de que los silencios sean objeto de matizadas descripciones desmiente la supuesta *mudez* de los sueños, pues, de ser así, el silencio invadiría toda su extensión, no siendo por lo tanto objeto de mención o descripción específicas.

Peu à peu, ce silence finit par se moduler en moi comme une musique solennelle : les pulsations de mon sang rythment une espèce de marche funèbre violente et rauque, et je comprends vaguement que ce troupeau sauvage de bêtes folles se précipite inéluctablement vers un gouffre, que l'horizon est une pente, et cette pente le flanc d'un abîme où ils rouleront jusqu'au fond (p. 1577).

Por último, al igual que a mediados de agosto de 1914, cuando estalla la Primera Guerra Mundial y Marguerite huye hacia Inglaterra con su padre, con un fondo de campanas que tocan a rebato¹⁸⁵, de nuevo el 3 de septiembre de 1939¹⁸⁶, vuelve a escuchar los mismos tañidos de muerte por la declaración de guerra entre Francia y Alemania, con lo que esa impresión acústica quedará profundamente grabada en su interior y asociada en adelante al tañido fúnebre, al presagio de una matanza sin sentido. En «la Maison des femmes pâles», escucha el mismo toque: «Soudain, l'ouragan d'un tocsin retentit derrière nous» (p. 1587), asociado a otros ruidos: «Au même moment, une foule venue de partout envahit les terrasses, et l'on entend résonner sur la terre molle le bruit sourd de milliers de pieds nus» (id.).

Los silencios descritos representan, por su parte, mucho más que la ausencia de ruidos o palabras, pues se trata de silencios con naturaleza y funcionalidad propias, que lo mismo pueden servir para la creación de fantasmas «Seul, le son de nos pas retentit encore dans ce silence, répercuté par l'écho de la paroi rocheuse, multiplié comme si nous étions suivis par une foule invisible» (pp. 1588-1589), o para convertirse en una amenaza «Le vide, le silence, nous font l'effet d'une menace incompréhensible» (p. 1587), o simplemente en la expresión del punto más alto en la escala de la serenidad, de la inmovilidad, en forma de identidad armónica con el entorno: «Tant de sérénité, tant de silence font penser à

¹⁸⁵ Cfr. supra, apdo. 5.2.1.

¹⁸⁶ J. Savigneau, su biografía recoge así este episodio: «Mais tandis qu'elle se prépare à regagner Paris pour s'embarquer ensuite à destination de New York sur un paquebot hollandais, le *Nieuw Amsterdam*, la guerre entre France et l'Allemagne est déclarée, le 3 septembre. Toute la journée, le tocsin sonne dans les villages de Suisse et de France. Elle les entend, alors qu'elle fait route vers Paris. "Cette fois c'était les cloches de sept ou huit villes ou villages qui sonnaient à la fois, parmi lesquelles se détachait le grand bourdon de la cathédrale de Lausanne. Seule comme je l'étais, libre comme je l'étais, n'étant en somme attachée à aucun lieu en particulier, sauf par mon choix, à aucun être, sauf par mon choix, il me parut un long moment que ma propre vie s'effaçait, n'était qu'un carrefour où s'engouffraient ces ondes de bruits : ce tocsin n'était déjà plus le signal d'un danger, mais un glas, celui de tous ceux qui allaient mourir dans cette aventure, comme peut-être, moi même" » (Savigneau, pp. 144-145).

cette expression anglaise qui sert à désigner ce que nous nommons si mal une nature morte: *Still life*, l'Être à l'état de repos» (p. 1549).

Los silencios pueden llegar a ser tan rotundos en los sueños que nos permiten acceder al ruido íntimo de la vida de la naturaleza, que normalmente está vetado al oído humano: «On n'entend aucun bruit, dans ce silence, les arbres rassurés respirent» (p. 1565), «La pureté de l'atmosphère est si complète, qu'on voit d'en haut pousser l'herbe, comme dans le plus pur silence on l'entend grandir» (p. 1545). Por su parte, la profundidad del silencio del sepulcro queda puesta de relieve por el contraste experimentado por la durmiente tras su *resurrección*, ante la avalancha de los sonidos de la naturaleza en su reencuentro con el exterior: «Ici, en plein air, en plein espace, le sifflement du vent est si fort que mes oreilles prennent peur, et que je fais un mouvement pour rentrer dans ma tombe» (p. 1580).

Finalmente, en lo que se refiere a la vista, no podemos dejar de mencionar la importancia primordial que en toda su obra en conjunto asume la perspectiva cromática de los objetos o del entorno. Su preocupación constante por matizar hasta el detalle el tono de un atardecer, de una hoja muerta, la variedad de colores del exterior, le llevan a crear una estética cromática personal en lo que al universo onírico se refiere, y que ella misma desarrolla en *Dossier des «songes et les Sorts»* (pp. 1609-1610). En consonancia con esta preocupación constante por el elemento cromático, transmite a los relatos de sus sueños una abundante serie de referencias en este sentido: «On se demande avec stupeur comment certains psychologues ont pu prétendre qu'on rêve toujours en noir et blanc [...] Dans mon expérience à moi, l'élément chromatique est peut-être le plus important du rêve» (*Dossier*, pp. 1607-1608). El personal código de la escritora contiene cuatro colores básicos, dos de ellos asociados a la felicidad: el rosa «un ciel rose vu en rêve est évidemment l'équivalent chromatique de la félicité éternelle» (id., p. 1610), y el azul, símbolo de la felicidad perfecta (sueño titulado «L'Eau bleue», p. 1559), que es por otra parte el color de los ojos de casi todos los personajes de los sueños de los que se menciona este dato; el verde, por su parte, color de naturaleza

«extraordinairement jeune », y el blanco, normalmente asociado a la nieve, que da color a alguno de los sueños de muerte («la Route sous la neige») y a alguna pesadilla («la Lépreuse»). El color negro por su parte, no tiene el protagonismo que la abundancia de elementos relacionados con la muerte podría hacernos pensar, pues aquellos están más bien vinculados a la idea de oscuridad, en el sentido de ausencia de luz, antes que a la presencia del color negro como tal. Éste mantiene en la mente de la autora, sin embargo, un fuerte contenido simbólico: «Le rôle du noir est plus limité ; il figure aussi surtout sous son aspect de nuit intérieure, dedans des chambres ou des souterrains, plus ou moins lié au sentiment d'une descente aux enfers» (*Dossier*, p. 1609). Por último, añadiremos la presencia ya señalada del color rojo en el sueño de «L'Avenue des décapités», de carácter alusivo a la guerra, que encierra una minuciosa descripción de la evolución sufrida por el cielo:

Le ciel tout entier est devenu rouge [...] et cette vivante couleur m'aide enfin à me souvenir avec précision des paroles que mon père a prononcées confusément tout à l'heure : il était question de l'infinie variété de ton de rouges situés entre le violet et le pourpre [...] Peu à peu, la chaude coloration du ciel se fait tout à la fois plus éclatante et plus sombre (p. 1566).

La oscuridad por su parte, está en los sueños relatados fundamentalmente asociada a dos elementos: los crepúsculos y las iglesias o catedrales que, como señalamos anteriormente, se asimilan a sepulcros, refugios o cavidades, razón por la cual, ni siquiera la presencia de los cirios consigue disiparla, pues posee una atmósfera propia:

Il fait très sombre, mais cette obscurité n'est pas pure et produite seulement par l'absence de lumière : elle semble ouatée par d'innombrables rideaux de gaze, faite d'une accumulation de vapeurs suspendus, immobiles, mais sans tiédeur et sans parfum (p. 1570).

La oscuridad del interior de las iglesias o de otras cavidades encierra siempre la idea del sepulcro al que no llega la luz: «La chambre où nous nous trouvons est sombre comme le dedans d'une hutte funéraire» (p. 1578).

En cuanto a los crepúsculos, las alusiones efectuadas a la alternancia del día y la noche, contienen con frecuencia referencias y comparaciones con el mundo de la muerte y de las tinieblas, asimilando la caída de la noche con el paso de la frontera entre un dominio y otro

La journée inaltérablement belle glisse vers la mort comme une femme qui s'affaiblirait, se décolorerait sans se faner (p. 1565).

Nous cheminons entre le jour et la nuit, dans le bref intervalle entre les deux marées qui tour à tour recouvrent l'espace et emportent chaque fois avec elles, comme des noyés, quelques centaines de morts (p. 1588).

Son esos momentos fronterizos, de indefinición entre el día y la noche, los del amanecer y el ocaso, aquellos en los que preferentemente sitúa Yourcenar la mayor parte de las muertes de sus personajes, con cierta predominancia a favor del alba, existiendo en todo caso una intencionalidad de marcar la transición que marca el paso de una luz a otra, del mismo modo que al morir se recorre un camino desde el reino de la luz hasta el mundo de las tinieblas.

CAPÍTULO 6

LE COUP DE GRÂCE,

LA TRAGEDIA HECHA NOVELA

CAPÍTULO 6

LE COUP DE GRÂCE,

LA TRAGEDIA HECHA NOVELA

6.1 EL MARCO DE SU CREACIÓN

Esta novela corta supone la última de su bien nutrida primera etapa, que coincide prácticamente con la década de los años treinta, y que está dominada en su mayoría por la clara influencia del universo mítico y de los desencuentros sentimentales. La manera de plantear los conflictos del ser humano frente a su destino, que hasta ahora se ha mantenido en un registro predominantemente abstracto e intemporal, adquiere en esta obra el tacto áspero de la crudeza, de la carnalidad.

Por otra parte, el tratamiento del que es objeto la muerte, dentro del contexto global de la obra de la autora, establece en *Le Coup de grâce* un punto de transición hasta ahora desconocido, y que no volverá a aparecer con las mismas características en ninguna obra posterior. Las obras anteriores, las de juventud, han planteado el tema de la muerte de forma constante, situando frente a ella, no a criaturas de carne y hueso, sino a arquetipos que representan al género humano, salidos de la leyenda, del folclore, o del sugerente y variado universo mítico de la escritora. Por su parte, las grandes obras narrativas posteriores, pertenecientes al período llamado “de madurez” (o, impropriamente, “histórico”), abordarán el tema de la muerte en toda su extensión, en efecto, pero desde una perspectiva más íntima y reflexiva, más personal y filosófica; la aproximación del personaje en el futuro será hacia su propia muerte, no hacia la muerte como realidad ontológica.

Entre ambos universos, tan distantes y al tiempo tan estrechamente vinculados, separados por más de una década de inactividad y de pausa literaria –

la que media entre esta obra, publicada como queda dicho en 1939, y *Mémoires d'Hadrien*, que aparece en 1951-, aparece en *Le Coup de grâce* un enfrentamiento inusitadamente cruel de los personajes con la muerte, que se presenta como única e inevitable salida de una situación de tragedia, representada por la guerra. En ninguna otra obra como en esta, su lógica perversa tiene una influencia tan omnímoda sobre el desarrollo de los acontecimientos, como analizaremos posteriormente.

Marguerite Yourcenar emprendió la redacción de *Le Coup de grâce* en Italia, entre “la Casarella”, villa alquilada en Capri, y el hotel “Sirena” de Sorrento (abril - agosto 1938). Pese al corto período invertido en su escritura, presenta unos rasgos de sorprendente madurez literaria y profundidad psicológica en los dos personajes principales, Éric y Sophie; al mismo tiempo, ostenta el raro privilegio de ser una de las escasísimas obras de la autora nunca retocadas: en efecto, publicada por Gallimard en 1939, ha llegado hasta nuestros días intacta en la versión definitiva que figura en la edición de la Pléiade, con la única inclusión de un *Préface* fechado en marzo de 1962.

En el ámbito personal, la escritora se encuentra en una fase de gran intensidad sentimental, determinada, por una parte, por la fuerte relación que mantiene con la griega Lucy Kiriakos, que todavía habrá de durar hasta la muerte de ésta; al mismo tiempo, en febrero de 1937, conoce a Grace Frick, realizando ambas un viaje por Grecia durante el mes de abril; en septiembre se embarcan hacia los Estados Unidos. Allí, en New Haven, pasan el invierno 1937-38, viajando por Virginia, Carolina del Sur, Georgia y Canadá. Su regreso a Europa, en abril de 1938, marca el inicio de la obra que ahora analizamos. Además de la relación sentimental con las dos mujeres mencionadas, esta época —en parte gracias a esta obra, como veremos— marca la superación definitiva de la crisis personal que supuso la relación frustrada con André Fraigneau, cuya huella planeó sobre la práctica totalidad de las obras compuestas durante la década comprendida entre finales de los años 20 y *Le Coup de grâce*, como ha quedado consignado en los capítulos precedentes. La finalización de este relato marcará la definitiva

cicatrización de un capítulo de notable trascendencia en su vida y en su obra, la culminación de un proceso que se iniciara con *Alexis*, que alcanzó su cénit con el exorcismo que supuso *Feux*, y que se disuelve definitivamente con este *tiro de gracia* que remata definitivamente un capítulo conflictivo de su biografía. La obra sería así entendida como un "ajuste de cuentas" (Savigneau, p. 135), tanto en lo que se refiere a la situación descrita en la narración (la imposible pasión de una mujer, Sophie, hacia un hombre, Éric, que en realidad se siente atraído por Conrad, el hermano de Sophie), que refleja claramente un conflicto análogo al vivido por ambos en la vida real, como en el título, también lleno de connotaciones intencionadas.¹⁸⁷ La riqueza de implicaciones y la abundancia de aspectos personales que la autora proyecta en los personajes de esta narración, encarnando en Sophie la metáfora de sus propias obsesiones, configuran esta obra personalísima y compleja, al tiempo que obligan a efectuar una lectura condicionada por unos antecedentes personales y por un contexto histórico que presentaba unos perfiles inquietantes.

En efecto, el elemento autobiográfico, canalizado a través de la proyección de la escritora en el personaje de Sophie de Reval, va a condicionar la génesis y el desarrollo de la novela, así como el diseño de la situación vivida por la pasión imposible entre ella y Éric. En la búsqueda inútil de su heroína tras los pasos de un ser amado incapaz de corresponder, la novelista vierte su pasión malograda con A. Fraigneau, que ya reflejara repetidamente en sus obras precedentes: «Ce texte, sans doute le plus profondément violent et le plus autobiographique. Car, enfin...

¹⁸⁷ Savigneau atribuye a la elección del título tres implicaciones, ninguna de las cuales, en efecto, resulta casual: «Alors que Marguerite Yourcenar écrit ce roman, André Fraigneau publie un recueil de nouvelles intitulé *La Grâce humaine*. "C'est en référence à mon livre qu'elle a nommé le sien *Le Coup de grâce*", commente-t-il aujourd'hui. Le "coup de grâce" est évidemment aussi celui qu'elle porte à leur désastreuse histoire. Enfin, elle vient de faire la rencontre de Grace Frick, ce qui a probablement rendu possible la véritable rupture, en elle-même, avec André Fraigneau, et la rédaction de ce roman. La dédicace qu'elle fait à Grace en témoigne: "A ma très chère Grâce. La dédicace de chaque exemplaire de ce livre devrait porter son nom. En tout cas son prénom y est"» (id.).

También M. Sarde (1990) se refiere a esta coincidencia de título entre las obras de MY y A. Fraigneau: «*La Grâce humaine* et *Le Coup de grâce* sont pratiquement contemporains puisque écrits tous deux en 1938, tous deux en partie en Italie: le sien à Venise, le vôtre à Capri et Sorrente» (p. 251).

une femme éperduement amoureuse d'un homme qui n'aime que les hommes... qui ne reconnaîtrait Marguerite Yourcenar et André Fraigneau ?» (Savigneau, p. 134). Ésta sera, no obstante, la última vez en la que la materia literaria de Marguerite Yourcenar se nutra del íntimo desastre de su frustrada historia de amor, pues representará, como hemos señalado, la superación definitiva de esa etapa.

El poder absoluto del que disfruta el autor con respecto a los personajes y a la acción que éstos desarrollan, le otorga la facultad de disponer de ellos para ahuyentar determinados fantasmas, mediante la entrega en ofrenda de uno de sus personajes: Sophie habrá de morir al final del relato a manos del ser al que amaba. Éric le había negado la entrega amorosa, y ella optó entonces por la entrega definitiva, la de la vida. MY sacrifica así a su personaje para desterrar definitivamente esa parte de sí misma que aún permanecía atada a la imagen de A. Fraigneau, mediante la purificación que, a través de la catarsis, le proporciona esta tragedia.

Al mismo tiempo, en la entrega en sacrificio de Sophie, la autora va a sintetizar igualmente la inmolación de la humanidad en el holocausto bélico:

La lucidité vibrante du *Coup de grâce*, la capacité retrouvée à vous épanouir dans des destins distincts de vous et même opposés à vous, que vous éclairez de l'intérieur, le style classique qui tranche sur le baroquisme de *Feux* et renoue avec la tradition d'*Alexis* démontrent à quel point l'expérience maîtrisée de la douleur a nourri et humanisé votre œuvre. Ils permettent de goûter d'autant mieux dans ce pur récit votre entreprise –réussie– de refléter et de consigner les intimes désastres de la personne aussi bien que les cataclysmes de l'histoire (Sarde, p. 256).

Desde el punto de vista de su producción literaria, la redacción de *Le Coup de grâce* ve la luz en una etapa especialmente fecunda de la escritora, en la que situamos, además de las obras recientes ya mencionadas en apartados anteriores –*Feux*, *Les Songes et les Sorts* y *Nouvelles Orientales*–, las traducciones de Kavafis (en compañía de Constantin Dimaras), de *The Waves* de Virginia Woolf (*Les*

Vagues, 1937), tras entrevistarse con la escritora británica en Bloomsbury en febrero de 1937, así como la iniciada y posteriormente abandonada *Death Comes for the Archbishop* de la norteamericana Willa Cather¹⁸⁸ (1876-1947).

En el plano religioso, la autora se encuentra posiblemente en el punto más distante de las preocupaciones religiosas en general y del pensamiento cristiano en particular. Este hecho coincide en el tiempo con la correspondencia iniciada con el ensayista católico Charles du Bos, único medio que ha permitido a los estudiosos el seguimiento de la evolución de su pensamiento en esta etapa. Dicho alejamiento se reflejará en la atmósfera de profundo pesimismo existencial que desprenden las páginas, el texto “seco y violento” (Savigneau, p. 132) de *Le Coup de grâce*. En ellas, parece imponerse el trágico absurdo de la guerra, que amenazaba por segunda vez en apenas veinte años a la vieja Europa. La guerra en España, el auge del fascismo en Italia, y las pretensiones expansionistas del Reich alemán, presagian un panorama cuya pendiente se inicia apenas un mes después de concluida la novela, en la noche del 29 de septiembre de 1938, fecha en la que los acuerdos de Munich ponen el primer peldaño de la escalada bélica que de nuevo sembrará de cadáveres y odios los pueblos de Europa:

Il aurait fallu être sourd et aveugle pour ne pas voir venir la guerre en 1938 [...] Le sentiment du danger, accru aussi par la guerre d'Espagne et par ce que je savais des dessous du fascisme italien, était très fort chez moi en ce temps-là (YO, p. 118).

Le Coup de grâce a été également écrit en quelques semaines, durant l'automne de 1938. C'était l'époque des fameuses entrevues de Munich: la guerre était de

¹⁸⁸ (*Chronologie de la Pléiade*, p. XX). Este título se añade a la abundante presencia de la muerte en las obras y traducciones que la autora emprende en esta primera época de su producción, cuya preponderancia indiscutible queda reflejada en los títulos: *Les Dieux ne sont pas morts*, *La Mort conduit l'attelage*, *Le lait de la mort*, *Sappho ou le suicide*, *La veuve Aphrodisia*, *Kali décapitée*, *Sept poèmes pour une morte*,... En otro orden de cosas, y al margen de las características comunes entre W. Cather y MY (el carácter vitalista, independiente, algo aventurero y viajero de ambas, además del “espíritu sensitivo y selectivo” que compartían, o la admiración profesada por ambas a maestros como Flaubert o H. James), resulta inevitable la asociación del tema descrito en esta obra, en la que se narran las aventuras de dos misioneros franceses en labores de pioneros en tierras americanas –el motivo de los colonizadores es una constante en la obra de Cather–, con el episodio del jesuita francés (oriundo de Annecy en lugar del Macizo Central) agonizante en la isla

nouveau bien proche. et je suis sûre que les angoisses du moment sont pour quelque chose dans la tension intérieure du récit. consacré comme il l'est à un épisode de guerre se situant près de vingt ans plus tôt (ER. p. 20).

Pocos meses después, desde Kitzbuhel, en el Tirol austriaco, en donde pasa sus vacaciones de fin de año junto a Lucy Kiriakos, resume en una carta las sombrías perspectivas:

La radio nous a apporté ici à quelques secondes de distances le tonnerre des cloches et des canons de Munich et le grand bruit clair de Notre-Dame. Selon la coutume allemande, nous attendions le coup de minuit debout sur des bancs, toutes lumières éteintes, prêts à sauter à pieds joints dans la nouvelle année comme au fond d'un précipice.¹⁸⁹

6.2 El entorno bélico como coartada literaria

Los acontecimientos que siguieron, ejercieron sobre la vida y la obra posterior de la escritora una notable influencia, dejando gravemente maltrecha la concepción que sobre el devenir del ser humano se forjaría en el futuro. El panorama sombrío abierto por la conflagración generalizada, pondrá en crisis los fundamentos de la confianza en el hombre como especie y de la fe en la viabilidad de un proyecto de civilización a su medida.

El ambiente abiertamente bélico irrumpe en esta obra, convirtiéndola en el retrato de un laberinto que asfixia a los tres protagonistas; Sophie, Éric y Conrad no son en realidad sino los tres vértices de un triángulo que abarcaría a la humanidad entera, atrapada sin remedio en la trampa bélica. Sin embargo, y a pesar de que todas las circunstancias del entorno inmediato hacían presagiar la

de los Montes Desiertos, a la que arriba Nathanael (cfr. *Un Homme Obscur*), tras el ataque de los ingleses, basado en un hecho real acaecido en 1621.

¹⁸⁹ Carta a Emmanuel Boudot-Lamotte. 6 janvier 1939. (LT. p. 62). Véase igualmente las alusiones referidas a estos sonidos que anuncian la guerra recogidos en el apdo. 5.3, así como el símil del precipicio o abismo que utiliza en esta carta para evocar el destino de la humanidad, que es el

inminencia de los acontecimientos¹⁹⁰, el escenario escogido para situar la acción busca deliberadamente la distancia del lugar y del momento. Así, en lugar de proporcionar una referencia contemporánea, directa y reconocible, como hizo con la Italia fascista descrita en *Denier du rêve*, se aleja hasta Livonia y Curlandia (actual Letonia), en el contexto de las guerras bálticas y de la lucha antibolchevique, con un salto hacia atrás en el tiempo que le hace retroceder veinte años, hasta situarse en 1918-19: «Avec *Le coup de grâce* je me suis rendu compte qu'il valait mieux se donner un certain recul dans le temps et dans l'espace, en évoquant ces guerres baltes de 1919-1921 (que naturellement je n'avais pas vécues)» (YO, p. 118). Es precisamente la misma distancia temporal – 20 años- que se había impuesto para redactar *Alexis*: «C'était nécessaire pour mieux voir, pour le détacher davantage des impressions trop vives du moment [...] pour mieux voir, pour placer l'objectif à un endroit où la vue sera la meilleure» (YO, p. 68).

A la hora de abordar los episodios históricos desde una perspectiva literaria, tras descartar las aproximaciones efectuadas desde la erudición – reconstrucción minuciosa- o desde la empatía con la época y el personaje, la autora reivindica la fórmula de síntesis y recreación que denomina, usando el término de Cocteau, “l'éternité pliée”: «cette espèce de regard qui nous fait embrasser d'un seul coup le temps, le temps dans lequel le personnage a vécu, et aussi le nôtre...» (ER, p. 61). El empleo de esa fórmula explica la fusión de planos que se da en *Le Coup de grâce*, pese a la distancia de tiempo que ella establece, entre los acontecimientos narrados y su contexto inmediato.

La acción del relato se inspira, como hemos mencionado anteriormente, en hechos reales que fueron referidos a la escritora en Suiza poco antes por un amigo¹⁹¹ del personaje principal. Es precisamente Éric von Lhomond, el

mismo que utiliza en el sueño de «Les Chevaux Sauvages»: «...l'horizon est une pente, et cette pente le flanc d'un abîme où ils rouleront jusqu'au fond» (EM, p. 1577).

¹⁹⁰ *Le Coup de grâce* fue publicada 3 meses antes del estallido de la 2ª Guerra Mundial.

¹⁹¹ Se trata de Jacques de Saussure, hijo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Alix De Weck, hija del primero de ellos, confirma que su padre «a aidé Marguerite au moment où elle allait

protagonista, quien nos ofrece la narración en primera persona, al igual que *Alexis* o *Mémoires d'Hadrien*, y nos describe la acción que tiene lugar en Kratovicé, en medio de las guerras bálticas, hacia los años 1918-19. Éric, aristócrata y oficial mercenario, cuya sangre comparte origen alemán y báltico, vuelve al castillo de los hermanos Reval, Sophie y Conrad, con quienes compartió infancia en ese mismo escenario.

En medio de un ambiente de guerra y desolación, en el que todo parece desmoronarse, Sophie se enamora de Éric. Éste, sin embargo, se siente más atraído por Conrad, por lo que se muestra incapaz de responder a las expectativas de Sophie. Tras diversos pasajes de una relación destructiva para ambos, Sophie se pasa a las filas bolcheviques como un soldado más, siendo hecha prisionera y condenada a muerte. Será el propio Éric, por expreso deseo de Sophie, el encargado de ejecutarla, representando este hecho la culminación de un proceso de entrega y aniquilamiento recíproco que ambos llevan a cabo a lo largo de toda la obra, impelidos por unas fuerzas que escapan por completo a su control, como son los dos factores que se interponen entre ambos, y que fuerzan la entrega final: de un lado, la guerra que hace que ambos se encuentren en bandos enfrentados, y por otra parte, las inclinaciones homosexuales de Éric que hacen inviable la unión a la que parecían estar destinados. De la conjunción de ambos factores, surge la muerte como salida ineludible para el conflicto planteado.

La elección de unos hechos reales en un contexto relativamente lejano, no representa tanto un afán distanciador como el objetivo estratégico de buscar un escenario en el que las referencias a personajes, nacionalidades o situaciones concretas, queden exentas de una incómoda inmediatez. Era sin duda el fondo de una situación absurda y crítica lo que interesaba del episodio a la escritora: «C'était d'ailleurs une aventure authentique qui m'avait été racontée par un ami, et ensuite par le frère de l'intéressé, que j'appelle Éric dans le roman. Elle m'avait touchée parce qu'il s'agissait d'une affaire d'amour entre trois jeunes êtres isolés dans une atmosphère de guerre, en pays dévasté» (YO, p. 119). Ese mismo valor

entreprendre *Le Coup de grace* en lui donant des renseignements sur les guerres baltes en 1918-

de abstracción conferido al tema del relato, es el que hace a MY desvincularse de cualquier ambigüedad ideológica¹⁹² que pudiera atribuirse al hecho de situar a los dos protagonistas masculinos en la esfera del ejército alemán, siendo uno de ellos, Éric, al relatar en primera persona, el portavoz de la escritora, por el inevitable proceso de identificación¹⁹³: «*Le Coup de grâce* n'a pour but d'exalter ou de discréditer aucun groupe ou aucune classe, aucun pays ou aucun parti» (*Préface*, p. 83). Incluso desvincula a sus personajes de las motivaciones ideológicas en su

1919» (cit. en Savigneau, p. 134).

¹⁹² Marguerite Yourcenar mostró a lo largo de toda su vida una absoluta cautela a la hora de pronunciarse en cuanto a su ideología política, procurando mantener una cierta equidistancia respecto a las ideologías de izquierda y de derecha: «Je ne me sens pas particulièrement de droite, j'aimerais mieux ce que Jean Schlumberger appelait si bien "le milieu juste"» (Lettre à Joseph Breitbach, 4 février 1977, LT, p. 531); «Au fond je suis convaincue qu'il n'y a pas de régime qui ne puisse être parfait si l'homme qui l'applique est parfait et parfaits les hommes qui l'acceptent. Un communiste idéal serait divin. Mais un monarque éclairé, comme le souhaite Voltaire, serait également divin. Seulement où sont-ils ? [...] L'âge des étiquettes politiques me semble dépassée ou à dépasser» (YO, pp. 120-121). Veía en los dogmatismos inherentes a las ideologías y a los partidos políticos que las sustentan una buena parte de las causas de los enfrentamientos acaecidos durante la historia: «Ça a été un des malheurs de la pensée européenne que la droite et la gauche, chacune de son côté, se soient accrochées avec une sorte d'acharnement à des conceptions quasi théologiques de la nature humaine [...] Rien n'a jamais été gagné, ni à droite ni à gauche par le manque de générosité ou par le manque de lucidité» (LT, p. 423). Quizá por ello reivindicó en todo momento su independencia, mostrando una absoluta reticencia a adherirse a partido político alguno, en la creencia de que el escritor conserva una mayor capacidad transformadora desde la neutralidad: «Un écrivain peut contribuer à la lutte politique en disant tout simplement ce qu'il a vu» (YO, p. 88). Su reclamada posición *apolítica* le granjeó no pocas críticas, sobre todo en ciertas etapas en las que la falta de compromiso político de los intelectuales era considerado casi como un alineamiento expreso con las posiciones más derechistas, del mismo modo que su condena de las dictaduras comunistas. Sus críticas fueron igualmente repartidas entre todos los totalitarismos, muy especialmente para el fascismo («le fascisme me paraissait grotesque» (YO, p. 88), o el nazismo: «S'ils [Montherlant et Jaloux] avaient séjourné dans l'Allemagne des années 1936-39, ou dans l'Autriche occupée, ils auraient vu que la corruption n'y était pas moindre et la brutalité pire» (LT, p. 540). M. Sarde señala la opción de MY, la del exilio hacia el aislamiento, frente a las de algunos de los más representativos intelectuales contemporáneos: «Face à ce préoccupant "état du monde", Camus prônait l'engagement fraternel, Sartre l'engagement politique [...] Vous, vous choisissez une retraite à l'écart du monde» (Sarde, p. 319).

El hecho de que en sus cartas encontremos pronunciamientos más nítidos que en su producción literaria o en las entrevistas concedidas, cabe atribuirlo, como hace M. Sarde, a la presión ejercida sobre ella por una actualidad demasiado cercana a veces y por la cautela antes aludida: «Les lettres de Marguerite répondent plus exactement que Marguerite vivante parce qu'elles disent par petites touches ce qui n'aurait pas pu être dit dans la fièvre de l'actualité, ce qui aurait blessé tour à tour un camp puis l'autre» (LT, *Préface*, p. 19).

¹⁹³ «Toute l'histoire est racontée du point de vue d'Éric et l'identification est si réussie qu'on vous reprochera son engagement au service d'Hitler et son antisémitisme» (Sarde, p. 256). A propósito del tratamiento específico aplicado por MY con respecto a los judíos en sus obras, así como las opiniones vertidas por ella al respecto, véase Sarde, cap. titulado "la fin du monde", pp. 257-61, y carta a Jeanne de Caravon, de 23 de marzo de 1977 (LT, p. 539 y ss.), en la que efectúa durísimos reproches a Montherlant por las simpatías filonazis que el autor deja entrever en su obra *Solstice de juin*, así como por el tratamiento que hace del tema judío, faceta ésta en la que lo compara al personaje de Eric Von Lhomond: «Il est vrai que, comme il le fit, on ne peut trouver d'attaque, à

actuación: «La politique ne compte pas pour Éric; c'est un aventurier» (YO, p. 120). No es, en efecto, el sustrato político el que le interesa del episodio narrado: «J'avais choisi ce sujet (ou il m'avait choisie), non pour son arrière-plan politique, mais parce qu'il se prêtait à écrire un roman d'amour aussi abstrait, aussi dépouillé qu'une tragédie classique» (ER, p. 42) «l'amour, la fidélité au milieu, l'étroite union entre trois êtres de même type, est ce qui compte bien plus que l'arrière-plan politique» (YO, p. 119). En carta dirigida a Margarethe von Trotta¹⁹⁴ se expresa en el mismo sentido, desmarcándose de los posibles encasillamientos políticos o ideológicos que pudieran derivarse de la propia novela, o de la todavía hipotética realización de una versión filmada: «J'ai peur aussi que le texte même du livre ne prête à des interprétations qui risquent de faire dévier l'ensemble : anti-russe, pro-russe, anti-allemand, pro-allemand, antisémite, pro-sémite, homosexuel contre femme, ou femme contre homosexuel, et que saisis-je encore? Ce sont des écueils à éviter, et ils sont nombreux» (LT, p. 448).

El entorno bélico confiere a este relato el carácter de una auténtica tragedia, en la que los factores adversos antes mencionados van a hurtar a los personajes la capacidad de configurar su propio destino, ya marcado desde la primera página: «et ne nous doutant pas que nous n'étions réservés que pour des catastrophes es des folies différentes» (p. 90), «J'étais fatalement destiné à perdre» (p. 99). En el esquema urdido por esta tragedia para los dos personajes principales («une inquiétude qu'un autre eût résolu par des actes, et à laquelle les

proprement parler, contre les Juifs, mais il est vrai aussi que pour lui, comme pour l'Éric du *Coup de grâce*, "les persiflage à l'égard des Juifs fait partie d'un conformisme de classe"» (LT, p. 540).

¹⁹⁴ Esposa del realizador alemán de cine Volker Schlöndorff (nacido en 1939), que hizo una versión filmica de *Le Coup de grâce (Der Fangschuss)*, 1976), producida por Anatole Dauman (productor también de *Nuit et Brouillard*, 1956, e *Hiroshima mon amour*, 1959), y en la que M. von Trotta interpreta el papel de Sophie de Reval, coprotagonizada por Matthias Habich (Éric), Rüdiger Kirschstein (Conrad) y Matthieu Carrière (Volkmar). La película, que obtuvo en general una excelente acogida por parte de la crítica, no contó sin embargo con la aprobación de Marguerite Yourcenar, que descalificó el tratamiento dado por el realizador a múltiples aspectos de la novela. Véanse a este respecto, las cartas dirigidas a M. von Trotta (5-dic.-1974, LT, pp. 446-49), a Georges de Crayencour (17-dic. 1976, LT, pp. 511-13), a Volker Schlöndorff (2-10 enero 1977, LT, pp. 514-26), a Joseph Breitbach (4-feb-1977, LT pp. 529-35) y a Georges de Crayencour (28-jun-1977, LT pp. 547-51), así como las referencias en Sarde, p. 366 y Savigneau, pp. 373-74. Estas dos últimas coinciden en censurar los reproches alegados por la escritora con respecto a la película, aludiendo a su falta de rigor, unos pocos años después, a la hora de emitir exageradas alabanzas hacia las mediocres producciones televisivas del que fue su último compañero Jerry Wilson.

circonstances ne nous permettaient pas d'échapper par la fuite», p. 113), el único reducto de soberanía sobre el propio destino, se limita a decidir la forma de morir, pero no el hecho en sí de morir, que pertenece a un ámbito superior de decisión: «J'ai l'impression très nette que Sophie à partir d'un certain moment avait pris en main les commandes de sa destinée [...] À défaut d'autres possessions, nous pouvons aussi lui laisser l'initiative de sa mort» (p. 149). Como en otras muchas otras ocasiones en la narrativa yourcenariana, la aproximación consciente de un personaje hacia una muerte cierta –llámese ésta suicidio directo o muerte indirectamente autoinducida-, constituye un acto de afirmación de la soberanía del individuo frente a su destino, constituyendo el escaso margen de actuación en el que el ser humano puede ejercer una cierta dosis de autonomía sobre su fin.

El carácter trágico de esta composición emana, además de los dos factores adversos reseñados, que impiden la normal realización de los personajes y de sus relaciones, de las características formales en lo que se refiere a las unidades clásicas: lugar tiempo y acción, quedando transformada en este caso la última en unidad “de peligro”.

Je sentais qu'il y avait là une beauté tragique. ainsi qu'une unité de lieu. de temps et de danger. comme disaient si merveilleusement nos classiques [...] Pour le danger. il y avait certes le drame humain de ces trois jeunes. mais qui se mêlait au drame de la guerre. de la misère. des idéologies contradictoires [...] Le drame s'achève dans le livre. come il s'est achevé dans la vie : par un incident tragique dû à la férocité des guerres partisans (YO. p. 119).

Así pues, el trágico incidente final no es sino el resultado inevitable de la suma de los dos dramas, el humano de estos tres seres de pasiones y preferencias entrecruzados por un lado, y el de la guerra omnipresente por otro: «On parle toujours comme si les tragédies se passaient dans le vide : elles sont pourtant conditionnées par leur décor» (p. 105). Los dos discurren paralelos, yuxtapuestos, el uno junto al otro sin interferir ni adentrarse de forma considerable en los respectivos ámbitos de acción... hasta el final, en que se produce una fusión inevitable, una convergencia de ambas trayectorias, que será la que determine un desenlace necesario: «ce garçon manqué [Sophie] suivit la grand-route

poussiéreuse des héroïnes de tragédie» (p. 113). También Conrad, pacífico y leal como Orestes («Au début de la dixième semaine, pâle et ravi comme Oreste dès le premier vers d'une tragédie de Racine, je vis reparaître Conrad», p. 93), obtiene en este reparto de papeles trágicos la asignación de una muerte prematura, que anunciará la previsible consecuencia de la de Sophie, pues los dos hermanos formaban una especie de síntesis de dos elementos complementarios, ninguno de los cuales podría sobrevivir por sí solo sin la presencia del otro.

La presencia de la atmósfera de guerra, la perversión de los valores humanos que su lógica impone, la rebaja hasta límites casi nulos del valor de la vida humana, así como la relativización de conceptos tales como subsistencia, felicidad, etc., atraviesan *Le Coup de grâce* desde la primera hasta la última de sus páginas, razón por la cual, en ninguna otra obra como en ésta llega a reflejar la escritora con tanta intensidad la descripción de la guerra y de sus consecuencias. Teniendo en cuenta la reciente experiencia bélica vivida en Europa con motivo de la primera guerra mundial, la ficción desarrollada por MY en esta obra resulta un leve alegato contra lo ocurrido y contra lo que está por ocurrir muy poco después, un muy pálido reflejo de la ficción frente a la realidad: «Il y a une forme d'épouvante qui naît de l'activité des hommes et non de leur imagination ; et c'est la plus terrible de toutes».¹⁹⁵

En esta obra, los conflictos bélicos dejan de ser grandes movimientos geoestratégicos, cuyas implicaciones no interesan, para derivar en multitud de pequeñas escaramuzas mortales, en pequeños grupos de soldados que se mueven entre zonas pantanosas de difusas fronteras, de pequeños países, de pequeñas facciones. Se trata en suma de guerras a la medida del hombre, para mejor destruirlo; guerras locales que separan y destruyen familias, a demasiada distancia de los lugares en los que se adoptan las decisiones que condicionan su desarrollo: «Kratovicé était situé sur la frontière, dans une espèce de cul-de-sac où les sympathies et les relations de famille oblitéraient parfois les passeports, à cette époque où se relâchaient déjà les disciplines de guerre» (p. 89). Pese a tratarse de

¹⁹⁵ Extraído de la crítica de *Le Coup de grâce* de Edmond Jaloux (cit. en Savigneau, p. 143).

una guerra con dimensiones a la medida del hombre, nunca como en el campo de batalla, la muerte de un ser reviste mayor carácter anónimo e impersonal que cuando yace muerto sobre el barro o sobre el agua, envuelto en un sudario que es el uniforme que comparte con millares de desconocidos, bajo los disparos de otro ser anónimo, imperceptible, al que nunca vio, que, a su vez, quizá ni siquiera sepa que ha acabado con la vida de otro desconocido. Así, vemos las sucesivas apariencias que va adoptando Conrad agonizante a los ojos de Éric, hasta disolverse en el más ignominioso de los anonimatos del combatiente caído:

En quelques heures, je le vis changer d'âge, et presque changer de siècle : il ressembla successivement à un officier blessé des campagnes de Charles XII, à un chevalier du Moyen Age étendu sur une tombe, enfin à n'importe quel mourant sans caractéristique de caste ou d'époque, à un jeune paysan, à un batelier de ces provinces du Nord dont sa famille était sortie (p. 147).

Se trata de procesos que, una vez desencadenados, desaparecen y reaparecen de manera intermitente y aunque parezcan dormidos, resurgen con terca crueldad: «tout ce coin de guerre civile avec ses poussées subites et ses complications sournoises, pareilles à celles d'un feu mal éteint ou d'une maladie de peau» (p. 87). Tan engañosa resulta en ocasiones su apariencia dormida, que para los niños incluso resulta poco más que una excitante aventura, apenas un juego más real que los otros: «En 1915, heureusement, la guerre et même le deuil ne se présentaient pour nous que sous leur aspect de grandes vacances. Nous échappions aux devoirs, aux examens, à tout le tintouin de l'adolescence.» (p. 89). El carácter lúdico que los protagonistas atribuían a la guerra en su adolescencia adquiere un tono siniestro posteriormente; sin embargo, la tragedia que se sigue desarrollando ante sus ojos sigue mostrando el aspecto de una partida de caza «une partie de chasse qui n'en finirait pas» (p. 96) o de cartas, que estuvieran jugando con el destino, con la mismísima muerte, en la que también intervienen los jugadores que ya han caído en combate: «nous avons trompé la longueur de ces nuits interminables en jouant tous trois aux cartes avec un mort, et sur ce mort hypothétique du bridge, nous pouvions presque toujours mettre un nom, un prénom, celui d'un de nos hommes fraîchement tué par une balle ennemie» (id.).

La guerra como marco de acción de la novela permite a la escritora igualmente dar forma y contenido, mediante personajes y acciones concretas. a sus obsesiones, temores y escepticismo acerca de la condición humana: «Le danger fait sortir le pire de l'âme humaine, et le meilleur aussi. Comme il y a généralement plus de pire que de meilleur, l'atmosphère de la guerre est, tout compte fait, la plus dégoûtante qui soit (p. 144). El enfrentamiento del hombre con una situación extrema, presenta la virtualidad de poner a prueba los límites de su resistencia y su grandeza, al tiempo que constituye el caldo de cultivo ideal para hacer aflorar las atrocidades de las que puede llegar a ser capaz, alcanzando niveles de crueldad difícilmente tolerables en contextos narrativos extra-bélicos.

Disons seulement pour donner une idée des raffinements de la fureur humaine, que le patient se voyait souffleté avec la peau de sa propre main écorchée vive. Je pourrais mentionner d'autres détails plus affreux encore, mais les récits de cet ordre oscillent entre le sadisme et la badauderie. Les pires exemples de férocité ne servent jamais qu'à durcir chez l'auditeur quelques fibres de plus, et comme le cœur humain a déjà à peu près la mollesse d'une pierre, je ne crois pas nécessaire de travailler dans ce sens. Nos hommes n'étaient certes pas en reste d'inventions, mais en ce qui me concerne, je me contentais le plus souvent de la mort sans phrases. La cruauté est un luxe d'oisifs, comme les drogues et les chemises de soie (p. 88).

Al margen de los heroísmos y de las crueldades que toda situación de guerra desencadena y propicia, la propia situación y el contexto resultan imprescindibles como elemento catalizador para otras conductas aparentemente alejadas de su influencia. El desarrollo de las pasiones, de la amistad, así como las reacciones que ambos sentimientos suscitan, al verse sometidos a la presión insostenible de la incertidumbre y de muerte que la guerra teje a su alrededor, adoptan una evolución infinitamente más descarnadas y desprovistas de aditamentos que si los hechos ocurrieran en tiempo de paz. Una misma situación inicial, con idéntico planteamiento dramático situado en tiempos de paz, hubiera originado sin duda un relato absolutamente diferente del que nos ofrece *Le Coup de grâce*. De ahí que la situación que les rodea proporcione incluso a los propios personajes la coartada de excepcionalidad mediante la que pueden justificar

reacciones o comportamientos difícilmente explicables o utilizables en otras circunstancias:

À une époque où tout fout le camp, je me disais que cette femme au moins serait solide comme la terre, sur laquelle on peut bâtir ou se coucher. Il eût été beau de recommencer le monde avec elle dans une solitude de naufragés. Je savais n'avoir jusque-là vécu sur mes limites : ma position se ferait intenable : Conrad vieillirait, moi aussi, et la guerre ne servirait pas toujours d'excuse à tout. (p. 127)

Son abundantes las ocasiones en las que, a través de entrevistas, testimonios, cartas, y escritos ajenos a su producción narrativa, la escritora muestra su profundo pesimismo respecto a las posibilidades del hombre de progresar en entendimiento, paz, solidaridad y respeto al medio ambiente: «Je pense souvent à l'admonition biblique: "Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté." Il n'y a pas de paix sur la terre, mais il dépend de nous qu'il y ait un minimum de bonne volonté»¹⁹⁶.

Ni siquiera llega a aplicarle al ser humano la vieja sentencia de *homo homini lupus* porque, con toda seguridad, lo consideraría una afrenta a la nobleza del lobo, habida cuenta de la abundancia de ocasiones en las que compara los comportamientos de humanos y animales, quedando sistemáticamente en desventaja los primeros sobre estos últimos. El comportamiento del hombre hacia los animales, lleno de crueldad y de violencia ciega (denunciado por ella en múltiples ocasiones), constituye junto con la sistemática agresión al medio ambiente y los conflictos bélicos, los tres pilares sobre los que MY apoya su absoluta falta de fe en el género humano como especie, a pesar de las sublimes creaciones artísticas, científicas o tecnológicas de las que el hombre ha sido capaz a lo largo de la historia: «Le paradoxe foncier demeure le même : en dépit du génie qui se dépense à construire des *Iliades* ou des *Discours sur la Méthode*, des cathédrales ou des fusées spatiales, l'incapacité totale de l'homme à vivre harmonieusement sur la terre» (ER, p. 46). Su desconfianza arranca del nulo

¹⁹⁶ Lettre à Jeanne Carayon, 18 janvier 1976 (LT, pp. 485-486).

progreso de la humanidad en la rectificación de los errores mostrados por la historia, apreciando una inevitable sucesión y repetición de las mismas constantes:

L'homme moderne est bien moins différent qu'il ne le croit de l'homme du XIX^e siècle avant Jésus-Christ, ou même de l'homme de l'âge de la pierre. Nos besoins et nos instincts sont les mêmes. Les méthodes de la guerre moderne dévastant à jamais le Vietnam à l'aide du napalm et des herbicides et celles des cavaliers d'Attila ("L'herbe ne repousse pas où nos chevaux ont passé") ne diffèrent psychologiquement en rien (ER, pp. 57-58).

En carta dirigida a Jean Chalon, expone una amplia serie de razones para argumentar su pesimismo, en las que se aprecia la doble vertiente mencionada en las inquietudes de la escritora, referidas al ámbito ecológico y a los conflictos bélicos. Sobre ambos se extiende el manto de la muerte:

QUESTION 3 –Pourquoi mes livres indiquent [...] un accroissement constant de ce que vous appelez mon pessimisme ?

RÉPONSE -Votre POURQUOI me stupéfie.

1^{ère} réponse (courte) –Ouvrez les yeux.

2^e réponse (longue) – [...] La pollution de la terre, de l'air et de l'eau [...] 80 pour cent des lacs aux environs de Stockholm devenus mers mortes : mer morte la Méditerranée sur une bonne partie de ses côtes : mers mortes, ou en train de devenir telles, les grands lacs de l'Amérique du Nord : le Rhin transformé «en plaie purulente»: les forêts défoliées par la guerre ou saccagées par exploitation abusive : des centaines d'espèces animales ou végétales anéanties ou menacées d'extinction, voilà pour le bilan planétaire.

Pour le bilan humain [...] une surpopulation qui fait du monde une termitière et de l'homme la matière primaire («expandable») des guerres de l'avenir : l'apparthéisme [sic], le génocide et les régimes concentrationnaires florissant paisiblement ça et là dans toutes les parties du monde : des milliards annuellement dépensés à maintenir le hideux équilibre atomique et à stocker en vue de guerres futures des armes chimiques dont une dixième partie suffirait à détruire la race humaine. [...] je croyais encore, à l'époque où j'achevais *Mémoires d'Hadrien*, qu'un bon esprit ou un groupe de bons esprits pourraient réorganiser notre chaos. Après vingt-trois ans dont chaque année a représenté

une sourde aggravation sur l'année précédente. je ne crois plus qu'à un changement total des esprits et des vues sur la vie.

[...] il faudrait, pour y parvenir, une révolution aussi profonde (et plus complète) que celles qui ont été produites par la conversion au christianisme ou au bouddhisme. Nous devons agir comme si nous comptions sur une révolution de ce genre, mais pour y ajouter foi il faudrait, comme se le demande le «Rémo» de *Souvenirs Pieux*, pouvoir superposer l'existence d'une «Fatalité du bien». Jusqu'ici, la «Fatalité du bien» ne s'est guère manifestée dans les affaires humaines.¹⁹⁷

En enero de 1942, en carta a Jacques Kayaloff, en pleno desarrollo de la contienda mundial, las palabras de MY reflejan con toda nitidez el estado de ánimo que la situación le procuraba, pese al hecho de hallarse en los Estados Unidos, muy lejos del centro del conflicto: «La vie continue assez abrutissante. Je n'ai aucune nouvelle de France, aucune nouvelle de Grèce, et mon découragement atteint à la largeur et à la profondeur de l'Océan Atlantique» (I.T, p. 73).

No es de extrañar, por lo tanto, que con ayuda de una de las alusiones pictóricas tan del gusto de la escritora, efectuara con posterioridad (en 1956) una especie de asimilación metafórica entre la situación de la humanidad («la même pauvre, parfois touchante et toujours décourageante humanité¹⁹⁸) y el cuadro de Brueghel de *la parábola de los ciegos*, con ocasión de una visita que realizó al Musée d'Art Ancien de Bruselas. Resulta sintomático que otros de los cuadros mencionados anteriormente al antedicho, fueran títulos tales como *La Lutte des bons et des mauvais anges*, *La Massacre des Innocents*, o, sobre todo, *Le Triomphe de la Mort* («avec ses régiments de squelettes»), (SP en EM, p. 738). En efecto, en *Les Aveugles conduits par des aveugles* («la plus pertinente peut-être de toutes ces allégories» id.), MY encuentra un cabal diagnóstico de los males que aquejan a la humanidad, reflejados por el pintor flamenco de forma premonitoria, sin que quepa un margen de optimismo:

¹⁹⁷ 29 mars 1974 (LT, pp. 421-22).

¹⁹⁸ Lettre à Henri Balmelle, 2 avril 1959 (LT, p. 138).

La brutalité, l'avidité, l'indifférence aux maux d'autrui, la folie et la bêtise reynaient plus que jamais sur le monde, multipliées par la prolifération de l'espèce humaine, et munies pour la première fois des outils de la destruction finale. La présente crise se résoudrait peut-être après n'avoir sévi que pour un nombre limité d'êtres humains : d'autres viendraient, chacune aggravée par les séquelles des crises précédentes : l'inévitable a déjà commencé. Les gardes arpentaient d'un pas militaire les salles du musée pour annoncer qu'on ferme semblaient proclamer la fermeture de tout. (id.)

Como no puede ser de otro modo, la conclusión que se deriva de semejante análisis, es el pronóstico de una muerte cierta para la especie humana: «et je m'inquiète qu'on ne nous parle plus souvent de la mort de l'homme, qui me paraît dangereusement proche si nous continuons sur la piste où nous sommes lancés» (ER, p. 30). La perplejidad que todos estos elementos confieren a la visión de la vida de la autora, se asemeja mucho a la que ella atribuye a Zénon, en *L'Œuvre au Noir*, a Hadrien, el emperador, al propio Éric de *Le Coup de grâce*, o a Nathanaël en *Un Homme obscur*, situándose muy cerca de Meursault en *L'Étranger*, en un proceso que participa de la consciencia del absurdo de cuanto le rodea, junto a una concepción fatalista y determinista que impide la rebelión del hombre contra el destino que le ha sido asignado: «De plus, comme Hadrien à Béthar, il [Zénon] est de plus en plus obsédé par l'horreur de la vie, par l'absurdité du monde comme il va, par le sentiment d'être impliqué quoi qu'on fasse» (ER, p. 129).

Sin ninguna duda, uno de los episodios históricos que más hondamente conmocionaron a la escritora, erigiéndose en paradigma de la degradación de la humanidad en situaciones de genocidio, fue la existencia de los campos de exterminio para la aniquilación sistemática de las minorías impuesta por el régimen del Tercer Reich. MY tuvo ocasión en 1964 de visitar Auschwitz («[le] camp d'Auschwitz, où la chair et l'âme humaine ont passé par tant d'indescriptibles tourments, avant de se réduire en pures cendres ¹⁹⁹»),

¹⁹⁹ Lettre à Michel Junin, 29 avril 1964 (LT, p. 200). A pie de pág. figura la siguiente aclaración: «au dessus de la date, figure l'inscription suivante: "répondu au verso d'une carte représentant le crematorium d'Auschwitz"».

incorporando algunas de las reflexiones que esta visita le sugirió a las reflexiones del personaje de Zénon en *L'Œuvre au Noir*.

El destino de la humanidad amordazada y conducida hacia un exterminio colectivo se impone a la escritora de forma reiterada, bajo la imagen de los vagones de tren repletos de condenados sin escapatoria posible, situados sobre una vía muerta o sobre una vía que conduce a la muerte. Esa metáfora del destino del género humano aparece por vez primera en *Le Coup de grâce*, con el grupo de bolcheviques, al que pertenece Sophie, y al que encierran en el vagón de tren para interrogarlos antes de una segura ejecución: «On les enferma dans un fourgon à bestiaux oublié sur la voie» (p. 151). Poco años después, en *Qui n'a pas son Minotaure ?* los catorce hombres²⁰⁰ que habrán de morir devorados durante la noche, como tributo ofrecido al Minotauro, son conducidos en su última travesía por Teseo en la bodega de un barco, y su estampa representa como ninguna otra la suerte trágica de quienes llenaron los vagones precintados hacia los crematorios. Esa y no otra es la imagen que simboliza para MY todo el patetismo de un gigantesco interrogante acerca del camino emprendido por la humanidad:

Qui n'a pas son Minotaure ? a commencé à prendre forme vers 1945, et cette image des wagons plombés s'est imposée à moi. Il y a de nouveau superposition : le mythe est une série de cercles concentriques, un peu comme ceux produits par une pierre jetée dans l'eau. Au premier plan, l'image des prisonniers emportés par Thésée dans la cale d'un navire vers le Minotaure qui les dévorera : au second plan, l'image des wagons plombés qui mènent vers Auschwitz, et au troisième l'image de l'homme en général, enfermé dans sa destinée mouvante, ne sachant rien du monde qui l'entoure et continuant jusqu'au bout à se demander où il va, ce qu'il devient, et de quoi est fait son désastre ou son salut (ER, pp. 154-155).

Los acontecimientos posteriores a la redacción de *Le Coup de grâce* y la desdichada sucesión de desastres que jalonaron las décadas subsiguientes, le

²⁰⁰ Es de resaltar el hecho de que, de las catorce víctimas que constituyen el cupo de sacrificio que se ha de ofrecer al Minotauro, sólo uno se subleva ante un destino que no acepta (al igual que hemos señalado anteriormente con Sophie), y provoca el fracaso del designio divino mediante la

demonstraron que aquel vagón sólo era una pálida metáfora de los múltiples sacrificios que se sucederían:

Et si loin dans l'horreur que mon imagination m'entraînait, je n'allais pas jusqu'à inventer les millions de morts des camps de concentration, les fosses communes de l'Ukraine et de Stanlingrad, les centaines de milliers de brûlés de Dresde²⁰¹ et d'Hiroshima, les victimes des raids sur L'Angleterre et ceux des longues marches dans la jungle birmanienne ou des combats en Cyrénaïque, ou dans les forêts de Finlande, les résistants pendus de la Norvège à la Yougoslavie. Ce n'en était pas moins pour eux que se disait ce *Requiem* ou du moins ce *Dies Irae*.²⁰²

6.3 EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR

En lo que respecta a los aspectos formales y estructurales de esta novela breve, de nuevo nos hallamos ante una obra en la cual la autora adopta el punto de vista de un personaje masculino, para desarrollar todo el relato en primera persona, tal y como hiciera anteriormente en *Alexis* y en *La Nouvelle Eurydice*. En consonancia con la intencionalidad de distanciamiento espacio-temporal a la que hemos aludido anteriormente, el recurso estilístico del relato en primera persona recurre en *Le Coup de grâce* a un procedimiento análogo para atenuar la implicación del protagonista en los hechos que describe.

apertura en su cuerpo de «une porte rouge»; el suicidio enmienda de ese modo el destino que le estaba reservado.

²⁰¹ El bombardeo de Dresde constituyó para la escritora la estampa histórica que probablemente más se asemejaba al Apocalipsis. Fue evocado por MY hacia el final de su vida en *Quoi ? L'Éternité*, cuarenta años después de que ocurriera (13-16 febrero 1945), en un pasaje en el que, a su vez, se refiere a él con cuarenta y tres años de anticipación: «Un peu moins d'un demi siècle et ce sera l'enfer où les fugitifs s'enliseront les pieds dans le macadam bouillant des rues et des routes, où les nobles bêtes du jardin zoologique, à demi brûlées vives, tournoieront en hurlant dans une sorte d'horrible carrousel de la mort, où l'un de mes amis, prisonnier de guerre affecté aux gros travaux, me racontera que, chargé de déblayer un bunker où des gens s'étaient réfugiés pour se protéger d'un bombardement, il en trouvera une vingtaine assis sur des bancs, le dos appuyé au mur, morts, qui s'effondrèrent soufflés par le courant d'air venu de la porte ouverte. Mais ce mauvais rêve ne sera rêvé par l'humanité que dans quarante-trois ans : Jeanne elle-même sera depuis longtemps poussière. Pour le moment, elle vit comme si rien n'était» (QE, en EM, pp. 1251-1252).

²⁰² «Commentaires sur soi-même», *Annexe IV*, en Savigneau, p. 504. El pasaje hace mención al tañido de campanas por la declaración de guerra que escuchó el 3 de septiembre de 1939 (cfr. apdo. 5.3).

El cuerpo central del relato se halla flanqueado por una especie de prólogo y un epílogo²⁰³. En el primero, descrito en tercera persona, encontramos al protagonista, Éric, situado en la cantina de la estación de Pisa, a su regreso de la guerra española, tras haber sido herido en Zaragoza. Allí, y frente a un auditorio exiguo, anónimo y somnoliento, comienza a referir unos hechos que él mismo parece necesitar poner en orden, mediante la *objetivación* que representa el dar forma coherente y exteriorizada a una historia que dormía en su recuerdo; en realidad, le resulta indiferente que le escuche alguien o no, pues es una mera terapia individual lo que está poniendo en marcha: «l'interminable confession qu'il ne se faisait au fond qu'à lui-même» (p.86); la perspectiva que le ofrece el tiempo transcurrido desde que sucedieron los hechos narrados y la posibilidad de asistir a ellos como espectador al mismo tiempo que los narra, le van a permitir efectuar una demostración ante sí mismo de la distancia que es capaz de tomar con respecto a la historia.

Del mismo modo, al finalizar la descripción de los hechos, y tras el momento de más intenso dramatismo, en el que nos narra cómo efectúa un segundo disparo sobre el rostro de Sophie, Éric adopta súbitamente un cambio de registro expresivo, que introduce una ruptura brutal de tono, al mismo tiempo que finaliza la novela de manera abrupta:

Au second coup, tout fut accompli. J'ai pensé d'abord qu'en me demandant de remplir cet office, elle avait cru me donner une dernière preuve d'amour, la plus définitive de toutes. J'ai compris depuis qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des remords. Elle avait calculé juste : j'en ai quelquefois. On est toujours pris au piège avec ces femmes (p. 157).

El tono frívolo y displicente del último comentario representa el súbito abandono y la liquidación del recuerdo, la liberación del peso con el que esta historia le lastraba el recuerdo. Este final representa su triunfo sobre la enorme

²⁰³ Este mismo recurso consistente en introducir un relato a partir de un personaje o de una situación ajena a la descrita en el cuerpo central de la narración, a través de los cuales llega la historia al lector, había sido ya empleado por MY en algunos de sus *Nouvelles Orientales* («Le Lait de la mort», «L'Homme qui a aimé les Néréides»).

derrota que la guerra infligió a Éric, a Sophie, a Conrad y cuantos habitaban Kratovicé, la demostración ante los demás de que ya se hallaba muy lejos de conmoverse por el relato de estos hechos lejanos. A este mismo propósito contribuye la difusa visión que conserva de los hechos acaecidos, en la que forzosamente se confunden recuerdos, vivencias, sueños, percepciones y sentimientos: «il ne m'en restait qu'un de ces souvenirs décolorés qui font hausser les épaules quand on les retrouve au fond de sa mémoire [...] toute la fin de cette histoire s'écoule pour moi dans une atmosphère qui n'est pas celle du rêve, ni du cauchemar, mais celle du lourd sommeil» (p. 148). Palabras como “confession”, “sommeil”, “photographie trop floue”, etc., confieren a esta narración el carácter declaradamente subjetivo que en todo momento exhibe. El filtro de su memoria y de su propia percepción de lo ocurrido es un privilegio que la autora ha otorgado al narrador, que es por otra parte el único superviviente. Su visión es la que a nosotros llega, con todas las deformaciones que la falta de un narrador externo implica:

Celui qui prétend se souvenir mot par mot m'a toujours paru un menteur ou un mythomane. Il ne me reste jamais que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé de vers. Mes propres paroles, même à l'instant où je les prononce, je ne les entends pas. Quant à celles de l'autre, elles m'échappaient, et je ne me souviens que du mouvement d'une bouche à portée de mes lèvres» (p. 128).

Además del hecho de estar relatados en primera persona, cabría establecer otros aspectos comunes con *Alexis*, como serían el personaje de Éric, cuyas tendencias idénticas le impiden corresponder a Sophie, como a aquél le ocurría con Monique. Así mismo, otras analogías serían: la pertenencia de ambos a la aristocracia báltica, la prematura muerte de sus respectivos padres, la presencia de un castillo –Woroïno y Kratovicé– que simbolizan la lenta descomposición y la muerte de sus pasados esplendores en épocas de crisis, etc. Pese a dichas similitudes y puntos de contacto, existe una notable distancia entre ambas obras en cuanto al contexto que las enmarca y en el camino que los personajes asumen

para la superación de los íntimos conflictos planteados: «*Le Coup de grâce* se distingue d'*Alexis* par un ton et un contenu d'extrême cruauté» (Sarde, p. 253). «L'auteur reprenait, mais avec une âcreté nouvelle, le ton volontairement contrôlé et le style quasi abstrait d'*Alexis*.» (Chronologie, p. XX).

6.4 EL ESCENARIO: KRATOVICÉ

Como hemos señalado al hablar de las analogías de esta novela con respecto a *Alexis*, la existencia de un castillo – fortaleza en ambos resulta ser una de las más ostensibles y significativas. Igual que ocurría con Woroïno, que representaba el paradigma de la descomposición y de la extinción, y que se hallaba tan sólo poblado por los fantasmas que anidaban en los retratos de sus antepasados muertos, Kratovicé, «cette propriété perdue» (p. 89), la antaño señorial mansión de la familia Reval, se convierte igualmente en prisión y en receptáculo de muerte.

La existencia de Kratovicé llegó a conocimiento de MY a través del marido de Jeanne de Vietinghoff, a quien ella llama Égon²⁰⁴ en *Quoi ? L'Éternité*, y cuyo verdadero nombre era Conrad:

Il est probable que le mari de Jeanne, Conrad de Vietinghoff, vous aura raconté ce lointain épisode placé dans le sillage de la guerre de 1914 et de la révolution russe. Au cours des derniers jours de votre vie, vous allez décrire dans l'ultime

²⁰⁴ Hay que dejar constancia del hecho de que *Le Coup de grâce*, además de ser un reflejo de la relación de la escritora con A. Fraigneau, recoge igualmente la historia análoga anteriormente vivida por Jeanne de Vietinghoff y su marido Conrad, como lo señala M. Sarde: «L'ombre de Jeanne et de l'époux qui la fit souffrir, tout en anticipant sur votre histoire, plane sur celle d'Éric et Sophie et lui sert de source et d'alibi, comme naguère sur celle d'*Alexis* et de Monique» (Sarde, p. 253). En otro pasaje se refiere igualmente a este paralelismo, así como al motivo real de inspiración que comparte con *Alexis*, basado en la figura del marido de Jeanne de Vietinghoff: «En apparence, *Le Coup de grâce* est de la même facture qu'*Alexis*: même milieu de l'aristocratie balte, même personnage de bisexuel fortement attiré par les garçons. C'est que vous vous êtes inspirée là aussi de Jeanne de Vietinghoff et de la famille courlandaise de son époux, Sophie de Reval, dans *Le Coup de grâce* porte le nom que vous inventerez à Jeanne dans *Quoi ? L'Éternité*. Son frère Conrad porte le prénom véritable du mari de Jeanne que vous appellerez Égon dans le même texte. Ce dernier prénom était, on l'a vu, celui du fils de Jeanne et de Conrad, avec qui vous aviez joué enfant et que vous reverrez vieillard dans les années 80» (id., p. 252).

chapitre de *Quoi? L'Éternité* le retour, pendant cette même guerre, d'«Égon» (soit Conrad), mari de Jeanne, dans les lieux de son enfance, à Kratovicé. C'est précisément à Kratovicé que, cinquante ans plus tôt, vous évoquiez le drame de Sophie de Reval et d'Éric von Lhomond dans *Le Coup de grâce*» (Sarce, p. 252)

Sin embargo, a diferencia de la imagen que para Alexis tenía Woroïno en su infancia –al igual que para Stanislas su propiedad de Longemeuse en *La Nouvelle Eurydice*–, en la que asimilaba la fortaleza a la soledad, la incomunicación y la muerte, Kratovicé representaba para Éric la imagen misma del paraíso perdido, el esplendor aniquilado por la destrucción y la guerra. La mansión castillo, vinculada a la figura de Conrad, constituye el escenario de su felicidad pretérita: «cet Eden septentrional isolé en pleine guerre» (p. 90). El agua, que en Woroïno era símbolo de muerte a través de sus estanques de color ceniza, recobra en la visión nostálgica de Éric el carácter de transmisión de la vida habitualmente asociado al curso de agua: «Je me souviens des bains dans l'eau douce des lacs, ou dans l'eau saunâtre des estuaires à l'aurore» (p. 89). La comunión con la naturaleza es tan sólo el reflejo de la comunión de los dos seres que comparten la felicidad en aquel escenario; hasta la nieve, que en otros contextos oníricos²⁰⁵ representaba un escenario de muerte, se convierte aquí en elemento aliado de la felicidad de los dos amigos: «Je revois des parties de patinage, des après-midi d'hiver passés à ce curieux jeu de l'Ange, où l'on se jette dans la neige en agitant les bras, de façon à laisser sur le sol des traces d'ailes» (p. 90).

Disipado el escenario más o menos idealizado de la felicidad remota, la mansión se convierte en el más fiel reflejo de la lenta agonía que se opera en el mundo que conoció su interior: sus antiguos moradores, representantes de una casta privilegiada en un contexto histórico de revolución, no volverán a conocer los esplendores del pasado. La guerra, por su parte, se encarga de hacer añicos los ecos del pasado feliz.

²⁰⁵ Cfr. apdo. 5.3.

También refleja el castillo, en su situación fronteriza, el mismo carácter mestizo, ambiguo, de la sangre de Éric y de sus orígenes, repartidos entre distintas fuentes «ses aïeux français, sa mère balte, son père prussien» (p. 85), «J'étais prussien avec du sang balte et français» (p. 89), «Kratovicé était situé sur la frontière, dans une espece de cul-de-sac» (p. 89).

Los antiguos moradores del castillo, representantes de una casta en vías de extinción, que se ven obligados a compartirlo en tiempos de guerra con la tropa y que van observando el deterioro y la degradación creciente que la guerra va imponiendo a esas instalaciones destinadas al refinamiento y al disfrute, asisten con impotencia al espectáculo de su desmoronamiento. Son conscientes de que la descomposición de Kratovicé discurrirá de forma paralela a sus propias trayectorias hacia un final que presienten cercano, en medio de aquella atmósfera invernal y mortífera.:

Comment oublier l'expression de douceur attendrie et de dégoût profond sur le visage de Conrad à son retour dans cette maison juste assez intacte pour que chaque petite détérioration lui fit l'effet d'un outrage. depuis la grande étoile irrégulière d'un coup de feu sur le miroir de l'escalier d'honneur jusqu'aux marques de doigts à la poignée des portes ? (p. 95).

Conrad et sa sœur m'attendaient sur les marches du perron, sous la marquise dont les cannonades de l'été n'avaient pas laissé une seule vitre intacte. de sorte que ces cloisons de fer vides ressemblaient à une énorme feuille morte et décortiquée dont il ne restait que les nervures (pp. 111-112).

En el contexto de la narrativa yourcenariana, como ya quedó dicho, los castillos tienen siempre una connotación de fortaleza y, al mismo tiempo, de prisión de la que a menudo se ven obligados a huir sus moradores. En el caso de Kratovicé, la situación bélica que se vive en el exterior –y que impone al interior toda su asfixiante proximidad–, acrecienta esta sensación, hasta el punto de evocar el emparedamiento que constituía el sepulcro en alguno de los relatos de *Nouvelles Orientales*²⁰⁶. «Les deux femmes vivaient à peu près claquemurées

²⁰⁶ Cfr. *Le Lait de la mort* et *Notre Dame des Hirondelles*.

dans un boudoir au premier étage» (p. 95). Términos como “prisionera”, “secuestrada”, “asediados”, “náufragos”, etc., van jalonando el relato y diseñando esa atmósfera claustrofóbica que reina en Kratovicé: «[...] au point de n’être plus chez elle qu’une prisonnière épouvantée» (p. 98), «[...] une petite fille séquestrée jusqu’ici entre quelques brutes négligeables» (p. 100), «la fuite n’était pas facile dans notre vie d’assiégés» (p. 102), «nous tenions dans le bureau du régisseur de Kratovicé des conciliabules de naufragés» (p. 107).

Todo el relato y las descripciones contienen múltiples elementos que sugieren la idea del enterramiento en vida que padecen, y que convierte a Kratovicé en un inmenso sepulcro del que nadie escapa con vida. En el interior, la degradación y la descomposición, así parecen sugerirlo; en el exterior, el ambiente no es menos inhóspito y hostil, al sumarse al negro escenario de la guerra la concurrencia de los elementos adversos: la nieve, el hielo, y las inundaciones provocadas por el desbordamiento de los ríos. No es de extrañar, por lo tanto, la abundancia de alusiones al vocabulario específico de la muerte al describir la vida en el interior de Kratovicé:

- El tiempo parece suspendido en una espera de eternidad: «Le temps y jouait son rôle par l’offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir» (p. 105).
- La oscuridad también adquiere una dimensión fantasmagórica, con una simbología claramente asociada a la muerte de tripulantes, como es la de la nave –bien pudiera ser la del Thésée de Qui n’a pas son Minotaure ?- : «La nuit, tous les feux éteints, le château ressemblait à un navire abandonné pris dans une banquise» (p. 103). La noche envuelve igualmente todos los recuerdos de Sophie: «presque tous les souvenirs de Sophie sont nocturnes, excepté le dernier, qui a la couleur blafarde de l’aube²⁰⁷» (p. 119) Se da la circunstancia paradójica de que, si bien es cierto que la oscuridad confiere este aspecto espectral y de muerte al castillo, la existencia de la luz puede resultar

²⁰⁷ Se refiere justamente al episodio de su ejecución, que tiene lugar al alba.

portadora de la muerte igualmente en el bombardeo aéreo nocturno, al delatar la posición y la presencia humana.

- La inactividad y las horas de forzada convivencia y ociosidad aportan su contribución a la progresiva deshumanización y aniquilamiento de la vida y de la moral de sus moradores:

J'étais exaspéré par la tournure que prenaient, et la guerre, et mes affaires intimes. La participation à la défense antibolchevique en Courlande ne signifiait pas seulement danger de mort : il faut bien dire que la comptabilité, les malades, le télégraphe, et la présence épaisse ou sournoise de nos camarades empoisonnaient peu à peu mes relations avec mon ami. La tendresse humaine a besoin de solitude autour d'elle, et d'un minimum de calme dans l'insécurité. On fait mal l'amour, ou l'amitié, dans une chambrée entre deux corvées de fumier. Contre toute attente, ce fumier, c'est ce qu'était devenue pour moi la vie à Kratovicé. Sophie seule tenait bon dans cette atmosphère d'un ennui sinistre et véritablement mortel, et il est assez naturel que le malheur résiste mieux aux emmerdements que son contraire (p. 110).

Pendant ces sombres semaines de l'Avant [...] la vie continua chez nous avec son pourcentage habituel de misères, d'irritations et de catastrophes (p. 122).

- Los sentidos, como es habitual en la narrativa yourcenariana, tienen un papel destacado en la percepción de la atmósfera de muerte que se desarrolla en el interior de Kratovicé. En este caso, serán fundamentalmente los olores los que nos transmitan la descomposición y los rancios aromas de lo inmóvil, de las vidas que se han estancado entre sus muros: «Sa chambre, puant la cire et la mort» (p. 96), «J'ai passé quelques-uns des moments les plus critiques de ma vie dans cette chambre qui sentait le camphre et la naphthaline» (p. 135)
- La identificación expresa, por fin, de Kratovicé con un sepulcro, no se produce en boca del narrador, hasta el momento en que Sophie abandona el castillo para unirse a los bolcheviques. Al marchar ella, los acontecimientos se precipitan y se inicia la definitiva huida de sus moradores: «Il avait suffi de la disparition de Sophie pour faire régner dans cette maison sans femmes [...] un calme qui était celui du couvent d'hommes et de la tombe» (p. 144).

6.5 LOS PERSONAJES

6.5.1 SOPHIE

El personaje de Sophie, sin duda alguna el más complejo del trío que protagoniza la novela, presenta una gran riqueza de vertientes que hacen que gire en torno a ella todo el peso de la tensión dramática que la acción contiene. No podemos olvidar el hecho ya apuntado de que, en muchos sentidos, Sophie representa el *alter ego* de la escritora proyectado esta vez con vida propia, al contrario que en *Alexis*, obra en la que al reflejar el drama de su amor por A. Fraigneau, había volcado en el personaje masculino todo su trabajo de introspección interior, quedando el personaje femenino (Monique) como mero receptor mudo de las confidencias vertidas por Alexis en la carta. Quizá por ello la autora se planteó en más de una ocasión la redacción de la respuesta de Monique. En esta ocasión, el portavoz de la escritora vuelve a ser el personaje masculino, Éric, que es el encargado de transmitir la relación de los hechos; sin embargo, Sophie, lejos de permanecer como una silueta desdibujada y muda, adquiere en este relato un perfil muy elaborado, que participa al mismo tiempo de la complicidad que le transmite la escritora al proyectar en ella muchas de sus vivencias, y del carácter de heroína de tragedia que le corresponde vivir en este conflicto.

Al propio tiempo, Sophie comparte algo del carácter híbrido, misceláneo y fronterizo que hemos señalado anteriormente para Éric y para el castillo de Kratovicé. Los contornos y los rasgos se hallan poco definidos y escasamente perfilados en el contexto general de la novela. La propia ambientación invernal, frecuentemente nocturna, brumosa y de guerra, alimenta un entorno excepcional, en el que no tienen cabida las coordenadas habituales de espacio y tiempo porque, como en el escenario de las verdaderas tragedias, éstos discurren según lo dispone el destino para llevar a sus criaturas a la meta establecida.

Esa línea de ambigüedad en el diseño del personaje de Sophie se manifiesta fundamentalmente en dos facetas: La primera, sería la de su propia naturaleza andrógina, que le hace asumir una apariencia equívoca en la que a veces su hermano Conrad y ella misma conforman las dos caras de una misma entidad, difícilmente diferenciables; merced a esta característica, llegamos a la segunda faceta, precisamente posibilitada por la primera. Nos referimos a las fluctuaciones que el propio Éric experimenta en sus sentimientos hacia Sophie, siempre ambivalentes, como su propia sexualidad, desorientada ante una pareja de hermanos que giran ante él, y que le van mostrando alternativamente las sucesivas manifestaciones de sus identidades²⁰⁸, aunque contradictorias, todas ellas tienen cabida en el seno de las mismas personas. En esa alternancia de sentimientos y reacciones se va a basar en cierta medida la capacidad motriz de esta tragedia, que conducirá al final a la eliminación física de los dos polos establecidos, de los dos hermanos en suma.

En relación al aspecto ambiguo e indefinido, o claramente masculino de Sophie, son abundantes las alusiones que salpican el texto a lo largo de toda la narración: su pelo corto: «Elle était belle. La mode des cheveux courts lui seyait» (p. 94), su aspecto de mozo de la granja: «La nuque hâlée de Sophie, ses mains gercées serrant une éponge m’avaient rappelé subitement le jeune valet de ferme Karl» (p. 112), o de soldado, con los que se confundía: «Vêtue, chaussée comme les autres, on eût dit un très jeune soldat [...] elle avait l’air désinvolte d’un garçon qui vient de se faire exempter d’une corvée» (p. 151).

Este tipo de menciones adquieren una significación tanto mayor si se piensa que toda la acción se desarrolla en el contexto de un universo eminentemente masculino, como es el marco de una guerra, y más concretamente, en el entorno casi cuartelero en el que había degenerado Kratovicé. Además, hay

²⁰⁸ Véase a este respecto «L’intégration psychique, l’homosexualité, et la mort dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar», de Edith Borchardt, que profundiza en las complejas implicaciones de orden psicológico y subconsciente que se establecen entre los tres personajes, dentro del ámbito de los roles y arquetipos sexuales que cada uno representa: «Éric [...] est attiré par Conrad, son compagon d’enfance, à cause de ses qualités féminines et s’identifie aux traits masculins de Sophie» (p. 101).

que destacar el hecho de que Sophie es la única mujer que habita las estancias del castillo²⁰⁹. El hecho de que Éric llegue a sentirse atraído por Sophie en los momentos en los que ella adopta una apariencia más claramente masculina²¹⁰, no deja de representar un sugestivo juego de espejos, consistente en algo similar al hecho de deformar una imagen ya deformada, con el fin de lograr así obtener una visión ajustada del objeto²¹¹.

El hecho es que, como queda dicho, los hermanos Conrad y Sophie van intercambiando los papeles a los ojos de Éric. Éste se refiere a Sophie como «le frère de son frère» (p.p. 99), por lo que nunca sus sentimientos pueden ser otros que la mera camaradería: «j'avais pour Sophie la camaraderie facile qu'un homme a pour les garçons quand il ne les aime pas» (id.); en resumen, niega a Sophie su condición de mujer: «Si j'eusse aimé Sophie, c'eût été pour ce coup assené par un être en qui je me plaisais à reconnaître le contraire d'une femme» (p. 151); al mismo tiempo, atribuye a Conrad cualidades que le aproximan al modelo femenino: «il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille» (p. 93). «Du frère et de la sœur, c'était Conrad qui répondait paradoxalement le plus à l'idée qu'on se fait d'une jeune fille ayant des princes pour des ancêtres» (p. 112)

El resultado de esa fusión de los planos que cada uno de los dos hermanos representa, no puede ser otro que una superposición, incluso identificación en la mente de Éric: «Le frère et la sœur étaient également purs, intolérants, et irréductibles» (p. 136). En dicha identificación, no obstante, a los ojos de Éric, Conrad representa el lado noble, quedando para Sophie las facetas que suscitan su rechazo instintivo: «Elle [Sophie] avait investi Conrad de tous les privilèges, de

²⁰⁹ Excepción hecha de la tante Prascovie. «vieille fille à peu près idiote» (p. 94), ser grotesco («ses grimaces auraient mis en désordre une armée ennemie», id.), a quien el narrador no parece atribuir la condición de mujer: «la tante Prascovie était tout au plus un fantôme» (p. 144).

²¹⁰ De hecho, la única vez que la golpea, en la noche del baile de Navidad, coincide precisamente con la ocasión en la que aparece vestida con una indumentaria inequívocamente femenina «Elle avait mis sa robe de tulle bleu à la mode de 1914, la seule toilette de bal qu'elle ait possédée de sa vie, et encore à ma connaissance ne l'a-t-elle portée que deux fois» (p. 125), incluyendo un elemento tan representativo a este respecto, como el collar de perlas que se le cae al suelo tras el incidente: «j'avais rompu le fermoir du mince fil de perles qu'elle portait au cou» (p. 126).

²¹¹ Similar al personaje de Orlando que sueña con representar Lazare (*Une belle matinée*), y que juega igualmente con el equívoco en la identidad sexual y en la apariencia del individuo, cuya biografía publicó Virginia Woolf en 1929.

toutes les vertus auxquels elle renonçait, comme si ce fragile garçon avait été son innocence» (p. 134). La asimilación producida entre los dos hermanos que se complementan, alcanza la suprema expresión en el momento de las muertes de ambos, a las que asiste Éric. Incluso en el caso de la de Sophie, en la que él actúa como ejecutor, creará estar viendo morir por segunda vez a Conrad: «Elle ressemblait tout de même trop à son frère pour que je n'eusse pas l'impression de le voir mourir deux fois» (p. 156).

Es sin duda esta visión cambiante y ambivalente que Éric posee de Sophie, la que va a determinar las complejas relaciones que ambos mantienen, o más bien, que el primero mantiene respecto a la segunda, pues ella permanece constante en su búsqueda de hacerse amar por él. Cuando comprende que sus pretensiones constituyen un callejón sin salida (como Kratovicé, «une espèce de cul de sac...»), es cuando, como veremos, asume la búsqueda de la muerte abiertamente. Éric, por su parte, mantiene una postura distanciada en todo momento de esa mujer que perseguía su amor sin ambages.

Sin embargo, la línea de resistencia que Éric presenta, llega a quebrarse, hasta producirse un punto de máxima aproximación, precisamente en la noche del bombardeo, cuando la posibilidad de morir juntos les aproxima más de lo que nunca estuvieron y de lo que jamás volverían a estar: «ma seule pensée [...] était que si nous mourions cette nuit-là, c'est tout de même près d'elle que j'avais choisi de périr [...] J'avais vécu avec Sophie des moments plus tragiques encore, mais aucun plus solennel, ni plus proche d'un échange de serments» (p. 121). «et si jamais j'avais pu aimer Sophie en toute simplicité des sens et du cœur, c'est bien à cette minute, où nous avons tous les deux une innocence de ressuscités.» (p. 122). Aquel pasaje constituyó, gracias a la inminencia de una muerte probable, el punto de máxima unión; y, como si hubieran quebrantado al no morir algún designio superior en la tragedia que estaban representando, de nuevo sus trayectorias divergen, hasta reencontrarse en el momento trágico y solemne en el que la ejecución y muerte de Sophie marque el momento de la ruptura definitiva.

Al margen de esos momentos más representativos y culminantes de la relación entre los dos protagonistas, en las que la muerte representa un importante papel catalizador, el resto del relato ambos mantienen un difícil equilibrio entre las fuerzas contrapuestas que pugnan por imponerse en sus respectivas búsquedas. El juego con los contrarios y con los sentimientos contrapuestos es constante en las relaciones que ambos mantienen:

La colère. la répugnance. l'attendrissement. l'ironie. un vague regret de ma part. et de la sienne une haine naissante. tous les contraires enfin nous collaient l'un à l'autre comme deux amants ou deux danseurs. Ce lien si désiré existait véritablement entre nous. et le pire supplice de ma Sophie a dû être de le sentir à la fois si étouffant et si impalpable (p. 119).

J'eus pour elle des insolences et des douceurs alternées. qui toutes tendirent au même but. qui était de la faire aimer et souffrir davantage (p. 105).

La desorientación total en la que parecen sumidos da cuenta de la indefensión a la que están sometidos en un contexto de circunstancias extremas, al que han sido arrojados para el desarrollo de la tragedia. De ahí que parezcan no ser dueños en ningún momento de sus sentimientos, del mismo modo que no lo son de sus destinos, condenados a enfrentarse: «la partie obscure que Sophie et moi nous jouions l'un contre l'autre» (p. 141).

6.5.5.1 LA ENTREGA Y SACRIFICIO DE SOPHIE

La historia de Sophie es la de una entrega amorosa frustrada, afrontada con un sentido casi fanático de la generosidad, que le lleva a asumir todos los riesgos en una búsqueda para la que sabe que no habrá respuesta; de ahí que la generosidad sea el rasgo más relevante de su conducta: «Je m'intéresse toujours beaucoup à l'histoire de Sophie, qui est une femme extrêmement généreuse, même avec celui qu'elle aime, ce qui n'est pas toujours commun» (YO, p. 119), «Elle n'était qu'infiniment généreuse de cœur» (p. 97). El hecho de afrontar una

entrega amorosa, incluso ante el ser amado, tiene a los ojos de Éric un elevado componente de sacrificio: «Je me suis souvent dit que Sophie avait peut-être accueilli mon premier refus avec un soulagement secret, et qu'il y avait dans son offre une bonne part de sacrifice» (p. 104). Él detecta perfectamente la doble vertiente del ofrecimiento de Sophie, que contiene en sí mismo el germen del amor y de la muerte indisolublemente unidos: «un fruit qui se propose également à la bouche et au couteau» (p. 104).

Al no resultar viable la entrega a la persona amada, Sophie procede a efectuar una especie de sacrificio incruento ante los ojos de Éric, entregándose a los soldados presentes en Kratovicé: «J'avais chaque matin devant moi une femme au désespoir, parce que l'homme qu'elle aimait n'était pas celui avec lequel elle venait de coucher» (p. 115). Esta entrega desesperada, en un vano afán de suscitar la reacción de Éric, representa un eslabón más en la cadena de entregas forzadas y sufrimientos que Sophie se ve obligada a aceptar en su condición de personaje concebido para el sacrificio:

J'étais surtout frappé par son aspect d'adolescence blessée [...] Et certes, à l'âge des bals blancs, elle avait dû subir les dangers de coups de feu, l'horreur des récits de viols et de supplices, la faim parfois, l'angoisse toujours, l'assassinat de ses cousins de Riga collés au mur de leur maison par une escouade rouge, et l'effort qu'elle avait fourni pour s'accoutumer à des spectacles si différents de ses rêves de jeune fille avait pu suffire à lui élargir douloureusement les yeux (p.97).

Es a partir del momento en que es consciente de que su destino y el de Éric no se encontrarán mediante el nexo del amor, cuando opta por el de la muerte, aceptando el principio de que ambos exigen la entrega absoluta²¹². El papel de Éric, de ser el del objeto amado pasa a convertirse en el de su verdugo: «Bien vite,

²¹² M. Sarde señala la simbología erótica y amorosa latente en el acto de entrega de Sophie a Éric, en defecto de la posibilidad de la entrega amorosa, aludiendo igualmente a la proyección de la propia Marguerite Yourcenar en el personaje de Sophie: «Mourir de la main de l'homme aimé est un fantôme de Marguerite qui trouvera dans *Le Coup de Grâce* son expression la plus accomplie. On comprend pourquoi. La pénétration par le feu ou par la balle de revolver, l'ultime attouchement des mains qui étrangent est la façon la plus puissante de faire l'amour à la folie. "As-tu remarqué

il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau» (p. 100). Consciente del cambio de rumbo adoptado por Sophie, adopta una actitud diferente, a través de la cual, emprenderá el largo camino para cimentar un reforzamiento de su papel, que le llevará al final, en el momento de la muerte de Sophie, a establecer una compleja y artificiosa red de justificación, que analizaremos posteriormente: «Un si total sacrifice méritait de ma part la confiance la plus entière» (p. 103). Sophie, por su parte, inicia una búsqueda franca del encuentro con la muerte, abiertamente solicitada.

La determinación de emprender el camino de su propio sacrificio, proporciona a Sophie una seguridad que desconcierta a Éric, y que le otorga la iniciativa, que hasta ese momento le había correspondido a este último:

Au milieu de tant de tourments, je m'irritais de voir sans cesse monter dans ses yeux une espérance admirable: il y avait en elle cette certitude de leur dû que les femmes gardent jusqu'au martyre. Un si pathétique manque de désespoir donne raison à la théorie catholique, qui place les âmes à peu près innocentes au purgatoire, sans les précipiter en enfer (p. 107).

6.5.1.2 LA LARGA MARCHA DE SOPHIE AL ENCUENTRO DE LA MUERTE

El itinerario recorrido por Sophie al encuentro de la muerte se encuentra jalonado a lo largo de la obra por varios episodios clave que van marcando su progresiva aproximación a la entrega final. El elemento común a todas ellas, el factor necesario, es la presencia en ellos de Éric, que habrá de actuar como oficiante en tan larga ceremonia, de la misma manera que Stanislas cumple esta función con Thérèse en *La nouvelle Eurydice*. Inevitablemente, la aportación realizada a este respecto por la situación de guerra en la que ambos viven inmersos, resulta fundamental por el grado de inmediatez y de familiaridad con la

que les fusillés s'affaissaient, tombent à genoux [...]? Ils font comme moi. Ils adorent leur mort»

muerte que este estado de cosas proporciona a ambos. Así, el primero de los pasajes en los que Sophie muestra de forma expresa su voluntad, tiene como pretexto el transporte de una carga de municiones: «Un jour je réussis à l'obliger à porter sur le dos une charge de munitions jusqu'en première ligne; elle accepta avec avidité cette chance de mourir» (p. 108).

Hay un episodio nocturno, coincidente con la muerte del perro Kansas, en el que Sophie, completamente ebria, ha de ser recogida por Éric, además de desvestida y arrojada en su lecho. La escena, de una rica y abundante variedad de alusiones a la muerte, en el que el cuerpo de Sophie es representado como si de un cadáver se tratara, encierra un marcado carácter de presagio y prefiguración del desenlace final, y supondrá el primer contacto real de Sophie con el vértigo, vagamente placentero, de precipitarse hacia el abismo:

Ses mains, ses jambes étaient glacées [...] la bouche ouverte, comme la statue d'une fontaine. Enfin, elle s'allongea au creux du lit, inerte, plate, moite comme un cadavre [...] Son pouls glissait sous mes doigts [...] elle me raconta avoir éprouvé durant toute cette nuit les sensations d'un voyage en traîneau ou en toboggan de montagnes russes, les soubresauts, le froid, les sifflements du vent et des artères, l'impression de filer immobile et à toute allure vers un gouffre dont on n'a même plus peur. Je connais ce sentiment de vitesse mortelle que donne l'alcool à un cœur qui flanche (p. 117).

Elle essayait de se lever de son lit comme un malade qui va mourir (118).

Es precisamente en el momento en el que la está desvistiendo para introducirla en el lecho, cuando Éric se da cuenta de un intento de suicidio por el que Sophie había pasado previamente: «en la dépouillant de ses vêtements j'avais remarqué à la hauteur du sein gauche la longue cicatrice d'un coup de couteau qui n'avait guère fait plus qu'entamer profondément la chair. Elle me fit par la suite l'aveu d'une maladroite tentative de suicide» (p. 117). Observando esa cicatriz, se observa que la determinación de encontrar la muerte en el momento de infligirse esa herida distaba mucho de ser la que muestra posteriormente. Ese dato nos lleva

(Sarde, p. 178, citando pasaje de *Feux*, OR, p. 1089).

a la pregunta que se formula Éric, acerca de las motivaciones que le indujeron a tomar esa decisión: «Était-ce de mon temps, ou de celui du satyre lithuanien²¹³» (p. 117). En esa interrogante subyace un asomo de vanidad herida («je crois qu'elle m'aima jusqu'au dernier souffle», p. 123), que parece aceptar de mala gana la posibilidad de que Sophie hubiera deseado quitarse la vida a causa de otro hombre que no fuera él mismo. Al mismo tiempo, y en un sentido completamente opuesto, denota una incipiente intencionalidad exculpadora por su parte, atribuyéndolo a otras causas que nada tienen que ver con él. Por otra parte, la escasa energía invertida por Sophie en el intento, en contraste con la firmeza en su deseo de morir mostrado en otros pasajes del relato, parece indicar que obedecen a propósitos diferentes, razón por la cual, parece plausible la posibilidad de que el intento de suicidio fuera una secuela de aquel desdichado incidente de la violación (cfr. nota pie).

Otro pasaje fundamental en la carrera alocada de Sophie al encuentro de la muerte, lo hallamos en el bombardeo nocturno sobre Kratovicé, en el curso del cual, mantiene deliberadamente encendida la luz de su habitación, en un desafío suicida, que sin embargo no obtiene el efecto deseado. En esta ocasión, por vez primera, plantea a Éric un interrogante que constituye toda una declaración de intenciones: «Éric, ça vous embête que je meure ?» (p. 119), respondiendo ella misma con la certeza de quien ya ha elegido su camino: «Il me semble que ça ne me ferait plus rien, la mort» (p. 120). Durante ese bombardeo, como ya señalamos, Sophie consigue atraer a Éric hasta el punto de máxima proximidad que nunca mantuvieron, en íntima comunión con la proximidad de la muerte. Una vez roto ese vínculo mágico y efímero, tejido en torno a la proximidad de una muerte conjunta, se quiebra definitivamente el trayecto de sus dos caminos para siempre, siendo la misma muerte la que se interpone entre ellos en el futuro: «à partir de ce soir-là, tout se passa comme si l'un de nous deux était déjà mort, moi, en ce qui la concernait, ou elle dans cette part de soi-même qui m'avait fait confiance à force de m'aimer» (p. 122).

²¹³ Se refiere a un episodio acaecido con anterioridad, en el que se narra que Sophie había sido violada: «Sophie avait été violée par un sergent lithuanien [...] Pendant des semaines, l'adolescente avait vécu avec ce souvenir, et la phobie d'une grossesse possible» (pp. 97-98).

Sophie encuentra una nueva posibilidad de buscar deliberadamente la muerte en presencia de Éric, con la coartada filantrópica de atender a los enfermos de un brote de tifus que se había declarado: «Nous avons des cas de typhus dans les baraquements; elle s'obstina à les soigner ; ni moi ni Conrad n'y pouvions rien ; je finis par laisser faire cette folle décidée, semblait-il, à mourir sous mes yeux» (p. 118). Será sin embargo con motivo de un baile organizado por los dos hermanos en el castillo para celebrar la Navidad, cuando Sophie acometa en solitario la danza de la muerte, en un pasaje que, al igual que el del bombardeo nocturno, se halla igualmente plagado de referencias y símbolos alusivos a la suerte que pronto correrá Sophie, y alusivos al papel que en ello habrá de desempeñar Éric: «Elle tourbillonnait comme une flamme, ondulait comme une fleur, glissait comme un cygne» (p. 125). Además de la referencia a la muerte en el símil establecido con el cisne²¹⁴, y a la mención que efectúa del fuego –como exponente de purificación y de deseo al tiempo–, existe una verdadera analogía con el sueño que describe la autora en *Les Songes et les Sorts*, por los muchos elementos comunes que ambos pasajes contienen²¹⁵, pues en ambos casos se trata de una danza de dolor y de una danza de muerte. Con este baile, además, sella definitivamente su destino, al besar a Volkmar en presencia de Éric, quien despedido la abofetea en presencia de todos: «C'en était trop. Je la saisis par le bras, et je la giflai. La secousse ou la surprise furent si grandes qu'elle recula, fit un tour sur elle-même et tomba. Et un saignement de nez vint ajouter son ridicule à toute cette scène» (p. 126). En esa bofetada que Éric propina a Sophie le transmite una especie de beso de Judas, en el que queda explícita ante todos, una simulación previa de lo que luego habrá de ser su ejecución: «cette femme que je venais de marquer aux yeux de tous, comme une chose qui n'était qu'à moi seul» (p. 129). Este incidente marca pues el punto de no retorno, en el cual Éric asume

²¹⁴ Para Chevalier «El canto del cisne [...] puede interpretarse como los elocuentes juramentos del amante [...] antes del término tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa. El cisne muere cantando y canta muriendo, se convierte de hecho en el símbolo del deseo primero que es el deseo sexual» (Chevalier / Gheerbrant, p. 307).

²¹⁵ Se trata de «La jeune fille qui pleure» en el que, la chica inglesa emprende una danza solitaria de muerte, en la que se consume en medio de las llamas que ella misma genera (cfr. 5.2.4); su desesperación responde a la búsqueda inútil del hombre al que ama, que no le corresponde, debido a que posee otras inclinaciones, con lo que repite el tema al que venimos aludiendo repetidamente.

públicamente la misión de consumir en la persona de Sophie la tarea iniciada mucho tiempo atrás.

El día que Sophie se encuentra con Éric en la escalera principal del castillo, con el sentido teatral que la solemnidad del momento requiere, ambos son conscientes de que ella inicia el descenso por los peldaños que la llevarán directamente a la inmolación. Se va porque dice estar harta («je pars, [...] j'en ai assez», p. 133). El último intercambio habido entre ambos, cargado también de sentido teatral, es un salivazo que Sophie arroja al rostro de Éric para responder a la grosería proferida por éste («Les filles de trottoir n'ont pas à se charger de la police des mœurs, chère amie», p. 135). Ella ya ha adoptado una decisión irreversible: «Il était clair que Sophie avait obéi l'impulsion qui pousse une fille séduite ou une femme abandonnée, même sans goût pour les solutions extrêmes, à entrer au couvent ou au bordel» (p. 142).

Una vez que emprende el camino, la imagen que ofrece, mientras camina por la nieve, camino de las filas bolcheviques, con quienes entablará su alianza suicida, es la de una vendedora ambulante que arrastra como única mercancía sus vivencias, al tiempo que deja atrás en Kratovicé cuantas cadenas le ataban a Éric, a su hermano y a una situación cuyo único sentido era el que le habían otorgado las expectativas de la pasión:

Sophie marchait péniblement, arrachant du sol avec effort ses lourdes bottes qui laissaient derrière elle des empreintes énormes : elle courbait la nuque, aveuglée sans doute par le vent, et son baluchon la faisait ressembler de loin à une colporteuse. [...] Je laissai Sophie s'éloigner seule et sans espoir de retour dans une direction inconnue (p. 136).

Su partida representa su muerte en la práctica. Pasada a las filas del enemigo, es mucho más que una traidora en aquel contexto, pues su gesto encierra, a ojos de los de su clase, el abandono de un barco que hace aguas para unirse al bando de quienes han pugnado por hundirlo. A partir de ese momento, ya es una persona muerta para quienes la rodeaban: «À partir de ce jour, Sophie fut

manger encore quelques repas. de dormir encore quelques nuits. et de voir encore se lever le matin. Ajoutez à cela deux ou trois douzaines de souvenirs heureux ou malheureux qui. selon les natures. aident à nous retenir. ou nous précipitent dans la mort (p. 153)

En la línea que venimos desarrollando de reafirmar la capacidad de iniciativa del personaje de Sophie frente a la muerte, subrayamos el pasaje precedente, en el sentido de que sirve para poner en cuestión esa especie de resurrección anticipada que representa la posibilidad ofrecida por Éric para buscar una salida a su situación. El mero hecho de plantear que Lázaro de Betania hubiera podido efectuar una especie de balance previo antes de aceptar su regreso al mundo de los vivos, resulta audaz y casi impensable. La resurrección es una prerrogativa exclusiva de las divinidades²¹⁶, y como tal, debe ser siempre concebida como deseable. Sin embargo, Sophie rechaza cualquier salida, sintiéndose atraída hacia el abismo de la muerte, como la viuda Afrodissia hacia el precipicio, lo que hace que su figura adquiera una nueva dimensión: «Cette créature revêtue pour moi du double prestige d'être à la fois une mourante et un soldat» (p. 154).

Es Michel, el carnicero, («qui avait des instincts de chien de garde», p. 89) el encargado de actuar de verdugo para ejecutar a los demás bolcheviques: «C'était toujours Michel qui se chargeait dans ces occasions du rôle du bourreau. comme s'il ne faisait que continuer ainsi les fonctions de boucher qu'il avait exercées pour nous à Kratovicé, quand il y avait par hasard du bétail à abattre» (p. 156): ejecuta su cometido con pulcra eficacia: «Quatre ou cinq fois on entendit ce bruit de détonation et de boîte éclatée dont il ne semblait jusque-là avoir mesuré toute l'horreur» (id.). No es, en efecto, casual la conjunción de la doble condición de verdugo y carnicero en una misma persona, teniendo en cuenta el punto de vista particularmente sensible con respecto a los animales por parte de la autora; tampoco es casual, en este mismo sentido, prosiguiendo con el símil sugerido en el texto, el lugar en el que estaban encerrados los prisioneros, con lo que acaba de

aussi définitivement enterrée pour nous que si j'avais ramené de Lilienkron son cadavre troué d'une balle» (p. 144). Los juicios más severos parten precisamente de quienes más la amaban, como eran Conrad y Chopin; corresponde a Éric el papel de reivindicar su figura ante los otros:

Sophie ne fut pour Conrad qu'une espionne [...] Chopin avait adoré Sophie : la déception fut trop forte pour qu'il pût faire autre chose que cracher sur cette idole passée à l'ennemi. De nous trois, j'étais certes le moins pur de cœur, et c'est moi seul pourtant qui faisais confiance à Sophie, moi seul qui essayais déjà de prononcer sur elle ce verdict d'acquiescement que Sophie a pu en toute justice se rendre à elle-même au moment de sa mort (p. 143).

Una vez que son sorprendidos y capturados el grupo de bolcheviques, y pasado el estupor inicial al descubrir entre ellos la figura de Sophie («Nos deux figures [Michel y Éric] consternées devaient ressembler à celles de parents dans un enterrement», p. 151), Éric trata de idear la fórmula que le permita evitar la segura ejecución de Sophie, pero ésta estaba resueltamente decidida a morir, con una firmeza que sorprendía e irritaba a Éric: «Vous tenez tant que ça à mourir?» (p. 153). «Quant à Sophie, je ne pouvais penser à elle sans éprouver au creux de l'estomac une espèce de nausée de haine qui me faisait dire tant mieux à sa mort [...] L'horreur pour moi n'était pas tant la mort de Sophie que son obstination à mourir» (p. 155). En esa obstinación se va a reafirmar la soberanía individual de Sophie al haber sido capaz de diseñar su propio final, hasta el punto de ser ella quien va a decidir la persona que ha de apretar el gatillo del arma, que no puede ser otro que quien fue su verdugo en los tiempos pasados, y quien, en definitiva, la ha empujado a esa situación. Llega a la determinación de morir después de haber sopesado, por un lado, el cansancio y las razones que le empujan hacia la muerte, y por otro, las expectativas que una súbita *resurrección* —el hecho de no ser ejecutada— podrían suministrarle:

Elle réfléchissait, fronçant les sourcils, ce qui lui donnait le front ridé qu'elle aurait dans vingt ans. J'assistais à cette mystérieuse pesée que Lazare fit sans doute trop tard, et après sa résurrection, et où la peur sert de contrepoids à la fatigue, le désespoir au courage, et le sentiment d'en avoir assez fait à l'envie de

cerrarse el doble paralelismo carnicero-animales = verdugo-prisioneros: «On les enferma dans un fourgon à bestiaux oublié sur la voie» (p. 151).

Después de la ejecución de los demás, Sophie queda para el final, y solicita (ordena) que sea Éric el encargado de disparar sobre ella: «elle ordonne... Mademoiselle demande... Elle veut que ce soit vous...» (p. 156). La idea de que este acto no es sino la consumación del sacrificio de una víctima, queda reflejado incluso en la posición adoptada por Sophie, que hace evocar la de una víctima que fuera a ser ofrendada a una divinidad sobre una pira: «Sophie était assise sur une pile de bois : ses mains pensives pendaient entre ses jambes écartées» (p. 155).

De la misma manera que la madre albanesa de «Le lait de la Mort» en el momento de ser emparedada se despide de los hijos que ya no engendrará, Éric tiene un pensamiento para los hijos que nunca nacerán de Sophie: «et je me sentis étreint d'une sorte de regret absurde pur les enfants que cette femme aurait pu mettre au monde, et qui auraient hérité de son courage et de ses yeux. Mais ce n'est pas à nous qu'il appartient de peupler les stades ni les tranchées de l'avenir» (p. 157). Esta evocación de la potencialidad progenitora malograda por la muerte en los personajes femeninos que mueren jóvenes, muestra hasta qué punto el misterio de la maternidad fascinaba a Marguerite Yourcenar, más allá de la ambigua actitud mostrada en tantas ocasiones al respecto.

En el desenlace final, ya hemos anticipado que aparecen diversos elementos que lo configuran como encuentro de amor y muerte, en el que se consuma la unión para siempre de estos dos seres. Así, a pesar de la intensidad dramática del momento narrado, introduce la autora algunos elementos que hacen evocar las implicaciones amorosas del lance: presenta el acto de desvestirse por parte de Sophie: «elle avait commencé à déboutonner le haut de sa veste» (p. 156), o una aproximación física que casi llega al contacto: «Un pas de plus me mit si près de Sophie que j'aurais pu l'embrasser sur la nuque ou poser la main sur son

¹¹ «Los ritos de iniciación a los grandes misterios eran símbolos de la resurrección esperada por los iniciados. Pero todos sitúan el principio de ésta fuera del poder del hombre. La resurrección: mito, idea o hecho, es un símbolo de la trascendencia» (Chevalier / Gheerbrant, p. 879).

épaule agitée de petites secousses» (p. 157). Por fin, en el desenlace súbito de la ejecución, la desaparición del rostro de Sophie parece culminar el carácter de tragedia clásica que argumentamos anteriormente, que quedaría reforzado con la desaparición de la máscara *-persona-*, atributo esencial del personaje, una vez concluida la representación: «Le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage, ce qui m'empêchera toujours de savoir quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort. Au second coup, tout fut accompli» (id.).

6.5.2 ÉRIC, EL BRAZO EJECUTOR

Éric asume el mismo papel que desempeñara Stanislas en *La nouvelle Eurydice*, como mensajero de la muerte en medio de un trío, entre cuyos elementos existe una red de complejas y ambiguas relaciones. La mezcla de sangre en sus orígenes (bálticos, prusianos y franceses) le convierten en un mercenario por convicción, que combatía allí donde sus servicios eran requeridos, sin vinculación territorial o afectiva alguna: Chaco, Manchuria, España, lo mismo le daba hacerlo a las órdenes de Franco o a las de Hitler, pues no había en su dedicación lugar alguno para las motivaciones ideológicas: «Je n'ai consenti à prendre des risques que pour des causes auxquelles je n'ai pas cru [...] Le sort de l'Europe ne m'a jamais empêché de dormir» (p. 88), «Je vous ai dit que seuls les déterminants humains agissent sur moi, dans la plus complète absence de prétextes».

Encontramos en Éric el retrato de un personaje carente de vínculos de sangre o de una herencia y una memoria familiar estables y de referencia:

Que restait-il d'autre à un garçon dont le père s'était fait tuer devant Verdun, en ne lui laissant pour tout héritage qu'une croix de fer, un titre bon tout au plus à se faire épouser d'une Américaine, des dettes, et une mère à demi folle dont la vie se passait à lire les évangiles bouddhiques et les poèmes de Rabrindath Tagore ? (pp. 88-89).

Carente igualmente de referencias ideológicas como sustento y apoyo de sus acciones, se convierte en un hombre sin horizonte, despojado por completo de la capacidad de dar sentido a su vida: «J'étais ruiné, bien entendu, et je partageais avec soixante millions d'hommes un manque complet d'avenir» (p. 93). Esa misma falta de horizontes existenciales convierte a Éric en un ser desarraigado, característica ésta que ha de ser muy tenida en cuenta a la hora de considerar el código moral y de conducta que aplica en sus relaciones, fundamentalmente con respecto a Sophie: «cette faculté, à la fois cultivée et comprimée chez moi, de ne tenir à rien, et tout ensemble de goûter et de mépriser tout. [...] Tant de malentendus devaient dans l'avenir me dégoûter à jamais de toute conviction autre que la personnelle» (p. 89). El resultado es un progresivo distanciamiento de cuanto le rodea, un cínico extrañamiento que le coloca al borde de la misantropía y de la inadaptación: «Je n'avais rien de commun avec ces gens, cette guerre, ce pays non plus qu'avec les quelques rares plaisirs inventés par l'homme pour se distraire de la vie» (p. 111). Pese a ese apunte de huida hacia lo que podríamos catalogar como “hedonismo escéptico”, y pese a la altanería que parecen reflejar estas palabras, Éric resulta ser un individuo infeliz, inadaptado, eternamente adolescente –o, quizá más bien, *adolescente*–, y permanentemente extraño en su entorno, características todas ellas que lo colocarían muy próximo al Meursault de *L'Étranger*²¹⁷ de A. Camus: «Si l'adolescence est une époque d'inadaptation à l'ordre naturel des choses, j'étais certes resté plus adolescent, plus inadapté que je ne le croyais.» (p. 100). Su desarraigo comprende campos tan distantes y tan fundamentales como el familiar, el ideológico o el afectivo.

El resultado de su falta de sintonía con el entorno, sólo puede ser la infelicidad: «“Oui, je suis heureux”, fis-je à contrecœur, en m'apercevant soudain que je ne disais là qu'un mensonge» (p. 120) y, por lo tanto, la soledad: «Mon

²¹ Publicada en 1942, tres años más tarde, por lo tanto, que *Le Coup de grâce*. Conviene matizar, en lo que se refiere a los posibles paralelismos entre Meursault y Éric, que ambos comparten una misma indiferencia hacia todo cuanto les rodea, y un progresivo distanciamiento y *extrañamiento*, que les hace ser unos seres sin anclaje alguno en su presente. Sin embargo, Meursault, condenado a muerte, al contacto con la inminencia de su fin, descubre un sentido a la vida; para Éric, por el contrario, los múltiples contactos mantenidos con la muerte –bien es verdad que siempre ajenas, pues él no muere– resultan insuficientes o ineficaces para reencontrar un sentido a la vida.

vice à la fois désespérant et indispensable [...] c'est bien moins l'amour des garçons que la solitude» (p. 129).

6.5.2.1 LA ELABORADA JUSTIFICACIÓN DE ÉRIC

A través del relato monologado de Éric asistimos a un largo y complejo proceso para afrontar el hecho de la muerte de Sophie desde la perspectiva del narrador, que podríamos considerar bajo la doble vertiente del distanciamiento y de la justificación de esta muerte. No olvidemos que es el mismo desdén, la propia incapacidad de Éric para amar y corresponder a Sophie –por causa además de unas inclinaciones social y moralmente reprobables en el contexto en el que él se movía– el principio motor que empujará a ésta a tomar la decisión de pasarse al enemigo, y llevarla por ende hacia una muerte, no por buscada menos ignominiosa, teniendo en cuenta la clase a la que ella pertenecía. Dado que además de estar en el origen de la tragedia de Sophie, Éric resulta ser el brazo ejecutor que da cumplimiento a la condena que sobre ella recae, las líneas de fuerza que subyacen a lo largo de toda la narración van encaminadas a lograr una especie de absolución hacia Éric, no por cierto desde un punto de vista religioso o moral –que él se jacta expresamente de ignorar–, sino desde la constancia del escaso impacto que este desenlace ha provocado en su ánimo, esto es, el distanciamiento afectivo que la figura de Sophie le inspira tiempo después de finalizada su peripecia vital.

Como hemos mencionado en capítulos precedentes, esta irreprimible necesidad de justificación que asalta a quienes sobreviven a un ser próximo –que hemos venido denominando como “síndrome del superviviente”– se convierte en una de las constantes más fielmente mantenidas por la escritora a lo largo de toda su producción narrativa, no siendo por otra parte más que una proyección de la posición que ella misma adoptó con respecto a los seres queridos que fueron

ausentándose de su lado, como hemos analizado en el capítulo dedicado a su vida (cfr. 1ª parte: “La muerte vivida”).

La argumentación de su justificación –orientada sin ninguna duda más a sí mismo que a un auditorio al que ignora²¹⁸- contiene una variada y bien estructurada acumulación de recursos que le llevarán a convencerse de que el desarrollo de los hechos, además de resultar inevitable, había sido providencial para la suerte de Sophie.

Así pues, la primera línea argumental esbozada por Éric en esta presentación de los hechos, contiene una fuerte dosis de determinismo, en el sentido de presentar los hechos como inevitables, debido por una parte a la certeza que él poseía acerca del desarrollo posterior de los acontecimientos «Je connaissais trop Sophie pour ne pas savoir qu'on ne la reverrait jamais vivante à Kratovicé, mais je gardais en dépit de tout la certitude qu'un jour ou l'autre nous nous retrouverions face à face» (p. 137). A pesar del tono general de cierto cinismo que preside en general los pasajes en los que él toma postura frente a la muerte de Sophie, se apuntan ciertos razonamientos que presentan un mayor grado de transparencia en cuanto a las motivaciones que justifican su falta de reacción ante la fuga de Sophie de Kratovicé. Éric reconoce que pudieron ir en su busca para hacerla regresar: «Conrad et moi l'eussions facilement rejointe et ramenée de force» (pp. 136-137). Las razones aducidas para no haberlo hecho son tres:

Par rancune d'abord, et parce que, après ce qui s'était passé d'elle à moi, je ne pouvais plus supporter de voir de nouveau s'établir entre nous cette même situation tendue et monotone. Par curiosité aussi, et ne serait-ce que pour laisser aux événements la chance de se développer d'eux-mêmes (id.).

En medio de semejante amalgama, en la que coexisten la sinceridad, la hipocresía, y una cierta dosis de cinismo, la primera de las razones aducidas

parece ser la más verosímil en su ánimo. La muerte se convierte así en un inesperado aliado para Éric, ofreciéndole la salida para una situación que se hubiera complicado progresivamente, de no haber fallecido Sophie²¹⁹, sobre todo, teniendo en cuenta la intención que en algún momento afirma haber considerado para unirse a Sophie: «Prêt à me lier dès mon retour, je n'étais pas pourtant fâché de mettre entre ma déclaration et moi un délai qui aurait peut-être la largeur de la mort» (p. 129). Quizá con el ánimo de no reducir el poder liberador de la muerte de Sophie a su propia convencia personal, Éric lo hace extensivo a la misma Sophie, imaginando el futuro que le hubiera deparado el destino si hubiera continuado con vida: «Il m'arrive parfois de me l'imaginer mariée à Volkmar, maîtresse de maison entourée d'enfants, serrant dans une gaine de caoutchouc rose sa taille épaissie de quarante ans»²²⁰ (p. 123). No obstante, y precisamente a raíz de la formulación de esta hipótesis de futuro imposible, las palabras de Éric delatan la existencia de una motivación más oscura, como son los celos: «Ce qui infirme cette vue, c'est que ma Sophie est morte exactement dans l'atmosphère et sous l'éclairage qui appartenaient à notre amour» (p. 123). Este factor confiere una dimensión de venganza oculta en los dos disparos que efectúa sobre el rostro

²¹⁹ No olvidemos que emplea el término "confesión" para referirse al relato, lo que denota una intencionalidad en este sentido: «l'interminable confession qu'il ne se faisait au fond qu'à lui-même» (p. 86).

²²⁰ Recordemos, a este respecto, *Le premier soir* (cfr. 1.2). Georges, el protagonista recién casado, ante la perspectiva de un futuro sin alicientes con su pareja, considera la muerte de ésta como una salida posible al conflicto: «elle pouvait mourir. Il se la figura morte» (CB, p. 46).

²²¹ Resulta significativa la asimilación que con frecuencia efectúa MY entre la vida familiar, convencionalmente entendida, y la suerte de enterramiento en vida que para ella representa. En *Le premier soir* lo denominó "la cecité conjugale et paternelle" (CB, p. 45) y, como en este caso, esta sistemáticamente asociado a la función de la maternidad, evocada en esta reflexión de Éric bajo su manifestación más grotesca, mostrando sus secuelas en la cintura ensanchada de Sophie, enfundada en una faja de caucho. Esta concepción de la familia burguesa convencional por parte de MY tiene sus raíces más profundas en la peculiar vivencia que tuvo en compañía de su padre durante su infancia y primera juventud. Su percepción personal –que es la que proyecta a través de sus personajes y escritos, se halla muy próxima de la difundida por los representantes del movimiento de la antipsiquiatría a finales de los sesenta y primeros setenta: R.D Laing (*The politics of the family and other essays*, 1969) o D. Cooper (*The death of the family*, 1971). Este último resume el sentimiento que, respecto a la familia, albergan los personajes de MY: «Es una pedantería hablar de la muerte de Dios o de la muerte del hombre [...] mientras no podamos enfrentarnos con la muerte de la familia –ese sistema que, como es su obligación social, filtra espontáneamente la mayor parte de nuestra experiencia y elimina de ella todo cuanto pueda tener de espontaneidad generosa y sincera» (Cooper, p. 8). Citaremos finalmente, a este propósito, el desprecio explícito mostrado de nuevo por la escritora –esta vez por boca del emperador Adriano– hacia la institución familiar: «J'y mettais à nu d'effroyables vieilles haines, une lèpre de mensonges. Maris contre femmes, pères contre enfants, collatéraux contre tout le monde: le peu

de Sophie. En efecto, Sophie, al entregarse a los soldados, o al besar a todos los participantes en el baile de Navidad –muy especialmente a Volkmar–, persigue exclusivamente atraer las atenciones del propio Éric. Todos esos gestos constituyen la expresión frustrada de su anhelada entrega definitiva a Éric:

Elle représente en quelque sorte la terre elle-même : elle incarne cet élément féminin qui compte tant pour moi, mais que j'avoue retrouver assez rarement par malheur chez les femmes que nous avons autour de nous : cette abondance d'émotion et de sentiment presque inépuisable, cette foncière bonté, cette patiente capacité d'accepter, le contraire presque du raidissement héroïque d'Éric. Sophie, jusqu'à sa mort, a une richesse de source : et même lorsqu'elle tombe dans les erreurs du désespoir [...] elle garde cette espèce de générosité et de grandeur qui est celle d'un être presque élémentaire (ER, pp. 89-90).

Otra de los elementos que hemos detectado en la estrategia justificativa de Éric es la introducción de elementos de descalificación de la figura de Sophie, sobre los cuales fundamentar el alejamiento afectivo necesario. La total ausencia de indulgencia hacia ella, así como la dureza de algunos términos empleados con alguien que había estado tan próxima a él, persiguen el objetivo de convencerse a sí mismo de que Sophie, en el fondo, era para él un personaje hostil; esta conclusión sirve para legitimar su acción. Los términos empleados en la recreación del último encuentro que tuvieron, en la escalera de honor, así parecen indicarlo:

[E]lle leva pour la première fois sur moi des yeux pleins d'horreur [...] "Ah! fit-elle, vous me dégoûtez tous!..." [...] On aurait dit une fontaine crachant de la boue. Son visage avait pris une expression de grossièreté paysanne: j'ai vu chez des filles du peuple de ces expressions d'obscénité indignée [...] La situation s'éclaircissait: c'était bien une adversaire que j'avais en face de moi (p. 133).

La esforzada carrera desarrollada por Éric para convencerse del escaso impacto que le provoca la muerte de Sophie culmina en las reflexiones que desgrana en los momentos previos a su ejecución:

de respect que j'ai personnellement pour l'institution de la famille n'y a guère résisté» (MH en OR, p. 316).

Enfin, je me rappelais les autres morts auxquelles j'avais assisté comme si l'exécution de Sophie eût été justifiée par celles-là. Puis, songeant au peu de prix de la denrée humaine, je me disais que c'était faire beaucoup de bruit autour d'un cadavre de femme sur lequel je me serais à peine attendri si je l'avais trouvé déjà froid dans le corridor de la fabrique Warner (p. 155).

Toda la artificiosa coraza tejida a su alrededor para protegerse no le impide sin embargo experimentar el sentimiento cainita de culpabilidad, que le mueve a argumentar de un modo claramente análogo al del personaje bíblico del *Génesis*, tras haber matado a su hermano Abel: «Conrad ne m'avait pas donné sa sœur à garder²²¹, et ce n'était pas moi, après tout, qui avais volontairement poussé Sophie sur les routes» (p. 138). El resultado de tanta *artillería* defensiva le ofrece en un primer momento la impresión fugaz e ilusoria de haber triunfado en su acción y en su conducta: «J'ai donc l'impression d'avoir gagné la guerre» (p. 124), «Je trouve aujourd'hui que le malheur n'a pas mal arrangé les choses» (p. 129). El equilibrio perdido, que en tantas ocasiones restituye la muerte con su capacidad de neutralizar conflictos, implica sin embargo para Éric un coste y un precio: «Il n'en est pas moins vrai que j'ai probablement perdu une des chances de ma vie. Mais il y a aussi des chances dont malgré nous notre instinct ne veut pas» (id.). La sombra del remordimiento es el otro coste que Éric tendrá que afrontar, pues le persigue el espectro de Sophie alejándose del castillo a través de la nieve:

²²¹ Notese la evidente analogía entre: «Conrad ne m'avait pas donné sa sœur à garder», y: «¿Soy acaso el guardián de mi hermano?» (*Génesis*, 4, 9). Esta actitud reforzaría la dimensión fraternal y de camaradería que siempre presidió la relación entre Éric y Sophie, confiriendo al mismo tiempo implicaciones fratricidas a la ejecución de esta última, como metáfora del carácter fratricida de todas las contiendas civiles, como la descrita en esta obra.

En esta misma línea de las referencias bíblicas contenidas en esta obra, nos referiremos a la figura de la madre Loew, a quien le asigna otra analogía en dos ocasiones: primero, aludiendo a su hospitalidad: «elle insistait pour que je prisse au moins un verre de thé, avec un mélange d'obséquiosité dégoûtante et d'hospitalité biblique» (p. 140), y después, asimilando su figura a la madre de los Macabeos, en alusión a la madre que entregó a sus siete hijos al martirio a manos del rey Antioco Epifanes (2 Mac. 7). El paralelismo parte de la entereza con la que asume la entrega a la causa bolchevique, y a la muerte por lo tanto, de su hijo Gregori Loew. Su figura aparece igualmente envuelta en la profunda ambivalencia y contradicción de la mujer que da la vida y que, al tiempo, la quita, en su doble condición de comadrona y de practicante de abortos: «Je n'ignorais pas qu'elle [Sophie] avait consulté la mère Loew à l'époque où elle s'était crue menacée d'une maladie ou d'une grossesse [notese la significativa "equiparación" de ambos términos], à la suite de ce viol qui avait été son premier malheur» (p. 139). Su doble capacidad de dar y arrebatar la vida tiene su correspondiente transposición en el orden cromático, con la presencia superpuesta del blanco y el negro: «sa robe noire et son tablier de toile blanche» (p. 139).

[...]durant des longues nuits. l'image de la jeune fille pataugeant dans la boue glacée hanta mon insomnie aussi obstinément que s'il s'agissait d'un fantôme. Et, de fait, Sophie morte n'est jamais venue me poursuivre comme le faisait à cette époque Sophie disparue (p. 138).

El último vínculo que queda roto del recuerdo de Sophie, es un objeto, pues siempre los objetos de los difuntos atrajeron poderosamente la atención de MY, dada la nueva dimensión que adquieren tras la desaparición de la persona a la que están vinculados²²², que les otorga en ocasiones la más cruel de las pérdidas de sentido. Éric conservaba el collar de perlas que Sophie lucía la noche del baile de Navidad, y que cayó al suelo cuando él la abofeteó. Una vez efectuada la expulsión de sus fantasmas internos con la exteriorización del relato, y para consumir la definitiva ruptura de lazos con ese pasado, Éric debe dejar constancia de la desaparición del último objeto que de ella guardaba, asegurándose así de que el espíritu de la persona no se proyecta en los objetos que le pertenecieron: «j'ai souvent pensé à le vendre, dans une de mes périodes de débine, mais les perles avaient jauni et pas un bijoutier n'en aurait voulu. Je l'ai encore, ou plutôt, je l'avais encore, au fond d'une petite valise qui m'a été volée cette année en Espagne. Il y a ainsi des objets qu'on garde on ne sait pas pourquoi.²²³» (p. 127). Fruto de esa ruptura es el olvido, o su ilusión: «Quant à Sophie, elle m'était complètement sortie de la tête» (p. 148).

La conclusión que el propio Éric establece es la de una íntima derrota existencial, de la que tan sólo podían haber sido redimidos por la fuerza salvadora de un verdadero amor, que para ellos estuvo fuera de alcance en todo momento: «Un véritable amour pouvait encore nous sauver, elle du présent et moi de l'avenir. Mais ce véritable amour ne s'était rencontré pour Sophie que chez un jeune paysan russe qu'on venait d'assommer dans une grange» (p. 154).

²²² Cfr. apartado 1 (1ª parte), «Fernande, la madre ausente».

²²³ Esta alusión de Eric parece tener mucho que ver con la especial relación que la autora mantuvo con sus propias pertenencias, frecuentemente olvidadas, perdidas, encontradas, etc., en el curso de sus múltiples viajes y desplazamientos, que ella misma reconoce: «Il m'est arrivé si souvent dans ma vie de perdre ainsi des objets laissés derrière moi (guerre, soudains départs, absences plus

6.5.3 CONRAD, EL JINETE POLACO FRENTE A LA MUERTE

El personaje de Conrad aparece efectivamente empequeñecido frente a la absoluta predominancia de la pareja protagonista, Éric y Sophie, cuyas dos figuras y las complejas relaciones que sostienen, oscurecen por completo al resto de personajes que pueblan esta narración. Conrad existe, narrativa y funcionalmente hablando, en función de Éric, tanto desde el punto de vista del deseo que en él suscita, como en tanto que elemento de identificación y referencia. Como señalamos anteriormente, Conrad simboliza y encierra en sí mismo el paraíso perdido de la infancia y adolescencia de Éric. En el proceso de proyección e identificación que Éric experimenta hacia la figura de Conrad, se da una especie de suplantación que implica que, cuando Éric pone a Conrad como paradigma de los años felices ya irrecuperables, en realidad lo que está añorando es su propia infancia, pues ambos están fundidos en una imagen que se confunde: «*Au physique, nous étions pareils, élancés, durs, souples, avec le même ton de hâle et la même nuance d'yeux [...] Dans les compagnes, les gens nous prenaient pour deux frères*» (p. 91).

Por otra parte, Conrad desempeña igualmente, además del papel de reflejo de la figura de Éric, el papel de reflejo de la figura de su hermana. Con ello, se desdobra en dos facetas, cada una de las cuales serviría de espejo a uno de los dos protagonistas principales, quedando su propia definición personal en entredicho y sin contenido. A cambio de estas insuficiencias como personaje autónomo, contribuye poderosamente a enriquecer el variado juego de correspondencias e influencias entre Éric y Sophie. Si Sophie representaba la generosidad, Conrad representa el lado inocente de los otros dos personajes («*comme si ce fragile garçon avait été son innocence*», p.134), hasta tal punto, que tras la muerte de Conrad, Éric terminará por romper todos los lazos con su juventud y, por lo tanto, con la inocencia: «*Et si ce bonheur émanait de Conrad ou seulement de ma*

longues qu'on n'y comptait, pour cause de maladie, ou tout autre) que j'ai fini par accepter philosophiquement ce genre de malchance» (cit. en Savigneau, p. 374).

jeunesse, c'est ce qui importe peu, puisque ma jeunesse et Conrad sont morts ensemble» (p. 91).

La prematura muerte de Conrad terminará de realzar el aura de personaje puro, casi virginal, elemento extemporáneo y ajeno en un contexto en el que las motivaciones nobles del ser humano están definitivamente desterradas: «Si l'atmosphère de Kratovicé était mortelle aux microbes de la bassesse, c'est sans doute que j'ai eu le privilège d'y vivre à côté d'êtres essentiellement purs» (p. 145). La muerte de un hombre joven confiere a su figura un valor añadido que le introduce en una dimensión mítica. Muerto a una edad en la que aún no había tenido tiempo apenas de mostrar las vertientes menos honorables que el ser humano lleva dentro, conserva su reputación intacta, además de acrecentada por el valor añadido de una vida entregada en plena juventud²²⁴. Para Éric, el final abrupto contiene siempre un componente de infinita grandeza estética, de la que carece la lenta y confortable extinción de una vida que languidece hasta la vejez:

Les natures comme celle de Conrad sont fragiles, et ne se sentent jamais mieux qu'à l'intérieur d'une armure. Livrées au monde, aux femmes, aux affaires, aux succès faciles, leur dissolution sournoise m'a toujours fait penser au répugnant flétrissement des iris, ces sombres fleurs en forme de fer de lance dont la gluante agonie contraste avec le dessèchement héroïque des roses. [...] Il y a ainsi de ces êtres, et ce sont souvent les plus grêles de tous, qui vivent à l'aise dans la mort comme dans leur élément natal. On parle souvent de cette espèce d'investiture des tuberculeux destinés à mourir jeunes; mais j'ai vu quelque fois chez des garçons destinés à la mort violente cette légèreté qui est à la fois leur vertu et leur privilège de dieux (p. 145).

²²⁴ Decia MY, a propósito de Saint-Just, y refiriéndose a esta ocultación forzosa de futuro que siempre implica la muerte de un ser joven: «Tout homme mort jeune porte devant l'histoire sa jeunesse comme un masque» (SP en EM, p. 770). A propósito de los artistas muertos en plena juventud y del componente estético y mítico que este hecho aporta, se refiere al culto dispensado en Inglaterra a sus poetas muertos prematuramente, lamentándose de que no sea igual con los franceses: «L'Angleterre a plus que nous le sens de la beauté et du mystère des poètes morts jeunes (Keats, [...], Shelley, Chatterton, Rupert Brooks)» (LT, p. 585).

La imagen que Éric guarda del desaparecido Conrad, aparece asimilada al personaje del cuadro de Rembrandt *El jinete polaco*²²⁵, que aún a un mismo tiempo diversas facetas de él, tales como su belleza y juventud, su capacidad de abstraerse en medio de un entorno hostil –inocencia- y el destino sombrío –paisaje- al que le conduce su montura –la muerte-:

Quand je pense à ces derniers jours de la vie de mon ami, j'évoque automatiquement un tableau peu connu de Rembrandt que le hasard d'un matin d'ennui et de tempête de neige me fit découvrir quelques années plus tard à la Galeric Frick, de New York, où il me fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue. Ce jeune homme dressé sur un cheval pâle, ce visage à la fois sensible et farouche, ce paysage de désolation où la bête alertée semble flairer le malheur, et la Mort et la Folie infiniment plus présentes que dans la vieille gravure allemande, car pour les sentir toutes proches on n'a même pas besoin de leur symbole» (p. 146)

A los ojos de Éric, la muerte de un ser joven presenta siempre, al mismo tiempo, un valor añadido sustentado en su capacidad profiláctica, en la medida en que impide el lento marchitar de la belleza física y de la frescura moral que la madurez y la vejez van imponiendo al ser humano. A Sophie le evitó la alienante y gris estampa de la maternidad y el declive físico; a Conrad, un futuro de frivolidad mundana que, aunque más bien halagüeño para él, hubiera resultado difícilmente aceptable para Éric:

On l'imaginait très bien, à trente ans, petit hoberau abruti, courant les filles ou les garçons de ferme ; ou jeune officier de la Garde sous le régime russe ; ou encore, l'après-guerre aidant, poète à la remorque de T.S. Eliot ou de Jean Cocteau dans les bars de Berlin. (p. 90).

²²⁵ Señala Savigneau la profunda huella que este cuadro dejó en MY, que asimilaría igualmente a otro hombre –esta vez real- muerto prematuramente, Jerry Wilson (de quien afirma en una carta: «Jerry Wilson avait toujours imaginé qu'il mourrait jeune» LT, p. 670): «[ce tableau] que Marguerite Yourcenar venait de voir pour la première fois à la Frick dont l'image l'accompagnera sa vie durant, résurgissant dans les dernières années, où elle identifiera Jerry Wilson, malade, au personnage de ce tableau, décrit dans *Le Coup de grâce*» (Savigneau, p. 136).

Ses vers auraient plu : sa beauté aussi : il aurait pu triompher à Paris chez les femmes qui protègent les arts, ou s'égarer à Berlin dans les milieux qui y participent (p. 93).

Por otra parte, la temprana muerte de Conrad se revela como una salida narrativa necesaria, de cara a la problemática continuidad en su relación con Éric. En efecto, la guerra aporta la coartada ideal de situación límite y excepcional para favorecer esquemas de conducta y relación igualmente excepcionales²²⁶. Una vez que hubiera llegado su final, sus respectivas trayectorias hubieran seguido caminos divergentes, que hubieran hecho malograr sin duda las expectativas de Éric: «ma position se ferait intenable; Conrad vieillirait, moi aussi, et la guerre ne servirait pas toujours d'excuse à tout» (p. 127). Estas palabras nos permiten inferir una sensación de alivio en la percepción global que muestra acerca de la desaparición de su amigo. En la misma línea que hemos seguido en el apartado anterior, en el que hemos analizado el proceso mental y afectivo que lleva a Éric a reafirmarse en su conducta frente a la muerte de Sophie, así como a destacar los aspectos positivos y necesarios que ésta presenta, el itinerario seguido en este caso es análogo. Tras haber manifestado la dosis adicional de gloria que la muerte de un ser joven aporta a su leyenda, Éric pondera el conjunto de circunstancias que rodean la desaparición de Conrad, para concluir que constituye en conjunto una feliz conjunción de factores, que colma por completo las aspiraciones que su clase social y sus ideales —él sí los tenía—, hubieran podido desear:

J'avais le curieux sentiment d'avoir mené Conrad à bon port : tué à l'ennemi, béni par un prêtre, il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres: il échappait aux lendemains (p. 147).

²²⁶ La consideración de la guerra no sólo aparece en esta obra como caldo de cultivo para favorecer relaciones excepcionales, sino también para impedir las, como es el caso del joven Grigori Loew: «Gregori LOew fut l'un des premiers cadavres que je rencontrai [...] Il avait gardé dans la mort son air d'étudiant timide et de commis obséquieux, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir sa dignité à lui, qui ne manque guère à aucun mort [...] Je le fis fouiller sans trouver dans ses poches un seul papier qui me renseignât sur Sophie. Par contre, il avait sur lui un exemplaire du *Livre d'heures* de Rilke, que Conrad avait aussi aimé. Ce Grigori avait été probablement le seul homme dans ce pays et à cette époque avec qui j'aurais pu causer agréablement pendant un quart d'heure» (p. 159).

En lo que se refiere a la muerte propiamente dicha, ésta presenta dos semejanzas destacables respecto a la correspondiente a Sophie (posterior cronológicamente). La más importante sin duda es la presencia en ambas de Éric, que se convierte, como hemos señalado anteriormente, en mensajero de la muerte dentro del trío protagonista, al igual que lo fuera Stanislas en *La nouvelle Eurydice*, siendo además el ejecutor directo en el caso de Sophie. Cabe destacar, a este respecto, el contraste entre la decisión con la que acepta efectuar el disparo que levanta el rostro de Sophie, y la cobardía que confiesa para haber dado fin al horrible sufrimiento que padecía Conrad: «Il souffrait au point que j'ai pensé à l'achever; si je ne l'ai pas fait, ce fut par lâcheté» (p. 147). Otro elemento común en ambas muertes es el hecho de que las dos tienen lugar al alba, momento de transición entre las tinieblas y luz del día, que es escogido por la escritora para situar el tránsito hacia la muerte de algunos de sus personajes: «Il mourut à l'aube, méconnaissable, à peu près inconscient...» (p. 147), «Tous mes souvenirs de Sophie sont nocturnes, excepté le dernier, qui a la couleur blafarde de l'aube» (p. 119). Precisamente es la dualidad entre la luz y las tinieblas, la misma que inundó con la visión del sol de medianoche la muerte de Zénon, la que llena de oscuridad la muerte de Conrad: «Conrad réclamait de la lumière d'une voix faible, obstinée, enfantine, comme si l'obscurité était ce qu'il y avait de pire dans la mort. J'allumai une des lanternes de fer qu'on suspend dans ce pays-là sur les tombes» (p. 147).

La muerte de Conrad sirve finalmente para establecer una especie de paralelismo alegórico entre la situación de los vivos, desde su perspectiva de profundo pesimismo existencial, y la de los muertos. Se desprenden de dicha analogía, sin embargo, dos diferencias entre ambas situaciones, que él establece de forma tácita; de un lado, parece otorgar a los muertos una especie de jerarquía sobre los vivos, conferida por la propia condición misteriosa de su estado, así como por la etapa de clarividencia alcanzada por ellos; por otro lado, y pese a lo antedicho y al desarraigo expresado por Éric respecto a la existencia, parece desprenderse un cierto apego instintivo a la vida:

Si le manque complet d'illusions et d'espérances est ce qui caractérise les morts, ce lit ne différerait pas essentiellement de celui où Conrad commençait à se défaire. Mais je sais bien qu'il restera toujours entre morts et vivants un écart mystérieux dont nous ignorons la nature, et que les plus avertis entre nous sont à peu près aussi renseignés sur la mort qu'une vieille fille sur l'amour. Si le fait de mourir est une espèce de montée en grade, je ne conteste pas à Conrad cette mystérieuse supériorité de rang (p. 148).

6.6. LOS ANIMALES, ESAS VÍCTIMAS MUDAS

El mundo animal constituye para MY un universo de plenitud vital y un paradigma de noble y honorable sometimiento a las reglas impuestos por el medio y por sus propios códigos genéticos. En ese sentido, constituyen un modelo de equilibrio, de inocencia y de pauta de conducta para la especie humana, tantas veces denunciada por ella como destructora del medio ambiente, de sí mismo y del mundo de los animales.

En el comportamiento del hombre con los animales ha simbolizado en muchas de sus obras narrativas y ensayísticas las propias perversiones y degradación del género humano: «L'horrible maltraitement de l'animal par l'homme, qui déshonore l'homme (et entre parenthèses l'aide à se faire la main pour tyranniser et torturer ses semblables). Il y a là un crime et une fatalité majeure qui pèse sur toute l'histoire humaine, et notre existence ne sera pas tout à fait vaine si nous avons fait quelque chose pour lutter contre eux»²²⁷. La caza, las matanzas indiscriminadas, las crueldades, son un tema recurrente siempre presente en su vida y en su obra: «Leçon des choses sur la mort... Mais j'ai pleuré devant cette beauté et cette innocence sottement détruite» (cit. en Sarde, p. 331).

En el contexto bélico de *Le Coup de grâce*, la muerte de los animales encierra en sí misma la metáfora de la muerte de los hombres en una guerra:

²²⁷ Lettre à Françoise Parturier (*L'amour des animaux et de quelques idées*, Paris, Albin Michel, 1973), 26 octobre 1973 (LT, p. 412).

gratuita, inútil e injusta, además de profundamente contradictoria. La muerte de los animales, en tanto que seres esencialmente inocentes, crea un desequilibrio mayor y supone un grado superior de vileza en ese acto de injusticia, por su doble condición de ser ajenos al conflicto y de no poder defenderse. Los dos episodios de muerte de animales descritos en esta narración coinciden significativamente con los dos momentos en los que Sophie se encontró más cerca de la muerte, antes de llegar a la ocasión definitiva de su ejecución.

La primera es la noche de su borrachera, en la que llega a sentir los síntomas de la muerte (v.supra). En ella, parece desprenderse que su estado de ebriedad procede de su intento de anestesiar el dolor producido por la muerte de Texas, el perro: «Texas avait été tué par l'éclatement d'une grenade enfouie dans le parc, et qu'il s'était efforcé de déterrer du bout de son museau noir, comme s'il s'agissait d'une truffe. Réduit en bouillie, il ressemblait à un roquet écrasé par un tram dans une avenue de grande ville.» (p. 116). La desesperación de Sophie era evidente, y el mayor grado de unión que tenía con Texas define a quien tenía la generosidad como cualidad más destacable²²⁸, por eso, al morir el perro, Sophie ve agudizada su sensación de soledad: «Pauvre Texas...C'est dommage tout de même. Il n'y avait que lui qui m'aimait» (p. 117).

La otra situación en la que Sophie bordea la muerte –esta vez en compañía de Éric-, corresponde al bombardeo nocturno. La acción de Sophie de mantener las luces encendidas para atraer la atención de los aviones, acarrea la consecuencia irónica de que las bombas arrojadas caen sobre los establos, matando a los caballos: «Soudain, un fracas énorme éclata tout près de nous ; Sophie se boucha les oreilles comme si ce tapage était plus affreux que la mort. L'obus était tombé [...] sur le toit en tôle ondulé de l'écurie; cette nuit-là, deux de nos chevaux payèrent pour nous. Dans l'incroyable silence qui suivit, on entendit [...] le hémissement horrible d'un cheval qui meurt» (p. 121). El cuadro de destrucción

²²⁸ Existe incluso una alusión en la que se menciona a Sophie sacrificando animales, pero ésta aparece por completo desprovista del más leve tono de reproche, tal y como sería de esperar con cualquier otro personaje en una circunstancia similar dentro de las obras de MY: «Je me souviens du soir où Sophie se chargea d'égorger et de plumer pour nous quelques poulets étiques : je n'ai jamais vu sur un visage aussi résolu pareille absence de cruauté» (p. 106).

se extiende igualmente a plantas y peces, en representación de la destrucción universal e indiscriminada: «Des roseaux fauchés flottèrent sur l'eau pendant quelques jours, mêlés aux ventres blancs des poissons morts» (p. 120). Destacan en este pasaje de destrucción nocturna, la expresión del horror a través de los sonidos, y a través del silencio sobrecogedor que sigue al estruendo. En ausencia de la luz, son los sonidos los que trazan el cuadro de agonía y muerte, y su estruendo insoportable lleva a taparse los oídos a una horrorizada Sophie.

Por fin, la última mención efectuada a los animales en el relato –siempre aparecen en él directa o indirectamente relacionados con la muerte–, es el vagón de animales en el que encierran a los prisioneros en la víspera de la ejecución. El símil, ya comentado, de los animales conducidos al matadero con los prisioneros conducidos hacia el campo de exterminio, arranca de una concepción que, como hemos señalado, identifica en el personaje de Michel sus funciones de verdugo como una prolongación de su oficio de carnicero²²⁹.

²²⁹ En “Une civilisation à cloisons étanches” (*Le Temps, ce grand sculpteur*) realiza MY un fortísimo alegato contra los mataderos de animales, equiparándolos de nuevo a los campos de concentración, y aclarándonos, en cierto modo, su obsesión por describir minuciosamente los aspectos sensoriales de la agonía de los animales, especialmente, los sonidos (cfr. también “La fin de Marko Kraliévitich”, en *Nouvelles Orientales*: «on ne les entendait que mélangées aux cris, aux appels, aux bêlements d’agneaux, aux hennissements de chevaux et aux braiements d’ânes...» OR, p. 1239): «Les murs de nos nouveaux abattoirs [...] sont épais : nous ne voyons pas ces créatures se tordre de douleur : nous n’entendons pas leurs cris, que ne supporterait pas le plus ardent amateur de bifteck. [...] Oscar Wilde a écrit quelque part que le pire crime était le manque d’imagination : l’être humain ne comptait pas aux maux dont il n’a pas l’expérience directe ou auxquels il n’a pas lui-même assisté. J’ai toujours pensé que les wagons plombés et les murs bien construits des camps de concentration ont assuré l’extension et la durée de crimes contre l’humanité qui auraient cessé plus vite s’ils avaient eu lieu en plein air et sous les yeux de tous» (TS, EM, pp. 396-397).

CAPÍTULO 7

MÉMOIRES D'HADRIEN,

EL LEGADO VITAL DEL EMPERADOR

CAPÍTULO 7

MÉMOIRES D'HADRIEN, EL LEGADO VITAL DEL EMPERADOR

7.1 LA LARGA GESTACIÓN

Mémoires d'Hadrien representó un hito fundamental en la carrera literaria de Marguerite Yourcenar. En primer lugar, su publicación puso fin a casi diez años de inactividad literaria²³⁰, que arrancan desde la publicación de *Le Coup de grâce*; durante este tiempo, aparte de algunas traducciones y artículos, se dedica a dar clases y giras de conferencias: «entre 1939 et 1948 [...] j'ai abandonné toute ambition littéraire [...] Pendant dix ans j'ai abandonné toute idée d'écrire; je faisais autre chose, je gagnais ma vie» (YO, p. 123). En segundo lugar, fue ésta sin ningún género de dudas la obra que le dio a conocer internacionalmente y que extendió su fama mucho más allá de los límites en los que hasta entonces era conocida, siendo numerosas las traducciones efectuadas a otras lenguas. Por último, la importancia singular de esta obra en la vida y en la obra de la escritora radica en el largo período que el proyecto había anidado en su mente, siendo sucesivamente pospuesto, abandonado, retomado y, por fin, concluido en el momento preciso y con el grado de madurez requerido.

Desde la primera visita que realizó a la Villa Adriana en 1924 en compañía de Michel, su padre, empezó a gestarse en su interior el proyecto de lo que podría ser una semblanza de aquel emperador hispano de raíces ancladas en la cultura griega, que dejó un profundo legado en su aventura vital en pos de la paz y de la belleza, que fueron los dos aspectos que más interesaron a la escritora. A lo largo

²³⁰ La "inactividad" se refiere al ámbito novelístico o narrativo, puesto que en ningún momento abandonó por completo la escritura. Fruto de su trabajo son, entre otras, la publicación de las traducciones de Cavafis (realizadas con C. Dimaras) en la revista *Mesures* (1940), así como la redacción de algunos de los poemas integrados posteriormente en *Les Charités d'Alcippe* («Drapeau grec» y «Épitaphe, temps de guerre», 1942), o *Le mystère d'Alceste* (verano de 1942), obra de teatro en un acto, *Électre ou la chute des masques* y *La Petite Sirène*, en 1943, la traducción de *Negro Spirituals* (1943), y la publicación en 1947 de la traducción de *What Maisie knew*, de Henry James, realizada antes de la guerra; en 1948, rehace *Qui n'a pas son Minotaure?*.

de un período tan largo como el que invirtió en madurar el contenido y el registro de la narración, el personaje fue como una obsesión en su interior. De una forma paralela a la evolución personal de la escritora y de las circunstancias históricas que le rodeaban, así fue variando el aspecto que más le interesaba de la figura del emperador: al principio, fue la faceta humana y humanista, la del hombre y poeta, amante del arte y de la belleza, la que más le atrajo; posteriormente, y tras la amarga experiencia europea de una guerra devastadora, comenzó a vislumbrar en él la verdadera dimensión del hombre de estado que acometió la ingente tarea de pacificar un inmenso imperio que ardía por todas sus fronteras; le atraía «cette image de l'homme qui avait "stabilisé la terre" [...], le restaurateur de la paix romaine, le grand administrateur, le grand économiste qui avait rendu la prospérité à l'Empire» (ER, p. 65).

Se trataba en suma de la nada fácil tarea de captar en su rica complejidad la inabarcable dimensión del hombre público y del ser humano: «Nous avons enfin un personnage dont je dirais que l'image que finalement nous obtenons de lui est existentielle et non essentielle [...] un individu unique comme nous tous, fait comme nous tous d'éléments fortuits assemblés un peu au hasard, et qu'il s'agit de retrouver dans leur complexité» (ER, p. 66).

El hecho es que, de la misma forma que el tema de los relatos contenidos en *La mort conduit l'attelage* le acompañó prácticamente a lo largo de toda su vida, hasta que finalmente les dio la forma definitiva, así le ocurrió con la figura del emperador: «Le sujet [de *La mort conduit l'attelage*] m'a, de façon intermittente, bien entendu, hantée toute ma vie, comme l'a fait celui d'Hadrien»²³¹.

El proyecto como tal fue concebido y escrito originariamente entre 1924 y 1929, a partir de la citada visita a la Villa Adriana. Durante ese período compuso varias versiones, alguna de las cuales, titulada *Antinoos*, llegó a enviarla a

²³¹ Lettre à Alain Bosquet, 1er janvier 1964 (LT, p. 193).

Fasquelle. En 1927, el hallazgo de una frase clave actúa como elemento motor de la futura creación:

Retrouvé dans un volume de la correspondance de Flaubert [...] la phrase inoubliable: «les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été». Une grande partie de ma vie allait se passer à essayer de définir, puis à peindre, cet homme seul et d'ailleurs relié à tout. (CNMH, p. 519).

Tras una larga interrupción, el trabajo fue retomado y abandonado en numerosas ocasiones entre 1934 y 1937 bajo la forma de un diálogo, después de efectuar una amplia tarea de documentación y asesoramiento histórico²³². Tras haberlo mantenido abandonado entre 1937 y 1939, al partir para América en octubre de este último año, deja el manuscrito en Europa, permaneciendo en el olvido durante el largo paréntesis que alcanza hasta 1948 («enfouissement dans le désespoir d'un écrivain qui n'écrit pas», CNMH p.522). Será en diciembre de ese año²³³ cuando encargue a Jacques Kayaloff la recuperación de ese famoso baúl, que había dejado en el hotel Meurice de Lausanne. Aquella recuperación marcará la definitiva recuperación del proyecto del relato bajo la forma epistolar:

Je reçus de Suisse, où je l'avais entreposée pendant la guerre, une malle pleine de papiers de famille et de lettres vieilles de dix ans. Je m'assis auprès du feu pour venir à bout de cette espèce d'horrible inventaire après décès [...] Je jetais mécaniquement au feu cet échange de pensées mortes avec des Maries, des François, des Pauls disparus. Je dépliai quatre ou cinq feuilles dactylographiées: le papier en avait jauni. Je lus la suscription: «Mon cher Marc...» Marc... De quel ami, de quel amant, de quel parent éloigné s'agissait-il? Je ne me rappelais pas ce nom-là. Il fallut quelques instants pour que je me souvinsse que Marc était

²³² «Les deux sources principales pour l'étude de la vie et du personnage d'Hadrien sont l'historien grec Dion Cassius qui écrivit les pages de son *Histoire Romaine* consacrées à l'empereur environ quarante ans après la mort de celui-ci, et le chroniqueur latin Spartien [...] qui composa un peu plus d'un siècle plus tard sa *Vita Hadriani* (CNMH, p. 546).

²³³ Savigneau señala la discrepancia existente en cuanto a la fecha de la recuperación de este baúl, según las diferentes fuentes: «L'édition de la Pléiade assure que cette malle, réexpédiée de Suisse où Marguerite Yourcenar l'avait abandonnée avant-guerre, lui est parvenue, aux États-Unis, en 1948. Dans plusieurs interviews, Marguerite Yourcenar date l'arrivée de la malle de 1947. Enfin, dans l'agenda tenu par Grace Frick et elle au jour le jour, la date –certainement la bonne- est celle du 24 janvier 1949...» (Savigneau, p. 19).

mis là pour Marc Aurèle et que j'avais sous les yeux un fragment du manuscrit perdu. Depuis ce moment, il ne fut plus question que de récrire ce livre coûte qui coûte (CNMH, pp. 424-425).

Las hojas del baúl recuperado, que corresponden a las páginas manuscritas entre 1937 y 1938, son el punto a partir del cual emprenderá la redacción definitiva el 10 de febrero de 1949, trabajando con intensidad hasta su plena conclusión al año siguiente.

Enviado el manuscrito a la editorial Plon, de nuevo los destinos de Marguerite Yourcenar y de André Fraigneau se cruzarán, al ser éste uno de los lectores que han de emitir el correspondiente informe²³⁴ para pronunciarse acerca de la conveniencia de proceder a su publicación. El otro lector, Poupet, se muestra decididamente a favor. Una vez solventados los litigios legales entre Plon y Gallimard por la publicación de la obra, ésta aparece a la venta por vez primera el 5 de diciembre de 1951.

El larguísimo proceso que condujo hasta la culminación de la obra, incluye una indudable secuencia de factores que podríamos relacionar con el azar de la existencia de la autora; otros en cambio conciernen a las circunstancias históricas cambiantes en su entorno, desde el momento de su concepción hasta el de su conclusión; junto a ellas, existen aquellos que se derivan de la lenta maduración que va experimentando la escritora, que apenas cuenta con una veintena de años cuando por primera vez se plantea el abordar esta figura, y que ya roza la cincuentena cuando la ve publicada. El lento camino de simbiosis entre la voz retratada y la mano que la conduce hubiera sido inviable desde la perspectiva de estas *Memorias* sin haber llegado al estado de madurez en que ella se hallaba en el

²³⁴ Del informe emitido por A. Fraigneau sobresalen varios aspectos: en primer lugar, la percepción de los indudables valores literarios de la obra, aunque erró en el pronóstico de su impacto comercial, que él creyó escaso, así como en el hecho de considerarlo una obra sólo apta para minorías selectas especialmente interesadas por la antigüedad clásica: «Composition: harmonieuse. Style: parfait. Valeur littéraire: certaine. Intérêt de l'ouvrage: moyen. Public: élite cultivée. Ne peut pas être mis entre toutes les mains. Valeur commerciale: faible. Ce manuscrit mérite-t-il d'être publié: oui, remanié?» (cit. en Savigneau, pp. 201-202). Como principal defecto le reprocha la escasa progresión interna en la acción. Señala igualmente la coincidencia del tema

momento de su redacción definitiva: «J'étais trop jeune. Il y a des livres qu'on ne doit pas oser avant d'avoir dépassé quarante ans.» (CNMH, p. 521). El registro elegido –el de una larga carta dirigida a su sucesor, Marco Aurelio, en la que realiza un ejercicio de introspección evocativa de lo que ha sido su vida pasada, al saberse próximo al fin y a la muerte- requiere una mínima perspectiva vital por parte de la propia autora y del personaje retratado: «C'était un homme assez âgé pour que sa vie fût fixée, qu'il pût la regarder en perspective» (YO, p. 149).

7.2 LA CARTA COMO ELEMENTO DE RESCATE DEL OLVIDO Y DE LA MUERTE

En el hecho de haber escogido la estructura epistolar para la redacción de esta obra se produce una identidad o convergencia de propósitos entre la intencionalidad de la novelista y la del personaje novelado. Mediante la utilización de la primera persona a través de una carta («Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fut-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi», CNMH, p. 527) volvemos a la estructura utilizada en *Alexis*, que tan brillantes resultados proporcionara en esa tarea de introspección a la que el protagonista se ve abocado por diferentes motivaciones. La diferencia entre ambos, sin embargo, reside en el hecho de que Alexis se encuentra aún en pleno proceso de definición vital, con el porvenir prácticamente intacto, en tanto que Adriano se enfrenta al crepúsculo de sus días («Je commence à apercevoir le profil de ma mort», p. 289). En consecuencia, las intencionalidades son evidentemente distintas: Alexis utiliza la larga epístola a Monique como instrumento de catarsis personal, de confesión largamente aplazada, mientras que para el emperador esta carta constituye el necesario elemento de recapitulación de hechos y sentimientos, recuerdos y fantasmas, que han de ser pasados por el tamiz del análisis a la luz de la distancia y la serenidad de la madurez: «Je compte sur

elgido por la novelista con las obras recientemente compuestas por él mismo: *Le Roi fou et le Solitaire* y *Julien l'Apostat*.

cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir» (p. 302). De estas palabras inferimos el triple carácter de esta carta, en tanto que recapitulación biográfica –balance previo a la muerte-, justificación de sí mismo y de su actuación ante la Historia y, por último, el legado de una experiencia que brinda a quien ha de sucederle²³⁵.

El hecho de que el destinatario sea Marco Aurelio, su ahijado y futuro sucesor, es algo más que un mero recurso retórico. Muy al contrario, representa el interlocutor ausente²³⁶ más adecuado para este relato de quien enjuicia su trayectoria vital con el escepticismo que le confiere el saberse próximo a morir; además, la autora cuenta con la inmensa ventaja de conocer la dimensión de este futuro emperador –Marco Aurelio- en el contexto del pensamiento estoico, así como el papel preeminente que la reflexión, la introspección y el diálogo consigo mismo habrían de desempeñar en la confección de sus *Pensamientos*.

Por último, y además de las virtualidades reseñadas, el ejercicio de *objetivación* que representa siempre el relato de una vida –que ha de transformarse desde su vertiente de percepción subjetiva hasta la ordenación y narración objetiva- supone una fórmula para afianzar en el narrador los vínculos que todavía le unen a la vida «puisque c'est peut-être l'impossibilité de continuer à s'exprimer et à se modifier par l'action qui constitue la différence entre l'état de mort et celui de vivant» (p. 305). En dicho proceso de objetivación, es la aproximación analítica al magma vital que integra toda existencia lo que mejor favorece la asunción de sus coordenadas, facilitando así la transición hacia los caminos de la muerte y una suerte de reconciliación consigo mismo por parte del protagonista: «Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe [...] Le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de

²³⁵ Este carácter ejemplarizante del relato es señalado por C. Benoit: «La lettre qui se voulait informative se transforme en un *récit exemplaire*.» (Benoit, 1986, p. 13).

²³⁶ En la práctica, y dada su corta edad, el emperador no sólo no espera respuesta alguna de su inexistente interlocutor, sino que renuncia incluso a su comprensión: «N'importe : il n'est pas indispensable que tu me comprennes» (p. 497). Esta frase refuerza el carácter de ejercicio de introspección individual de esta larga carta, por encima de su vertiente ejemplarizante.

montagne, de matériaux divers entassés pêle-mêle. J'y rencontre ma nature, déjà composite, formée en parties égales d'instinct et de culture» (pp. 304-305).

La proximidad de la muerte es sin duda uno de los elementos que más significativamente determinan estas Memorias. No se trata de un catálogo actualizado de hechos y vivencias referidos «au jour le jour», a la manera de un diario fiel: «Ceux qui auraient préféré un *Journal d'Hadrien* à des *Mémoires d'Hadrien* oublient que l'homme d'action tient rarement de journal» (CNMH, p. 534), «Les Romains ne tenaient pas de journaux intimes» (YO, p. 147). Las memorias son un ejercicio enriquecedor de subjetividad que, en los instantes postreros de la existencia, van a componer una sucesión de recuerdos tamizados por el filtro del recuerdo y de los sueños: «C'est presque toujours plus tard, du fond d'une période d'inactivité, qu'il se souvient, note, et le plus souvent s'étonne» (CNMH, p. 534). De ahí la necesidad de que su composición tuviera lugar en la madurez de la escritora y en la vejez del emperador. Llegamos con ello al largo monólogo («Hadrien, pour jeter ce long coup d'œil sur sa vie, devait se servir de cet instrument de lucidité qui était [...] la parole organisée, presque impersonnelle. Je me suis rendu compte que le monologue était la seule forme possible» YO, p. 148) que contrae y condensa toda una vida y le ayuda a llegar a la muerte.

Estas memorias, por lo tanto, en la medida en que representan un retrato del personaje, una instantánea de sus vivencias, serán un elemento para combatir el olvido y, por lo tanto, la muerte. El relato de su vida, constituye un arma de lucha contra la voracidad del tiempo y del olvido. Este aspecto, como veremos, supone una de las más recurrentes obsesiones de Adriano: la capa de olvido que el tiempo extiende sobre los seres que van desapareciendo con la muerte; de ahí su empeño en las honras y en los monumentos conmemorativos de Antinoo, o el interés en su propio mausoleo: «La mémoire de la plupart des hommes est un cimetière abandonné, où gisent sans honneurs des morts qu'ils ont cessé de chérir. Toute douleur prolongée insulte à leur oubli» (p. 449), «Plus j'ai médité sur ma mort et surtout sur celle d'un autre, plus j'ai essayé d'ajouter à nos vies ces

rallonges presque indestructibles» (p. 385), «je ne tolérais plus que la présence des quelques serviteurs *qui se souvenaient du mort*²³⁷» (p. 447). En este sentido, este largo monólogo, en el que la voz de la autora queda confundida y subsumida en la del emperador, se convierte así en moneda de inmortalidad, como señala Andersson:

De tous les efforts que fait l'homme pour échapper à l'écoulement du temps et à sa condition de mortel, un des plus familiers est la réalisation d'un portrait [...] Cette lutte est menée sans cesse par Marguerite Yourcenar dans son œuvre littéraire. Avec sa plume elle dessine des portraits de voix, par l'alchimie de son art elle parvient à évoquer des siècles révolus, à donner la vie aux morts (Andersson, p. 93).

Son numerosas las narraciones de Marguerite Yourcenar en las que la larga marcha de sus personajes hacia la muerte se ve culminada coincidiendo con la conclusión de la obra. En unos casos, al haber sido diseñados en tercera persona, el lector asiste a la muerte del protagonista como conclusión de la acción, pero narrada desde un punto de vista objetivo (cfr. *Un Homme obscur*); existe, por otra parte, la posibilidad de que el relato esté narrado en primera persona, pero que el narrador no muera, razón por la cual el lector puede asistir igualmente a la muerte de los otros protagonistas (*La nouvelle Eurydice* o *Le Coup de grâce*); encontramos, por fin, en *Mémoires d'Hadrien* el relato en primera persona que forzosamente ha de detenerse un instante antes de que su protagonista traspase la frontera entre la vida y la muerte²³⁸. En esta aproximación hasta ese límite último, la autora avanza hasta donde le es dado aventurarse, dejando al lector y al moribundo a un paso de las aguas estigias, enunciando una sugerente elipsis que deja abiertas las puertas que comunican ambos mundos, y en la que el moribundo ha de adentrarse con *los ojos abiertos*. Quedaría por último señalar la modalidad

²³⁷ El subrayado es mío.

²³⁸ Señalamos la peculiar modalidad que presenta al respecto *La muerte de Iván Illich*, de Tolstoi, en la que la existencia de un narrador omnisciente permite, por un lado, reflejar con minuciosa fidelidad y dramatismo el proceso interno que vive el protagonista en su lento deslizarse hacia la muerte y, por otra parte, la presencia de un narrador objetivo que aproxima al lector otros hechos producidos fuera del ámbito estricto del personaje central. Pese a este doble punto de vista, el relato se cierra con el último instante de Illich, sin prolongar el autor ni una sola línea más allá: el

puesta en práctica en *L'Œuvre au Noir*, consistente en concluir igualmente el relato con la elipsis de la muerte del protagonista –en este caso Zénon–, pese a que el relato está hecho en tercera persona, como si al sumirse en las tinieblas de la muerte, la autora renunciara a acompañarle en el terreno de lo desconocido: «Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la mort de Zénon» (ON, p. 833).

7.3 LA MUERTE COMO HILO CONDUCTOR DE LAS MEMORIAS

«La seule phrase qui subsiste de la rédaction de 1934: “Je commence à apercevoir le profil de ma mort.” Comme un peintre établi devant un horizon, et qui sans cesse déplace son chevalet à droite, puis à gauche, j'avais enfin trouvé le point de vue du livre» (CNMH, p. 520). En efecto, la presente narración, como en la mayoría de las obras narrativas de nuestra autora, se halla diseñada teniendo la muerte como elemento estructural de importancia capital.

En la presente obra, todo el discurrir de la narración se halla concebido tomando como punto de partida el presentimiento de la proximidad de la muerte. Así pues, ésta se convierte en el motor que desencadena la larga confesión, una vez que presiente que ha llegado el momento de recapitular los acontecimientos de su vida pasada, y de prepararse, según el mandamiento estoico, para asumir el fenómeno de la muerte desde la perspectiva de la sabiduría y la serenidad. Esta condición de elemento desencadenante respondería al esquema descrito por Mircea Eliade, según el cual «à l'instant de sa mort l'homme se rappelle son passé dans ses plus menus détails»²³⁹. Todo el discurrir de la narración va inevitablemente aproximando al personaje hacia esa meta declarada desde la primera página a causa de la aparición de los signos de su enfermedad. Además de elemento *desencadenante*, se convierte en elemento *estructurante*, que va

momento del tránsito se halla narrado en tercera persona, razón por la cual la elipsis se hace innecesaria: «Aspiró el aire, se detuvo a media aspiración y falleció» (p. 95).

²³⁹ Cit. en ER, p. 59.

articulando las sucesivas etapas que vertebran el relato: su ascensión al poder como emperador se halla cimentada sobre la muerte de Trajano, así como sobre la ejecución ordenada por él de cuatro personajes que interfieren en sus planes; su misma muerte se ve precedida de otra doble ejecución: «Il faut avouer que la fin, ici, n'importait plus que les moyens: l'essentiel est que l'homme arrivé au pouvoir ait prouvé par la suite qu'il méritait de l'exercer» (p. 357)²⁴⁰; incluso la muerte de uno de estos adversarios establece a su vez un nexo con la de Adriano, al lanzarle un deseo que habría de verse cumplido: «Avant de mourir, il me souhaite d'expirer lentement dans les tourments d'un mal incurable, sans avoir comme lui le privilège d'une brève agonie. Son vœu a déjà été exaucé» (p. 489). La muerte de Antinoo, por su parte, marca un giro fundamental en la sintaxis narrativa de la obra y en el discurso íntimo del emperador, de la misma manera que la muerte del médico Iollas, definirá un cambio de actitud respecto a la idea que albergaba de quitarse la vida.

La trayectoria vital de Adriano es así planteada como un viaje incesante («ce bris perpétuel de toutes les habitudes, cette secousse sans cesse donnée à tous les préjugés»), en el que la muerte, además de configurar numerosos puntos de referencia para las sucesivas etapas, representa el destino final: «Comme le voyageur qui navigue entre les îles de l'archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort» (p. 289). El carácter viajero de este emperador²⁴¹ le llevará a considerar la muerte como la salida hacia otro destino («Hadrien s'intéressait à la mort parce qu'elle représente un départ»²⁴²), en el cual, se habrá consumado la disociación definitiva entre el alma y el cuerpo, pues solamente a aquella corresponderá el derecho de emprender el viaje: «Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces

²⁴⁰ Andersson interpreta esta reiteración de los crímenes políticos al principio y al final de su reinado como muestra de la concepción circular del tiempo que subyace en la narración.

²⁴¹ Su permanente afán por recorrer y conocer las provincias del imperio convirtieron sus ausencias de Roma en un hecho, más que habitual, casi permanente. El escritor cristiano Tertuliano, dada su insaciable curiosidad y su constante afán de viajar, le llamó "omnium curiositatum explorator". Como señala la misma autora, Adriano fue «À la fois organisateur, pèlerin, amateur et observateur du beau spectacle du monde» (TP, en EM, p. 692).

²⁴² Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 22 août 1968, LT, p. 292.

lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois...» (p. 515). Será igualmente, como veremos, el punto y el momento del reencuentro con los seres queridos ya desaparecidos.

Como señala C. Benoit, la muerte provoca el relato, justifica la carta y se convierte en el elemento que estructura la novela, que se halla orientada por ella y, al mismo tiempo, definitivamente clausurada por ella: «C'est le silence de la mort qui marque le silence de l'écriture».²⁴³

Tomando la muerte como criterio diferencial, mencionaremos la clasificación efectuada por C. Benoit²⁴⁴, que establece una triple perspectiva, que nos parece útil reproducir:

- La primera, que él llama *la mort à la troisième personne*, correspondería cronológicamente a su etapa de juventud, en la que las frecuentes guerras le suministran un contacto frecuente con la muerte: «[il] la considère comme un phénomène naturel et anonyme qui n'advient qu'aux autres» (p. 13). Como resultado de esta etapa, se propone una campaña de pacificación del imperio para ahorrar la constante sangría de vidas y recursos.
- La segunda fase, que él llama *la mort du toi*, está representada por el suicidio de Antinoo, su favorito. La muerte, de ser una realidad anónima e impersonal, adquiere súbita y brutalmente el carácter afectivo y concreto de la desaparición del ser amado: «À partir du suicide de son favori, l'empereur voit les choses et le monde qui l'entourent à travers un prisme nouveau. La mort, présente dans la nature mais invisible jusqu'alors à ses yeux, lui apparaît soudainement dans toutes les manifestations et promesses de vie» (p. 14).

²⁴³ Benoit (1986), p. 13.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 13-15.

- Por último, la tercera fase, que denomina *la mort du moi*, está marcada por el progreso de su enfermedad y la aceptación de la muerte que sabe inminente; esta etapa está presidida por una perspectiva de estoica serenidad, en la que aparecen por igual las ansias de reunirse con quienes le han precedido en el tránsito a la otra vida, junto a la esperanza en alcanzar una cierta dosis de inmortalidad a través del recuerdo y de sus obras.

La propia autora, por su parte, prefiere hablar de tres grandes momentos de crisis que jalonan la existencia de Adriano, relacionando la primera y la tercera con crisis bélicas (fuertemente vinculadas al fenómeno de la muerte, por lo tanto) y la segunda con el duro impacto que le supuso la muerte de Antinoo. La primera crisis correspondería con la campaña de los partos y con la incertidumbre que le atormentaba acerca de su futuro; salió de ella merced a la muerte de Trajano y a las maniobras de Plotina. La segunda, como hemos dicho, provocada por la muerte de Antinoo:

Le jour où Hadrien se trouve confronté à ce suicide de désespoir et d'enthousiasme, il perd pied complètement. Il se trouve pour la première fois devant la mort d'un être qu'il aime, devant une mort dont en somme il est cause, et à l'horreur de la perte [...] s'ajoute pour cet homme intelligent, l'horreur de n'avoir ni prévu, ni compris, ni su contrôler cette situation qui s'est créée sous ses yeux, et l'effondrement est total (ER, p. 105).

Finalmente, el detonante de la tercera gran crisis será la sangrienta revuelta palestina, que le llevará a poner en cuestión algunas de sus más arraigadas convicciones (la viabilidad de la pacificación, las excelencias de la civilización romana para el resto de los pueblos sometidos por el imperio, etc.). Como resultado de esta profunda crisis, se agudizan los síntomas de su enfermedad, llegando a desear que se acelere el momento de su muerte: «Ses maux lui font désirer le suicide. Il triomphera de cette obsession par la patience» (ER, p. 109).

Nosotros, por nuestra parte, sirviéndonos de éstas y de otras aportaciones, utilizaremos para nuestro estudio, un criterio analítico basado no en etapas cronológicos, sino estableciendo una clasificación análoga a la enunciada por Benoit (cfr. supra), distinguiendo las diversas muertes acaecidas en el entorno del emperador, para pasar después a las circunstancias y al impacto ejercido por la muerte de Antinoo (acontecimiento sin duda crucial en el desarrollo del relato), para finalizar con el trayecto íntimo seguido por el emperador en el camino hacia su propio fin.

7.4 ADRIANO ANTE EL HECHO DE LA MUERTE

7.4.1 LA MUERTE DE LOS OTROS

Las primeras muertes que evoca Adriano en su larga carta son las correspondientes al ámbito familiar, del mismo modo que suele ocurrir en buena parte de las obras narrativas analizadas. La característica común que presentan estas desapariciones de los ascendientes familiares, es que generalmente se dan – como ocurre en este caso- en la etapa de juventud del protagonista, y que suelen merecer breves menciones y una total carencia de emotividad en la referencia. Casi todos los protagonistas de los relatos yourcenarianos presentan idéntica situación de desarraigo afectivo respecto a la desaparición de los familiares más próximos, en directa relación con las circunstancias biográficas de la propia escritora: se registra una desaparición relativamente temprana, y ésta es acogida o narrada con acusado distanciamiento.

Su abuelo Marulino representa la unión de Adriano con sus raíces, con la tierra y con los astros; el vínculo establecido a través de su figura con los elementos esenciales no cesará en el resto de su vida de ejercer su influencia. En la búsqueda del lenguaje de los astros Adriano acude en realidad en busca de respuesta a las grandes enigmas existenciales del hombre, que no le ofrecían ni la

filosofía, ni mucho menos, la religión: «Je reconnais, certes, la tendance persistante de l'esprit humain à tenter d'interpréter ce qui le dépasse, et à s'unir au Tout sous toutes ses formes [...] "Je suis fils de la terre et du ciel étoilé" dit un admirable poème grec trouvé dans une tombe d'initié. Le symbolisme astrologique nous rappelle cette double allégeance»²⁴⁵. El constante recurso de Adriano a los indicios, presagios y oráculos sirve pues para buscar los mecanismos más ocultos de cuantos puedan regir y determinar los destinos del hombre: él se resiste a creer que todo el devenir de la humanidad sea tan sólo el producto del azar y de secuencias aleatorias de acontecimientos sin diseño previo: «l'esprit humain répugne à s'accepter des mains du hasard, à n'être que le produit passager de chances auxquelles aucun dieu ne préside, surtout pas lui-même. Une partie de chaque vie, et même de chaque vie fort peu digne de regard, se passe à rechercher les raisons d'être, les points de départ, les sources...» (p. 306).

La búsqueda emprendida por Adriano en busca de las claves secretas de su destino, cesa por eso mismo cuando encuentra a Antinoo, pues cree consumada la culminación de su búsqueda; por esa misma razón deja de formular preguntas a los adivinos y astrólogos. Volviendo, pues, a la muerte de Marulino, debemos destacar el hecho de que las circunstancias de su muerte y la forma en la que es hallado, se ajustan perfectamente a su papel de intermediario entre los elementos básicos del cosmos y Adriano. Por eso, cuando lo encuentran, se hallaba ya en pleno proceso de reintegración en la tierra y en los elementos, tal y como le ocurrirá al Nathanaël de *Un Homme obscur*, evocando, una vez más, el destino del hombre según el mito del eterno retorno: «On le trouva un matin dans le bois de châtaigniers aux confins du domaine, déjà froid et mordu par les oiseaux de proie» (p. 308).

Otras muertes consignadas de parientes directos se resuelven con breves y frías menciones. Hay que señalar, a este respecto, la pronta desvinculación y salida del futuro emperador de su entorno familiar y geográfico de la provincia de Itálica. Aunque nunca renegó de sus orígenes, su formación miró siempre más

²⁴⁵ Lettre à Bertrand Rossi. 2 juillet 1979 (LT. p. 611).

hacia la península helénica que hacia la ibérica («C'est en latin que j'ai administré l'empire ; mon épitaphe sera incisée en latin sur les murs de mon mausolée au bord du Tibre, mais c'est en grec que j'aurai pensé et vécu» (p. 312); de ahí que sus vínculos familiares fueran siempre débiles, cuando no inexistentes. La muerte de su padre, *Ælius Afer Adrianus*, apenas merece una brevisima mención, al poco de iniciarse el relato: «J'avais douze ans quand cet homme surmené nous quitta» (p. 309). En cuanto a su madre, apenas parece acordarse del momento de su muerte: «Ma mère était morte beaucoup plus tard, vers l'époque de ma mission en Pannonie ; je ne me rappelais pas exactement à quelle date» (p. 442).

Dentro de este grupo de familiares más directos, incluiremos igualmente el fallecimiento de Sabina, su mujer, personaje con el que apenas mantiene otra relación que el distanciamiento más absoluto, y de la que en todo momento queda una imagen de dureza y frialdad, en consonancia con el homenaje fúnebre que le dedica cuando muere sin hijos y cargada de rencor hacia él: «La mort de ma femme me touchait moins que celle de la bonne Arété, l'intendante de la Villa» (p. 488).

La muerte de Plotina, esposa de Trajano, es la primera en ser referida con una cierta carga de empatía por parte del narrador. Artífice necesaria en la ascensión de Adriano al poder, siempre ejerció sobre éste el papel de madre, en el lugar de la suya biológica, demasiado lejana: «cette femme [...] que la nomenclature officielle me donnait pour mère» (p. 414); además de madre, Plotina encarna el único personaje femenino con el que el emperador mantuvo una relación de cierta proximidad y afecto: «mon unique amie» (id.). En consecuencia, la evocación de su muerte, merece una mención más destacada, que incluye el sentimiento íntimo y las ceremonias oficiales:

J'assistai moi-même aux cérémonies de l'apothéose ; contrairement à l'usage impérial, j'avais pris le deuil pour une période de neuf jours. Mais la mort changeait peu de chose à cette intimité qui depuis des années se passait de présence : l'impératrice restait ce qu'elle avait toujours été pour moi : un esprit. une pensée à laquelle s'était mariée la mienne (pp. 414-415).

En lo que respecta a la muerte de Trajano, prevalece para Adriano la condición de éste de antecesor en el trono del imperio; por esta razón, la primera reacción que experimenta ante la inminencia de su final es la de una cierta impaciencia por el hecho de que agota el plazo antes de nombrar a su sucesor. La incertidumbre experimentada por el joven Adriano ante las expectativas por su futuro, genera una mal contenida irritación. Así, llega a atribuir la obstinación de Trajano a su incapacidad para asumir su próximo fin: «Il refusait d'envisager sa fin : on voit ainsi, dans les familles, des vieillards obstinés mourir intestats» (p. 355).

Mas allá de esta impaciencia propia del joven ambicioso que sólo ve en su antecesor un estorbo para su acceso al poder, Adriano expresa un cierto sentimiento de compasión hacia la profunda soledad que percibe en el personaje, y que le atenazará a él mismo en sus últimas etapas: «Cet homme [...] finissait en pleine solitude : couché sur son lit, il continuait à combiner des plans grandioses auxquels personne ne s'intéressait plus» (p. 355). Esa misma especie de solidaridad oculta hacia una figura que experimenta un aislamiento infinito, ya había sido expresada previamente en un momento en que el emperador es descrito frente a las aguas del Golfo Pérsico como un arquetipo del ser humano indefenso, enfrentado a su destino final :

Pour la première fois l'immensité du monde l'accabla, et le sentiment de l'âge, et celui des limites qui nous enserrant tous. Des grosses larmes roulèrent sur les joues ridées de cet homme qu'on croyait incapable de jamais pleurer [...] Je me suis souvenu de ces pleurs versés un soir, sur une rive lointaine, par un vieil homme qui regardait peut-être pour la première fois sa vie face à face (pp. 354-345).

Tras su muerte, quemado en soledad a orillas del mar²⁴⁶ al alba («Presque personne n'assista à la cérémonie très simple, qui eut lieu à l'aube», p. 358), su

²⁴⁶ Las muertes más importantes acaecidas en la biografía de Adriano, incluyendo la suya, presentan como rasgo común el hecho de producirse al lado del agua. El mar, los ríos, en la dicotomía que les hace aparecer como fuente de vida y elemento básico de muerte [«imagen de la vida y de la muerte» (Chevalier/ Gheerbrant, p. 689)], desempeña en esta obra —como en casi todas las narraciones de MY— un papel fundamental. Trajano, enfermo, embarca (las embarcaciones

alma emprende el viaje en forma de humo: «La petite fumée se dissipa dans l'air pâle du matin sans ombres» (p. 358). En esta imagen del humo ascendente²⁴⁷, además de la imagen de la transmigración del alma, cabe apreciar la representación de la disolución de su último obstáculo para acceder al poder²⁴⁸ («sans ombres»), así como la metáfora de la fugacidad de la vida y de los honores terrenales enfrentados a la muerte.

Abrimos en este punto una breve referencia a los personajes que optan por afrontar la muerte de forma voluntaria, quedando excluidos del mismo tanto el favorito Antinoo como el propio emperador –en las fases en las que él también sintió las inclinaciones del suicidio–, que serán analizados en los apartados correspondientes a estos dos personajes.

Dos personajes centran fundamentalmente este acercamiento a la muerte desde una posición filosófico-mística. El primero, cronológicamente, es el sabio brahmán, que aparece en la fiesta ofrecida por el emperador Osroes. El místico, que anuncia su intención de quemarse al día siguiente, representa la culminación en el proceso de unión con el absoluto; una vez que había renunciado a todo lo accesorio en la vida, ésta constituía el último elemento de renuncia para la ascesis suprema: «Je compris que ses méditations l'induisaient à croire que l'univers tout entier n'est qu'un tissu d'illusions et d'erreurs: l'austérité, le renoncement, la

constituyen un elemento igualmente necesario en esta iconografía que incorpora la Estigia y la barca infernal de Caronte. símbolo que aparecerá igualmente en el caso de la leyenda Artúrica –la isla de Avalón–, en la barca de Tristán, o en el *lai* de Guigemar, de Marie de France) hacia Roma, pero incapaz de proseguir viaje, se ve obligado a desembarcar en Selinunte (Sicilia), en donde muere. También Lucio, ahijado y sucesor frustrado de Adriano, presenta una trayectoria paralela, pues embarca enfermo rumbo a Roma, y muere en Bayas, adonde es conducido en una pequeña embarcación. Antinoo, por su parte, morirá igualmente ahogado en las aguas del Nilo. El propio Adriano, mandará construir su mausoleo junto al río Tíber, además de morir también en Bayas, junto al mar.

²⁴⁷ Esta misma idea de la ascensión del alma de Trajano figura explícitamente en otro pasaje, en alusión al monumento erigido en su homenaje, la columna Trajana: «L'âme de l'empereur montait au ciel emportée par la spirale immobile de la colonne Trajane.» (p. 370)

²⁴⁸ El poder constituye para Adriano una meta en sí mismo y un instrumento capaz de facilitarle la puesta en práctica de sus ideales «Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix» (p. 353). Como objetivo en sí mismo, Adriano ve en ello la respuesta a la llamada que el destino le tenía reservada, que él estaba firmemente dispuesto a cumplir: «on n'empêche pas si facilement un homme résolu de continuer sa route» (p. 324). Finalmente, el poder supone para Adriano una garantía de realización personal frente a la muerte: «Je le voulais [le pouvoir] surtout pour être moi-même avant de mourir» (p. 353).

mort, étaient pour lui le seul moyen d'échapper à ce flot changeant des choses [...] de rejoindre par-delà le monde des sens cette sphère du divin pur» (p. 397). Es precisamente en este último aspecto, la renuncia a la vida, en el que va más allá que el filósofo estoico Epicteto. Al día siguiente se quema vivo sin proferir el más leve lamento.

Otro filósofo estoico, Éufrates, al que Adriano había tomado como lector, se dirige a él para solicitar su permiso para morir, pues se hallaba gravemente enfermo, y carecía de estímulos para seguir viviendo. La idea del suicidio presenta para Adriano un esquema carente de toda connotación dramática, pese a que él mismo la estuvo considerando con ocasión de su primera crisis previa a la muerte de Trajano. Por ello, sin plantearse mayores interrogantes al respecto, autoriza al filósofo: «Ce problème du suicide, qui m'a obsédé depuis, me semblait alors de solution facile. Euphratès eut l'autorisation qui réclamait» (p. 411). Hasta tal punto se hallaba en aquel momento más próximo de su polo epicureísta que del estoico²⁴⁹, que le hace llegar la respuesta por medio de Antinoo, «peut-être parce qu'il m'aurait plu à moi-même de recevoir des mains d'un tel messenger cette réponse finale» (pp. 411-412). El episodio del filósofo Eufrates sirve al mismo tiempo para mostrar lo distantes que se hallan en aquel momento Adriano y Antinoo en lo que se refiere al suicidio; frente a la concepción despreocupada y ajena del primero, el joven bitinio se encuentra frente a una premonición que le lleva a acercarse un poco más a su propio fin:

[L]’enfant demeura assombri durant quelques jours. Ce bel être regarda la mort avec horreur ; je ne m’apercevais qu’il y pensait déjà beaucoup. Pour moi, je comprenais mal qu’on quittât volontairement un monde qui me paraissait beau, qu’on n’épuisât pas jusqu’au bout, en dépit de tous les maux, la dernière

²⁴⁹ Benoit señala la dialéctica constante en el personaje de Adriano, entre su carácter y actitudes hedonistas, por un lado, y su mentalidad estoica de otro: «d’un côté, il endure la souffrance et la mort avec un courage serein, dans une attitude stoïque. D’autre part, sa tendance à la jouissance et son amour de la vie le poussent à rechercher le plaisir jusqu’à l’extrême limite. Tantôt en se réfugiant dans un passé plus favorable [...], tantôt en jouissant de la contemplation de la nature, dans une dernière et délicieuse récréation des sens, dictée par son tempérament hédoniste» (Benoit, 1986, p. 15).

possibilité de pensée, de contact, et même de regard. J'ai bien changé depuis (p. 412).²⁵⁰

El último personaje que analizaremos en este pequeño apartado de los seres que se quitan la vida voluntariamente a lo largo de la narración, será el médico Iollas, que se envenenará para no verse en el dilema de desobedecer al emperador en el encargo de ayudarlo para su propio suicidio con la sustancia venenosa, o bien contribuir a una muerte que hubiera quebrantado su juramento hipocrático. Ante su negativa inicial, Adriano, decidido a emprender la carrera hacia la muerte, le exige y le ruega para inspirarle piedad («ce sera le dernier homme que j'ai supplié», p. 504), no dejándole otra salida que el suicidio: «on venait de le trouver mort dans son laboratoire, une fiole de verre entre les mains» (id.). El suicidio, que supone en la narrativa yourcenariana la expresión máxima del ejercicio de la libertad individual, encuentra en el caso de este joven médico alejandrino un camino forzado, más próximo al sacrificio que a la renuncia voluntaria a la vida: «Ce cœur pur de tout compromis avait trouvé ce moyen de rester fidèle à son serment sans rien me refuser» (id.) En efecto, la muerte de Iollas pertenece a la categoría de los personajes cuya entrega es necesaria para que el emperador continúe viviendo²⁵¹: será a raíz de este episodio cuando Adriano renuncie definitivamente al suicidio y decida mantenerse vivo mientras su naturaleza se lo permita, propiciando con ello un acercamiento mucho más sereno hacia la muerte: «La mort d'Iollas fidèle à son devoir de médecin m'exhorte à me

²⁵⁰ Esta dicotomía existente en el interior de quien está próximo a la muerte, entre la posibilidad de elegir la prolongación de la vida o por el contrario terminar en el momento con ella, se hallaba ya planteado en la rápida operación mental realizada por Sophie (cfr. *Le Coup de grâce*) ante la oferta realizada por parte de Éric para salvarla de la ejecución. A este respecto, en carta dirigida a Jeanne Carayon (13 octubre 1973), Marguerite Yourcenar se refiere al suicidio de Montherlant y a la posibilidad de prolongar en algo la vida, mediante el aplazamiento del suicidio: «Le 21 septembre j'ai donné une pensée de pitié et de respect à ce qu'ont dû être les derniers moments de Montherlant» (LT, p. 411). En nota a pie, se añade: «Dans une lettre du 11 septembre 1975, Yourcenar écrivit à Jeanne Carayon; "Merci pour la note dictée par Montherlant et le récit des fluctuations qui ont précédé sa fin. Je trouve naturel qu'il ait pensé à vivre (peut-être) un hiver de plus. Le suicide est une décision qu'on peut prendre très longtemps à l'avance"» (id.).

²⁵¹ En esta misma categoría de personajes cuya muerte es exigida en la obra para la pervivencia de Adriano, cabe incluir a su antecesor, el emperador Trajano, pues su desaparición permite el acceso al poder del protagonista, con lo que queda definitivamente resuelta la crisis que la incertidumbre le había propiciado y los subsiguientes deseos de morir. Mencionaremos igualmente en este grupo al anciano Atiano que, aunque no paga con la muerte su fidelidad a Adriano, sí lo hace con el destierro, por los servicios prestados al organizar las ejecuciones ordenadas por el emperador: «il m'arrive de compter Attianus parmi mes victimes humaines» (p. 365).

conformer jusqu'au bout aux convenances de mon métier d'empereur [...] *Patientia* [...] Ma mort me semblait la plus personnelle de mes décisions, mon suprême réduit d'homme libre ; je me trompais [...] L'heure de l'impatience est passée [...] J'ai renoncé à brusquer ma mort» (p. 505).

Ya fuera del grupo de las muertes voluntarias, encontramos la de un niño pequeño con un cierto carácter globalizador. En el curso de una fiesta, un niño de tres años, hijo de un portero nubio, se asoma para ver las danzas y se precipita al vacío. Los esfuerzos inmediatos se encaminan a hacer salir al padre por la puerta de la cocina con el cadáver de su hijo en los brazos, conteniendo sus sollozos, de tal forma que los invitados no reparasen en el incidente. En la narración del episodio subyace un deliberado afán por cargar de patetismo la imagen del padre abrumado por el dolor y por la imposibilidad de llorar abiertamente la muerte del pequeño; quizá por eso, el mismo Adriano asume su dolor como propio, representando en él a todos los niños muertos²⁵², incluyendo los que él –al igual que la escritora²⁵³– nunca tuvo: «J'avais le sentiment de prendre sur moi cette douleur de père comme j'avais pris celle d'Hercule, celle d'Alexandre, celle de Platon pleurant ses amis morts» (p. 448).

Otra de las muertes de seres próximos es la del heredero frustrado de Adriano, Lucio (Elio César), que representa la trayectoria vital truncada en plena juventud. El que estaba destinado a suceder al emperador cae víctima de la tisis. La lucha que Lucio sostiene contra la enfermedad será una antesala de la que el

²⁵² Díez de Velasco se refiere a la escasa presencia de niños en las representaciones funerarias de la Grecia clásica en el momento en que Caronte los embarca: «Cuando aparecen niños [...] la escena presenta un patetismo contenido que permite intuir que la sensibilidad ateniense hacia los hijos tenía unas connotaciones sentimentales más cercanas a la mentalidad moderna que a la arcaica» (Díez de Velasco, pp. 54-56).

²⁵³ Como mención del impacto causado en Marguerite Yourcenar por la muerte de un niño pequeño, recogemos las siguientes líneas de una carta, en la que pese a su habitual renuencia a expresar los propios sentimientos, se aprecia un tono que deja traslucir un cierto grado de emotividad: «je me souviens brusquement de la femme de Tolstoï, désespérée (après tant de naissances) par la mort d'un tout petit qu'elle seule regrettait... [...] Toute mort d'enfant a quelque chose d'infiniment pathétique. De proches voisins ont perdu l'an dernier un petit garçon de deux ans et demi, noyé dans un des lacs de l'île ; c'était un enfant charmant [...] Sa petite tombe est tout près d'ici [...] Je n'y passe jamais sans une pensée pour cette vie interrompue [...] Swedenborg pensait que les enfants morts continuaient leur éducation chez les anges : notion exquise et

mismo Adriano se verá obligado a soportar poco tiempo después, aun a sabiendas de que siempre resulta una batalla perdida. Los remedios ensayados por su médico no resultarán ni para uno ni para otro: «Il essaya sur Lucius les effets d'une boue imprégnée de sels minéraux puissants [...] mais elles [les applications] ne profitèrent pas plus à ses poumons qu'à mes artères» (p. 493).

Todo en la enfermedad, en la muerte y en el recuerdo de Lucio hace evocar la fragilidad, el desvalimiento, la debilidad, la estela que se apaga: «La mort ne fut qu'un étourdissement pour cet être léger» (p. 494), «ce pauvre Lucius n'était pas un dieu» (p. 495), «J'allai moi-même attendre au port de Baïes mon frère Ælius César [...] Une mince²⁵⁴ embarcation²⁵⁵ amena à terre le malade et son médecin» (p. 492). Su desvalimiento le lleva a entrar en la muerte con los ojos cerrados («il fut pris d'un soudain crachement de sang ; la tête lui tourna ; il s'appuya au dossier de son siège et ferma les yeux.» p. 494), al contrario que Adriano, a quien la serenidad de espíritu llevará a «entrar en la muerte con los ojos abiertos». Quizá por esa discreción y por esa cualidad de pasar por la vida de una forma fugaz y discreta, la escritora confiesa sentir una especial predilección por este tipo de personajes: «Lucius, par exemple, l'héritier manqué [...] qui meurt sans laisser de trace. Ces personnages qui "existent presque" sont pour moi également très attachants» (YO, p. 161). El personaje de Nathanael (*Un Homme obscur*) responderá al mismo perfil de personajes que "apenas existen", muriendo de enfermedad pulmonar –pleuresía– igual que Lucio²⁵⁶. Precisamente la enfermedad de la tisis parece convenir especialmente a las patologías asociadas tradicionalmente a la muerte en plena juventud, como es el caso de Lucius²⁵⁷.

consolante comme tout ce qui suggère que notre monde humain n'est peut-être pas le seul» (Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 7 mai 1969, LT p. 318).

²⁵⁴ Los subrayados son míos.

²⁵⁵ Nótese de nuevo la aparición del escenario marino y de la embarcación como elementos imprescindibles en la descripción del último viaje de un moribundo (cfr. supra).

²⁵⁶ En todos los personajes yourcenarianos que padecen este tipo de enfermedades, la crisis final se produce coincidiendo con un vómito de sangre, que parece convenir especialmente al color rojo tan a menudo asociado con este momento en Yourcenar. En el caso de Amande (*Maléfice*), ambos factores, el cromático –el rojo– y el patológico –el vómito de sangre– coinciden explícitamente en el momento de su muerte (cfr. apdo. 1.3).

²⁵⁷ En la misma narración de *Un Homme obscur*, también el personaje de Foy, la joven compañera de Nathanaël muere de tuberculosis pulmonar, además del ya citado personaje de Amande (v. nota ant.).

Los sentimientos de Adriano respecto a la muerte de Lucio, presentan ciertas características que conviene destacar y que, en conjunto, no llegan más allá de la contrariedad que representará para él la obligación de buscar un nuevo sucesor. El pesar que le provoca su muerte puede igualmente estar relacionado con el factor que hemos reseñado de inquietud, en la medida en la que presagia lo que será el resultado de su propio enfrentamiento con la enfermedad. Llega incluso a temer en algún momento que el enfermo pudiera recuperarse gracias a los remedios dispuestos por Hermógenes, dada la imagen de debilidad que ofrecía, lo que le inhabilitaría para asumir el trono imperial: «Je ne pouvais pas léguer l'empire à cette ombre [...] l'amateur de fleurs ne recevrait de moi que d'inanes gerbes funèbres. (p. 494). Hay que destacar finalmente el asomo de rivalidad existente en vida de ambos entre el favorito, Antinoo, y el sucesor Lucius, que lleva al emperador que sobrevive a ambos a delimitar muy claramente la distancia respecto al lugar que uno y otro ocupan en su corazón: «Je me bornai à faire construire quelques chapelles funéraires, à lui faire ériger ça et là des statues dans les différents endroits où il avait vécu: ce pauvre Lucius n'était pas un dieu.» (pp. 494-495).

La guerra resulta de obligada mención en un aquellas obras en las que es componente significativo del relato analizado. De ella nos interesa la muerte como entidad abstracta y anónima que se agiganta por las dimensiones que adquiere; nos interesa igualmente por el proceso de envilecimiento progresivo que introduce en los combatientes («je me découvrais impitoyable» p. 338) y por la muy diferente correlación que adquieren conceptos tales como vida y muerte en esa nueva escala que diseña el contexto bélico. Del mismo modo que en *Le Coup de grâce* la guerra y las atrocidades que en ellas se suceden ocupaban un lugar predominante, en estas *Memorias*, aunque desde un criterio cuantitativo tengan una importancia relativa menor, representan un elemento esencial en la tarea llevada a cabo en el imperio por Adriano²⁵⁸.

²⁵⁸ La misma autora señala la relación existente entre la labor desempeñada por Adriano y las dramáticas circunstancias que acababa de vivir Europa: «Écrit en dernière version entre 1948 et 1950, le livre sur Hadrien s'accroche à l'image d'un homme de génie qui serait en quelque sorte l'idéal anti-Hitler ou anti-Staline, et présuppose que ce génie humaniste pourrait pour quelque

Son varias las campañas descritas (partos, revueltas judías, etc.) y múltiples las crueldades y los estragos referidos, de la misma manera que ocurriría en *Le Coup de grâce*:

Nos ennemis brûlaient vivants leurs prisonniers. Nous commençames à égorger les nôtres [...] Les pieux de nos palissades se hérissaient de têtes coupées. L'ennemi torturait ses otages : plusieurs de mes amis périrent de la sorte. L'un d'eux se traîna jusqu'au camp sur des jambes sanglantes : il était si défiguré que je n'ai jamais pu, par la suite, me rappeler son visage intact [...] malades déchirés par la toux geignant faiblement [...] moignons gelés des blessés [...] Un des chefs sarmates [...] on le trouva mort dans sa tente de feutre, près de ses femmes étranglées et d'un horrible paquet qui contenait leurs enfants. Ce jour-là mon dégoût pour le gaspillage inutile s'étendit aux pertes barbares : je regrettais ces morts (p. 339).

Todo ello produce un profundo efecto en el alma del emperador que, inspirado por un ideal humanista, se propone como tarea la pacificación de las fronteras y la extensión de la *pax romana* y la civilización hasta los últimos confines del vasto imperio, aceptando la guerra solamente como mal necesario para lograr su ideal: «Je n'avais pas la naïveté de croire qu'il dépendrait toujours de nous d'éviter toutes les guerres ; mais je ne les voulais que défensives» (p. 341), «La paix était mon but. J'acceptais la guerre comme un moyen vers la paix» (p. 361). De esas intenciones, expresadas con ocasión de su ascenso al trono del imperio, va pasando a la amarga certeza de la inevitabilidad de las guerras: «Comme l'initié mithriaque, la race humaine a peut-être besoin du bain de sang et du passage périodique dans la fosse funèbre» (p. 475). Coincidiendo con la muerte de Antinoo y la sombría visión del mundo que se instaló en su espíritu, aprecia los signos de descomposición de la humanidad y del propio imperio; del escepticismo pasa al fatalismo:

«*Nature deficit, fortuna mutatur, deus omnia cernit* [...] Nos lettres s'épuisent : nos arts s'endorment : [...] nos sciences piétinent depuis Aristote et Archimède : nos progrès techniques ne résisteraient pas l'usure d'une longue guerre : [...] la

temps. et jusqu'à un certain point recréer autour de lui cette "terre stabilisée" qui est celle des monnaies hadrianiques» (Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 22 août 1968, LT p. 291).

masse demeure ignare. féroce quand elle le peut. en tout cas égoïste et bornée»
(p. 475).

Al final de su vida, no obstante, imbuido del escepticismo que le inspira la condición humana --que son una constante en la obra y en la correspondencia de la escritora-, lanza un desafío al futuro, desde su modesta aportación, en el que se aferra a los escasos momentos de paz que mediarán entre los incesantes conflictos:

La vie est atroce : nous savons cela. Mais précisément parce que j'attends peu de chose de la condition humaine. les périodes de bonheur. les progrès partiels. les efforts de recommencement et de continuité me semblent autant de prodiges qui compensent presque l'immense masse des maux. des échecs. de l'incurie et de l'erreur. Les catastrophes et les ruines viendront : le désordre triomphera. mais de temps en temps l'ordre aussi. La paix s'installera de nouveau entre deux périodes de guerre (p. 513).

De todas las muertes acaecidas en vida de Adriano, sin ningún género de dudas, la que más brutalmente le golpea es la de Antinoo, a la que dedicaremos el apartado específico correspondiente. Ante la desaparición del ser amado, todas las demás muertes ven reducida su dimensión hasta la insignificancia; el hecho adquiere tal magnitud que el resto pasan a formar la sombra de un grupo espectral secundario. La muerte de Antinoo pasará en adelante a ser la medida del dolor, a asumir la representación por antonomasia de la muerte. Ante esa realidad desfilan súbitamente todas las demás, en una breve letanía fúnebre, que tiene a Antinoo por principio y por final:

Antinoüs était mort. Enfant, j'avais hurlé sur le cadavre de Marullinus déchiqueté par les corneilles. mais comme hurle la nuit un animal privé de raison. Mon père était mort, mais un orphelin de douze ans n'avait remarqué que le désordre de la maison. les pleurs de sa mère. et sa propre terreur : il n'avait rien su des affres que le mourant avait traversées. Ma mère était morte beaucoup plus tard. vers l'époque de ma mission en Pannonie : je ne me rappelais pas exactement à quelle date. Trajan n'avait été qu'un malade à qui il s'agissait de faire faire un testament. Je n'avais pas vu mourir Plotine. Attianus était mort :

c'était un vieillard. Durant les guerres daces, j'avais perdu des camarades que j'avais cru ardemment aimer ; mais nous étions jeunes, la vie et la mort étaient également enivrantes et faciles (pp. 442-443).

Todas las figuras mencionadas, más muchas otras no mencionadas conformaron el universo humano con cuyas muertes hubo de convivir Adriano, y a partir de cuyas separaciones tuvo él que comenzar a asumir la preparación de su propia muerte. Algunos de ellos dieron la vida por él y a otros les fue arrebatada por su causa. Todos juntos, con Antinoo al frente, formaron el peculiar legado de vidas extinguidas que el emperador se llevó consigo:

Je les sais [les hommes] vains, ignorants, avides, inquiets, capables de presque tout pour réussir, pour se faire valoir [...] Quelques-uns m'ont aimé : ceux-là m'ont donné beaucoup plus que je n'avais le droit d'exiger, ni même d'espérer d'eux, leur mort, quelquefois leur vie. Et le dieu qu'ils portent en eux se révèle souvent lorsqu'ils meurent (p. 317).

7.4.2 LA MUERTE DE ANTINOO

Como ya ha sido mencionado anteriormente, la presencia y la posterior muerte del joven bitinio Antinoo representan el fenómeno más trascendental en la existencia del emperador. En él había encontrado la concreción de su ideal de belleza tan largamente perseguido, además de la entrega y la fidelidad. Todo ello le aportó un breve periodo de efímera felicidad y de exaltación de los sentidos, que llamó *sæculum aureum*: «[Il] est devenu non seulement l'objet sensuel préféré, mais l'image même de ce qu'il appelle son bonheur, au sens presque religieux du mot, son "Génie"²⁵⁹» (ER, p. 104). Truncado este breve periodo por

²⁵⁹ Esa felicidad, ese "genio", es el alma del difunto, que en el curso de la travesía mortal pierde sus atributos personales y se convierte en sombra alada *-eidōlon-* (Díez de Velasco, pp. 73-74). Su partida, tras la muerte, le arrebató al emperador toda posibilidad de felicidad futura, pues se confiesa incapaz de percibirlo a pesar de sus intentos por manifestarse: «À en croire les prêtres, l'ombre aussi souffrait, regrettait l'abri chaud qui était pour elle son corps, hantait en gémissant les parages familiers, lointaine et toute proche, momentanément trop faible pour me signifier sa présence. Si c'était vrai, ma surdité était pire que la mort elle-même. [...] une étoile, jusque-là assez peu visible, qui palpait soudain comme une gemme, battait comme un cœur. J'en fis son étoile, son signe » (p. 446). El propio Adriano sentirá partir la suya del cuerpo cuando se le declara

la muerte inesperada del favorito, la muerte pasa a impregnar de manera omnipresente la vida y el espíritu de Adriano. De repente, su obsesión será el culto al recuerdo y la lucha contra el olvido del difunto; al mismo tiempo, la muerte, que hasta entonces tan sólo había sido el eco frívolo de una lejana amenaza, anónima y abstracta, una palabra vacía de significado, se manifestará en su más absoluta desnudez, haciendo que Adriano adquiriera brutalmente la conciencia de su propia finitud como hombre. De repente, todas las expresiones que contienen el término “muerte” o hacen referencia más o menos abusiva a ella, reclaman una nueva lectura:

Je me souvenais de lieux communs fréquemment entendus: on meurt à tout âge : ceux qui meurent jeunes sont aimés des dieux. J'avais moi-même participé à cet abus des mots : j'avais parlé de mourir de sommeil, de mourir d'ennui. J'avais employé le mot agonie, le mot deuil, le mot perte. Antinous était mort (p. 443).

7.4.2.1 LOS INDICIOS PREVIOS

Pese a la escasa importancia atribuida por Adriano a ciertos signos, el hecho es que las breves relaciones mantenidas con Antinoo se hallan repletas de marcas y presagios que delatan la inminente presencia de la muerte, que el joven favorito sí parecía percibir en su verdadera dimensión.²⁶⁰ A dicha receptividad contribuye sin duda su carácter reservado, frente a la etapa de exaltación personal y pública que atravesaba Adriano, unida a sus múltiples responsabilidades al frente del imperio; todo ello le dificultaba la necesaria quietud íntima para captar dichas premoniciones. En una fase en la que Adriano se halla obsesionado por la exploración del mundo de los muertos, de la separación en la anatomía de los límites del cuerpo y del alma, Antinoo llega incluso a ofrecerle el compromiso de

la enfermedad: «cet esprit si soigneusement tenu en rênes pendant près de cinquante ans s'évadait» (p. 478).

²⁶⁰ Recuérdese la reacción sombría experimentada por Antinoo frente al desenlace del filósofo Eufrates (cfr supra), frente a la aparente indiferencia de Adriano.

hacerle llegar su vivencia del más allá si le precediera en la muerte²⁶¹, que él, naturalmente, rechaza: «Antinoüs me fit une promesse du même genre, que je pris légèrement, n'ayant aucune raison de croire que cet enfant ne me survivrait pas» (p. 428).

Los dos episodios que encierran una mayor carga de connotaciones en la preparación del desenlace de Antinoo, están relacionados con la muerte de dos animales: el halcón²⁶² y el león; el primero de ellos, sacrificado y el segundo, cazado. El sacrificio del halcón es el tributo exigido por las sombrías predicciones efectuadas por la maga de Canope, y va a ser el reflejo anticipado del inminente sacrificio real, en el que Antinoo será la víctima propiciatoria. Al entregar su halcón, está sellando el compromiso declarado de su propia entrega, dada la íntima vinculación existente entre ambos seres: «L'enfant le nourrissait de sa main ; c'était une de ses rares possessions auxquelles il s'était attaché» (p. 437). La identificación entre el animal familiar y la figura de Antinoo se hace más evidente en la descripción de la docilidad con la que el animal asume su condición de víctima, que nos lleva a relacionarla con la que intuimos presidió la entrega-suicidio del joven en las aguas del Nilo: «L'oiseau fasciné se rendormit. Il importait que la victime ne se débattit pas et que la mort parût volontaire». El cuerpo del animal termina en las aguas del Nilo, como el cuerpo de su dueño: «la bête inerte fut déposée au fond d'une cuve remplie d'eau du Nil ; la créature noyée s'assimilait à l'Osiris emporté par le courant du fleuve» (pp. 437-438). El

²⁶¹ La narración de las vivencias del más allá procedentes de seres que han sido capaces de regresar, representa un subgénero literario denominado *katábasis*. Díez de Velasco señala como ejemplo más completo y prestigioso el contenido en *La República* de Platón, en la que se recoge el caso del soldado panfilio Er, «que "murió" en el campo de batalla y cuyo cadáver, al ser recogido diez días después, presentaba la anomalía de la falta de signos de corruptibilidad. A los doce días, cuando se estaba procediendo a la cremación [...] se levantó y comenzó a narrar lo que había visto en el más allá.» (Díez de Velasco, p. 123).

²⁶² Las vinculaciones de orden simbólico o relacionadas con la mitología egipcia son, en este caso, diversas; sin embargo, centrándonos en el aspecto que nos ocupa, podemos señalar la figura del halcón como representación del dios Horus. Este dios, hijo de Isis y Osiris (recordemos que Antinoo muere «Le premier jour du mois d'Athyr, la deuxième année de la deux cent vingt-sixième Olympiade... C'est l'anniversaire de la mort d'Osiris, dieu des agonies», p. 438), vengó la muerte de su padre y reinó en su trono. Osiris había sido arrojado al Nilo (aguas en las que muere Antinoo) por su hermano Set, celoso de su gloria, siendo rescatado por Isis; la segunda vez, lo descuartiza y distribuye sus pedazos por el mismo río (como la carne distribuida en pedazos por Antinoo tras la caza del león en el oasis de Ammon: «le jeune homme nous distribuait de ses propres mains les portions d'agneau cuit sous la cendre», p. 432).

paralelismo se mantiene explícito hasta al final, dejando latente la certeza de que, tras el rito del halcón, se consumaría el verdadero sacrificio del joven Antinoo: «Les cérémonies imitèrent jusqu'au bout des funérailles humaines : les fumigations et les psalmodies traînèrent jusqu'à l'aube» (p. 438). El verdadero sentido de toda la ceremonia radicaba en favorecer la longevidad del emperador mediante la entrega de otra vida como tributo: «les années terrestres de l'oiseau s'ajoutaient aux miennes ; la petite âme solaire s'unissait au génie de l'homme pour lequel on la sacrifiait.» (id.), y ese mismo será el objetivo que guíe la acción de Antinoo.

La caza del león en el oasis de Ammon, por su parte, contiene del mismo modo una gran riqueza de elementos expresivos que aluden al destino del favorito del emperador²⁶³. El pasaje, con un momento de máximo peligro, representa posiblemente el punto de máxima unión entre Adriano y Antinoo, forjándose esta intimidad emocional en torno a la proximidad de la muerte que ambos experimentaron durante la caza de la fiera. La excitación del riesgo estrechó sus lazos antes de la separación definitiva: «Nous nous sentions [...] rentrés dans ce monde héroïque où les amants meurent l'un pour l'autre. La gratitude et l'orgueil alternaient dans sa joie comme les strophes d'une ode» (p. 432). Recordamos, en este sentido, la escena del bombardeo nocturno (cfr. *Le Coup de grâce.*), en la que un grave peligro de muerte estrecha los lazos que unen a Éric y a Sophie por última vez, antes de que uno de ellos –en este caso, Sophie–, entregue su vida en sacrificio por el otro.

Todavía dentro de este mismo pasaje, la imagen urdida por la autora en la celebración posterior a la caza del león, incluye todos los elementos que le son queridos en la simbolización de la muerte, rebotante de connotaciones y de elementos que hacen evocar la ceremonia fúnebre que se halla en ciernes: ahí está

²⁶³ Andersson señala este episodio como el más fecundo en indicios: «Cette troisième chasse [los otros dos son el desollamiento de una osa ofrecida en el templo, y el ya mencionado del halcón] du *Sæculum aureum*, est la scène annonciatrice par excellence de la mort d'Antinoüs. Tout y est: la mise à mort de l'animal, la distribution de la viande sacrificielle par le plus jeune des chasseurs au cours de la fête, l'atmosphère d'héroïsme et de tendresse protectrice du chasseur aîné envers le plus jeune et, finalement, des signes nombreux d'annéantissement» (Andersson, p. 113).

el agua, como elemento omnipresente, está el crepúsculo que marca la caída de la noche y de la oscuridad²⁶⁴, están las cenizas y la carne –elementos del sacrificio–, están los ojos que se cierran bajo la forma de los pétalos de flor, y están finalmente los nenúfares como flores –esta vez revestidas del color rojo del sacrificio–, que aglutinan en torno a sí al resto de los elementos:

[...] des nénuphars s'y étalaient sur l'eau d'un bassin, sous les feux presque furieux d'une après-midi d'août finissante. Durant un interlude, Pancratès tint à nous faire admirer de près ces fleurs d'une variété rare, rouges comme le sang, qui ne fleurissent qu'à la fin d'été. [...] Pancratès s'enflamma à l'idée du fauve blessé expirant parmi les fleurs. [...] le sang du lion serait censé avoir teinté les lys des eaux [...] On ordonna à un esclave d'entrer dans le bassin pur en cueillir une brassée. Le jeune homme habitué aux hommages accepta gravement ces fleurs cireuses aux tiges serpentine et molles ; elles se fermèrent comme des paupières²⁶⁵ quand la nuit tomba. (p. 433)²⁶⁶

El episodio en el que ambos suben a la cima del monte Casio para realizar una ofrenda propiciatoria, ofrece otro de los indicios más esclarecedores con respecto a los acontecimientos posteriores. La ascensión la realizan a lo largo de toda una noche, con objeto de llegar a la cima al alba, mientras que las llanuras inferiores se hallan aún sumidas en las tinieblas («pour quelques instants l'homme qui prie au faite est le seul bénéficiaire du matin», p. 428). En esa especie de estadio superior al que ascienden, los designios del destino se muestran de forma inequívoca, y Antinoo los capta con total clarividencia. En efecto, en el momento

²⁶⁴ Como ya hemos señalado, las muertes en la narrativa yourcenariana se dan casi siempre en los momentos de transición entre la luz y las tinieblas, esto es, al alba y en el crepúsculo (cfr. *Le Coup de grâce*).

²⁶⁵ El paralelismo entre las flores que se cierran en el crepúsculo y los párpados del agonizante que muere se hace en esta mención de una evidencia explícita.

²⁶⁶ Reproducimos la sugerente cita –recogida por Andersson a propósito de la muerte de Antinoo, de las palabras de Bachelard sobre el llamado “complejo de Ofelia”–, en relación con la íntima conexión entre el suicidio y el agua: «Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du suicide féminin. Elle est vraiment née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, “son propre élément”. L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance» (cit. en Andersson, p. 118). Añadimos nosotros, enlazando la presente nota con la anterior, relativa a los nenúfares, los versos de Rimbaud, extraídos de su *Ophélie*: «Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle; / Elle éveille parfois, dans un aune qui dort, / Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile; / -Un chant mystérieux tombe des astres d'or.» (Rimbaud, p. 195).

del sacrificio, un rayo fulmina a la víctima y al oficiante.²⁶⁷ La sangre de ambos, como ocurrirá con el halcón, servirán para prolongar la vida del emperador: «l'homme et le faon sacrifiés par cette épée divine s'unissaient à l'éternité de mon génie : ces vies substituées prolongeaient la mienne» (p. 429). Aquél fue probablemente el signo que Antinoo estaba esperando: «Antinoüs agrippé à mon bras tremblait, non de terreur, comme je le crus alors, mais sous le coup d'une pensée que je compris plus tard» (id.).

Los síntomas de fatiga y de declive físico que había observado en Adriano durante la ascensión, le habían mostrado una senda que él se había propuesto no recorrer jamás: «un être épouvanté de déchoir, c'est-à-dire de vieillir, avait dû se promettre depuis longtemps de mourir au premier signe de déclin, ou même bien avant. [...] L'éclair du mont Cassius lui montrait une issue ; la mort pouvait devenir une dernière forme de service, un dernier don, et le seul qui restât.» (id.). La idea del sacrificio, como hemos visto, se repite de forma obsesiva en las páginas que preceden a la muerte del joven, quedando enfatizada en el hecho de que no habría de ser su propia decadencia física la que le empujara a sumergirse en las aguas, sino la del emperador, el ser al que entregó la ofrenda de su juventud.

Una inundación –otra vez el agua asociada al universo de la muerte- hace que los túmulos de Héctor y Patroclo se conviertan en islotes que emergen de las aguas. Mientras que Adriano acude a recogerse sobre la tumba de Héctor, Antinoo, de forma harto elocuente, mostrando su preferencia por el amigo de Aquiles muerto a manos de Héctor, elige la tumba de Patroclo. Pese a la evidencia contenida en su elección, de nuevo Adriano se muestra incapaz de advertir premonición alguna, llegando incluso a burlarse del joven: «Je ne sus pas reconnaître dans le jeune faon qui m'accompagnait l'émule du camarade

²⁶⁷ Encontramos un incidente análogo referido en *Quoi? L'éternité*, acaecido igualmente en el momento crucial de un sacrificio ritual –la misa-, en la época de la infancia de la novelista, y que muy probablemente esté en el origen del pasaje de *Mémoires d'Hadrien*: «Un jour (j'étais alors trop jeune pour me souvenir de cet incident, que Michel m'a raconté par la suite), la foudre tomba sur l'église du village pendant la grand-messe, peu après l'Élévation. Les fidèles décampèrent, crainte d'incendie. Le curé effondré dans le fauteuil réservé aux visites de l'évêque, demande pour se reconforter un verre du vin de la communion. – "Monsieur le curé, dit gravement Michel, c'eût

d'Achille : je tournai en dérision ces fidélités passionnées qui fleurissent surtout dans les livres ; le bel être insulté rougit jusqu'au sang» (p. 424).

7.4.2.2 LA CONSUMACIÓN DEL SACRIFICIO

«Au retour, je visitai le temple près duquel s'était consommé le sacrifice.» (p. 441)

Descritos los presagios más o menos mediatos, nos adentramos en los prolegómenos inmediatos que preceden directamente a la desaparición del joven favorito. El hecho de que la narración esté construida en primera persona, además de implicar la formidable elipsis del final abierto que se adentra en la muerte del narrador (Adriano), está en el origen asimismo de que se produzca idéntico recurso en la muerte de Antinoo. De la larga preparación para el suceso que efectúa el narrador, plagado de detalles que anuncian la despedida, pasaremos sin solución de continuidad al hecho ya consumado, al que el lector tiene acceso en el mismo momento que el emperador. Posteriormente, asistimos a la reconstrucción de lo que pudieron ser los últimos momentos del fallecido antes de expirar, partiendo de las reflexiones que nos transmite un dolorido Adriano.

Quizá porque el momento de la misma muerte se contrae narrativamente hasta desaparecer en virtud de la elipsis aplicada, han de dilatarse más los momentos previos a la culminación del rito del sacrificio, que hemos llamado los prolegómenos inmediatos, que van configurando el escenario de muerte adecuado para el momento culminante de la obra, como si de una tragedia clásica –que lo es²⁶⁸– se tratara.

En la noche de su agonía preparatoria, el primer elemento –también atribuible a un contexto trágico–, procede de una especie de coro anónimo que se

été une belle mort.” Le curé le regarde, interloqué. Mourir l’ostensoir en main ne lui eût rien dit» (QE en EM, p. 1185).

²⁶⁸«Cette étude sur la destinée d’un homme qui est nommé Hadrien eût été une tragédie au XVII^e siècle» (CNMH, p. 148).

lamenta en el aniversario de la muerte de Osiris: «Le long du fleuve, des lamentations aiguës retentissaient depuis trois jours dans tous les villages [...] je n'échappai tout à fait du bruit des plaintes» (pp. 438-439). Lucio, el rival de Antinoo, actuará como emisario de la muerte, invitando a cenar al emperador; dicha invitación resultará imprescindible para propiciar la necesaria soledad del muchacho: «Antinoüs refusa de me suivre» (p. 439). Así, en plena noche, puede salir del barco en una imagen de nuevo claramente evocadora de la travesía de las almas: «à la nuit close, il se ravisa et fit appeler un canot» (id), en la que no falta la figura del barquero infernal: «aidé d'un seul batelier» (id.), ni el hecho de remar a contracorriente. La aparición de los fluidos en su cuerpo, muestra la actividad interna que delata la agonía que ya se ha declarado en su interior: «la sueur tremblait sur cette poitrine lisse.» (id), «au matin, il m'arriva de toucher par hasard à un visage glacé de larmes [...] Sa véritable agonie a eu lieu dans ce lit, à mes côtés» (id).

Como hemos visto, todo en el ceremonial que rodea la muerte de Antinoo se halla abundantemente aderezado de elementos simbólicos y rituales que configuran una gran riqueza de alusiones acuáticas, fluviales y de barcas, que vuelven a constituir un entorno privilegiado para situar una muerte plena de reminiscencias, sugerencias y evocaciones. El ahogamiento en el Nilo²⁶⁹, río

²⁶⁹ Resulta interesante mencionar a este respecto la narración efectuada por MY muchos años después de otro ahogamiento en el Nilo acaecido a un hombre joven muy cerca del lugar en el que se ahogó Antinoo, en el curso de un cruceo que ella realizaba junto a su joven compañero Jerry Wilson (a quien, por cierto, gustaba de identificar con Antinoo), a principios de 1982. En este relato, fruto de un hecho real ocurrido 1.852 años después –la muerte de Antinoo se sitúa en torno al año 120 DC–, encontramos la descripción de una “coreografía colectiva del dolor” que contrasta con la soledad y el ámbito íntimo en el que se manifiesta el dolor por la muerte del joven bitinio: «Nous avons été témoins d'une scène inoubliable [...] J'étais dans ma cabine. Jerry sur le pont. Jerry vient me chercher en hâte. Il a vu un policier poursuivre une femme qui se précipitait vers le fleuve et la ramener. Elle hurlait. D'autres femmes sont venues, hurlant aussi, de ce long criage d'Orient qui est celui du deuil. Toutes agitaient leurs châles d'un geste rythmique répété, jetant en avant comme des ailes les longs pans noirs. Un homme de trente ans venait de se noyer, sa felouque s'étant retournée [...] La femme hurlante était sa femme. Une femme plus âgée, la mère, sans doute, descend vers le fleuve sans que personne ne l'en empêche et va frotter ses cheveux et son visage de boue avant de rejoindre le cœur [...] Un homme s'essuie les cheveux de son ample robe. Un peu plus tard, il ira s'asseoir sur le rebord de pierre, la tête sur les genoux, image muette, très digne, infiniment émouvante, de la douleur (Hadrien peut-être s'est-il assis la tête posée sur les genoux, entre ses bras). Les hommes priaient. Beauté de ces prières qu'on sent convaincues. Oui, j'appartiens assez au monde immémorial pour croire que les ponts irritent les grands fleuves. Je songe à cette étrange coïncidence qui nous a fait assister à cette scène de deuil pour un noyé le jour même de la visite à Antinoé» (cit. en Savigneau, pp. 427-428).

sagrado de los egipcios, además de la fusión que representa con el agua, el elemento esencial en el que la muerte y la vida se dan la mano, facilita la identificación con la figura de Osiris, de cara al proceso posterior que emprenderá Adriano para la deificación de su favorito muerto.

A partir de ahí se produce la desaparición inadvertida de Antinoo («je ne sais pas à quelle heure ce beau lévrier est sorti de ma vie», id.) y el posterior hallazgo del cadáver en las aguas del Nilo: «Il était couché au fond, déjà enlissé par la boue du fleuve» (p. 440). El carácter ritual de su entrega, largamente proyectada, como ha quedado reseñado, se ve enfatizado por los restos encontrados, que denotan claramente su intencionalidad al adentrarse en el río: «Le vieux pédagogue se dirigea d'instinct vers une chapelle située sur le rivage [...] Sur une table à offrandes, les cendres d'un sacrifice étaient encore tièdes. Chabrias y plonge les doigts, et en retira presque intacte une boucle de cheveux coupés»²⁷⁰(id.). El mismo lugar en el que encuentran el cuerpo refuerza esta escenografía ritual: «une série de réservoirs qui avaient dû servir autrefois à des cérémonies sacrées» (p. 440).

Adriano, mortificado por haber estado ausente en tal momento, inicia un proceso figurativo en el que acomete la reconstrucción de lo que pudieron ser los últimos compases en la vida de un ser que para él acababa de traspasar el umbral de la divinidad. En sus palabras se advierte un deseo culpable y desesperado por compartir los detalles de su agonía para mitigar la soledad que seguramente le envolvió. En la evocación de la que él mismo sufrirá un día, subyace tal vez el deseo inconsciente de nivelar su situación con la del fallecido, a modo de coartada, para acallar los remordimientos del superviviente que cree no haber hecho todo lo posible para evitar tal desenlace:

²⁷⁰ Con el hallazgo del rizo del cabello de Antinoo junto a las cenizas del sacrificio ofrecido, se cierra el ciclo de los indicios sugeridos acerca del carácter de sacrificio de su entrega, para hacerse totalmente de una manera explícita. Ariès se refiere a la finalidad que cumple el legado de un rizo del cabello, en su doble condición de recuerdo del fallecido y de fragmento de su cuerpo; existe para él una sustitución del *memento mori* por el *memento illius*, con lo que gana en aproximación a

Je reconstituais le fléchissement de la passerele sous les pas pressés. la berge aride. le dallage plat, le couteau qui scie une boucle au bord de la tempe : le corps incliné : la jambe qui se replie pour permettre à la main de dénouer la sandale [...] Il avait fallu au bon nageur une résolution désespérée pur étouffer dans cette boue noire. J'essayai d'aller en pensée jusqu'à cette révolution par où nous passerons tous, le cœur qui renonce, le cerveau qui s'enraye, les poumons qui cessent d'aspirer la vie. Je subirai un bouleversement analogue. Je mourrai un jour. Mais chaque agonie est différente : mes efforts pour imaginer la sienne n'aboutissaient qu'à une fabrication sans valeur : il était mort seul (p. 446).

7.4.2.3 EL IMPACTO DE SU MUERTE EN EL EMPERADOR

«Tout croulait : tout parût s'éteindre» (p. 440)

Podría decirse que la inmersión y muerte de Antinoo en el río sagrado de los egipcios traza una línea divisoria en la vida de Adriano, a un lado de la cual queda toda la fase expansiva de su vida y de su espíritu, quedando del otro lado la senda del recogimiento y del enfrentamiento personal a su propio fin. De pronto, la muerte invade todos los ámbitos, antaño consagrados al arte, a la política, al placer o a la belleza; desde el momento en el que entierra a su joven preferido, vivirá tan sólo para perpetuar su recuerdo y para preparar y asumir su propia decadencia y muerte: «La remontée du fleuve continua, mais je navigais sur le Styx» (p. 442).

La desaparición de Antinoo provoca en Adriano un brusco cambio de plano, un retorno súbito a su más ínfima condición de hombre inerme frente a la muerte. El emperador de rango semidivino, el estadista respetado, el guerrero aclamado, el negociador temido, el esteta refinado, se convierte en paradigma del desconcierto ante el misterio más viejo de cuantos intrigan a la humanidad: «Le Zeus Olympien, le Maître de tout, le Sauveur du monde s'effondrèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque» (p.

un recuerdo individualizado: «el pelo se convierte por sí solo en soporte del recuerdo [...] queda sólo un sustituto del cuerpo, un fragmento incorruptible» (Ariès, 1977, p. 384).

440). Nunca un personaje aparece más resueltamente humano que en presencia de la muerte. A su desmoronamiento íntimo le sigue la omnipresencia de su fantasma en todo cuanto le rodea:

La mort est hideuse, mais la vie aussi [...] Un homme frustré pleurait sur soi-même. Les idées grinçaient : les paroles tournaient à vide : les voix faisaient leur bruit de sauteuses au désert ou des mouches sur un tas d'ordures [...] la bêtise s'étalait sur les fronts humains. La mort perçait partout sous son aspect de décrépitude ou de pourriture (p. 447).

El desmoronamiento íntimo de Adriano contiene diversos componentes, además de la ya citada perplejidad ante un giro inesperado del destino²⁷¹. Alberga en su interior un remordimiento insidioso que le incomoda extraordinariamente, teniendo en cuenta que se trata de un personaje que hasta ese momento del relato muestra un grado absoluto de identificación con sus obras y su conducta, convencido en todo momento de haber respetado el código íntimo que él mismo se había impuesto, como fruto de su esmerada formación y de sus arraigadas convicciones. En la trayectoria señalada por Benoit (cfr. supra) que el emperador recorre entre su vertiente hedonista y la estoica, las reflexiones que desgrana tras la desaparición de Antinoo, marcan sin duda una clara inclinación hacia la segunda:

La mort d'Antinoüs n'est un problème et une catastrophe que pour moi seul. Il se peut que ce désastre ait été inséparable d'un trop-plein de joie, d'un surcroît d'expérience, dont je n'aurais pas consenti à me priver moi-même ni à priver mon compagnon de danger. Mes remords même sont devenus peu à peu une forme amère de possession, une manière de m'assurer que j'ai été jusqu'au bout le triste maître de son destin (p. 420).

²⁷¹ Al propio desconcierto y de la perplejidad experimentados por el emperador cabe atribuir algunas alteraciones en su carácter y comportamiento. Fruto de una crisis surge el incidente en el que saca el ojo a uno de sus secretarios en un acceso incontrolable de ira. De forma sintomática, para justificar su actitud no halla otra explicación que un acto de desesperación, de impotencia ante lo inevitable: «Je n'avais pas voulu éborgner ce misérable, mais je n'avais pas voulu non plus qu'un enfant qui m'aimait mourût à vingt ans» (p. 466).

Como ocurre en otros personajes yourcenarianos frente a la muerte de un ser próximo del que pueden sentirse en cierta medida responsables por acción o por omisión, una vez desaparecido el ser querido, se desencadenan los mecanismos de defensa, organizando la argumentación capaz de evitar que el reproche de la autoinculpación²⁷² se añada al dolor de su pérdida:

Mais je n'ignore pas qu'il faut compter avec les décisions de ce bel étranger que reste malgré tout chaque être qu'on aime. En prenant sur moi toute la faute, je réduis cette jeune figure aux proportions d'une statuette de cire que j'aurais pétrie, puis écrasée entre mes mains. Je n'ai pas le droit de déprécier le singulier chef-d'œuvre que fut son départ : je dois laisser à cet enfant le mérite de sa propre mort²⁷³ (id.).

Aunque pueda atribuir a la iniciativa de la libertad individual la opción del suicidio, quedando con ello al menos parcialmente exculpado, Adriano reniega de la ofrenda que le ha sido otorgada; semejante entrega de una vida carece para él de beneficios, al contrario que los efectuados con anterioridad, que él siempre aceptaba como elementos benéficos en la prolongación de su vida (cfr. supra):

Si le sacrifice d'Antinoüs avait été pesé quelque part en ma faveur dans une balance divine, les résultats de cet affreux don de soi ne se manifestaient pas encore : ces bienfaits n'étaient ni ceux de la vie, ni même ceux de l'immortalité [...] Je continuais à me sentir plus détérioré que sauvé (p. 456).

²⁷² Joan E. Howard señala a Adriano como origen y responsable del sacrificio de Antinoo, al haber sido incapaz de abrir su interior a su favorito como había hecho con los demás, ya fueran amigos o enemigos: «Hadrien n'est pas seulement celui à qui cette mort sacrificielle est vouée, il est aussi celui qui en est, en grande partie, responsable [...] Dans sa vie privée, au lieu de s'ouvrir à son amant, il se distance de lui. [...] L'immolation d'Antinoüs est le signe visible d'un sacrifice progressif s'accomplissant à l'intérieur d'Hadrien de la meilleure partie de lui-même» (Howard, p. 171). Esta muerte de algunos elementos esenciales en Adriano tras la muerte de Antinoo, es igualmente apuntada por la propia MY: «Hadrien s'effondre à la mort d'Antinoüs, pour se reconquérir ensuite, péniblement, grâce à ce qu'il appelle la "discipline Auguste". Mais sans doute certains éléments en lui sont morts à jamais (YO, p. 102).

²⁷³ Similar apreciación en cuanto al mérito atribuido a la muerte de un suicida, efectúa MY a propósito de la muerte del escritor japonés Yukio Mishima: «à coup sûr, la mort si préméditée de Mishima est l'une de ses œuvres» (MV en EM, p. 198).

El don del sacrificio presenta la virtualidad de establecer un vínculo eterno entre él y la criatura sacrificada; de ahí que acabe aceptando el hecho como tal, asumiendo por lo tanto su participación inconsciente en el rito:

Chabrias [...] insistait sur le côté sacrificiel de cette fin ; j'éprouvais moi-même une espèce d'horrible joie à me dire que cette mort était un don [...] Un être insulté me jetait à la face cette preuve de dévouement ; un enfant inquiet de tout perdre avait trouvé le moyen de m'attacher à jamais à lui [...] On m'accusait de l'avoir sacrifié et, en un sens, je l'avais fait (p. 443).

El dolor que siente Adriano por la pérdida del ser amado hace que de nuevo aparezca la leyenda del llanto de Aquiles por su amigo Patroclo, cuya tumba ya habían visitado ambos (cfr. supra), sin que en aquel momento fuera capaz de vislumbrar la motivación profunda que llevó a Antinoo hasta la tumba de Patroclo. Arriano, gobernador de la Armenia Menor, ofrece en carta al emperador la ponderación de la figura de Aquiles, en la que Adriano verá el reflejo de su propia isla:

Achille me semble parfois le plus grand des hommes par le courage, la force d'âme, les connaissances de l'esprit unies à l'agilité du corps, et son ardent amour pour son jeune compagnon. Et rien en lui ne me paraît plus grand que le désespoir qui lui fait mépriser la vie et désirer la mort quand il eut perdu le bien-aimé (p. 500).

J'écoute sur les plages de l'île d'Achille la longue plainte des vagues ; j'aspire son air pur et froid ; j'erre sans effort sur le parvis du temple baigné d'humidité marine; j'aperçois Patrocle... Ce lieu que je ne reverrai jamais devient ma secrète résidence, mon suprême asile. J'y serais sans doute au moment de ma mort (p. 501).

Con el vano intento de procurarle un consuelo, Pancratés compone su *Consolation* para el emperador. En ella dispone los argumentos en una doble dirección. La primera, en una línea estoica, en presentar la muerte como inevitable, discurriendo sobre el carácter efímero de la belleza, la juventud y el amor y, por último, demostrando que «la vie et son cortège de maux sont plus

horribles encore que la mort elle-même, et qu'il vaut mieux périr que vieillir» (p. 448). La segunda línea, consiste en negar la muerte, en lugar de resignarse a ella, a través de la inmortalidad atribuida al alma. Sin embargo, la ausencia del ser amado invade todos los resquicios en Adriano como para que puedan ejercer su efecto consolador estos argumentos:

On parlait de gloire, beau mot qui gonfle le cœur, mais on s'efforçait de d'établir entre celle-ci et l'immortalité une confusion menteuse. comme si la trace d'un être était la même chose que sa présence [...] Je m'indigne de cette rage qu'a l'homme à dédaigner les faits au profit des hypothèses. de ne pas reconnaître ses songes pour des songes. Je comprenais autrement mes obligations de survivant» (p. 449).

De las dos líneas de consuelo establecidas, sin duda, muy similar a la primera debió de ser el razonamiento que se hizo el mismo Antinoo al decidir quitarse la vida, pues la perspectiva de la vejez y la decadencia que comenzaba a adivinar en el todopoderoso emperador le disuadieron de continuar viviendo²⁷⁴. Esta misma motivación de impedir los estragos del tiempo en el cuerpo y la rutina y el desgaste en la pasión, es evocada por la escritora:

D'abord Antinoüs a dû croire à la valeur de son sacrifice. Et il se peut aussi que dans sa situation de favori le suicide quasi rituel ait été une porte de sortie. Il échappait à son vieillissement, à l'usure de la passion, à l'odieux des intrigues de cour (YO. p. 160).

Le jeune homme inquiet de voir s'éteindre cette passion, d'être relégué un jour, bientôt peut-être, au rang des favoris déchus, pris dans le filet des intrigues de cour, et finalement prenant refuge dans un mysticisme point rare d'ailleurs dans l'entourage immédiat d'Hadrien, et décidant de sacrifier sa vie pour le salut et l'avenir de l'empereur (ER, p. 105).

²⁷⁴ Esta línea argumental es también sostenida por Castellani, razonando que la exigencia de muerte se halla en la misma raíz de toda relación pasional y en la acción destructora que el tiempo acaba por efectuar sobre ella: «Chez Hadrien surgit, avec le temps l'angoisse de la routine sensuelle, de la métamorphose de la passion en simple amitié, voire indifférence. Hadrien, comme Yourcenar, ne conçoit l'Amour que dans la Passion, c'est-à-dire la souffrance. S'il devient un poids, de créateur il se transforme en élément destructeur» (Castellani, p. 53).

7.4.2.4 LA MEMORIA, OTRA FORMA DE INMORTALIDAD

Consumada la desaparición del ser amado, la tarea de Adriano se centra exclusivamente en hacer frente al fenómeno de la muerte en una doble vertiente: por un lado, su tarea inmediata será la de lograr la inmortalidad de su amigo desaparecido, rescatando su recuerdo del olvido, fundamentalmente, mediante la elevación de su figura al plano de la divinidad y mediante la erección de una serie de manifestaciones artísticas (estatuas) y de arquitectura civil (Antinoé); en segundo lugar, tendrá que preparar el acercamiento a su propia muerte, cuya urgencia comienza a apremiarle en el momento en que deja de ser un fenómeno ajeno y lejano: «Cette mort serait vaine si je n'avais pas le courage de la regarder en face, de m'attacher à ces réalités du froid, du silence, du sang coagulé, des membres inertes, que l'homme recouvre si vite de terre et d'hypocrisie» (p. 449).

También la garantía de pervivencia de su propio recuerdo se asienta sobre las construcciones funerarias, que se verán acompañadas, en su caso, con el legado que como emperador habría de dejar en todos los órdenes de sus años de gobierno. Esas son las armas empleadas para la supervivencia del recuerdo más allá de la muerte del cuerpo, tanto para Antinoo como para él mismo: «Ce cadavre et moi partions à la dérive, emportés en sens contraire par deux courants de temps [...] chaque instant qui passait enlisait ce corps, recouvrait cette fin» (p. 445).

Toda la dedicación de Adriano para perpetuar el recuerdo en los demás de Antinoo nace de una necesidad íntima de compensar una muerte precoz, que quizá no supo evitar. Una vez que ésta se ha consumado y se manifiesta como realidad irreversible, el esfuerzo del emperador se orienta a evitar la segunda muerte de Antinoo, que representaría el hecho de que su recuerdo se diluyera, sabiendo que él es su único valedor en la tierra. Como es sabido, el pálido reflejo del don de la inmortalidad que le es dado conocer al hombre tras la muerte, es la efímera pervivencia en el recuerdo de quienes le amaron, en tanto éstos permanezcan en vida; después, la verdadera muerte, la del olvido, se adueña por completo del alma de los fallecidos:

Je me disais sombrement que ce souvenir sombrerait avec moi : ce jeune être soigneusement embaumé au fond de ma mémoire me semblait ainsi devoir périr une seconde fois. Cette crainte pourtant si juste s'est calmée en partie : j'ai compensé comme je l'ai pu cette mort précoce : une image, un reflet, un faible écho surnagera au moins pendant quelques siècles. On ne fait guère mieux en matière d'immortalité (p. 509).

Un aspecto destacable de la transformación sufrida por la figura de Antinoo tras su muerte, se refiere al plano de adscripción que representa su persona. En efecto, en vida, su pertenencia se mantiene exclusivamente en el ámbito privado del emperador, existiendo únicamente en función de él y de su servicio, como señala V. Hell : «Le jeune Antinoüs n'a aucun pouvoir, ni physique, ni civique, ni juridique et il n'existe que par rapport à Hadrien. Cette marginalité d'Antinoüs est voulue par la société et totalement adaptée à ses normes sociales» (Hell, p. 111) Esta marginalidad²⁷⁵ señalada, que hace que su único vínculo con la existencia tenga a Adriano como intermediario, tras su muerte, sufre una expansión radical. Mediante el proceso de deificación emprendido, su figura adquiere una dimensión global y pasa a ser patrimonio de todos los súbditos del imperio, merced a su ascenso a la condición de objeto de culto. Adriano es víctima, en este sentido, de su propia acción, en el sentido de que siente la enajenación de un patrimonio que hasta entonces tan sólo le pertenecía a él.

En lo que a la inmortalidad se refiere, las muestras de escepticismo de Adriano al respecto se van ensanchando a medida que progresan sus vivencias y en la misma medida que se va estrechando la distancia que le separa de su propio final. Tan sólo empieza a sentirse beneficiario de algunas gotas destiladas por la inmortalidad en la plenitud experimentada en ciertos momentos fugaces, en los que la magia de un lugar (la noche siria –p. 403-, la cumbre del monte Casio –cfr.

²⁷⁵ Además del rasgo de la marginalidad, V. Hell señala igualmente la pasividad, en la medida en que Antinoo –de la misma forma que el personaje de Ono en *Confesiones de una máscara* de Y. Mishima- constituye el objeto y el reflejo de la mirada de Adriano. También con respecto a este rasgo apreciamos la subversión que en la escala de valores introduce la muerte, al igual que con la marginalidad, pues en ella, Antinoo se desprende definitivamente de su papel pasivo, para asumir

supra-, o del Etna: «Rien n'y manqua, ni la frange dorée d'un nuage ni les aigles, ni l'échanson de l'immortalité» –p.412-), de un poema («Ces poèmes [...] me rendaient peu à peu ma confiance en l'immortalité», p. 454), de una sensación, de un alimento («...des nourritures si fraîches [...] qu'elles semblaient contenir [...] quelque essence d'immortalité», p. 292), le han hecho trascender su propia condición mortal de hombre durante un instante en medio de la eternidad.

Su escepticismo se hace extensivo a la concepción de un mundo de ultratumba en el que tienen cabida los merecimientos contraídos en la vida terrenal por los difuntos: «Il se peut [...] que la mort soit faite de la même matière fuyante et confuse que la vie. Mais toutes les théories de l'immortalité m'inspirent de la méfiance, le système des rétributions et des peines laisse froid un juge averti de la difficulté de juger. D'autre part, il m'arrive aussi de trouver trop simple la solution contraire, le néant propre, le vide creux où sonne le rire d'Épicure» (p. 511)

Todo el ceremonial emprendido de homenajes, cultos, construcciones y divinización del difunto parte, como hemos visto, de una idea estrictamente pragmática, según la cual, asegurando el recuerdo del difunto se garantiza su pervivencia en el mundo de los vivos. Se parte de la certeza y la convicción de que ni siquiera todos los homenajes y las construcciones funerarias juntos bastarían para devolver un instante de vida al difunto, a pesar de toda la condición divina que le ha sido otorgada: «On me montait le dieu rayonnant à la place du cadavre: j'avais fait ce dieu [...] la destinée posthume la plus lumineuse au fond des sphères stellaires ne compensait pas cette vie brève ; le dieu ne tenait pas lieu du vivant perdu» (p. 449). No hay, pues, asomo alguno de sublimación de los ritos funerarios emprendidos.

Idéntico criterio de pragmatismo preside el razonamiento a partir del cual el emperador adopta la decisión de embalsamar el cuerpo del joven ahogado, descartando sucesivamente la incineración del cadáver («le feu est aussi horrible,

con su ahogamiento la iniciativa de su destino a perpetuidad; en adelante, será el emperador el que

qui grille et charbonne cette chair qui fut aimée», p. 440), así como el enterramiento común («la terre où pourrissent les morts», id.). La solución elegida es finalmente el embalsamamiento, pese a las tremendas manipulaciones que sabe que serán necesarias en ese cuerpo que amó: «Je savais quelles outrages j'allais faire subir ce corps» (id.). La decisión de embalsamarlo obedece a la doble intencionalidad de facilitar su conservación para el culto y el recuerdo, y la de reforzar su carácter divino, asimilándolo a la tradición egipcia de la inmortalidad: «Ce ne serait pas pour rien que l'heure et le jour de cette fin coïncidaient avec ceux où Osiris descend dans la tombe» (id.).

Un componente esencial en la atribución de la divinidad a la figura de Antinoo (al que llama “mon dieu”, p. 441), es el que se deriva del hecho de su muerte temprana²⁷⁶: «Même dans mes moments les plus obtus, je n'avais jamais douté que cette jeunesse fût divine» (id.). La ofrenda por parte del favorito, en plena juventud, de una vida aún por desarrollar, adquiere para Adriano, desde su perspectiva existencial, la categoría de un don supremo e inabarcable. En más de una ocasión se refiere al espacio de tiempo que un hombre necesita sobre la tierra para poder desarrollar las que serán sus vivencias irrepetibles, y para poder consumir el legado de su obra. La muerte inesperada y súbita de un ser se convierte por lo tanto en una injusticia que aborta todo un potencial intacto del que disponía ese ser en la tierra. De ahí que su consagración como deidad sirva para paliar esa posibilidad hurtada y para rendir culto a unas obras que pertenecen en adelante al terreno de lo irrealizable: «J'allais avoir quarante ans. Si je succombais à cette époque, il ne resterait de moi qu'un nom [...] et une inscription [...] Depuis, chaque fois que j'ai vu disparaître un homme arrivé au milieu de la vie et dont le public croit pouvoir mesurer exactement les réussites et les échecs [...] j'ai compris que peu d'hommes se réalisent avant de mourir» (p.353).²⁷⁷

tenga que obrar según esta acción del suicidio emprendido en soledad por él.

²⁷⁶ Cfr. respecto a la muerte de las personas jóvenes el apartado dedicado a Jerry Wilson (apdo. 8. 1ª parte), así como el dedicado a Conrad de Reval (apdo. 6.5.3).

²⁷⁷ Marguerite Yourcenar suscribía plenamente este punto de vista. Quizá por ello menciona expresamente, como algo destacable, aquellas personas excepcionales que, a su juicio, se han realizado antes de morir mediante una existencia vivida con intensidad y plenitud, como es el caso

La juventud, pese a su carácter de obra inacabada (o quizá precisamente en virtud de ello) se convierte así en un valor en sí mismo, por lo que de antítesis y negación de la vejez y de la muerte representa; la muerte, en efecto, es una hipótesis no considerada en el contexto de la juventud: «un être grisé de vie ne prévoit pas la mort; elle n'est pas ; il la nie para chacun de ses gestes. S'il la reçoit, c'est probablement sans le savoir, elle n'est pour lui qu'un choc ou qu'un spasme» (p. 328). Dado que esa negación de la muerte está encarnada en la figura de Antinoo, la desaparición de éste conllevará necesariamente la desaparición de esa barrera de protección frente a la certeza del morir: «je souris amèrement à me dire qu'aujourd'hui, sur deux pensées, j'en consacre une à ma propre fin» (id.).

Otra relación enunciada en la que intervienen los elementos de la tríada juventud/ vejez/ muerte, es la consistente en atribuir a esta última la cualidad de arma para luchar contra la segunda. Al morir se neutraliza definitivamente la penosa posibilidad de asistir a la propia decadencia física y a la degradación paulatina del fulgor físico; él mismo atribuirá esta benéfica cualidad a su propio caso cuando avance la enfermedad: «je me rejouis de n'avoir pas à faire l'épreuve du grand âge, de n'être pas destiné à connaître ce durcissement, cette rigidité, cette sécheresse, cette atroce absence de désirs» (p. 514). El razonamiento sin embargo, se malogra cuando interviene un cuarto elemento, el amor, que hace que la juventud como valor en sí pase a un segundo plano, por detrás de la vida, que pasa a asumir el más importante. Así lo interpreta Adriano al referirse a la muerte de una de sus amantes: «Elle mourut jeune, dans une île malsaine [...] Je m'en

del mismo Adriano: «il meurt en réalité avec la noble mélancolie d'un homme de l'antiquité satisfait d'avoir vécu» (LT, p. 292). También Michel, su padre, pertenece para ella a esta misma categoría, cuya vida califica de «une très belle existence réussie [...] sa vie avait été très pleine» (YO, p. 28). Ella misma se refiere a esta circunstancia aplicada a los escritores: «Pour un écrivain, c'est très grave de mourir à quarante ans» (YO, p. 154); tras referirse a lo que hubiera ocurrido en los casos de quienes cuentan con una producción importante vinculada a su longevidad (Tolstói, Ibsen, Hugo), establece su peculiar visión de la escala cronológica de la vida: «Quarante ans est un âge moyen, une moyenne entre zéro et quatre-vingts ans» (ibid., p. 155). Ella misma reflexiona sobre su propia edad cuando cuenta prácticamente los mismos años que Adriano en el momento de redactar sus *Mémoires*: «J'ai cinquante-neuf ans. En ce qui me concerne, le meilleur temps de la vie sera peut-être les prochaines vingt années (si j'ai à les vivre), je veux dire l'époque où délestée de beaucoup de choses, ayant appris à en connaître un certain nombre, je pourrai commencer à utiliser l'expérience passée, et peut-être dans certains domaines à aller plus loin ou plus profondément qu'autrefois.» (Lettre à Jean-Louis Côté et André Desjardins, 6 janvier 1963, LT p. 179).

rejouis toujours pour elle, car elle craignait de vieillir, mais c'est un sentiment que nous n'éprouvons jamais pour ceux que nous avos véritablement aimés» (p. 336).

Conviene sin embargo matizar que esta revalorización de la juventud a cargo de Adriano a través de la figura de Antinoo difunto, se corresponde con una inconsciencia de su valor en la época en la que él la vivió; entre otras razones, porque, como hemos señalado, la muerte era una realidad demasiado ajena y abstracta para él durante esa época como para ser consciente de la etapa que entonces vivía. Por ello, la percepción que él expresa de su propia juventud adolece de ciertos rasgos negativos que la hacen indeseable, y que evitan que la evoque en tono de añoranza, tal y como ocurre en otros protagonistas yourcenarianos, que evocan su juventud como representación de una época luminosa e irrecuperable: «J'ai assez peu aimé la jeunesse, la mienne moins que toute autre [...] une époque mal dégrossie de l'existence, une période opaque et informe, fuyante et fragile» (p. 313).

La relación de Adriano con las tumbas y los monumentos funerarios es constante a lo largo de toda la obra, que se halla jalonada de visitas, construcciones y reconstrucciones²⁷⁸: «J'aime à m'étendre auprès des morts pour prendre ma mesure» (p. 414). Los funerales representan el último contacto del mundo de los vivos, sobre el que se abatirá una eternidad de quietud, de olvido y de silencio. Por eso Adriano reconoce la importancia de las ceremonias fúnebres: «Un mort a droit à cette espèce d'inauguration dans la tombe, à ces quelques heures de pompe bruyante avant les siècles de gloire et les millénaires d'oubli» (p. 370).

²⁷⁸ Recordemos las visitas efectuadas, entre otras, a las tumbas de Alcibiades (p. 413). Héctor y Patroclo (424), y Pompeyo, que fue la última de la que se ocupó antes de iniciar el culto a Antinoo y de prepararse la suya propia: «Je pris soin de relever la tombe de Pompée [...] Ces travaux de réfection furent l'une de mes dernières offrandes aux morts de l'Histoire ; j'avais bientôt à m'occuper d'autres tombeaux» (p. 430). Con semejante familiaridad en el contacto con las tumbas ajenas, el hecho de mandar construir la suya carece por completo de repercusiones o de connotaciones de inquietud sobre su espíritu: «l'enorme écueil aperçu au loin dans l'ombre, les assises gigantesques de mon tombeau qu'on commençait à ce moment d'élever sur les bords du Tibre, ne m'inspiraient ni terreur, ni regret, ni vaine méditation sur la brièveté de la vie» (pp. 418-419).

Tras el embalsamamiento del cadáver tiene lugar la ceremonia fúnebre, que presenta multitud de signos de impostura, de falseamiento, rigidez e inexpresividad; la metamorfosis que ha convertido un cuerpo palpitante²⁷⁹ en una rígida reliquia incorruptible de la que había huido cualquier atisbo de semejanza o evocación de la vida, asoma con la marca de la amargura en las palabras del emperador:

Je m'approchai timidement du mort. Il semblait costumé : la dure coiffe égyptienne recouvrait les cheveux. Les jambes serrées de bandelettes n'étaient plus qu'un long paquet blanc [...] on tint à me faire admirer les ongles d'or [...] (p. 450).

El rostro hermoso del favorito se verá cubierto por una máscara²⁸⁰ que ocultará en la oscuridad sus rasgos para siempre:

[...] on mit en place le masque d'or moulé sur la cire funèbre : il épousait étroitement les traits. Cette belle surface incorruptible allait bientôt résorber en elle-même ses possibilités de rayonnement et de chaleur ; elle giserait à jamais dans cette caisse hermétiquement close, symbole inerte d'immortalité (id.).

La impostura no afecta solamente a todos los rasgos de su cuerpo falseados y vaciados de vida; también todos los episodios de su corta biografía son tergiversados, atribuyéndoles el maquillaje de una virtud acartonada y ficticia:

Les litanies commencèrent ; le mort, par la bouche des prêtres, déclarait avoir été perpétuellement véridique, perpétuellement chaste, perpétuellement compatissant et juste, se vantait de vertus qui, s'il les avait ainsi pratiquées, l'auraient mis à jamais à l'écart des vivants (id.).

²⁷⁹ El mero contacto con el cuerpo de Antinoo es evocado por Adriano como el punto de unión con la expresión más palpitante de la expresión de la vida: «j'avais ainsi le sentiment de rester en contact avec les grands objets naturels, l'épaisseur des forêts, l'échine musclée des panthères, la pulsation régulière des sources» (p. 438). De ahí que la presencia de ese mismo cuerpo como objeto revestido cosméticamente para la muerte, se convierta en algo difícilmente asumible para el emperador.

²⁸⁰ Aunque no contenga una alusión expresa a la tragedia griega, creemos que cabe interpretar estas menciones en ese sentido, al estar asociadas al momento de la muerte. (cfr. igualmente la muerte de Sophie en *Le Coup de grâce*).

Al final, una caverna²⁸¹ -de abundante presencia en el universo onírico de la autora²⁸²- al pie de las montañas acogerá los restos del fallecido. La idea que permanece latente en el último instante de la despedida es la soledad infinita en la que el hombre ha de enfrentarse cara a cara con la muerte en el interior del sarcófago o del sepulcro, además de la incursión en otra dimensión del tiempo:

Nous le laissâmes seul. Il entra dans cette durée sans air, sans lumière, sans saisons et sans fin, auprès de laquelle toute vie semble brève ; il avait atteint cette stabilité, peut-être ce calme. Les siècles encore contenus dans le sein opaque du temps passeraient par milliers sur cette tombe sans lui rendre l'existence, mais aussi sans ajouter à sa mort, sans empêcher qu'il eût été (p. 451).

En la leyenda de su epitafio quedó la clave de su existencia como el supremo sometimiento a las directrices de su destino: «il a obéi à l'ordre du ciel» (p. 456).

Se cierra con esta despedida un camino conjunto recorrido entre el emperador y Antinoo, el ser que encarnó la vivencia más trascendental de su vida. A pesar de la brevedad de su vida en común, la transformación operada por su presencia en Adriano es esencial, y afectará a algunos de los soportes capitales de su concepción de la existencia. El emperador que encontró por vez primera al adolescente junto a una fuente sumergiendo la mano de forma indolente en el agua, difiere en un largo trecho de vivencia interior del que despide a ese mismo joven en un mausoleo de faraones. El escepticismo y el desconcierto le invaden, pero aún prosigue anidando en él el deseo de vivir: «Hermogène me prit par le bras pour m'aider à remonter à l'air libre ; ce fut presque une joie de se retrouver à la surface, de revoir le froid ciel bleu entre deux pans de roches fauves» (id.).

²⁸¹ Chevalier/ Gheerbrant señalan, entre otras, la vinculación de la caverna con el «*regressus ad uterum*» definido por Mircea Eliade. De esto se trataba principalmente en el ritual de Eleusis, donde la lógica simbólica estaba rigurosamente transcrita en los hechos, y los iniciados eran encadenados en la gruta: debían evadirse de ella para alcanzar la luz» (p. 263).

²⁸² Cfr. *Les Songes et les Sorts*.

7.4.3 LA PROPIA MUERTE

Como hemos señalado en párrafos anteriores, la muerte es el elemento que desencadena la redacción de la carta de Adriano, además de resultar un eje, alrededor del cual hemos ido señalando las sucesivas fases y etapas de la vida narrada. En su lento discurrir hacia la conclusión, el narrador ha comenzado señalando la presencia cada vez más próxima de la muerte en su horizonte inmediato, paralelamente al desarrollo de los estragos de su enfermedad. Es precisamente la convicción de la escasez del tiempo que le resta el factor que le incita a emprender la larga mirada retrospectiva²⁸³ que ha de culminar en la fase que ahora analizamos, en la cual inicia el camino de progresiva desvinculación y despojamiento de los lazos que le mantienen unido a la existencia, para dirigirse serenamente hacia el final anunciado desde la primera página de la carta, y hacerlo desde la posición de quien ha creído dominar los resortes de su existencia en vida («Il me semblait par moments être le seul homme à s'efforcer de garder les yeux ouverts», p. 459); de igual modo, pretende adentrarse desde la lucidez y la reflexión en los oscuros caminos de la muerte

7.4.3.1 LA BÚSQUEDA DEL ABSOLUTO

Podría decirse que ese largo camino recorrido a lo largo de la vida del emperador hacia el encuentro con el fin que llamamos morir, existe desde las etapas de juventud, aunque con un mayor grado de abstracción, englobado bajo la apariencia de una búsqueda de lo absoluto. Esa concepción abstracta de lo absoluto se irá paulatinamente perfilando y adquiriendo el contorno inconfundible de la muerte .

²⁸³ El proceso seguido por Adriano, en el sentido de examinar las experiencias pasadas para fundamentar su preparación para la propia muerte, sería, así entendido, una suerte de *anamnesis*, que Díez de Velasco define como «la capacidad de recordar todas las existencias pasadas», a través de la cual obtendrá «el control sobre la propia muerte, el dominio imaginario sobre la alteridad radical que se esconde tras el morir» (p. 123).

Señalamos en primer lugar una vertiente panteísta, que busca en la naturaleza y en sus elementos el contacto fundamental del ser vivo con sus orígenes: «[...] me demander en quoi la souffrance de l'herbe qu'on coupe diffère essentiellement de celle des moutons qu'on égorge, et si notre horreur devant les bêtes assassinées ne tient pas surtout à ce que notre sensibilité appartient au même règne» (pp. 293-294). Este escenario, que hemos mencionado como acceso de algunos de los breves momentos en los que el emperador habría percibido un fugaz destello de inmortalidad (cfr. supra), abarcaría tanto a los astros (noche siria), como a los parajes naturales (cimas de Etna y Casio), como el contacto con el agua, los animales²⁸⁴ y las plantas («Quand Céler saute de cheval, je reprends avec lui contact avec le sol. Il en va de même avec la nage: j'y ai renoncé, mais je participe encore encore au délice du nageur caressé par l'eau», p. 290), los alimentos («La viande cuite au soir des chasses avait elle aussi cette qualité presque sacramentelle, nous ramenait plus loin, aux origines sauvages des races», p. 292), o el mismo vino («Le vin nous initie aux mystères volcaniques du sol, aux richesses minérales cachées», pp. 292-293). El cuerpo y los sentidos se convierten en un receptáculo único de las vibraciones que relacionan al hombre con los atavismos de su condición primordial: «Ah! pourquoi mon esprit, dans ses meilleurs jours, ne possède-t-il jamais qu'une partie des pouvoirs assimilateurs d'un corps?» (p. 292).

En segundo lugar, señalaremos otro apartado en el que se manifiesta con inusitada expresividad la búsqueda constante de Adriano de las verdades superiores, que estaría constituido por el ámbito de lo sobrenatural, en el que tienen cabida la astrología, la taumaturgia y los ritos iniciáticos de las religiones secretas. En la búsqueda obsesiva emprendida por él para obtener indicios acerca

²⁸⁴ Al igual que en obras precedentes analizadas, la alusión a los animales en conexión directa con la muerte es una constante que se repite también en esta obra. Así, la primera experiencia vivida por Adriano en relación con la muerte, será la de la caza: «La chasse au sanglier m'a offert mes premières chances de rencontre avec le commandement et le danger [...] La curée dans une clairière d'Espagne a été ma plus ancienne expérience de la mort, du courage, de la pitié et du plaisir tragique de les voir souffrir» (p. 289). En otro momento, en alusión a los espectáculos sangrientos que se ofrecían al pueblo, otorga a Roma el expresivo término (y transcribimos el utilizado en la traducción española de Julio Cortázar) de "lupanar de la muerte" (*Memorias de Adriano* Edhasa, Barcelona 1982, p. 58), debido al exterminio masivo de animales salvajes y de la

de cómo suceden los fenómenos que hacen del hombre una criatura metafísicamente trascendente, y de cuáles son los designios que le están reservados, los sacrificios ocupan un lugar preeminente; llega incluso a ordenar un sacrificio humano para obtener algún rastro de su propio destino:

J'allai jusqu'à faire prendre dans les cachots d'Antioche un criminel désigné pour la mise en croix, auquel un sorcier lui trancha la gorge en ma présence, dans l'espoir que l'âme flottant un instant entre la vie et la mort me révélerait l'avenir. Ce misérable gagna d'échapper à une plus longue agonie, mais les questions posées restèrent sans réponse (p. 354).

Fruto de esta misma indagación es la incursión en el mundo de la anatomía, que lleva a Adriano a buscar la conexión perdida entre el cuerpo y el alma –que habrá de proseguir Zenón-, las zonas en las que ésta se aloja, así como la manera en la que se disuelve la unión entre ambos en el acto del morir. La dualidad alma – cuerpo persistirá a lo largo de toda la obra, llegando hasta el punto de afrontar el momento final despidiéndose del alma que hasta entonces ha acompañado fielmente a su cuerpo («Petite âme ...»); son igualmente frecuentes las menciones a la ruptura de esta asociación de los dos elementos cuando el progreso de la enfermedad impone el abandono de su cometido por parte del elemento corporal: «J'avais toute ma vie fait bon ménage avec mon corps, [...] Cette étroite alliance commençait à se dissoudre» (p. 476), «mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que mon âme, n'est qu'un monstre sournois qui finira par dévorer son maître» (p. 287). El fenómeno destacable no es tanto la consideración por parte de Adriano de dicha dualidad de elementos como la pretensión de atribuir a dicha simbiosis coordenadas fisiológicas y espacio-temporales concretas y perceptibles; hasta ese extremo llega la obsesión del joven Adriano por hacer accesibles a los sentidos los misterios más profundos del ser humano:

La curiosité m'avais pris de ces régions intermédiaires où l'âme et la chair se mélangent, où le rêve répond à la réalité et parfois la devance, où la vie et la mort

matanza de gladiadores: «Le massacre de douze mille bêtes fauves, l'égorgement de dix mille

échantent leurs attributs et leurs masques [...] J'essayai avec eux de localiser le siège de l'âme et de mesurer le temps qu'elle met à s'en détacher. Quelques animaux furent sacrifiés à ces recherches. Le chirurgien Satyrus m'emmena dans sa clinique assister à des agonies (p. 427).

Las ocasiones en las que recurre a brujas, adivinas y astrólogos son igualmente abundantes, y muestran un insaciable afán de ir más allá, no solamente en el conocimiento de los augurios que su futuro podía procurar, sino en los delicados mecanismos que regulan el paso entre la vida y la muerte. De una de estas criaturas, una sibila de aspecto fantasmal –que suscita inevitables evocaciones de las brujas que aparecen en el drama shakespeariano de *Macbeth* («une vieille créature trempée par la pluie, échevelée par le vent, fauve et furtive comme une bête des bois», p. 394)-, consultada en Inglaterra, obtiene algunas de las que serán las claves de su existencia, incluyendo la presencia de Antinoo («un visage jeune et doux», id.), junto a una primera y borrosa referencia a la muerte más o menos lejana: «à une distance de quelques vagues années, ma mort, que j'aurais bien prévu sans elle» (id.).

Adriano –al igual que lo hiciera antes Augusto- se somete a diversos ritos de iniciación; sin embargo, lo hace de una forma un tanto instintiva, producto sobre todo de la atmósfera de exaltación de la sangre y de la camaradería militar que vive en esa etapa de su vida, aunque manteniendo como constante la preocupación obsesiva por la muerte:

Le culte de Mithre [...] me conquiert un moment par les exigences de son ascétisme ardu, qui retendait durement l'arc de la volonté, par l'obsession de la mort, du fer et du sang, qui élevait au rang d'explication du monde l'âpreté banale de nos vies de soldats [...] ces rites qui créent entre les affiliés des liens à la vie et à la mort, flattaient les songes les plus intimes d'un homme impatient du présent, incertain de l'avenir, et par là même, ouvert aux dieux (p. 326).

A pesar de que puedan concurrir en el acercamiento a los ritos de Mitra o de Eleusis ese tipo de motivaciones adicionales, el hecho es que estas iniciaciones

gladiateurs faisaient de Rome un mauvais lieu de la mort» (p. 337).

presentan un objetivo fundamental de preparación en el camino hacia la muerte, como señala Díez de Velasco:

[...] gracias a la iniciación en los misterios, se puede conseguir, al penetrar en los caminos del más allá, superar los errores que determinan entre los hombres comunes la aniquilación en el Hades. La promesa de un mejor más allá se convierte en la piedra angular de la iniciación, tanto en los misterios de Eleusis como entre las cofradías dionisiacas, órficas y los grupos filosóficos que se entroncan directa o indirectamente con estos místicos. [...]

La iniciación en los misterios, como la experiencia platónica de la muerte del verdadero filósofo [...] consiste en adentrarse en la agonía del más allá. Iniciarse es morir, cumplir con el rito de separación del mundo de los hombres comunes y con el de agregación al mundo de los elegidos (Díez de Velasco, pp. 121.122).

Cuando años más tarde Antinoo haga su propia iniciación en la ceremonia del tauróbolo, la repulsión experimentada por el emperador al verlo, puede responder por un lado a la propia repugnancia que le inspira la asociación del ser amado con la muerte (como realidad evocada y como presencia física a través de la sangre), y por otro, a que para Adriano, la dimensión e identificación colectiva que toda iniciación comporta, había desaparecido ya, ante el camino que había emprendido individualmente. El hecho es que la visión ofrecida por el joven, impregnado de la sangre del animal, contiene los elementos que iban a configurar su destino, tanto en el color rojo del sacrificio, como en la textura de sus cabellos (precedente de la que adoptarían con el cieno del fondo del Nilo): «Quand je vis émerger de la fosse ce corps strié de rouge, cette chevelure feutrée par une boue gluante, ce visage éclaboussé de taches [...] le dégoût me prit à la gorge, et l'horreur de ces cultes souterrains louches» (p. 425).

Finalmente, a la búsqueda del absoluto a través del mundo natural – incluyendo su vertiente anatómica u orgánica–, así como el mundo sobrenatural, que hemos analizado, añadiremos la exploración que de la realidad de la muerte efectúa Adriano a través de la sustancia onírica: «Je commence à connaître la mort» (p. 301) Es cierto que en la mayoría de las obras que hemos analizado se da una asociación más o menos implícita entre estos dos elementos hermanos

(*Hypnos* y *Thánatos* «Frère de la mort» p. 301) hijos de la noche, pero quizá en ninguna de ellas un personaje efectúe un ejercicio de identificación tan explícita como en el caso de Adriano.

Los sueños surgen en un universo al que el hombre accede tan despojado de todos sus atributos como cuando llega a la muerte: «l'inévitable plongée hasardée chaque soir par l'homme nu, seul, et désarmé, dans un océan où tout change, les couleurs, les densités, le rythme même du souffle, et où nous rencontrons les morts» (pp. 298-299). El camino para conocer ese no-ser transitorio que significa el sueño y que nos participa un pálido adelanto de lo que puede ser la muerte, está abierto; en este caso, si tienen la oportunidad, del mismo modo que el soldado Er (cfr supra) de narrar las experiencias vividas en el más allá, porque los sueños tienen camino de regreso: «Ce qui nous rassure du sommeil c'est qu'on en sort» (p. 299). Aunque la certeza del despertar reconforta con la garantía del regreso del mundo de los sueños, el vértigo del abismo en el que se sumen convierte el dormir en una especie de rito de agonía que se repite cotidianamente, pero que no pierde un ápice del dramatismo que contiene:

Je n'ai jamais regardé volontiers dormir ceux que j'aimais [...] Que de fois, levé de très bonne heure pour étudier ou pour lire, j'ai moi-même rétabli ces oreillers fripés, ces couvertures en désordre, évidences presque obscènes de nos rencontres avec le néant, preuves que chaque nuit nous ne sommes déjà plus (p. 301).

Este ejercicio de convivencia diaria con la muerte será uno de los elementos a través de los cuales Adriano asuma y acepte su encuentro definitivo con la verdadera muerte al final de la obra.

7.4.3.2 LA ENFERMEDAD COMO ASCESIS

La enfermedad de Adriano, confesada y declarada desde la primera página de su carta, proporciona el hilo conductor rico y fecundo en implicaciones,

a través del cual el personaje va avanzando en su particular itinerario introspectivo y de liberación del espíritu hacia la meta final. La enfermedad actuará en cierto sentido como elemento purificador del sujeto, que facilitará su liberación de sucesivas cargas y permitirá su transición hacia estadios superiores de perfección espiritual, con lo que el camino hacia la asunción de la muerte se verá sensiblemente allanado.

El primer aspecto destacable de la enfermedad es el de humanizar al sujeto, la de devolver al individuo una visión de su dimensión material y fisiológica. El emperador, que se halla al frente del más poderoso aparato militar, económico y cultural del mundo conocido, en su condición de enfermo de hidropesía del corazón, ve reducida su grandeza, no ya a su dimensión estrictamente humana, sino a la de un cúmulo de sustancias orgánicas: «Il est difficile de rester empereur en présence d'un médecin et difficile aussi de garder sa qualité d'homme. L'œil du praticien ne voyait en moi qu'un monceau d'humeurs, triste amalgame de lympe et de sang» (p. 287).

Paradójicamente, en la fase final de la enfermedad, lo que hemos señalado como acercamiento a la dimensión humana y fisiológica del personaje, se convierte en el efecto inverso. Los progresos de la enfermedad y la proximidad de la muerte confieren a la figura del emperador un halo de intertemporalidad que lo acerca más a su dimensión semidivina y espiritual. Este fenómeno llega hasta el extremo de propiciar algún milagro, como el caso de una esclava ciega que recupera la vista: «La vieillesse et la mort toutes proches ajoutent désormais leur majesté à ce prestige ; les hommes s'écartent religieusement sur mon passage [...] dans ces derniers temps, ce visage pâle et défait²⁸⁵, ces yeux fixes, ce grand corps raidi par un effort de volonté leur rappellent Pluton, dieu des ombres» (p. 507).

²⁸⁵ Respecto a las huellas que la enfermedad de Adriano le imprime en el rostro, MY señala en una carta: «Jean Charbonneaux me fit remarquer un jour que le visage d'Hadrien semble avoir été marqué par l'insuffisance cardiaque et l'hypertension qui furent sans doute les causes de sa mort : cet aspect tendu, des chairs à la fois creusées et comme soufflées... Ces caractéristiques sont surtout sensibles dans le très beau buste du Musée des Thermes trouvé vers 1950 dans la Via Cassia» (ER, pp. 102-103). A este mismo fenómeno se refiere la autora en una carta: «Jean Charbonneaux me faisait remarquer combien de ses bustes sont marqués par cette bouffissure des

La segunda virtualidad de la enfermedad es la de facilitar al sujeto una paulatina asimilación de la certeza de su muerte, que será clave para un acercamiento sereno y asumido a su destino final. Desde el mismo comienzo del relato, el narrador parte de la convicción de que sus días están contados:

Je me couche encore chaque nuit avec l'espoir d'atteindre au matin. [...] Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge où la vie, pour chaque homme est une défaite acceptée. Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien : il en fut toujours ainsi : il en est ainsi pour nous tous. Mais l'incertitude du lieu, du temps, et du mode, qui nous empêche de bien distinguer ce but vers lequel nous avançons sans rêve, diminue pour moi à mesure que progresse ma maladie mortelle²⁸⁶. Le premier venu peut mourir tout à l'heure, mais le malade sait qu'il ne vivra plus de dix ans. Ma marge d'hésitation ne s'étend plus sur des années, mais sur des mois. [...] Je mourrai à Tibur, à Rome ou à Naples tout au plus, et une crise d'étouffement se chargera de la besogne. Serai-je emporté par la dixième crise ou par la centième? Toute la question est là (pp. 288-289).

Partiendo de tan estrecho margen de duda, sólo queda efectivamente, el saber el día y la hora elegidos por *Moirá*²⁸⁷, sabiendo que, en todo caso, aquél será próximo. Sin duda, la tensión del espíritu en esta situación difiere sustancialmente de la que mantenía en los años despreocupados de su juventud. Una vez su condena establecida, cada amanecer que le es dado contemplar a sus ojos²⁸⁸, constituye una pequeña victoria contra el tiempo y un motivo de íntimo regocijo.

traits caractéristiques des cardiaques» (Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 22 août 1968, LT p. 290).

²⁸⁶ Ph. Ariès, al hablar del terror del ser humano ante la posibilidad de la muerte *súbita*, que le priva de *su* muerte, se refiere precisamente a la certeza de morir que proporcionaba históricamente cualquier enfermedad grave: «La mort était donc presque toujours annoncée –en un temps où les maladies un peu graves étaient presque toujours mortelles» (Ariès, 1975, p. 167).

²⁸⁷ «Moirá [es] la personificación del destino que marca la parte (la hora) de cada mortal y el momento de su muerte» (Diez de Velasco, p. 138).

²⁸⁸ Sin ninguna duda, las dos ascensiones a las cumbres del Etna y del Casio (v. supra) realizadas al alba, encierran la satisfacción de una nueva mañana ganada a la muerte, junto al hecho de que, desde la cumbre, puede contemplar el sol antes que el resto de los mortales, que viven en el valle. Este mismo sentido de la capacidad balsámica y terapéutica sobre la enfermedad que encierra la mañana, la encontramos en *Un Homme obscur*: Nathanael, próximo ya su final, sigue encontrando en cada amanecer una tregua a sus crisis de tos, en contraste con las noches, que le acercan un poco más a su muerte, ya inminente: «Au point du jour, l'air frais, mais doux, qui soufflait de

Precisamente al existir una certeza asumida de un final próximo, el enfermo se rebela contra el fingimiento que representa la ocultación de su verdadero estado de salud y contra la convención social que establece un muro de silencio a su alrededor. Esta práctica, que también fue denostada por la escritora con ocasión de la enfermedad de su compañera Grace Frick²⁸⁹, es igualmente rechazada por el emperador, plenamente consciente como es de su estado: «Il sait combien je hais ce genre d'imposture [...] Je pardonne à ce bon serviteur cette tentative de me cacher ma mort» (p. 285).

La enfermedad le lleva igualmente a acelerar el nombramiento de su nuevo sucesor (en la persona de Antonino) y a retirarse de la vida pública, recluyéndose en su villa de Tibur, que actúa en este sentido como una antesala de la muerte, a lo largo del capítulo significativamente titulado *Patientia*: «je pouvais désormais retourner à Tibur, rentrer dans cette retraite qu'est la maladie, expérimenter avec mes souffrances, m'enfoncer dans ce qui me restait de délices, reprendre en paix mon dialogue avec un fantôme.» (pp. 497-498) Las estancias de su morada van a ir gradualmente adquiriendo la apariencia e incluso la denominación de los parajes del mundo de ultratumba para facilitar esa idea gradual de transición que recorre toda la segunda parte del relato: «J'avais même donné à un coin particulièrement sombre du parc le nom de Styx, à une prairie semée d'anémones²⁹⁰ celui de champs Elysées, me préparant ainsi à cet autre monde dont les tourments ressemblent à ceux du nôtre, mais dont les joies nébuleuses ne valent pas nos joies» (p. 483).

En estrecha relación con el factor señalado anteriormente –en la dimensión propedéutica de la enfermedad, que prepara para un aprendizaje de la buena muerte–, cabe añadir un tercer elemento, que es el representado por la

l'océan lui apportait une sorte de trêve. Pour un moment, son corps, bien lavé, lui semblait intact, même beau, participant de toutes ses fibres au bonheur du matin» (pp. 1037-1038).

²⁸⁹ Cfr. apdo. 7 (1ª parte).

²⁹⁰ Chevalier / Gheerbrant señala dos apreciaciones respecto a esta flor que nos parecen particularmente adecuadas al contexto en el que aparecen mencionadas: «La anémona simboliza en primer lugar lo efímero» (p. 97), «símbolo del alma abierta a las influencias espirituales» (p. 98). pues ambas son directamente aplicables a la situación y a la disposición del emperador en esa fase de su vida.

vivencia de algún tipo de experiencia previa de la muerte. En este mismo sentido, hemos señalado anteriormente el ámbito del sueño como cultivo cotidiano que ayuda al hombre a familiarizarse con el descenso al abismo de la inconsciencia. Además del sueño, la propia enfermedad²⁹¹ puede suministrar algún tipo de crisis que aproxime de forma verosímil al hombre a lo que será el escenario de su viaje al más allá. Adriano tuvo acceso a esta experiencia de iniciación en el curso de una grave crisis, producto de la patología²⁹² que padecía. Las imágenes empleadas para la descripción de este fugaz contacto con el mundo de las tinieblas, concuerdan en lo esencial con los episodios análogos narrados en otras obras de la autora, es decir: oscuridad + idea del abismo = pozo negro, así como el sonido²⁹³ de la circulación interna de la sangre asociado a una corriente de agua:

L'espace d'une seconde, je sentis les battements de mon cœur se précipiter, puis se ralentir, s'interrompre, cesser : je crus tomber comme une pierre dans je ne sais pas quel puits noir qui est sans doute la mort. Si c'était bien elle, on se trompe quand on la prétend silencieuse : j'étais emporté par des cataractes, assourdi comme un plongeur par le grondement des eaux [...] il en est de cette brève agonie comme toutes les expériences du corps : elle est indicible, et reste bon gré mal gré le secret de l'homme qui l'a vécue. J'ai traversé depuis des crises analogues, jamais identiques, et sans doute ne supporte-t-on pas deux fois sans mourir de passer par cette terreur et par cette nuit (pp. 477-478).

Por último, apreciamos en la enfermedad de Adriano una cuarta capacidad que, en este caso, encierra una cierta vertiente paradójica. Como veremos, Adriano atraviesa un periodo después de la desaparición de Antinoo, en el que se ve asaltado por la idea de quitarse la vida. Serán precisamente las

²⁹¹ La aparición de estas vivencias previas o de la muerte pueden proceder en otros personajes de la narrativa de Yourcenar bien de la misma enfermedad –caso de Nathanael en *Un Homme Obscur*–, o bien de otro tipo de fenómeno, como en el caso de Sophie en *Le Coup de grâce*, en la que obedece a los efectos del alcohol mezclados con una fuerte crisis emocional y nerviosa.

²⁹² Para la confección de los episodios en los que se describe el cuadro de la enfermedad de Adriano, su evolución y manifestaciones patológicas, MY partió de una tarea de asesoramiento previo de las fuentes históricas: «J'ai fait diagnostiquer plusieurs fois par des médecins des brefs passages des chroniques qui se rapportent à la maladie d'Hadrien. Pas si différents, somme toute, des descriptions cliniques de la mort de Balzac» (CNMH, p. 527).

²⁹³ Es de destacar la importancia de la percepción de los sonidos en muchos de los pasajes de agonías descritos por la autora, como queda reflejado en los últimos instantes de vida del emperador (cfr. infra).

manifestaciones de su enfermedad las que le hagan volver sus apetencias hacia la vida, dado el deseo implícito de curación que todo proceso de enfermedad representa para quien la padece:

Par une intime contradiction, cette obsession de la mort n'a cessé de s'imposer à mon esprit que lorsque les premiers symptômes de la maladie sont venus m'en distraire ; j'ai recommencé à me distraire ; j'ai recommencé à m'intéresser à cette vie qui me quittait [...] On voulait mourir, on ne voulait pas étouffer, la maladie dégoûte de la mort : on veut guérir, ce qui est une manière de vouloir vivre» (p. 502).

Mencionaremos finalmente dos de las imágenes empleadas por la escritora para simbolizar la acción de la enfermedad o la muerte sobre el cuerpo y sobre la vida de Adriano, por encerrar un componente de elevada expresividad. La primera de ellas es una metáfora largamente repetida, que ya hemos señalado a propósito de *Alexis*, *La Nouvelle Eurydice* y *Le Coup de grâce*, y no es otra que la de la decadencia expresada a través del castillo o la mansión familiar en estado de abandono o destrucción. La novedad en este caso es su aplicación como metáfora de la decadencia física impuesta por la vejez y por la enfermedad, al estado de ruina inminente que transmiten estas palabras: «Déjà, certaines portions de ma vie ressemblent aux salles dégarnies d'un palais trop vaste, qu'un propriétaire appauvri renonce à occuper tout entier» (p. 289). La prioridad espiritual que quiere imprimir a esa última etapa de su vida explica así la gradual renuncia a la ocupación del cuerpo, representado en las estancias del palacio.

La otra imagen empleada está directamente vinculada con el hecho de saberse tocado por el estigma de la enfermedad que habrá de resultarle mortal, independientemente del período de tiempo que pueda transcurrir hasta que ello ocurra. La figura empleada, muy significativa en Yourcenar, alude a la marca efectuada por el leñador, que señala los árboles que han de ser cortados: «Je pensais aux grands pins de Bithynie, que le bûcheron marque en passant d'une entaille, et qu'il reviendra jeter bas à la prochaine saison.» (p. 481). La idea del árbol talado para simbolizar el final de la vida de un hombre, se halla muy

directamente conectada con la identificación hacia los elementos naturales, a la que hemos aludido antes, que nacen de las profundas convicciones y de la militancia profesada por la escritora en este sentido, que le llevarán a reproducir en una carta la frase del verso de Ronsard «arrête, bûcheron», como una exhortación al cese de la tala indiscriminada de árboles²⁹⁴. También el personaje de Dida, la florista de *Denier du rêve*, temerosa de que le roben su dinero en su propia familia, padece pesadillas que le hacen evocar esta misma imagen asociada a la muerte: «Dida rêvait assassins comme les vieux arbres rêvent peut-être bûcherons» (DR en OR, p. 256). Así, el corte o el talado de un árbol es siempre para la autora una interrupción brutal y traumática, que deja al descubierto las arterias seccionadas, por las que fluía la vida acumulada durante años, tal vez siglos: «le temps [...] [qui] se manifeste [...] dans le lent, le concentrique épaississement du tronc des chênes-lièges, qui, tranchées par la hache, offrent une coupe de ce temps végétal mesuré par la coulée des sèves [...]» (ibid., p. 190); en “Écrit dans un jardin” identifica la acción de talar con la de matar, tanto a personas (*tuer*) como animales (*abattre*): «Et de là le sursaut de révolte en présence du bûcheron et l’horreur mille fois plus grande, devant la scie mécanique. Abattre et tuer ce qui ne peut pas fuir» (TS en EM, p. 405).

7.4.3.3 LA MUERTE ANHELADA

Hemos señalado anteriormente los sucesivos contactos que Adriano tuvo con personas que desearon quitarse la vida, ya fuera desde una motivación mística –el brahmán-, filosófica –Eufrates- o desde la entrega en sacrificio –Antinoo-. En los dos primeros casos, como ha quedado señalado, la reacción de Adriano se componía a partes iguales de una cierta admiración, perplejidad e indulgencia «un

²⁹⁴ En carta dirigida a Nathalie Barney el 17 agosto 1965, tras referirse a la aportación económica donada a la Naute Conservancy Association, cita esas dos palabras, reproducidas de Ronsard (LT, p. 226), cuya estrofa completa es en realidad así: «Écoute, bûcheron, arrête un peu le bras! / Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas: / Ne vois-tu pas le sang, lequel dégoutte à force / Des nymphes qui vivaient dessous la dure écorce? (de “Contre les bûcherons de la forêt Gastine”. Lagarde et Michard, p. 126). Los versos transcritos, al referirse a los espíritus que anidan en los árboles, contribuyen a resaltar la vida contenida en ellos, lo que les convierte en objeto idóneo para la representación de la vida humana evocada por Adriano.

home a le droit de décider à partir de quel moment sa vie cesse d'être utile» (p. 501); todo ello, desde la lejanía que nacía de la ausencia de vínculos afectivos con los personajes mencionados. Cuando sobreviene la muerte voluntaria de Antinoo (cfr. supra), al impacto emocional que le sacude, añade la angustia adicional del desconocimiento de sus motivaciones íntimas y la percepción de saberse en el fondo de tan dramática decisión.

En ninguno de los casos se da una identificación del emperador con el espíritu del suicida, que pueda hacer prever que los mismos impulsos podían también alentarle a él: «je ne savais alors que la mort peut devenir l'objet d'une ardeur aveugle, d'une faim comme l'amour» (id.), pero el hecho es que, hacia el final de su vida, el dilema entre el suicidio y el corto resto de vida aún no vivida, se le plantea abiertamente, como le ocurriera a Alexis: «Il est convenu qu'un empereur ne se suicide que s'il y est acculé par des raisons d'État [...] Mais je sais ce que c'est que d'effleurer voluptueusement de la main l'étaupe d'une corde ou le fil d'un couteau» (pp. 501-502).

Las causas que le llevan a él mismo a desear su propia muerte, transcurridos unos años y múltiples vivencias, tienen mucho que ver con los progresos de la enfermedad y con la edad alcanzada, además de la carencia de estímulos y de ambiciones, que convierte la vida en una mortificación («ce combat sans gloire contre le vide, l'aridité, la fatigue, l'écoeurement d'exister qui aboutit à l'envie de mourir», p. 501). De la vejez y la enfermedad le aterra la creciente disfunción que le va imponiendo en los sentidos y en su capacidad física, y todas las servidumbres que ello implica: «Des fonctions que jadis étaient faciles, ou même agréables, deviennent humiliantes depuis qu'elles sont devenues malaisées» (p. 502), «l'enflure des jambes augmente, je sommeille assis plutôt que couché» (p. 514). La conciencia del carácter progresivo e incurable de su mal le añade otro argumento, al estar seguro de la irreversibilidad de su proceso: «on ne guérit jamais». A todo lo dicho en relación a su proceso patológico hay que añadir la ineficacia de los medicamentos, que refuerzan más si cabe el citado carácter de irreversibilidad: «Les médicaments n'agissent plus» (p. 514). La

muerte aparece entonces como el único medio de combatir semejante estado de degradación: «la mort me semble depuis longtemps la solution la plus élégante de mon propre problème» (p. 514).

Además de los factores mencionados, inherentes a la enfermedad y a sus secuelas, la muerte anhelada –el suicidio– representa para él un factor de seguridad en tanto que posibilidad permanente de terminar un proceso. El hecho de mantener intacta su virtualidad, su capacidad de recurrir a ella, actúa a la misma vez como elemento que le atrae hacia la muerte y a la vez que impide que consume el suicidio: sabe que dispone de esa opción, pero no la ejercita (hablamos en el ámbito exclusivo del raciocinio) porque vería limitada drásticamente –totalmente– su capacidad de obrar. «La perpétuelle possibilité du suicide m’aidait à supporter moins impatiemment l’insistance, tout comme la présence à portée de la main d’une potion sédative calme un homme atteint d’insomnie» (p. 502).

La edad alcanzada es otro de los elementos que facilitan su transición hacia la muerte deseada, pues llega a ella en plena lucidez, y no desea proseguir en un camino que sabe que ya sólo aportará una degeneración creciente de todas sus facultades: «Je me félicite que le mal m’ait laissé ma lucidité jusqu’au bout ; je me rejouis de n’avoir pas à faire l’épreuve du grand âge» (p. 514). Comparando su edad con la de sus padres en el momento de fallecer, también obtiene un saldo favorable: «Si mes calculs sont justes, ma mère est morte à peu près à l’âge où je suis arrivé aujourd’hui ; ma vie a déjà été de moitié plus longue que celle de mon père, mort à quarante ans» (p. 514).

Como último de los factores que alimentan la atracción por el suicidio en Adriano, señalaremos el que se relaciona directamente con su condición de estadista, y que hace referencia al hecho de haber designado a su sucesor, de haber dejado resueltos sus asuntos públicos más apremiantes, y a la confianza depositada en los colaboradores que quedarán al cargo de las distintas responsabilidades: «Leur compétence est mon œuvre [...] elle va me permettre

sans trop d'inquiétude de m'absenter dans la mort» (p. 380): «Rien ne me retenait plus; on eût compris que l'empereur, retiré dans sa maison de campagne après avoir mis en ordre les affaires du monde, prît les mesures nécessaires pour faciliter sa fin» (p. 503).

Examinadas las causas capaces en algún sentido de inclinar la actitud de Adriano hacia la decisión de quitarse la vida, aludiremos a aquellas otras tendentes a refrenarlas, que son al fin y al cabo las que prevalecen en su actitud final. De forma implícita o explícita, estas causas han sido ya expuestas en el presente capítulo. La primera de ellas es la que hemos señalado que emana de la propia enfermedad, y que transmitía al sujeto el deseo de la curación (cfr. supra). La segunda, también aludida –y que habría ser la decisiva–, es la decisión del médico Iollas de quitarse la vida para no verse obligado a facilitar el suicidio del emperador. Ante semejante actitud de renuncia, Adriano desiste definitivamente y decide dejar libre curso a la naturaleza, a la espera de que llegue el momento marcado en su destino. Al mismo tiempo, la propia asunción de sus responsabilidades como hombre de estado y como emperador actuará como estímulo para continuar en su puesto, ya que se siente «homme d'état cloué à son poste. Se suicider serait désertter» (Chancel).

7.4.3.4 EL ENCUENTRO FINAL

Los pasos finales dados por el emperador hacia la muerte contienen la serenidad casi arrogante de la que se halla revestido aquel que ha renunciado a su facultad de adelantarla, y que llega por lo tanto a ella de forma voluntaria, asumida y consciente. Adriano, siguiendo los argumentos de Sócrates en el *Fedón* de Platón «se ha ejercitado en el morir y es capaz de liberar conscientemente el alma del cuerpo»²⁹⁵ Por eso, su llegada es serena y se aplica con delectación al cumplimiento de todo el ceremonial que implica la buena muerte.

Como todas las muertes significativas de la narrativa yourcenariana, la de Adriano presenta algunos presagios inmediatos, que merecen ser destacados; los demás indicios más remotos, que han ido apareciendo a lo largo de la vida del emperador en los pasajes descritos de sacrificios, oráculos, etc., han quedado enunciados a lo largo del presente capítulo en los apartados correspondientes. La capacidad de soñar, recobrada en el período inmediatamente anterior a su muerte, cumple la misión que él le atribuye anteriormente, de poner al durmiente en contacto con el mundo de los muertos (en concreto, en este caso, con Antinoo y con su padre²⁹⁶), estableciendo así un contacto que facilite su inminente entrada en ese mundo. Los motivos de los sueños son: el león cazado en el oasis de Ammón, en el que quedó sellado el sacrificio de Antinoo, y el lecho de muerte de su padre: «j'ai revu mon père [...] couché dans son lit de malade, dans une pièce de notre maison d'Italica, que j'ai quitée sitôt après sa mort» (p. 512). Este sueño parece obedecer al mismo fenómeno que experimentó la escritora respecto a la muerte de su padre, ausente de su memoria durante todos los años de su juventud y madurez, y que retornó con fuerza a su recuerdo en los años de la vejez. La primera muerte –la real– no es vivida con intensidad por el hijo, quien, en las horas previas a su propia muerte, recupera su memoria en forma de segunda muerte del padre.

Otro de los indicios o presagios referidos es la caída y rotura de una joya (una sortija con piedra preciosa engastada), que parece evocar las riquezas de las que ha de desprenderse el moribundo antes de su viaje, al que ha de acudir despojado de todo; esta anécdota nos hace recordar, en el mismo sentido, el collar de perlas de Sophie que se rompe tras el baile de Navidad en Kratovicé (cfr. *Le Coup de grâce*). El último de los presagios resulta definitivo dada su explícita lectura, pues recoge el encuentro de Adriano en las escaleras del capitolio con un hombre de luto que lloraba, encarnando la personificación de quien viene a

²⁹⁵ Díez de Velasco, p. 123.

²⁹⁶ El reencuentro con el padre a través de los sueños en las últimas fases de la vida, que ella misma vivió, obedece a una especie de mecanismo de arbitrariedad y de distanciamiento que los propios sueños establecen respecto a los seres más próximos: «On rêve parallèlement. Très peu de gens semblent rêver des gens qu'ils ont aimés. mettons de leurs parents, immédiatement après leur mort : ils en rêvent parfois vingt ans ou quarante ans plus tard» (YO, p. 111).

buscarlo: «je passais ainsi du rang de sacrificateur à celui de victime. En vérité, c'est bien mon tour» (p. 513).

En su preparación para vivir sus últimos momentos, Adriano parece complacerse en seguir minuciosamente el ritual establecido. En las sucesivas etapas que va recorriendo hasta el instante final, va incluyendo la estimulación de los sentidos para llegar con ellos en las condiciones de receptividad requeridas; así ocurre con el oído –*Audivi voces divinas...*: «J'ai écouté les bruissements de la nuit» (p. 510), con el tacto: «Parfois [...] j'ai cru sentir l'effleurement d'une approche, un attouchement léger comme le contact des cils, tiède comme l'intérieur d'une paume» (id.). Es de destacar la confusión de planos que se produce en la mente y en los sentidos del emperador agonizante, que deja deliberadamente indefinido el origen de estos contactos: «*Et l'ombre de Patrocle apparaît aux côtés d'Achille...* Je ne saurai jamais si cette chaleur, cette douceur n'émanaient pas simplement du plus profond de moi-même, derniers efforts d'un homme en lutte contre la solitude et le froid de la nuit» (id.). Empieza a adentrarse en una zona fronteriza en la que impone la ambigüedad de los límites entre la sugestión consciente que parte de sí mismo y el contacto anhelado con el ser que amó (alusión de Patroclo) tan pronto como se adentre en el mundo de los muertos.

El sonido será, igual que para Zénon en *L'Œuvre au Noir*, el último de los sentidos despiertos en el ser que agoniza. En efecto, llevado junto al mar, para morir junto al agua él también («Ils m'ont emmené à Baïes [...] je respire mieux au bord de la mer» p. 515), escucha los sonidos producidos por el agua: «La vague fait sur le rivage son murmure de soie frisée de caresse»²⁹⁷ (id.). La vista, por su parte, será la última referencia efectuada para adentrarse en las sendas de la muerte con los ojos abiertos; ellos le procurarán la visión para poder guiarse debidamente en el mundo tenebroso del Hades («*Et il reconnaîtra la route... Et*

²⁹⁷ MY quiso evocar estos mismos sonidos en el Atlántico, en Mount Desert Island, en donde residía: «Le 26 décembre 1950, par un soir glacé, au bord de l'Atlantique, dans le silence presque polaire de l'île des Monts-Déserts, aux États-Unis, j'ai essayé de revivre la chaleur, la suffocation d'un jour de juillet 138 à Baïes, le poids du drap sur les jambes lourdes et lasses, le bruit presque imperceptible de cette mer sans marée arrivant ça et là à un homme occupé des rumeurs de sa

les gardiens du seuil le laisseront passer... » p. 510), en el último monólogo que el moribundo mantiene con su alma en el momento de producirse la gran elipsis de la muerte de Adriano²⁹⁸:

Petite âme. âme tendre et flottante. compagne de mon corps. qui fut ton hôte. tu vas descendre dans ces lieux pâles. durs et nus où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore. regardons ensemble les rives familières. les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... (p. 515).

propre agonie. J'ai essayé d'aller jusqu'à la dernière gorgée d'eau. le dernier malaise. la dernière image» (CNMH, p. 537).

²⁹⁸ Según explica la propia autora en *Carnets de Notes de L'Œuvre au Noir*, el fallecimiento propiamente dicho se produce algunos días después del momento descrito en la última línea de la novela: «Hadrien meurt à soixante-deux ans et six mois. mais sa maladie se déclare deux ans et demi plus tôt. Elle couve en lui dès l'année 130. Donc, six ans de mal-être plus ou moins constant. plus deux de souffrances impatientement ressenties, aboutissant à une mort assez douce. (À laquelle d'ailleurs on n'assiste pas, les *Mémoires* se terminant comme de juste quelques jours avant cette mort). (CNON, p. 866).

CAPÍTULO 8

DENIER DU RÊVE,

LA MUERTE TEATRALIZADA

CAPÍTULO 8

DENIER DU RÊVE, LA MUERTE TEATRALIZADA

8.1 HISTORIA DE UNA REESCRITURA

Situamos el estudio de la presente novela, una vez concluido el de *Mémoires d'Hadrien* (1951) y precediendo al de *L'Œuvre au noir* (1968), al considerar como año de su publicación el de 1959 –en el que aparece su versión definitiva en Plon²⁹⁹–, en lugar de 1934 –primera versión en Grasset–. En coherencia con el planteamiento cronológico que estamos aplicando en la secuencia de los diferentes capítulos, consideramos como pertinente y significativa la fecha de la publicación de la versión definitiva, considerando las diferencias sustanciales existentes con respecto a la edición primitiva, que analizaremos seguidamente.³⁰⁰

Fiel al espíritu que anima la génesis de la mayoría de sus obras, la que nos ocupa experimenta un lento proceso de maduración, que incluye estímulos exteriores, viajes, correcciones, replanteamiento, revisión y, finalmente,

²⁹⁹ En la *Bibliographie* del volumen *Œuvres romanesques* de la Bibliothèque de la Pléiade (p. 1330) aparece reseñada esta versión definitiva del siguiente modo: «2^e édition, version profondément rémaniée précédée de la préface devenue à présent inséparable de l'œuvre. Paris. Plon, 1959. IX-237 p.».

³⁰⁰ «C'est le seul de mes livres qui ait été vraiment réécrit» (cit. en Savigneau, p. 272). Son numerosos los testimonios de la propia autora en los que insiste sobre las muy profundas modificaciones introducidas, hasta el punto de haber creado una obra prácticamente nueva a partir de la anterior –que ella designa con el término de *borrador*: «réécrit selon mon usage sur une ébauche ancienne (Savigneau, p. 284); véase también dicho término en ER, p. 22: «Des chapitres presque entiers ont été réécrits et parfois considérablement développés : à certains endroits, les retouches, les coupures, les transpositions n'ont épargné presque aucune ligne de l'ancien livre» (*Préface*, p. 161). «Les modifications qui font du livre de 1959 un ouvrage différent de celui de 1934 [...] (id., p. 162). Este carácter de obra tan profundamente transformada que pasa a constituir una entidad literaria prácticamente al margen de su primera creación, es el que nos mueve a situarla cronológicamente en 1959.

reescritura, antes de llegar a adoptar la forma y el tono que actualmente conocemos. Como característica diferencial más destacable de esta novela con respecto al resto de su producción, podemos señalar su inmediatez cronológica con respecto a la materia narrativa que la inspira, lo que rompe con el distanciamiento temporal que hasta entonces había resultado para ella una exigencia ineludible (cfr. *Le Coup de grâce*): «Ce roman est le plus actuel de votre œuvre puisqu'il se situe dans un contexte contemporain de celui auquel il a été écrit» (Sarde, p. 236).

En efecto, el factor desencadenante parte de un hecho real, la *marcha sobre Roma*³⁰¹, que Yourcenar tuvo ocasión de presenciar en el curso de una visita realizada a Milán y Verona (del mismo modo que su visita a la Villa Adriana en 1924 sería el germen que habría de suscitar *Mémoires d'Hadrien*); cuando aún no ha cumplido los veinte años, Italia se convierte en un poderosísimo polo de atracción y de inspiración, que se prolongará a lo largo de toda la década, en compañía de su otra gran pasión mediterránea: Grecia. Es, pues, la primera vez que prescinde de la seguridad que impone la distancia en el tiempo, y se lanza a la aventura de reflejar los acontecimientos *vividos*, en una época coincidente también con el asesinato de Matteoti³⁰²: «Pour la première fois j'étais en face d'événements actuels, une certaine année de l'Histoire, et j'avais à improviser ma technique devant ce panorama changeant. Je n'étais pas sûre de ce que je voulais faire» (YO, p. 86), al tiempo que recrea sus personajes a partir de modelos reales: «Il y a donc plusieurs personnages de ce roman, en particulier Marcella, l'héroïne, à peu près semblable à une italienne que je connaissais à cette époque-là, qui appartenait à ces milieux militants, antifascistes, et qui m'apportaient cette excitation et cette émotion du moment» (id.), «Marcella a un modèle réel; Carlo Stevo également. C'étaient souvent des anarchistes» (ibid., p. 88). Hacemos

³⁰¹ Como es sabido, se trata de la denominación que recibe el golpe de estado que condujo al poder a Mussolini en Italia el 29 de octubre de 1922.

³⁰² Diputado socialista, cuyo asesinato a manos de los fascistas, el 10 de junio de 1924, provocó un fuerte movimiento de protestas sociales y populares, que precipitaron el giro totalitario del régimen de Mussolini. «Le livre est né [...] d'un certain nombre de personnages, aperçus durant un séjour à Rome vers l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans [tenía en realidad veintiuno]. C'était peu après, ou au moment de l'assassinat de Matteoti, et les esprits étaient extrêmement montés» (YO, p. 86).

mención expresa de esta inspiración para sus personajes en figuras reales, dado el efecto paradójico que ello implicará, al no resultar, como veremos, individuos reconocibles como tales, sino seres que nadan en la frontera existente entre la realidad y los sueños, o arquetipos lastrados por la carga de un destino colectivo: «Moi, ce que je tâchais de montrer, c'était surtout la vie populaire et les réactions populaires» (id., p. 86).

Tras la publicación de la primera versión de 1934, Marguerite Yourcenar retomará a finales de 1958 esta obra para rehacerla hasta convertirla en la novela que conocemos actualmente, que vería la luz en 1959. En el momento de reescribir esta obra, la autora se halla aún bajo el impacto provocado por el cáncer de seno diagnosticado a su compañera Grace y por la mastectomía que le es practicada en la primavera de 1958. Sin duda, este hecho condicionó su proyección en el personaje de Lina Chiari (cfr. infra):

À l'époque où vous rêviez à cette femme³⁰³, vous créez à la fois dans *Denier du rêve* le personnage de Lina Chiari, la petite prostituée romaine qui se fait opérer d'une cancer de sein, celui de la Mère Dida, grosse marchande de fleurs dans les rues de la Ville éternelle, et celui de Rosalia di Credo qui vend des cierges dans une église du quartier. Ces trois figures sont amalgamées dans le songe en une seule représentation (Sarde, pp. 206-207).

Las transformaciones introducidas en la nueva versión, que originaron en algún caso un agrio incidente con la crítica del momento³⁰⁴, inciden fundamentalmente en resaltar y dar énfasis a los aspectos políticos del relato (cfr. nota ant.), con objeto de destacar la dimensión de resistencia ante la tiranía que algunos personajes representan. La autora reconoce el mayor sesgo político que

³⁰³ Se refiere al personaje de «Les cierges dans la cathédrale» (cfr. apdo. 5.2.3) de la vendedora de cirios a la que le ha sido amputado un pecho.

³⁰⁴ Especialmente con Guy Dupré, por la reseña que éste publicó en *Arts* el 19 de agosto de 1959 (v. Savigneau, p. 273). También fue dura la crítica de su ex amigo A. Fraigneau, que le reprochó un claro oportunismo político: «Le premier *Denier du rêve* n'était absolument pas antimussolinien, contrairement à celui que nous pouvons lire aujourd'hui. Marguerite Yourcenar n'avait alors aucune préoccupation de cet ordre. Elle s'accommodait très bien de la vie dans l'Italie fasciste. C'est postérieurement à la Seconde guerre mondiale qu'elle a voulu donner une coloration politique à ce roman. Je trouve, moi, assez inadmissible de réécrire un roman pour en infléchir le sens» (cit. en Savigneau, pp. 104-105).

contiene la nueva versión, aunque distingue otros aspectos globales y estructurales, en los que se han producido modificaciones, al margen de los meramente políticos (que ella, por otra parte, no reconoce en cuanto al ambiente que reina en el país: «C'est surtout l'atmosphère politique du livre qui d'une version à l'autre n'a pas varié et ne devait pas le faire» (*Préface*, p. 163)³⁰⁵. Estas modificaciones respecto a la versión inicial se centran fundamentalmente en los siguientes aspectos:

- De tipo formal y de diseño psicológico de los personajes: «Les modifications [...] sont toutes dans le sens de la présentation plus complète, et donc plus particularisée, de certains épisodes, du développement psychologique plus poussé, de la simplification et de la clarification ici, et, s'il se peut, de l'approfondissement et de l'enrichissement là» (*Préface*, p. 163).
- De tipo temático y estructural: el atentado contra Mussolini, situado en 1933, se convierte en el eje de la acción, alrededor del cual se estructuran todos los personajes y sus respectivas evoluciones.
- En lo que se refiere a los personajes, esa dualidad a la que aludíamos entre su condición de seres reales por un lado, y de diferentes encarnaciones de los mitos griegos, por otro, pese al hecho de que siguen moviéndose en el mismo límite de una y otra adscripción, la autora señala su decidida intención de reforzar en la nueva versión, su carácter humano y real por encima de su adscripción a la leyenda o al mito:

Il y a [...] un désir très fort de rapprocher ces gens-là du mythe grec, de voir en eux des avatars de légende. Le roman est fait sur deux plans : d'un côté, c'est la vie romaine populaire dans des milieux souvent très simples ou franchement subversifs, et de l'autre, ce sont, comme toujours, des personnages assimilés au mythe, c'est-à-dire un effort pour faire sentir la grandeur de leurs gestes.

³⁰⁵ Esta frase parece hallarse en contradicción con esta otra contenida en una respuesta a M. Galey: «J'ai récrit *Denier du rêve* parce que je trouvais que j'en étais restée à un état de protestation plus formel que profond sur la période de l'histoire italienne que je décrivais. L'horreur ne m'avait pas

retrouvant celle des légendes, des mythes antiques qui affleurent partout, dans le centre "moderne" de la Rome de 1933. [...] Tout cela survit dans la deuxième version, mais beaucoup moins souligné, parce que la réalité déborde davantage. Et j'ai tâché de remplir le livre, le plus que j'ai pu, des réalités de ce temps-là, de celles dont je me souvenais» (YO, pp. 87-88).

Les personnages de *Denier du rêve* se trouvent situés à l'intersection du vérisme italien [...] et du mythe» (ER, p. 156).

Sea como fuere, el hecho es que la autora establece en diversas ocasiones una cierta distancia con respecto a la primera versión, dando a entender claramente con ello su identificación con la definitiva, y la consideración de aquella como una especie de borrador, al que atribuye incluso una cierta torpeza formal:

Denier du rêve [...] a été plusieurs fois ré-écrit. Sous sa première forme, il date de 1933, l'année même où se situait cette aventure. Cette première version, d'ailleurs très *maladroite* a eu en 1934 l'honneur d'exaspérer quelques critiques [...] (ER, p. 21).

Igualmente, y a propósito de la dedicatoria a su amigo, el crítico Edmond Jaloux, que había aparecido en la versión de 1934 y que fue suprimida en la de 1959, vuelve a incidir Yourcenar, al justificar dicha supresión, en el carácter de esbozo o borrador de esa primera versión:

Je dédie moi-même très peu, et les quelques noms que j'avais mis en tête de mes premiers livres ont été effacés lors des réimpressions faites dans l'âge mûr. Les raisons de cette abstention sont complexes, et il serait fastidieux de les énumérer. L'une, très importante, à mes yeux, mérite pourtant d'être mentionnée: c'est le fait qu'il y a rarement accord complet entre la personnalité de celui à qui on dédicace quelque chose et l'œuvre dont on lui fait hommage. Je suis devenue très sensible à ce genre de dissonance. C'est ainsi que j'ai dédié le *canévas informe* de *Denier du rêve* à Jaloux, ami très cher. Même en laissant de côté l'infériorité de ce *premier brouillon*, il était absurde d'offrir *Denier du rêve* à un homme se

tout de suite atteinte assez profondément» (YO, p. 72); con ello está probablemente, en cierto modo, corroborando la crítica formulada por A. Fraigneau (cfr. nota anterior).

refusant aussi complètement que Jaloux à comprendre et à placer à son rang dans l'ensemble de choses à la pensée de gauche.³⁰⁶

Como reescritura puede inscribirse igualmente la versión teatral que la autora elaboró en 1961 por encargo, a partir de *Denier du rêve*, bajo el título de *Rendre à César* (en *Théâtre I*). Precisamente, la única de sus novelas transformadas por ella misma en obra de teatro, es la que quizá contenga una mayor abundancia y densidad de diálogos entre sus personajes, así como una mayor riqueza de elementos teatrales, como veremos seguidamente. Al final de esta obra, se especifica el destino posterior seguido por aquellos personajes que permanecen vivos al final de la acción descrita. Con ello, se refuerza el carácter abierto con el que la escritora suele concluir sus relatos, salvo en aquellos casos en los que concluyen con la muerte del protagonista (*Mémoires d'Hadrien*, *l'Œuvre au noir*, *Un Homme obscur*, ...). En este caso, en lugar de ser la muerte quien pone el punto final, son el sueño y la noche que se abaten sobre Roma quienes ponen un punto y seguido, dejando en suspenso toda actividad, que ha de reanudarse en el siguiente amanecer:

J'avais écrit en 1933 l'histoire d'un certain nombre de gens vivant dans les rues de Rome l'aventure fasciste. Certains d'entre eux, naturellement, étaient morts avant la fin du livre, comme il se doit dans tout récit tragique : d'autres au contraire continuaient à vivre. Ceux-là avaient devant eux un nombre infini d'années dont, bien entendu, je ne savais rien. Depuis lors, je les avais vécues, ces années, et quand j'ai repris l'ouvrage en 1958, je me suis dit: "Qu'a-t-il pu

³⁰⁶ Lettre à Jean Lambert, 9 mai 1974 (I.T. pp. 425-426). Los subrayados son míos, tanto en el presente párrafo como en el anterior.

Conviene precisar que, pese a su declarada reticencia a dedicar sus libros, son varias las obras narrativas (ninguna de las ensayísticas o dramáticas) que cuentan con una dedicatoria en su primera página, destacando el hecho de que todos sean hombres y que, salvo en el caso de *l'Œuvre au noir*, dedicada «à la mémoire de mon père» (OR, p. 557), todos ellos están vivos en el momento de efectuarlas. Así, encontramos *Alexis* dedicado «À lui-même» (OR, p. 1), *Denier du rêve*, como queda dicho, «À Edmond Jaloux» (OR, p. 159) –pues la dedicatoria figura finalmente en la edición de la Pléiade-, *Un homme obscur* «pour Jerry Wilson» (OR, p. 945) –aún vivo, pues la obra fue publicada en 1982 y él murió en 1986-, *Feux* «À Hermès» -A. Fraigneau- (OR, p. 1073), y, finalmente, *Nouvelles Orientales* «À André L. Embiricos» (OR, p. 1169)». En cuanto a sus composiciones líricas, recogidas en *Les Charités d'Alcippe*, mencionamos los poemas dedicados a Jean Cocteau («Clair-Obscur», CA p. 44) y a la muerte de Marie Laurencin («Impromptu», CA p. 46), además de los dedicados a Jeanne de Vietinghoff y a Lucy Kiriakos.

arriver à ces gens-là entre 1933 et nos jours?" Et j'ai pu ainsi voir s'amorcer ce qui a été la suite de leur destinée (ER, p. 24).

De hecho, la escritora apunta la posibilidad que debió de rondarle con insistencia por la mente, en el sentido de acometer una continuación para describir el destino seguido por esos mismos personajes, que finalmente no llevó a cabo jamás, y que hubiera constituido un hecho sin precedentes en toda su trayectoria literaria³⁰⁷:

J'avoue qu'il m'arrive encore de penser à écrire un autre roman dans lequel j'évoquerais ce que sont devenus ces mêmes personnages, non plus seulement jusqu'en 1959, mais jusqu'à aujourd'hui (ER, p. 24).

Mais [...] dans quelques "suites" que j'ai imaginées pour les personnages de *Denier du rêve*, cela se mêle tellement à d'autres problèmes de notre temps que cela devient une autre chose, sans rapport avec les premiers livres. Ce serait assumer tout un monde. D'ailleurs, si je vis, je le ferai peut-être un jour (YO, p. 73).

Una vez analizada la génesis de la obra, las circunstancias de su creación, su posterior reescritura y su nunca consumada continuación, mencionaremos algunos aspectos relacionados con su diseño, que pueden resultar de especial relevancia desde el punto de vista que nos ocupa. Además de los dos rasgos ya apuntados en este ámbito (su estructura abierta –que contrasta con la circular o cíclica de aquellas otras de sus obras que concluyen con la muerte del protagonista- y de la abundancia de diálogos), destacamos la estructura lineal que imponen sus múltiples personajes, que constituyen una pluralidad de focos bastante poco frecuente en la praxis narrativa de MY.

³⁰⁷ No consideramos como continuación propiamente dicha de una obra anterior la titulada *Une belle matinée* (cfr. cap. 12), en la que Lazare, el protagonista, al ser hijo de Nathanael, protagonista de *Un homme obscur*, arranca de otra novela anterior. Salvo dicha conexión, ambos relatos carecen por completo de conexiones íntimas o elementos significativos comunes que nos induzcan a considerarlos como fragmentos narrativos consecutivos. Tampoco consideraremos en este sentido, por no pertenecer al ámbito novelístico, las obras que integran la trilogía sobre sus orígenes familiares titulada *Le Labyrinthe du monde* que, dado su carácter de recreación novelada de hechos y personajes tomados de la realidad, sí presentan efectivamente ciertos factores de continuidad entre ellas.

En efecto, el diseño más común en su novelística está definido por una estructura de tipo *radial*, que sería aquella en la que existe un centro unifocal, revestido de un protagonismo absoluto, y alrededor del cual giran el resto de los personajes: Alexis, Adriano, Zénon, Nathanael, etc; dentro de este primer grupo, cabría incluso distinguir una submodalidad, constituida por aquellos relatos cuya estructura, igualmente radial, gira en torno a un centro colectivo o coral en lugar del individual. *Conte Bleu*, así como algunos de los relatos incluidos en *Nouvelles Orientales*. Por otra parte, podemos distinguir igualmente aquellas otras cuya estructura se asemejaría más al tipo *diamante*, en el sentido de que no tendrían el centro focalizado en un único protagonista de predominio absoluto, sino que sería compartido por dos (caso de *Le premier soir*, p.e.) o, más frecuentemente, por tres personajes, alrededor de los cuales giran el resto: *La Nouvelle Eurydice*, o *Le Coup de grâce*.

Fuera de las tres categorías apuntadas, encontramos que *Denier du rêve* describe por sí sola una nueva modalidad, pues no se trata propiamente de una narración de tipo *coral* –pese a la multiplicidad de personajes–, en el sentido de que no constituyen un grupo que describa un protagonismo colectivo, sino que se trata de una *sucesión lineal* de protagonismos individuales, una yuxtaposición de elementos de análogo rango³⁰⁸, que van asumiendo la porción alícuota de protagonismo que a cada uno corresponde, para desaparecer seguidamente, hasta el final de la narración, o para mantener contactos más o menos ocasionales –en cuyo caso, y en un nivel secundario, la estructura puede transformarse en diamantina– con alguno o algunos de los demás personajes.

El elemento que aglutina y da continuidad a esa pluralidad de focos de atención es, en un sentido amplio, el de las coordenadas espacio temporales: la Roma fascista de 1933, en la que se va a perpetrar un atentado contra el dictador;

³⁰⁸ En cuanto a la importancia relativa de cada personaje en el conjunto de la obra, hay que señalar la preponderancia ejercida por Marcella, dada la relevancia que la estructura interna del relato atribuye al episodio del atentado contra el dictador, que ella protagoniza: ello no implica, no obstante, una jerarquía cuantitativa en el tratamiento que recibe con respecto al resto de los personajes.

sin embargo, el elemento que da cohesión y continuidad en un plano material, casi físico, no es otro que la moneda de diez liras, que va pasando de una mano a otra; así, se convierte en el testigo transmitido de unos a otros para comprar la porción de soledad, de sueño, o de muerte que a cada uno de ellos recibirá al final. El escenario se convierte así en la metáfora de nuestras ciudades y grupos humanos: un conglomerado de trayectorias individuales que discurren paralelas, ignorantes las unas de las otras, pese al hecho de que en muchas ocasiones presentan una abundancia insospechada de puntos de contacto, que hacen que, de paralelas, puedan pasar a ser potencialmente tangentes:

J'ai été très frappée par le fait que tant de rencontres de notre vie, tant de rapports humains sont basés simplement sur le fait qu'on donne une pièce de monnaie ou une coupure à quelqu'un en échange d'un timbre ou d'un journal du soir, sans rien connaître de cette personne : il y a là tout un élément purement automatique, qui peut devenir parfois romanesque, bien que ce soit assez rare, parce qu'on n'y pense pas (YO, p. 87).

[L]a pièce de dix liras y devenait comme ici le symbole du contact entre des êtres humains enfoncés, chacun à sa manière, dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude (*Préface*, p. 162)

La misma labor de cohesión encomendada a la moneda de diez liras, la desempeña en esta novela, al igual que en la mayoría de cuantas integran la obra narrativa de MY, la muerte en sus diversos planos y manifestaciones. La muerte, como siempre revestida con los atributos de su madre y hermano (la noche y el sueño), va a ser el núcleo de la trilogía central que tratará de describir el letargo de un pueblo que se adormece en la noche romana bajo la coartada de la hipnosis colectiva del fascismo. En el episodio central de la narración, el del atentado, se dirime la alternativa entre la muerte de un sistema oprobioso –representada en la muerte del tirano, de *César*–, o en la muerte de la heroína llamada a salvar a su pueblo. Tras el fracaso del magnicidio y la muerte y sacrificio de Marcella, se consumará el letargo colectivo, el sueño que a todos narcotiza por igual en la noche romana. Como señala Madeiros:

La mort, présente dans tous les autres parties, touche dans l'épisode central à tous les personnages et joue un rôle capital dans le déroulement de l'histoire. La mort est à la fois la cause et le résultat des actions que les acteurs-personnages de cet épisode accomplissent» (Madeiros, p. 146).

Este destino trágico del pueblo romano de 1933, que sirve para ilustrar el devenir de la humanidad, resulta ser uno de los detonantes de la reescritura de esta novela: «Le sentiment que l'aventure humaine est plus tragique encore, s'il e peut, que nous ne le soupçonnions déjà il y a vingt-cinq ans³⁰⁹ [...] a sans doute été ma plus forte raison pour refaire ce livre» (*Préface*, p. 165).

Es precisamente esta presencia insidiosa de la muerte la que configura un escenario de tragedia con unas características bastante peculiares, pues contiene, además de los componentes trágicos, elementos de comedia; de todo ello deriva su carácter de máxima teatralidad (*tragedia dell'arte moderno*) que esta novela encierra, muy por encima del resto de narraciones de Yourcenar.

8.2 LA TRAGEDIA COMO MARCO DEL RELATO

Posiblemente, el rasgo más destacable de esta narración sea su carácter *teatralizado*. Este registro discurre en los cauces de una dimensión eminentemente trágica, pero presenta al mismo tiempo una fuerte presencia de elementos procedentes del ámbito de la comedia, lo que le confiere un peculiar carácter híbrido, que no hace sino reflejar la misma dualidad observada en la situación italiana del momento, observada por ella misma; en ella encontró sin duda multitud de elementos tragicómicos para fundir en el molde del relato. El resultado de tal miscelánea se concreta en la creación de una atmósfera de barroquismo y teatralidad, a la que contribuyen igualmente las aportaciones de indole onírica, a mitad del camino entre lo real y lo simbólico, que impregnan el diseño de personajes, situaciones, diálogos y escenarios.

³⁰⁹ Se refiere sin duda alguna al estallido de la Segunda guerra mundial, acaecido entre la escritura de una versión y otra.

El fuerte componente teatral de los personajes deriva por lo tanto del hecho de haber sido diseñados para encarnar arquetipos diversos, las distintas categorías a través de las cuales el ser humano hace frente a un presente oprobioso: «*Denier du rêve* [...] est l'histoire d'un groupe de résistants dans les rues de Rome à l'époque de Mussolini, mais aussi [...] une image de l'homme pris dans les complications sans cesse récurrentes de la vie solitaire en même temps que solidaire et impliqué» (ER, p. 156). En este sentido, la confrontación existente entre Marcella Ardeati y Giovanna, la esposa del escritor Carlo Stevo, detenido y muerto a manos de la policía de los fascistas, expresa en toda su dimensión la dualidad contradictoria del ser humano y de la propia novela: por un lado, Marcella, representaba la entrega total, hasta el sacrificio³¹⁰, por una causa idealista y noble, a través de un camino que saben destinado a la muerte; Giovanna, por su parte, encarna la llamada a la seguridad pequeño-burguesa de la familia, el confort, y la renuncia a los ideales comprometidos, que es la vertiente que hemos señalado ya en otras narraciones de la escritora como exponente inequívoco de una muerte aplazada, una lenta combustión de aspiraciones y sueños:

Les deux femmes s'affrontaient furieusement. symboles presque grossiers du destin de l'homme qui sans espoir s'était débattu entre elles comme un nageur entre un banc de sable et un rocher. Et (car la haine est la plus théâtrale des passions) la petite bourgeoise s'exprimait comme une femme de la rue. et la femme du peuple parlait comme en scène (p. 212).

Estos dos personajes sostienen un enfrentamiento dialéctico en el que están confrontando dos concepciones diferentes de la existencia y, al mismo tiempo, dilucidando cuál puede ser el destino del hombre –Carlo– ante semejante dilema. Pese a la solemnidad dramática que un momento trascendental como ese requeriría, el juego teatral permite la inserción en la misma secuencia de un recurso inequívocamente perteneciente al género bufo, cual es la llegada imprevista del marido y los juegos de puertas que se abren, personajes que se

³¹⁰ «Une constante dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar: que la structure de nos sociétés occidentales repose carrément sur des bases sacrificielles» (Howard, pp. 168-169).

esconden y diálogos escuchados a hurtadillas: «ce jeu de comédie fit ricaner Vanna» (p. 215).

En la raíz de este ingrediente, propio de la ópera italiana o de la comedia *dell'Arte Moderno*, está la concepción que la propia autora alberga acerca del fascismo y de toda la parafernalia que le rodea: «Le fascisme me paraissait grotesque» (YO, p. 88), por lo que «*Denier du rêve* est un thème spécifiquement italien, par conséquent entre en jeu ce que j'appellerais l'opéra, le baroque, cette espèce de chant dans le cri qui est particulièrement italien et que je ne vois pas s'instaurant dans d'autres livres se produisant ailleurs» (ibid., pp. 86-87). El fascismo se convierte en principio inspirador para transformar la ciudad de Roma en un inmenso escenario, en el cual, tras representar los actores un acto de comedia, con arlequines, bufones, máscaras de múltiple apariencia y espejos que convierten todo en pura ilusión y engaño, se pasa a un epílogo de tragedia, en el que el sueño, la soledad, la falta de esperanza, la enfermedad y la muerte asumen un protagonismo necesario y omnipresente.

Posiblemente, el personaje que asume de forma paradigmática esta condición de comediantes que se atribuye a la totalidad de personajes en este marco, sea el de Angiola Fidès, cuya vida es el retrato fiel de la representación teatral: actriz ella misma, casada con un bufón («ce gros buffon tendre», p.201), fugada con el segundo tenor de una compañía lírica y que, hacia el final del relato, entra en un cine para encontrarse a sí misma a través de las imágenes que la pantalla le devuelve de una de sus películas: «Elle chanta : l'énorme bouche s'ouvrit comme celle des masques antiques d'où sort le flot des tragédies» (p. 241). Junto con su padre, Don Ruggero, y su hermana Rosalia, componen en su salida de Gemara, la propiedad familiar siciliana, la estampa trágica de la expulsión del paraíso hacia el destierro: «Angiola prenait [...] l'air dédaigneux d'une héroïne de tragédie [...] Leur père, roi détrôné d'un royaume de folie [...] ne se doutait pas, et cette cécité ne faisait que parfaire sa ressemblance tragique, qu'il traînait après lui son Ismène et son Antigone» (p. 197).

8.2.1 EL DESTINO

El primero de los elementos que definen la fisonomía inequívocamente trágica de este relato, es la existencia de un *fatum* al que todos los personajes saben que han de someterse, y que incluye la muerte como conclusión, ya sea ésta en su modalidad simbólica o en la real. Como en las tragedias clásicas, cada personaje ha de dirigirse hacia el final que el destino le tiene asignado, ante el que sabe que no existe esperanza alguna, y contra el que, por lo tanto, es inútil luchar. Ellos son tan sólo el medio, el instrumento, para que se cumplan las previsiones marcadas: «Nous ne sommes que des outils plus ou moins solides» (p. 215), «Nous sommes tous des morceaux d'étoffe déchirée, des loques déteintes, des mélanges de compromis...» (p. 230). Personajes como Marcella³¹¹ («je serai morte bientôt, c'est la seule chose qui soit sûre», p. 185) o Lina Chiari, enferma de cáncer («elle savait cette fois qu'on ne la délivrait pas», p. 173), muestran en todo momento una perfecta consciencia de que su muerte es inevitable, necesaria e inminente: «il était vain de prier» (p. 187), «il n'y a pas d'avenir» (p. 233), llegando Marcella a rogar que todo acabe cuanto antes: «Faites, mon Dieu, que je meure tout de suite. Faites que ma mort ne soit pas inutile» (p. 224). Rezar para lograr otro fin hubiera resultado inútil.

La aceptación del destino lleva incluso a Giulio Lovisi a aceptar la fatalidad del aciago sino de los suyos «Il savait [...] que rien ne pouvait aller mieux, que les choses suivraient leur pente à la fois insensible et sûre ; que les sentiments, les situations dont se composait sa vie iraient chaque jour se dégradant davantage à la façon d'objets qui ont trop servi» (p. 188), llegando a dar por buena la deportación de su yerno, Carlo Stevo: «À vrai dire, il n'était pas même

³¹¹ Observamos en el personaje de Marcella una vertiente destacable con respecto a la asunción de su destino y de su muerte con respecto al resto de los personajes. En la determinación que ella muestra en llevar adelante el atentado, denota un afán de autoafirmación que trasciende la mera ejecución del papel que le corresponde. Alessandro, su marido, renuncia a disuadirla de tal acción –y, por lo tanto, a la posibilidad de recuperarla como esposa– cuando entiende que no actúa bajo la influencia de un Carlo Stevo ya muerto («peu importe», p. 225), sino que ha hecho suyos los designios del destino: «Il comprit alors qu'on ne la persuaderait pas plus qu'on ne peusuede un objet, un outil, une arme. “la comparaison ne vaut rien, se dit-il. Elle n'est pas un instrument : l'idée vient d'elle”» (id.).

raisonnable de souhaiter le retour de cet imprudent ulcéré sans doute par ses malheurs et ses rancunes, et qui demeurerait jusqu'au bout suspect aux autorités» (id.), o a rendirse ante la imposibilidad de que su nieta Mimi cure de la coxalgia que la tiene paralizada: «Et Mimi (mais il ne fallait pas l'avouer) ne ressemblait guère non plus à l'angélique infirme qu'il aimait à dépeindre souriante sur ses blancs oreillers. Même guérie, la petite resterait de toute façon trop délicate pour le mariage» (id.).

8.2.2 LA ENFERMEDAD

La enfermedad invade todo el ámbito del escenario de *Denier du rêve*, como si se tratara de la hidra de las nueve cabezas, posiblemente con una abundancia sin parangón en las novelas de MY. El elemento mórbido es la metáfora de la propia disfunción del cuerpo social bajo un régimen como el fascismo, que empuja a sus integrantes a un proceso de anulación e incapacidad progresiva para regenerar las zonas afectadas, cuya extensión aumenta de forma irrefrenable, hasta terminar ahogando cualquier posibilidad de reacción; es entonces cuando los individuos como Carlo o Marcella han de inmolarse en la lucha contra el cerco impuesto por esa enfermedad que se extiende, o bien ser asimilados por el cúmulo creciente de células enfermas que les rodean, es decir, el sistema social imperante.

En efecto, comprobamos a través del estudio de la obra narrativa yourcenariana la presencia más o menos constante en ella de la enfermedad, del mismo modo que fue una asidua compañera en su vida, tanto a su alrededor como en los procesos que ella padeció³¹². Si bien no puede decirse que gozara en

³¹² Aparte de procesos alérgicos y de ciática, tan sólo cabe destacar una grave crisis cardíaca que le sobrevino el 18 septiembre 1985 (dos años antes de morir), y a causa de la cual sufrió una operación en Boston un mes después (9 de octubre), en el curso de la cual se le hicieron cinco *bypass* coronarios. Al aspecto que las alergias y la sinusitis dieron a sus párpados, se refirió ella misma: «des paupières trop longtemps gonflées par le reflet des allergies et des sinusites, donnant ainsi au visage vieilli je ne sais quel air vaguement asiatique» (cit. en Savigneau, p. 40).

absoluto de una salud precaria (murió con ochenta y cuatro años, y estuvo hasta el final de sus días viajando y disfrutando de una intensa actividad), sí que padeció una incorregible hipocondria –que le llevó a padecer dolencias de claro origen psicosomático- y una instintiva desconfianza hacia los médicos³¹³, fruto sin duda del pánico que le inspiraba la enfermedad y las servidumbres que ésta podía implicar: «On n'a peut-être pas assez noté que le pire effet de toute maladie est la perte graduelle de liberté» (SP, en EM p. 903). Las patologías que aparecen en la trilogía de sus memorias familiares, recogen una muy variada casuística que va desde las coronarias a las pulmonares, pasando por la sífilis, la peste, la peritonitis o el cáncer que afecta a distintos órganos del cuerpo; en sus novelas, los enfermos más *controlados* narrativamente hablando, son Adriano con su angina de pecho, y Nathanael con su pleuresía que le lleva a la muerte; en vida de MY, por último, fueron el cáncer de pecho de Grace Frick y el SIDA de Jerry Wilson los dos procesos más penosos que se vio obligada a vivir de cerca.

La enfermedad se agiganta en *Denier du rêve*, cubriendo con su sombra a la práctica totalidad de los personajes, enfatizando así la universalidad del daño social extendido por el régimen fascista y la podredumbre y descomposición existentes bajo la corteza de entusiasmo y esplendor que pregona la propaganda oficial.

Encontramos en primer lugar a Lina Chiari, la joven prostituta, que padece un cáncer de pecho, que no sólo le impedirá seguir ejerciendo su profesión, sino que habrá de llevarla a la muerte: «elle n'avait, désormais, rien d'autre à faire qu'à souffrir» (p. 174). La falta de esperanza en el destino colectivo se traduce en su caso en la inutilidad de su operación: «Même si elle survivait à l'opération, elle n'avait plus que six jours à vivre» (p. 175). Su destino había de ser análogo al seguido por uno de los caballos de su padre, que trabajaba como cochero, y que enfermó: «Buono était tombé malade. Il avait fallu l'abattre» (p. 174). La premonición de la suerte que habría de correr de adulta, ya se le manifestó de niña

³¹³ Véase al respecto Savigneau, pp. 348-349.

en forma de pulpo adherido al pecho, en una expresiva imagen del alcance temible de su acción destructiva:

[U]n poulpe s'était aggripé à sa chair. Elle avait crié : elle avait couru, alourdie par ce hideux poids vivant : on n'avait arraché l'animal qu'en la faisant saigner. Toute sa vie, elle avait gardé en réserve le souvenir de ces tentacules insatiables, du sang et de ce cri qui l'avait effrayée elle-même, mais qu'il était maintenant bien inutile de pousser, car elle savait cette fois qu'on ne la délivrerait pas (p. 173).

Por su parte, Giulio Lovisi, dueño de una tienda de cosméticos, padece asma; sus dificultades para respirar a causa del polvo bien pueden representar una metáfora de su inmovilismo, pues es persona que representa las capas sociales que dieron la bienvenida al fascismo confiando en la exaltación del orden y el engrandecimiento patriótico: «bien que la poussière du soir fût nuisible à son asthme [...] (p. 177). Giuseppa, su mujer, representa a su vez el inmovilismo familiar, el de la rutina enquistada y el de las relaciones de pareja que, muertas de inanición, degeneran en una sorda hostilidad. Además de su aspecto físico, en el que se acentúan los rasgos derivados de la obsesión y la vejez, la patología elegida para ella es el reuma, todo un símbolo de inmovilidad y de incapacidad progresiva para reaccionar ante los estímulos exteriores: «âgée, corpulente et sujette aux rhumatismes» (p. 179).

Carlo Stevo, el activista deportado, aparece evocado siempre como persona débil y enfermiza, refleja un aspecto poco acorde con su edad, como corresponde a quien está marcado por la entrega en sacrificio a unos ideales: «corps maladif, un peu déjeté [...] prématurément vieilli pour son âge» (p. 182). Para edificar el mito y la entrada en la leyenda del joven que ha sacrificado su vida por la entrega a una causa, los cánones sugieren una muerte prematura, como la de otros héroes yourcenarianos (Antinoo), además de una dolencia de tipo pulmonar, que va minando gradualmente su capacidad de respirar: ya había padecido una neumonía «dont Carlo Stevo avait pensé mourir» (p. 182), lo que le había permitido una primera aproximación al encuentro con la muerte que habría

de sobrevenirle con posterioridad, del mismo modo que le ocurre a Nathanael en *Un Homme obscur*.

En la edificación de su mito posterior, se entremezclan sabiamente enfermedad y deportación pues, en realidad, las causas de su muerte, son más debidas a la primera que a la segunda, aunque de la conjunción de ambas, nazca la leyenda de un mártir de la resistencia: «Le mot [tuer] s'applique mal à un malade qui n'avait pas six mois à vivre. Dites plutôt une forme de suicide» (p. 221). Carlo era un enfermo «extraordinairement vivant qui [...] serrait le poignet entre ses mains moites de phtisique» (p. 209). Para él, el matrimonio con Giovanna y la entrada en una institución burguesa como la familia, no sólo suponía el lento descenso hacia la nada, sino la representación misma de la enfermedad, teniendo en cuenta los elevados idealismos que habrían de inspirar sus acciones; así se lo hace saber Marcella, su compañera en el partido, a Giovanna, su esposa: «Carlo me disait bien que son mariage avec vous avait été une des pires suites de sa pneumonie» (p. 212).

Mimi, la hija de Carlo y Vanna, con su invalidez («atteinte d'une coxalgie» p. 179) y su incapacidad para caminar, es el exponente del porvenir que aguarda a la juventud bajo el fascismo, incapaces de dar un paso adelante, de progresar, ni de valerse por sí mismos. La enfermedad en este caso llega a interponerse incluso entre hija y madre, incapacitando a ésta para poder amarla, al ser aquella el símbolo mismo de su fracaso como esposa –incapaz de retener junto a sí a su marido Carlo-, como mujer y madre. La estampa de esa hija representa el fracaso de una vida, una existencia malograda y, por lo tanto, constituye para ella una llamada a la muerte:

Cette fillette pour laquelle elle se ruinait en jouets et en médecins. elle ne parvenait pas à l'aimer, ses soins excessifs ne servaient qu'à se cacher à soi-même la honte d'avoir formé de sa chair ce petit être perclus et éternellement malade. le désespoir qui parfois la prenait à l'aube. étendu dans son lit à côté du lit-cage de l'infirme. et l'envie folle, lancinante, affreuse. d'étouffer l'enfant sous un oreiller. puis de mourir (pp. 213-214).

Por último, el personaje del pintor Clément Roux, a quien Dida. la vendedora de flores, entrega la moneda tomándolo por un medigo, padece también la misma enfermedad que el emperador Adriano; muestra sus manos «gonflées de cardiaque» (p. 185), y su corazón «faisait son bruit de montre malade» (p. 263). Los sucesivos amagos y ataques cardíacos –angina de pecho– mantienen sus aproximaciones a la muerte en una especie de vaivén constante, con viajes de ida y vuelta, que le obligan a tener el equipaje siempre preparado y la permanente disposición de asumir la partida definitiva. Quizá por eso, arroja la moneda a la fuente de Trevi, perpetuando un rito según el cual esa moneda le garantizará su regreso a la ciudad *eterna* en el futuro. Esta posibilidad, sin embargo, queda pronto en entredicho, pues la moneda es muy pronto recogida por un empleado de las aguas –yerno, por cierto, de la vendedora de flores–, que la invierte inmediatamente en emborracharse. Todo parece indicar, por lo tanto, que la enfermedad se apresta a iniciar el ataque definitivo contra el viejo pintor.

8.2.3 LA SOLEDAD

La soledad es otro de los elementos que definen la dimensión trágica de esta narración, en la medida en que obliga a todos y a cada uno de los personajes a recorrer el camino que le ha sido trazado, de una forma individual, y sin más armas que la determinación de aceptar su destino o, por el contrario, la de sumirse en la profundidad del mundo ficticio de los sueños, como analizaremos posteriormente.

En el estudio de los personajes de la narrativa yourcenariana y la forma en la que afrontan sus respectivos destinos individuales, encontramos una permanente llamada a la soledad; en ninguno de sus grandes personajes encontramos un destino común que pueda ser asumido conjuntamente o compartido junto a otro. Quizá ello sea debido a que finalmente este destino del ser humano no sea otro que la muerte, y esa es una culminación que ha de ser abordada desde la más descarnada de las soledades: «Nous sommes tous

solitaires, solitaires devant la naissance (comme l'enfant qui naît doit se sentir seul!); solitaires devant la mort ; solitaires devant la maladie [...] (YO, p. 235). Por ello, muerte y aislamiento dan lugar a menudo al fallecimiento en una isla, como le ocurre a Nathanael, o como le ocurre a Carlo Stevo, en las islas Lipari.

Cuando dos personajes efectúan un trayecto compartido de sus destinos vitales, el resultado puede ser, o bien una brusca ruptura por causa de la muerte de uno de ellos (Antinoo, Miguel en *Anna, soror ...*)³¹⁴, o bien la separación como única garantía de supervivencia (Alexis, ...). Los grandes personajes de Yourcenar son seres cuya vocación es la realización de destinos marcadamente individuales (Adriano, Zénon, Nathanael, ...), en los que el componente de la soledad resultará, además de un requisito necesario, un elemento esencial.

En *Denier du rêve*, la soledad individual se convierte en irónico contrapunto a la ilusión lanzada desde la propaganda del régimen fascista, en el sentido de querer crear la ficción de una ilusión patriótica que aglutine a toda una colectividad en torno a ella. El recurso narrativo de la moneda, mediante la cual se pone en contacto a los diferentes personajes, no hace sino acentuar la soledad que todos y cada uno de ellos padecen en sus respectivos ámbitos, convirtiéndose en el único elemento que vincula ese aislamiento entre seres que comparten estancias contiguas³¹⁵ : «Une pièce de monnaie passe de main en main, mais ses possesseurs successifs sont seuls» (YO, p. 236), «la pièce de dix lires y devenait comme ici le symbole du contact entre des êtres humains enfoncés, chacun à sa manière, dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude» (*Préface*, p. 162)

Dentro del contexto de soledad y aislamiento generalizado que la obra nos describe, que convierten la ciudad de Roma en columbario de una gigantesca

³¹⁴ En estos casos, hay que señalar, además, que la muerte no es en absoluto un hecho fortuito, sino que tiene claramente su origen precisamente en la experiencia compartida entre ambos (Miguel), o bien, en su imposibilidad (sería el caso de Sophie en *Le Coup de grâce*).

³¹⁵ En este sentido resulta paradigmático el pasaje en el cual Rosalia di Credo y Marcella, que comparten patio de vecindad, intercambian la moneda y unas brasas –con las que aquella acabará

necrópolis «Le long des rues, de haut en bas des maisons noires, les dormeurs s'étagent comme des morts aux flancs des catacombes» (p. 280), podemos destacar, en primer lugar, la soledad de quienes han de enfrentarse a una muerte inminente, porque deben afrontar su propia muerte dentro de un contexto, a su vez, en el que la muerte –más o menos figurada-, hace estragos en toda la sociedad del momento.

En esas circunstancias de un destino de muerte inminente, hallamos a dos de ellos que morirán por causa de su militancia (Marcella y Carlo –aunque ya hemos señalado la grave enfermedad de éste-, así como el hecho de que en realidad ya estaba muerto en el momento de iniciarse el relato), junto a otros dos que saben de su final inminente por sus respectivas enfermedades: Lina Chiari vive su enfermedad en el más absoluto aislamiento, que ella acepta con trágica resignación: «Paolo Farina reviendrait lundi à l'heure accoutumée ; il était inutile de le dégôûter en lui parlant de son mal. L'idée lui vint d'entrer dans un café pour téléphoner à Massimo, son ami du cœur ; mais il n'avait jamais aimé qu'on le dérangeât» (p. 174). El viejo pintor Clément Roux, por su parte, sabe que si se queda solo en las calles de Roma por la noche, dará una ocasión a la muerte para que lo atraiga hacia sí definitivamente: «“ne me laisse pas seul”, proteste le vieux. Mais, déjà, il était seul [...] Contrôlant sa terreur, Clément regarde autour de lui la place vide» (p. 275).

La oscuridad y la noche contribuyen a acentuar la sensación de soledad, que también aqueja a la Mère Dida, quien tras el atentado y la tormenta, queda sola en la calle, sin posibilidad de tomar a esas horas un autobús hasta su casa, y por ello, se ve obligada a buscar un refugio en el que guarecerse (al igual que hace Nathanael, emulando a los animales cuando van a morir: «il faisait en ce moment ce que font les animaux malades ou blessés : il cherchait un asile où finir seul», HO p. 1041): «Et elle est seule» (p. 259).

muriendo quemada-. por medio de una cuerda desde una ventana a otra, sin que haya más intercambio entre ellas (p. 205).

El personaje de Giovanna padece la soledad impuesta por vía ajena, pues ni padece enfermedad ni ha optado por el activismo o la militancia, sin embargo, su figura resulta de una soledad patética pues se encuentra físicamente desposeída de su marido, tras conocer su muerte, pero al tiempo se ve también privada del consuelo de cultivar su recuerdo, al haber sido éste amante tanto de Marcella como de Massimo. Todo ello, unido al asilamiento de su hija por causa de su grave enfermedad, le facilitará un camino directo hacia la desesperación: «Vanna continuait de mener cette vie solitaire pour laquelle elle n'était pas faite, et qui la livrait aux tentations du désespoir» (p. 188).

Por último, en lo que se refiere a soledad y muerte, encontramos a Rosalia di Credo, la vendedora de cirios que, cansada de la soledad que le produce la ausencia de su hermana Angiola («Rosalia tâchait de s'habituer à la mort de sa sœur», p. 200), de su padre («Rosalia resta seule dans l'appartement vide qu'elle gardait», id.), y de la propiedad siciliana de Gemara, ya irrecuperable, decide acabar con su vida como medio de acabar con la soledad, prendiéndose fuego, de la misma manera que la bailarina de «La jeune fille qui pleure», desesperada por la ausencia del hombre que amaba (cfr. *Les Songes et les sorts*). La muerte se convierte para Rosalia en la única salida para burlar la soledad, y para reencontrarse con su hermana y con el paraíso perdido y abandonado en Gemara. Como señalan Farrell y Farrell, hasta en la elección del modo de morir de Rosalia mediante el fuego, permanece el afán de romper definitivamente el muro de soledad que se había instalado en su vida:

Rosalie, la solitaire choisit la mort qui est la moins solitaire, puisque tout un univers se meurt avec l'être. [...] Son agonie s'accomplit dans une sorte de rêve qui brise nos notions du temps et de l'espace et des dimensions relatives et où tout prend sa valeur de symbole. Le temps et l'espace se condensent au point où l'incendie à Gemara, le voyage en Italie et les funérailles de ses ancêtres coexistent et au même endroit. [...] De nouveau, pour cet être qui importe à Yourcenar, les quatre éléments se mettent ensemble pour lui assurer une mort assez digne de sa vie de dévotion. (Farrell & Farrell¹, p. 14).

Por su parte, Marcella, encarna la imagen misma de la soledad, pese al hecho de ser el personaje posiblemente más vinculado al resto, por hallarse en uno de los vértices de todos los triángulos que tanto abundan en las narraciones de MY, y que se dan en *Denier du rêve*: los lazos de distinta indole le unen al doctor Alessandro Sarte, su marido, a Massimo, a Carlo Stevo, a través de quienes, a su vez, entra en contacto con otros personajes. Sin embargo, separada de su marido, y perdido su compañero de militancia, se condensa en su figura toda la soledad y el aislamiento, lo que le facilitará el acercamiento y la determinación para llegar al atentado que sabe que significará su muerte. Incluso, el afán solidario de entregar su vida por una causa común y colectiva, encierra la paradoja de procurarle el más insuperable de los aislamientos frente a su muerte: «Il convenait de laisser au geste de Marcella son aspect de protestation individuelle, tragiquement isolée» (*Préface*, p. 163); «te voilà seule [...] jour et nuit» (p. 223), le dice su marido al pedirle que vuelva con él y abandone su proyecto suicida; tras ser informada de la muerte de Carlo, precisamente por boca de su marido, siente de golpe todo el peso de la soledad: «Comme je suis seule» (p. 235). En el momento supremo, en el que se dirige a través de las calles desiertas y oscuras a consumir el atentado, y con él su sacrificio, la soledad existencial deviene esencial ante la proximidad de su fin: «plus seule que jamais, elle continua d'avancer» (p. 237).

8.2.4 LA OSCURIDAD

Las tinieblas que impregnan el desarrollo de la práctica totalidad del relato y del escenario resultan ser el elemento que con mayor fuerza expresiva describe la atmósfera que la autora ha querido imprimir a esta narración, en el que se quiere que las cosas y las personas adquieran una apariencia confusa y ambigua, transitando permanentemente entre el mundo de los vivos, el mundo de los sueños, y el mundo de los muertos. Los personajes serían así actores que asumen una apariencia u otra dentro de un escenario en el que nadie ve, pero en el que todos fingen desenvolverse.

La atmósfera de penumbra resulta conveniente para la confidencia de Marcella en la trastienda en la que se oculta con Massimo: «J'ai encore tant de choses à te dire. C'est bien mieux quand il fait nuit» (p. 207), o para una reunión de máscaras en torno a la figura de Carlo. En esa pequeña estancia oscura se reúnen Giovanna, la esposa de Carlo, Marcella, su compañera de activismo, y Massimo, su amante; la primera ignora el papel de los otros dos con respecto a Carlo; la segunda ignora que Carlo es un traidor infiltrado para delatarlos, y, por fin, éste ignora aún el hecho de que Carlo esté ya muerto en el momento en que hablan. En semejante juego de apariencias y engaños, no es de extrañar que la falta de luz sea el mejor aliado para que puedan mantenerse las máscaras en los rostros de los personajes, pues ninguno es lo que dice o cree ser. Las tinieblas que envuelven el escenario parecen ser el elemento que con mayor elocuencia describe la atmósfera que la autora ha querido imprimir a este relato: «Rien ne manquait pour l'évocation d'un fantôme [Carlo Stevo], ni la pénombre ni la fumée» (p. 208).

En medio de ese ambiente tenebrista («Cette atmosphère de catacombes» p. 215) se van descubriendo algunas de las máscaras, y los personajes van adquiriendo la nueva apariencia, la real, la de los muertos:

La chambre où elle venait d'entrer était complètement noire [...] Le lit était dans la zone sombre. Massimo était couché à même le matelas imprégné de naphthaline : cette odeur banalement funèbre, évoquant les rangements qui suivent un départ, mettait dans cette chambre dénudée une allusion à Carlo (p. 228).

En esta imagen tan querida a la escritora³¹⁶ de las camas desvestidas y las estancias vacías tras la partida –la muerte– de quien las ocupaba, confluyen a un tiempo la presencia pretérita del ya difunto Carlo con el *olor funebre* de la muerte de Marcella, que ya se vislumbra en el propio dibujo de su rostro y del de Massimo, más próximos cada vez del de los dioses o el de los difuntos: el mármol

³¹⁶ A esta misma imagen del lecho deshecho y vacío tras la muerte o la partida de quien la ocupaba, se refiere MY a propósito de la muerte de Jerry Wilson (apdo. 8. 1ª parte), así como respecto al vacío que encuentra Stanislas cuando regresa a la propiedad familiar de Longemeuse

de los monumentos a los héroes y los mausoleos de los fallecidos: «Dans le faux jour lunaire, ses cheveux et sa face semblaient faits d'une même matière délicate et pâle. Marcella tourna vers lui son visage baigné aussi d'une blancheur de marbre» (p. 233). La luz sería en ese contexto el exorcismo que devolvería a los rostros y a los objetos su apariencia real y los devolvería a su dimensión originaria; Massimo intenta devolver la luz: «il tâta la muraille pour trouver l'interrupteur, chercha à faire jaillir la lumière, à rendre aux choses cette banale apparence incompatible avec l'héroïsme et le danger» (p. 234); es la propia Marcella quien se opone: «elle l'empêcha» (id.). Por un momento, Marcella recupera fugazmente su textura originaria: «À la faible lueur d'un briquet, le visage de Marcella reparut un instant, non plus marmoréen, mais humain: un visage de femme» (pp. 234-235).

La sala de cine en la que Angiola entra para encontrarse con su propio yo, su fantasma enmascarado de actriz, a través de ese gigantesco espejo en el que se convierte la pantalla, exige igualmente de la oscuridad para que la suplantación y la impostura tengan éxito: «la loge, complètement noire, comme une chambre où elle eût éteint la lumière pour être plus seule avec quelqu'un» (p. 240). En medio de esa oscuridad hará el amor, emulando sus propios gestos de la pantalla, con Alessandro, el marido de Marcella, que entra por azar en el cine para guarecerse de la tormenta («De nouvelles trombes de pluie remuèrent les ténèbres»); al encenderse las luces, desaparecen las apariencias y los papeles asumidos por cada uno de ellos, y el episodio se desvanece en la memoria como el humo en el aire. En la suplantación vivida por los personajes en el seno de la oscuridad, Alessandro ignora la persona con la que ha mantenido el encuentro amoroso ocasional y clandestino, deseando con el pensamiento hallarse junto a Marcella, a quien ya ha percibido como un ser marcado por la muerte -«J'embrasse une morte» (p. 236), piensa al despedirse de ella-: «lui aussi, tout à l'heure, avait souhaité rejoindre Marcella dans l'orgasme de mourir» (p. 246).

(cfr. cap. 3), o la cama que le ofrecen a Monique en Woroino, en la que había fallecido la madre de Alexis (AL, p. 69).

Un episodio claramente paralelo al descrito, es el encuentro *amoroso* entre la prostituta Lina Chiari y su cliente Paolo Farina, el marido abandonado por Angiola; para éste, la oscuridad reinante es una condición necesaria con el fin de poder evocar a su mujer ausente, que es con quien desearía estar en ese momento; la oscuridad favorece así la suplantación de planos: «Et comme toutes les femmes ont à peu près le même corps, et sans doute la même âme, lorsque Lina parlait et que la lampe était éteinte, il oubliait que Lina n'était pas Angiola et que son Angiola ne l'avait point aimé» (p. 169).

En semejante contexto de oscuridad y penumbra, el color negro, normalmente no utilizado con profusión por la escritora, asume en esta obra un protagonismo inusual, tendente a subrayar el carácter teatral de los personajes, así como el contexto tenebroso trazado por la penumbra reinante. En esta obra, el negro asume su función clásica del duelo y el luto, o bien designa a quienes han de seguir el camino de la muerte en la tragedia representada, para que lleven su destino escrito en la indumentaria, como si de una máscara adicional se tratase. La presencia de este color debe ser enjuiciada desde esta doble perspectiva del contexto teatral y de penumbra que envuelve toda la acción. Así, Rosalia, desde mucho antes de morir abrasada en las llamas de los recuerdos y de las ausencias, ya es descrita en la salida de Gemara como «Cette gauche fille fagotée d'une robe noire usée aux entournures» (p. 197). En Roma, fue incluso el color negro el que contribuyó a forjar la imagen y la apariencia que en lo sucesivo sería indisociable de su figura: «Ce fut vers cette époque que Rosalia di Credo, toujours vêtue de noir, prit l'aspect endeuillé sous lequel ses voisins se souvinrent plus tard de ce fantôme» (p. 200).

Giovanna aparece, en virtud de la presencia del color negro, como lo que realmente es, una viuda, pero antes de que ella misma o quienes le rodean, tengan noticia de la muerte de Carlo. Ese luto *avant la lettre* que ella denota con su indumentaria obedece, por un lado, a la máscara de esposa abandonada con hija enferma de la que quiere revestirse al ir a visitar a quien cree la amante de su marido, y, de otra parte, al convencimiento que alberga de que su marido hace

tiempo posiblemente que salió irremisiblemente de su vida, tanto por sus inclinaciones homosexuales como por las políticas, pues en ninguna de ambas facetas se hallaba ella en condiciones de satisfacerle. Teniendo en cuenta esos antecedentes, no resulta sorprendente su apariencia enlutada de viuda: «ses mains gantées de noir tremblaient [...] Il remarqua le sac noir, le manteau noir, l'écharpe pareille au crêpe des veuves encadrant sans grâce les traits tirés de la visiteuse. "Grotesque, pensa-t-il, Une petite bourgeoise en deuil"» (p. 207).

También para Marcella el negro es el color que revestirá su muerte. En lugar del luto por la muerte ajena, el negro tiñe en su caso la túnica del rito del sacrificio que ella se dispone a consumir, como negro es el color del paño bajo el que oculta el arma, cuando entra en la iglesia: «dissimulant sous l'étoffe noire» (p. 185). El negro es para ella igualmente el color de la renuncia, cuando su marido trata de disuadirla de su determinación, y de atraerla hacia él, pues sabe que ella aún le ama; sin embargo, ella le aparta, llevando todavía «ses seins à l'abandon sous son châle de laine noire» (p. 211), decidida como está a acudir a la llamada para culminar su misión: «elle s'éloigna, s'adossant au mur dans sa robe de toile noire» (p. 223). Finalmente, tras la consumación de su propio sacrificio, yace muerta en el suelo, amortajada por la lluvia y por la negrura de la noche y del color de su vestido: «Une robe noire, trempée de pluie, colle au corps de la meurtrière» (p. 250).

8.2.5 LOS SUEÑOS

Los sueños representan un nexo necesario en esta obra entre los personajes y su destino individual y colectivo, como elemento de tránsito entre el papel que asumen en la representación y la muerte cierta que les aguarda, ya escrita de antemano. En ese sentido, representan un papel mitigador, dulcificador de la dureza insostenible de su presente y de su futuro. Mediante el sueño, mediante las máscaras, o mediante la ebriedad —como veremos en el personaje de Oreste Marinunzi—, los personajes, conscientes de la imposibilidad de escapar a un guión

en el que han de limitarse a cumplir el papel predestinado, se sirven del sueño (como Ariadna, en *Qui n'a pas son Minotaure?*, que se duerme en los brazos del dios –Baco-, sin ser consciente de haber traspasado la frontera de la muerte) y del maquillaje como lenitivos.

Como elemento dulcificador de la transición hacia la muerte, el sueño desempeña un papel paralelo al de las máscaras. Madeiros señala que en esta novela, las sucesivas caídas de las máscaras de los personajes van implicando su descenso directo hacia la muerte, en el seno de un contexto, en el que aquellas representan la protección contra una visión degradante e insoportable que les rodea:

La mort est donc positive par rapport à une vie où l'illusion est nécessaire pour éviter la folie. Il n'y a pas d'autre issue face à la guerre, la maladie, la mort des parents chéris et la misère dont souffrent les personnages du roman. La mort doit intervenir au moment où les masques des personnages ne les protègent plus de la vie. (Madeiros, p. 152).

La frase con la que se abre la novela, perteneciente a un pasaje del tercer libro de los *Essais* de Montaigne («C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe», p. 167), resulta sumamente clarificadora respecto a las intenciones de la autora de entremezclar constantemente los planos real y onírico («Les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité, ont cessé d'être séparés, à peu près inconciliables, pour s'y fondre davantage en un tout qui est la vie», *Préface*, p. 164), facilitando con ello el tono irreal que preside la narración y la ambientación deseada, así como la transición final hacia la muerte individual de los personajes, y colectiva para un pueblo adormecido bajo el totalitarismo: «la vie des personnages du roman n'est peut-être qu'une illusion servant de voile à la mort» (Madeiros, p. 142).

Hasta tal punto está identificado el sueño en esta novela con la propia vida –o, al menos, como antídoto y defensa contra la muerte-, que, consecuentemente, la acción y el momento del despertar son asimilados al abrazo de la muerte:

On rêve qu'on tue. ou qu'on est tué : on tire. et c'est sur soi-même. Le bruit de la détonation te réveille : c'est ça. la mort. Nous réveiller. c'est sa façon de nous atteindre... Est-ce que tu te réveilleras. dans une heure? Comprendras-tu qu'on ne peut pas tuer. qu'on ne peut pas mourir? (p. 230).

También para Lina Chiari, el momento en el que cobra súbita y trágicamente consciencia de la gravedad de su mal, es asimilado al despertar a la inminencia de la muerte: «Le tocsin de l'épouvante la réveillait trop tard, en pleine nuit, dans son corps investi déjà par l'ennemi, juste à temps seulement pour ne pouvoir plus fuir» (p. 170).

El sueño es, en la mayoría de los casos, como hemos señalado, un lenitivo que adormece conciencias y sensibilidades con objeto de hacer más soportable una realidad insoportable moralmente. Por ello, Giulio Lovisi comprueba aterrado que el sufrimiento instalado en su casa (debido al agrio carácter de su mujer, al sufrimiento de su hija, al encarcelamiento de su yerno y a la enfermedad de su nieta) está impidiendo la posibilidad de dormir, y con ello, la única posibilidad de evadirse de su esclavitud y ataduras: «On ne peut plus dormir. L'innocent, c'était lui, Giulio, dont on troublait le sommeil. La crainte de l'insomnie fit soudain grimacer ce masque d'esclave de comédie antique, ironiquement lié au destin de Prométhée» (p. 183). Las muertes que poblarán sus sueños, sustituirán a su propia muerte lenta, que discurre en medio de un tedio frustrante; en sueños, forjará unos designios que le impondrán una transformación en su vida, más profunda que la misma muerte, mediante la esperanza depositada en la muerte soñada, llegará a la liberación en la realidad vivida:

Pour se supposer libre. il devait comettre autant de crimes qu'un assassin célèbre. Débarrassé de ses soucis d'argent. de ses disputes de famille. et de la faiblesse qui les lui faisait accepter, Giulio Lovisi eût été un autre homme ; cette transformation aurait équivalu à une mort plus totale que ne le serait la sienne» (p. 189).

En el caso de los activistas políticos, Carlo y Marcella, que parecen ser los únicos seres lúcidos y conscientes en medio de un mundo de sonámbulos, lo que

para los demás era una válvula de escape hacia la vida, los sueños, para ellos se convierte en el camino más directo hacia la muerte. Los sueños de libertad tras los que ellos parecen correr, no tienen cabida en una sociedad como la italiana de 1933. Cuando el doctor Alessandro Sarte comunica a Marcella la muerte de Carlo, formula con claridad la causa última de un final así: «C'était un rêveur, ce mot explique tout, pour moi qui sais que les réalités ne transigent pas» (p. 221). Muerto Carlo, Marcella se queda sin la única persona con la que compartía el sueño insensato de la utopía: «La mort de Carlo entraîne celle de Marcella [...] Sans la foi de Carlo, Marcella ne survit pas au régime du dictateur» (Madeiros, p.148). Quizá por ello, acude con la determinación de una visionaria, con una firmeza propia de otra dimensión, en la que ya se hallaba inmersa, a cumplir su destino: «elle allait accomplir son acte [...] de cette certitude démentielle qu'on a dans les songes» (p. 236).

Al final de la narración, el sueño actúa como telón de esta representación trágica. El decorado romano queda oscurecido por la noche: «Une inondation de nuit couvrait la moitié du monde» (p. 277). Los sueños de todos los intervinientes en el drama quedan unificados por la muerte («les dormeurs s'étagent comme des morts sur les flancs des catacombes», p. 280), (les morts dormaient, mais personne ne savait leurs rêves», p. 278) la de los que han muerto durante la representación y la de los que se creen que aún yacen vivos en sus lechos, pero que en realidad discurren ya por las aguas infernales del río Leteo: «Rome, anesthésiée par la nuit, semblait sise au bord du Léthé³¹⁷» (p. 277).

Finalizada la representación, el sueño desenmascara igualmente a todos y cada uno de los personajes, que ya no tienen necesidad de seguir portando las máscaras o los maquillajes que han exhibido y con las que se han protegido de su propia incapacidad para la vida. Así, «Lina Chiari couchait avec son cancer» (p. 277), mientras que el viejo Clément Roux muestra su patética apariencia frente al

³¹⁷ La imagen escogida por la autora se ajusta perfectamente al contexto de la novela en el que venimos analizando el papel del sueño y de la muerte como fórmulas para evadirse de una realidad circundante: «Lete, cuyo nombre significa *olvido*, era [...] hermana de Hipno (el Sueño) y Tánato (la Muerte). Un río de los Infiernos llevaba su nombre (Leteo) y en sus aguas tranquilas las almas de los muertos bebían el olvido de su vida terrestre» (Martin, pp. 273-274).

próximo ataque cardíaco, que puede ser el definitivo: «son vieux corps à l'abandon n'est plus qu'une masse de chair grise et de poil gris» (p. 278), Angiola renuncia por unas horas a la apariencia de su *alter ego*, la actriz Angiola Fidès, y reposa sin la careta: «Angiola sommeille dans les draps d'Angiola Fidès. Son visage démaquillé, tranquille, çà et là recouvert par ses cheveux qui bougent» (p. 278). Y por encima de todos, el sueño del gran embaucador, el artífice del falso sueño con el que ha arrastrado hasta la oscuridad de esa noche sin estrellas a todo el pueblo italiano, mientras él edifica sus propios delirios de autocomplacencia: «César dormait oubliant qu'il était César [...] Et il se retourne sur l'oreiller, sûr d'avoir en tout l'approbation des gens d'ordre» (p. 277).

8.2.6 LAS MÁSCARAS, COMO BARRERA ANTE LA MUERTE

En el contexto dramático que hemos intentado describir hasta ahora, acabamos de analizar la importancia asumida por el sueño en esta obra como medio de evasión hacia la vida que, al no manifestarse en la dimensión real, es perseguida en el dominio de lo estrictamente onírico. Pues bien, la otra gran coartada de los personajes para defenderse de la absoluta carencia de proyecto existencial individual y colectivo que les aqueja, es la utilización de caretas y máscaras, en un clima tragicómico de falseamiento generalizado.

Sin lugar a dudas, el personaje que con mayor nitidez emplea el recurso de la máscara³¹⁸ como defensa ante su destino inminente, es la joven prostituta Lina Chiari, que sabe que el final de su vida tiene ya un plazo fijo, a causa del cáncer de mama que padece. Lina recoge el encargo de representar el personaje más desvalido de cuantos pueblan las páginas de *Denier du rêve* («cette Lina que ne plaignait personne et qui n'avait que six jours à vivre», p. 176), razón por la cual ha de fabricarse ella misma su frágil defensa. La compleja estructura que va

³¹⁸ Aunque el personaje de Lina Chiari utilice preferentemente los recursos cosméticos como máscara, no descarta en absoluto el empleo de los sueños, aunque obtenga este recurso solamente

adquiriendo el engaño que ella edifica sobre su enfermedad («elle s'était efforcée de nier son mal», p. 170), le lleva a disfrazar mediante el uso de productos cosméticos los síntomas que la patología va reflejando en su rostro y en el resto del cuerpo: «Elle préférait [...] se dire que tout cela tenait tout simplement à ce qu'elle n'avait pas mis de rouge [...] il lui semblait moins grave tant qu'il restait caché» (id.); incluso los estragos reflejados en su extremada delgadez son interpretados, en su patética autosugestión, como un síntoma de su indudable elegancia: «son amaigrissement qui n'était que trop visible, mais dont elle se jouissait, disait-elle, parce qu'il lui donnait l'aspect d'une élégante de journaux de mode français» (id.). La imagen que el espejo le devuelve de sí misma, únicamente le resulta soportable oculta tras la máscara: «Tout lui paraissait moins sombre, depuis que son visage ne l'effrayait plus [...] Ce masque éclatant, qu'elle venait d'aviver elle-même, lui bouchait la vue du gouffre où, quelques instants plus tôt, elle se sentait glisser» (p. 176).

El espejo, utilizado con cierta profusión por MY en sus narraciones, adquiere en ésta una especial relevancia por los especiales juegos de apariencias que se dan en ella. El espejo constituye la puerta de entrada a un plano que no siempre coincide con la inversión simétrica de la realidad; a veces, la imagen que refleja es una proyección hacia el futuro, actuando como oráculo y prediciendo a Lina un futuro de muerte que ella ya conoce, pero que aún no ha visto:

[E]lle aperçut en face d'elle, dans la glace d'un magasin de parfumerie, une femme qui venait à sa rencontre [...] elle se reconnut [...] mais elle ne reconnut pas sa figure. Elle voyait [...] le visage futur d'une Lina tristement dépouillée de toutes choses, entrée dans ces régions méticuleusement propres, stérilisées, imprégnées de formol et de chloroforme, qui servent de froides frontières à la mort (p. 175).

Al tiempo que testimonio de muerte futura, el espejo cumple igualmente el papel de probar que aún se encuentra viva, según la prueba clásica de ponerlo delante de la boca para ver si el cristal refleja todavía un breve impulso de hálito

mediante la ingestión de fármacos: «Elle avait mis des stupéfiants qui mettent le sommeil entre la

vital: «troublant de son haleine la glace où, derrière elle, défilait toute la vie d'un soir de Rome, elle maquilla son visage [...] La Lina vivante, intensément actuelle, balayait les fantômes de la Lina future» (p. 176). Por otra parte, y según la apreciación de Madeiros reseñada anteriormente, según la cual, la caída de las máscaras iba abocando a los personajes al deseo de morir, recogemos igualmente la concurrencia de la imagen devuelta por el espejo en los momentos previos a la muerte en el fuego de Rosalia di Credo, la vendedora de cirios:

{S}'ils y retournaient. le miroir ne les reconnaîtrait pas [...] un bout de glace brisée. au-dessus du lit, lui renvoyait l'image d'une personne qui n'aurait pas demandé mieux que de continuer à faire la cuisine et à vendre des cierges. si seulement elle l'avait laissée tranquille. Sans étonnement. comme elle eût constaté un besoin quelconque de sa chair. elle sentit tout à coup qu'elle avait envie de mourir (p. 204).

La misma función desempeñada por el espejo en los dos casos citados, es desempeñada en el caso de la actriz Angiola Fidès por la pantalla del cine, al devolverle su propia imagen, aunque revestida con esa peculiar inmortalidad inerte que poseen las criaturas de los museos:

Comme devant un miroir. elle passa la main pour rectifier une mèche déplacée sur le front d'Angiola Fidès [...] En un sens. elle n'apercevait qu'une morte. La chambre magique. grossière reproduction de la mémoire humaine. ne pourrait jamais la lui restituer que passée [...] Elle avait tout sacrifié à ce fantôme doux d'ubiquité. gratifié par l'appareil de prise de vues d'une immortalité factice qui n'excluait pas la mort (p. 240).

Terminada la representación y encendidas las luces de la sala, el juego de espejos y apariencias se cierra cuando Massimo, tras la visión de la Angiola actriz en la pantalla, contempla a la Angiola real, mirándose a su vez en su espejo de bolsillo: «il ne vit plus qu'une femme trop fardée, debout devant lui, qui se regardait avant de partir dans sa petite glace de poche» (p. 246).

terreur et nous» (p. 170).

Otro elemento clave en la representación dramática, como es el vestuario, no escapa tampoco a una persona como Lina, en cuya profesión, las apariencias son el camino a través del cual puede incitar a los clientes al contacto; la diferencia es que, esta vez, el atuendo que elija habrá de servirle, una vez acabada la representación, como mortaja, razón por la cual debe establecer una ruptura tajante entre el papel representado hasta ese momento –la prostituta- y el que habrá de asumir en el siguiente acto: «elle se dit qu’il lui faudrait acheter, pour l’hôpital, des chemises de toile [...] on ne pouvait décemment l’ensevelir dans une chemise de soie rose» (p. 175). El personaje de Lina Chiari, cumple por tanto, la misión de mostrar al lector-espectador que tras la careta no hay sino el más absoluto de los vacíos, que tras las bambalinas y la tramoya del escenario está la nada; del mismo modo, tras las sucesivas capas de maquillaje de Lina, se van desmontando otros tantos decorados, reduciendo así al ser humano a su más remoto origen: la nada:

Il ne lui importait que ce rouge hâtivement plaqué recouvrit des joues blêmes, que les joues elles-mêmes ne fussent qu’un voile de chair sur cette charpente osseuse un peu moins périssable que la fraîcheur d’une femme ; que le squelette à son tour dût tomber en poussière pour ne laisser subsister que ce néant qu’est presque toujours l’âme humaine. Complice d’une illusion qui la sauvait de l’horreur, une mince couche de fard empêchait Lina Chiari de désespérer (pp. 176-177).

Al margen de los personajes y de las situaciones señaladas, los juegos escénicos, configurados esencialmente como una sucesión de máscaras y de recursos teatrales, afectan en mayor o menor medida a la totalidad de los personajes. La única que representa su papel con el rostro de víctima del sacrificio al descubierto, sin ocultar en ningún momento sus intenciones, es Marcella. Por eso, es a ella a quien elige la muerte, aunque las apariencias siguen contando; de ahí que el rastro de su sangre sea rápidamente ocultado tras su muerte: «on a déjà dû couvrir le sang avec du sable» (p. 260); el resto de las máscaras no caen, porque su muerte no es la única que acontece en escena: «Tout de même, la Mort a passé par là ; elle ne l’a pas pris [César = Mussolini], Lui, mais elle a pris cette femme ; elle cherche peut-être encore quelqu’un d’autre» (id.). El resto de los

personajes, cada uno en el registro y en la medida que le corresponde, adoptan las máscaras convenidas, que estudiamos brevemente a continuación:

- Massimo, a quien MY atribuye el papel de arlequin de comedia *dell'arte moderno*, y al mismo tiempo el de Thánatos y ángel de la muerte (papel que en casi todas las obras analizadas en el presente trabajo corresponde a jóvenes varones tocados con la bella máscara de la juventud: Éric, Stanislas,...), asume además el de delator y traidor. Todo en él es pura ficción y tiene doble intencionalidad: Carlo lo creyó su amante, Marcella su compañero de militancia, y Lina Chiari su amigo («il ne venait chez Lina que dans ses mauvais jours, et pour se faire consoler», p. 145); sin embargo, su única misión es la del dios Hermes *Psychopompe*, esto es, escoltar las almas de los muertos a los infiernos³¹⁹: «Elle est propre ma chance. Être celui qui ne meurt pas, celui qui regarde, celui qui n'entre pas tout à fait dans le jeu [...] Celui qui essaie de sauver ou qui au contraire... L'ange des dernières heures» (p. 265). Esta función de Hermes queda definitivamente consagrada en el pasaje en el que acompaña al viejo Clément Roux, que sufre un amago de crisis cardiaca en plena calle; en el diálogo mantenido por ambos, se juega constantemente con la ambigüedad de si la voluntad de Massimo es realmente la de acompañarlo al hotel en el que se aloja, o bien, de ejercer de barquero en su último viaje, cuando el anciano pintor se rinda y le dé su conformidad:

«C'est dur de s'en aller quand on commence à savoir, quand on a appris [...] Et même aujourd'hui, les jours où je vais bien, je me sens éternel... Seulement, quand ça flanche, il y a maintenant en moi quelqu'un qui dit oui. Dire oui à la mort...».

Ese *sí*, que aún no ha sido pronunciado por él para acompañar a Massimo (a la muerte), se lo pide éste explícitamente:

– Enfin, monsieur Clément Roux, vous venez?

³¹⁹ Resulta ilustrativa, a este respecto, la respuesta que da Massimo a Clément Roux acerca de su profesión, diciéndole que no es otra que la de «marchand de faux passeports» (p. 268).

– *Oui*³²⁰ ». dit le vieux. (p. 274).

Cuando el anciano lanza a la fuente la moneda, que ya había sido descrita como «l'obole à Caron» (p. 205), Massimo, asumiendo el papel del barquero, le reprocha que no se la hubiera entregado a él en pago por la travesía: «Vous auriez mieux fait de me la donner, ne put s'empêcher de dire Massimo. –Tu veux mon argent? –Je veux vous ramener, dit fermement le jeune homme» (p. 275).

- Paolo Farina, el marido abandonado por Angiola es otro ser eminentemente teatral: un puro exponente del personaje de comedia que representa al marido cornudo y abandonado. Su casa es el territorio que delata la muerte de una ausencia, al tiempo que atestigua el origen teatral de los personajes y de la pura ficción que representa el mero hecho del matrimonio de conveniencia que ambos contrajeron en su día; al mismo tiempo, refleja el inútil afán por dotar de vida un escenario y un vínculo que en realidad está muerto desde su mismo nacimiento «leur prétentieuse maison neuve, meublée par Angiola avec un mauvais goût enfantin accordant aux bibelots une importance déplacée [...] chacun de ces objets [...] attestait un effort pour s'intéresser à sa vie, et pour oublier, à force d'en embellir le décor, l'insuffisance du principal acteur» (p. 168). También en Paolo Farina el vestuario adquiere la dimensión de una máscara, cuando, en una iniciativa patética, intenta emular la apariencia del hombre con el que se había fugado su mujer: «Il s'habille soudain avec une vulgarité plus criarde, imitant sans bien s'en rendre compte, l'homme que Angiola lui avait préféré» (pp. 168-169).
- Giulio Lovisi, propietario de la tienda de perfumería, encarna otro de los seres inequívocamente teatrales del relato, empezando por el propio marco de su establecimiento comercial, cuya mercancía sirve para maquillar la apariencia de los demás, y cuyo decorado marmóreo retoma la imagen ya apuntada anteriormente, acerca de la apariencia mortal de los personajes y de su entorno

³²⁰ Aparece en cursiva en el original. para subrayar –creemos- la relación con su frase anterior «dire oui à la mort».

físico: «les devantures [...] s'étaient serties de plaques de marbre faisant songer aux pierres d'un Campo Santo» (p. 177). Giuseppa, su mujer, que paradójicamente no utiliza los recursos de la tienda para modificar su aspecto grotesco, se crea una falsa imagen de seductor del marido —en el constante juego de apariencias y engaños que rige la acción—, por lo que asume plenamente su papel de figurante: «elle était venue faire une scène» (p. 180). Su hija Giovanna, en cambio, sí utiliza el maquillaje para recomponer la expresión y el semblante, en presencia de Marcella: «Vanna radieuse replia le journal, ouvrit son sac, se refit machinalement une beauté comme une femme qui sort pour rencontrer quelqu'un» (p. 215).

- El mismo Carlo Stevo, pese al hecho de aparentar ser una de las más sólidas y coherentes referencias del relato, fue capaz de ofrecer diferentes semblantes³²¹ en las distintas fases de su relación con la familia de su mujer, así como en su militancia y posterior deportación. La apariencia ofrecida al inicio, con su imagen de persona cultivada y de escritor llamado a ser famoso, contrasta pronto con la realidad que le sitúa en la cárcel, con una hija enferma y con una mujer que enloquece de soledad; al tiempo, sus relaciones íntimas con Massimo, desvelan otra faceta de su personaje hasta entonces oculta; todo ello le confiere una multiplicidad de vertientes que le hacen ser un extraño, un forastero, prácticamente en todos esos ámbitos («l'absent évoqué différait pur chacun d'eux» p. 208), por lo que es incapaz de vivir en ninguno de ellos en

³²¹ Madeiros, de hecho, lo señala como el más ficticio e irreal de los personajes: «Carlo Stevo est le produit par excellence de l'illusion ; il apparaît et disparaît sans jamais s'être montré au lecteur. Même le récit de sa mort est trouble car il relève de la version officielle donnée par les partisans du gouvernement, et de la version imaginée par ses proches» (Madeiros, p. 147). Este tema de la muerte de un personaje falseada por las distintas versiones que se ofrecen del mismo hecho, subraya la perversión de una sociedad, un régimen y unos medios de comunicación a su servicio, que son capaces de profanar incluso el territorio particularmente sensible de la muerte. Además de la mención anterior a la muerte de Stevo, aparecen otras dos visiones premonitorias de otras tantas tantas muertes falseadas o anticipadas: la primera se la anticipa Alessandro a Marcella, indicándole el tratamiento informativo que los periódicos darán a su más que segura muerte: «le coup fera long feu ou ira tuer dans la foule un badaud quelconque. Demain, les journaux vanteront Son intrépidité devant le danger» (p. 225). Massimo también le completa esta visión anticipada: «Ils fausseront tout, ils tourneront tout à leur profit, même ta tentative de vengeance. On dira demain: une folle, une forcenée, la femme d'un certain éminent docteur S., qui...» (p. 232). La segunda, por su parte, se desarrolla en la mente de Clément Roux, imaginando la repercusión de su propia muerte en la calle en plena noche: «Les nouvelles ultimissimes de demain : Clément Roux tombé dans la rue victime d'une crise cardiaque, dévalisé par...» (p. 269).

plenitud: «ce Carlo, redevenu irréel, les inquiétait comme un fantôme» (p. 183). Hasta la imagen victimista del héroe que todo lo ha entregado por una causa noble, que constituía el más sólido germen para cimentar el reconocimiento y la admiración futura, queda en entredicho cuando se divulga una carta que ha firmado antes de morir, en la que se retracta de todas sus convicciones; con esa carta realiza su última pirueta, y termina de sorprender a cuantos estaban convencidos de la solidez de su postura personal y política; se despoja de una pesada máscara que los demás le habían atribuido («Un Stevo ne pouvait jouer avantageusement qu'un seul rôle, celui de martyr...», p. 221) y, liberado, se dispone a morir: «des amis m'on dit qu'on voyait en lui, à je ne sais quoi de faussé, qu'il avait cessé d'être lui-même... Il s'obligeait à être le héros que vous souhaitiez qu'il fût...» (id.).

- El doctor Alessandro Sarte, por su parte, encarna uno de esos personajes de tibias convicciones fácilmente adaptables al entorno, y que cuentan con una nutrida colección de máscaras, de tal modo que pueden adoptar en cada momento la apariencia necesaria para no ver comprometida su seguridad, en unas circunstancias históricas, en las que no conviene significarse en ningún aspecto:

Le docteur Alessandro Sarte possédait une de ces figures à la fois impassibles et mobiles qui constituent moins un visage qu'une succession de masques [...] Enfin, à des rares moments où Alessandro Sarte se croyait seul ou ne se surveillait pas, on voyait s'ébaucher sa figure véritable, le visage dur, amer et froidement désolé qu'il dissimulait dans la vie et qu'il aurait sans doute dans la mort (pp. 217-218).

Sin embargo, le falla la única parte de su vida que no domina y que no ha logrado poner bajo el juego de sus múltiples máscaras, que no es otra que su mujer, Marcella; muy a su pesar, y debido al hecho de que todavía lleva su apellido de casada, él se ve comprometido tras el atentado fallido. A la hora de la verdad, finalmente, no le sirve de nada la valla de seguridad que él establece a su alrededor, y este hecho le hace exhibir la última de sus

máscaras, la del estupor y la sorpresa: «Alessandro a le temps de s'appliquer sur le visage un masque de surprise» (p. 249).

Sus amantes, sus coches deportivos y su respetable actividad médica le hubieran asegurado un porvenir apacible de triunfador, si hubiera conseguido disuadir a Marcella de la idea del atentado; de hecho, él es el encargado de transmitir a Marcella la noticia de la muerte de Carlo, incluyendo el dictamen de la causa última: al contrario que él, Carlo era un perdedor, y por eso estaba destinado a morir: «L'une des leçons de l'expérience est que les perdants méritent leur défaite [...] Carlo Stevo est décédé aux îles Lipari il y a environ vingt-quatre heures» (p. 221). En realidad, miente incluso al rogar a su mujer que desista del atentado, pues no desea que regrese a él: «Si Marcella revient à lui ce soir [...] il s'en voudra d'avoir sottement offert de déranger sa vie pour une détraquée, une simulatrice qui l'a pris pour dupe» (249). Simulador él. y simuladora ella, las relaciones entre Alessandro y Marcella parecen haber estado siempre edificadas sobre una ficción, como atestiguan algunos de los términos y frases utilizados en el último diálogo que ambos sostienen: «elle esquissait un sourire» (p. 218), «si vous déguissiez votre voix» (id.), «fit-il [...] deserrant son masque» (p. 219), y que muestran que en ningún momento llegan a despojarse de las apariencias que cada uno de ellos ha decidido asumir.

- Don Ruggero di Credo, padre de Rosalia y Angiola se halla revestido de la apariencia de lo irreal, y permanece en la mente de Rosalia en una dimensión mítica, al igual que la propiedad de Gemara. Por eso, Rosalia, en el momento de morir en el fuego, acude al encuentro de ambos, pese al hecho de que él se encuentre todavía vivo en un asilo, bajo la máscara de su absoluta enajenación. Gracias a esa locura, se mantiene con vida y se protege de la muerte, sumido en un universo interior, en el que se mezclan los sueños y los recuerdos: «don Ruggero, figé dans une complète torpeur, devenait inaccessible comme les morts et comme les dieux [...] Ce paysan finaud, faisant de sa ruse un archet, avait joué de son malheur comme d'un

violoncelle» (p. 202). Su mujer, dona Rachele, por el contrario, tan sólo a través de la dimensión teatral de la muerte había sido capaz de alcanzar un mínimo grado de notoriedad y relevancia en el papel que como personaje le había correspondido en el reparto: «Sa mère mourut, acquérant en un jour, grâce à la visite du docteur et aux cérémonies de l'extrême-onction, plus d'importance dans le quartier qu'elle n'en avait eue durant ces quatre interminables années» (p. 200).

- Mencionaremos, siquiera brevemente, el personaje de la mère Dida – evocadora en ciertos aspectos de Anne Fierling, la *Madre Coraje* de B. Brecht-, aunque sólo sea para proponerla como contrapunto al resto del reparto. Es uno de los personajes *primarios*, que tanto complacían a MY, y que representa la negación de las máscaras, además del más genuino anclaje en las verdaderas raíces del ser humano, que asiste a la vida y a la muerte despojado de máscaras, vestuario y maquillaje: «[elle] serait la terre sous son aspect le plus rude» (ER, p. 90). Ella encarna lo que hay en el ser humano de menos contingente, y de ahí arranca su vocación de pervivencia («Elle avait survécu à un roi et à trois Saints-Pères» p. 254), al margen del régimen político instaurado en cada momento. Las reglas que rigen su existencia fueron válidas hace dos mil años y lo serán dentro de otros tantos, pues están vinculadas a las más primarias y genuinas esencias, en las que radican las claves de la supervivencia: «Elle avait géint et mugé sur ses absents et sur ses morts, puis les avait oubliés comme une bête oublie ses compagnons d'étable disparus» (p. 255). En ella no se dan cita más máscaras que las impuestas por los elementos primordiales y por las verdades inmutables de la tierra, haciendo de ella un paradigma descarnado de las leyes que rigen la vida y la muerte:

{E}lle était dure comme la terre, avide comme la racine qui cherche sa substance. étranglant dans l'ombre les racines plus faibles, violente comme l'eau et sournoise comme elle (p. 255).

Jeune, la mère Dida avait ressemblé aux fleurs: vieille, elle ressemblait aux troncs d'arbres³²² [...] ses grands mains noueuses ramaient autour d'elle comme des branches : ses pieds lents à se mouvoir collaient au sol comme s'ils y étaient plantés. Ses enfants morts pourrissaient au cimetière comme des feuilles de novembre (pp. 251-252).

- Oreste Marinunzi, empleado municipal de las aguas y yerno de Dida, que recoge la moneda lanzada a la fuente de Trevi por Clément Roux y la invierte en emborracharse, constituye el elemento dionisiaco³²³ de este reparto teatral. Pese a la escasa presencia y entidad del personaje³²⁴ en el contexto general de la obra, lo destacamos en el presente epígrafe, por representar la ebriedad una modalidad específica de enmascaramiento frente a un entorno sórdido, que resulta única en el conjunto de los personajes de esta narración.

Tras el análisis de los sueños como elemento de huida de la realidad y de defensa ante la muerte, dentro de la misma función desempeñada por las múltiples máscaras con las que se revisten los personajes, el alcohol aporta una evasión rápida de un presente ingrato y tedioso, así como una transformación súbita de las coordenadas espacio-temporales vividas por el personaje. La transformación y el acceso a diferentes estadios se va

³²² Este símil que relaciona su figura con el tronco de un árbol está directamente relacionado con las pesadillas que le asaltan, en las cuales la matan para robarle el dinero que guarda colgando del cuello (cfr. infra. personaje de Oreste Marinunzi), en las que la muerte vuelve a asociar la imagen del leñador con la de los árboles: «Dida rêvait assassins comme les vieux arbres rêvent peut-être bûcherons» (p. 256). Cfr. también apdo. 7.4.3.2 en *Mémoires d'Hadrien*.

³²³ La inclusión de un personaje de estas características, fácilmente asimilable e identificable con Dionisos-Baco, no es en absoluto fortuita en el contexto inequívocamente teatral que venimos describiendo, dadas las fuertes vinculaciones de su figura con el género dramático, ya sea en su vertiente de comedia o en la de tragedia, reflejadas en la riqueza de términos teatrales relacionados con esta deidad, y que son señalados por R. Martín: «Muchos términos teatrales se relacionan con el mito de Dioniso, a quien los griegos habían reconocido como el dios del teatro: la palabra *comedia* proviene de *comos*, el canto alegre y licencioso de su cortejo; *tragedia* procede de la voz *tragos*, el chivo que se sacrificaba a este dios; el drama satírico se organizaba, en su origen, en torno al canto de los sátiros, vinculados al cortejo de Dioniso» (Martín, p. 134).

³²⁴ Madeiros opina que la inclusión de este personaje responde al carácter abierto que la autora quiere atribuir al final de la obra, ya mencionado anteriormente: «l'introduction de ce nouveau personnage suggère que l'histoire ne s'arrête pas avec le récit, qu'elle continue tout comme se poursuit la vie des personnages» (Madeiros, p. 152). Esta tesis puede, en efecto, verse corroborada por el dato argumental (no mencionado por ella) de que, precisamente, una de las razones por las que Oreste no quiere regresar pronto a su casa, se debe al hecho de que su mujer, Attilia, está dando a luz un hijo en esos momentos: «Ce n'est pas une de ces occasions où un homme a plaisir à

produciendo de forma gradual: «La première bouteille lui rendit confiance» (p. 281), «une délicate tristesse émanait du fond de la seconde bouteille» (p. 283). Es en este punto cuando, al igual que Giulio Lovisi, quien merced a los sueños daba muerte a los seres a quienes no osaba hacerlo en la vida real, Oreste acaricia la idea de acabar con su suegra³²⁵ para apoderarse de la bolsa de dinero que pende de su cuello: «Voluptueusement, il s'imagina étranglant la vieille, inventa des détails précis, dégusta tout le délice qu'il y aurait à s'emparer sous ses yeux du petit sac de peau où elle cachait le bien qui aurait dû revenir à Attilia et à ses enfants» (p. 283). El alcohol y la ebriedad se convierten así en un catalizador que facilita y acelera el acceso a los sueños. Finalmente, en un estadio ulterior –análogo a la locura de don Ruggero–, el personaje ebrio alcanza la categoría de la abstracción universal, despojado de su naturaleza individual, alcanzando la fase de enajenación en la que la vida y la muerte se tocan, pero desde la cual, al mismo tiempo, puede defenderse de ésta.

[Il] commença du rhum avec sa troisième bouteille [...] pour arriver à un moment suprême, comme avec une femme, pour atteindre à un état sublime où Oreste Marinunzi ne comptait plus [...] A la quatrième lampée [...] il se dit qu'en somme c'est comme ça, la tête en bas, que les hommes marchent sur cette grosse boule qui tourne. Précisément tout tournait [...] Une lampée de plus, et ses yeux se fermèrent [...] il roula sur le sol sans s'apercevoir qu'il tombait, et il fut heureux comme un mort (pp. 283-284).

Un componente esencial del elemento teatral de Oreste, es el escenario en el que se desarrolla su borrachera, situado en la cantina de la estación de ferrocarril. Este tipo de lugares son destacados por Yourcenar en diversas ocasiones, por ser éstas una completa metáfora de la incomunicación, de la fugacidad de los encuentros y desencuentros, por ser una encrucijada de partidas y de llegadas, y en las que los seres que se cruzan, lo hacen en un

rentrer chez soi» (p. 280). El nacimiento de ese hijo asegura la pervivencia en el giro de la rueda de la vida.

³²⁵ El nombre de Oreste puede vincularse a este proyecto de matar a la madre de su mujer, en evocación del matricidio cometido por Orestes en la persona de Clitemnestra.

punto de intersección totalmente fortuito. Las cantinas de las estaciones³²⁶ son los templos intemporales del anonimato y del desarraigo, en los que los seres en tránsito están despojados de los elementos que los pueden enraizar en la tierra: sus familias y sus propiedades. Por eso representan el lugar en el que el hombre está más indefenso y más desnudo, en clara similitud con la situación en la que se encuentra en el momento de la partida hacia la muerte.³²⁷

Finalmente, analizaremos el tratamiento que reciben las manifestaciones religiosas (habitualmente ausentes de la narrativa yourcenariana) en esta obra, en su doble condición de elemento facilitador de la huida del presente –como los sueños, las máscaras o el alcohol-, y como compleja entidad que aglutina en torno a sí multitud de factores escénicos y teatrales, que venimos destacando en nuestro análisis.

Fiel al diagnóstico efectuado por la tradición marxista, que atribuye a la religión el carácter de “opio del pueblo”, Marcella, en el interior de la iglesia de Santa Maria la Menor, piensa también en sus propiedades estupefacientes y en su incalculable poder como instrumento de sumisión: «“L’opium des faibles, songe Marcella avec mépris. Carlo a raison. On leur a appris que toute puissance vient d’en haut. Aucun de ces gens-là ne serait pas capable de dire non”» (p. 187). En el caso de Giulio Lovisi, el recurso a la iglesia es similar al del alcohol en el personaje de Oreste, pues para ambos representan sendos instrumentos de

³²⁶ Recordamos que el relato retrospectivo de *Éric* en *Le Coup de grâce* tiene lugar en la cantina de la estación de Pisa. Por otra parte, la autora nos narra dos episodios análogos, en los que aparecen noches en blanco en espera de trenes que no llegan, en el curso de cuyas esperas se gestan importantes fragmentos de *Mémoires d’Hadrien* (CNMH, p. 526) y de *Un Homme obscur* (*Postface*, pp. 1066-67).

³²⁷ Por otra parte, tan sólo en este relato aparece el ferrocarril como elemento alusivo, metafórico o generador de muertes y de ausencias, dentro del conjunto de la obra narrativa de MY, y lo hace circunscribiéndose sobre todo al personaje de la mère Dida. Así, su marido Fruttuoso fallece arrollado por un tren: «Un jour, à un passage à niveau, l’express se jeta comme un loup sur l’homme et l’attelage, écrasant leur bruit de sonailles. On envoya le petit cheval à l’équarrisseur, et Fruttuoso alla dormir au cimetière sous une couronne en fil de laiton» (p. 253). La partida de uno de sus hijos también está relacionada con el tren: «Nanni comme son père fut happé par l’express : il prit le train pour Naples et le paquebot pour Buenos Aires» (p. 253). Por último, el viejo Clément Roux también ha de tomar el tren, «le train de dix heures quinze» (p. 274), para regresar a París, en el que será posiblemente su último viaje.

evasión: «il venait savourer chaque soir une faible goutte de l'alcool de Dieu» (p. 180).

El carácter teatral de toda la escenografía, cuidadosamente dispuesta en el interior de la iglesia y en todos y cada uno de los ritos (que participan de la naturaleza religiosa y de la pagana) que dentro de ella se desarrollan, lo encontramos fundamentado en la riqueza de paralelismos que aparecen de forma más o menos explícita; así, encontramos el escenario (el altar), el patio para el público con sus butacas (las filas de sillas), el decorado (imágenes e instrumentos de culto), la orquesta (el órgano), el protagonista ausente (Dios), los actores (los oficiantes), el vestuario (los ornamentos), el guión escénico (el ceremonial sagrado), los diálogos (las letanías: «continuelle génuflexion de la voix», p. 184), y en fin, actores secundarios, tramoyistas y figurantes: «le curé, l'organiste, le sacristain en livrée rouge, le mendiant sous le porche de Sainte-Marie-Mineur, tous prenaient au sérieux cet habitué du soir» (p. 181), así como una vendedora de cirios –Rosalia di Credo-, que se mueve como una marioneta: «ses petits gestes de marionette au bord de son étal de cire» (p. 184). El paralelismo encuentra un punto de apoyo incluso en la atmósfera que reina entre los asistentes a uno y otro lugar: «avec le chuchotement discret qui est de rigueur dans les chambres de malade, au théâtre, et dans la maison de Dieu» (id.).

Así pues, ese escenario, la iglesia, aparece como un lugar común de encuentro, en el que se dan cita una buena parte de los personajes de la novela, por distintos motivos. La religión que los une incita a la sumisión y sirve como adormidera para frenar cualquier intento de rebelión ante un orden injusto y perverso. El ritual que cada día se repite entre sus muros aporta la cantidad necesaria de beneficios para que siga renovándose indefinidamente: «le malheur est que, parfois des souhaits s'accomplissent, afin que perpétue le supplice de l'espérance» (p. 187). No obstante, la única gracia obtenida para todos, creyentes o no, es la que ella, MY, denominó «cette grande incertitude noire» (*Préface* de SS en EM, p.1533), esto es, la muerte, como único epílogo posible a la

representación que tiene lugar desde hace siglos en ese mismo escenario: «la seule grâce assurée d'avance, le don sombre qui annule tous les autres dons» (p. 188).

8.3 LA INMOLACIÓN DE LAS VÍCTIMAS FEMENINAS: ROSALIA Y MARCELLA

Aunque es cierto que, como hemos visto, la muerte impregna con su presencia la totalidad de la narración y que se yergue como amenaza omnipresente sobre el sueño de los romanos, tan sólo hay dos personajes que perecen en el curso del tiempo *real* descrito por la novela, acudiendo ambas deliberada y conscientemente al encuentro de la muerte: ellas son Rosalia di Credo, la vendedora de cirios en Santa María la Menor, hermana de Angiola e hija de don Ruggero, y Marcella Ardeati.

El personaje de Carlo Stevo, que mantiene una presencia constante en segundo plano, al ser continuamente evocado, ya ha muerto en el momento de iniciarse la acción. Por otra parte, el fallecimiento de Lina Chiari o de Clément Roux, quedan pendientes de consumarse de manera inminente, dadas las enfermedades de ambos. Don Ruggero, por su parte, inmerso en su universo de enajenación y ausente del mundo por su internamiento en el asilo, nos muestra una modalidad de muerte en la que el cuerpo y la mente pierden la sincronía para abandonar el mundo de los vivos: su mente lo abandonó hace ya tiempo, aunque el cuerpo continúe manteniendo la apariencia de la actividad biológica. Por fin, la mère Dida, la vendedora de flores, también anciana y cansada, ya ha iniciado el lento proceso de fusión con la tierra al que está llamada, y que en su caso, habrá de reemplazar a la muerte convencional. Por último, personajes como Paolo Farina, Giulio Lovisi, el doctor Alessandro Sarte o el mismo Massimo, habrán de protagonizar una agonía insidiosa, causada por la asfixia de sus propias máscaras.

El primer rasgo común que queremos destacar entre estas dos mujeres es su condición voluntariamente asumida de víctimas propiciatorias de un sacrificio,

que es ceremonia frecuente en la narrativa yourcenariana. En segundo lugar, el hecho de que ambas sean mujeres: las dos víctimas que se ofrecen a sí mismas en sacrificio en *Denier du rêve* tienen nombre femenino, como lo tiene en *Le Coup de grâce* –Sophie-, y como lo tienen en algunos de los relatos de *Nouvelles Orientales* –la madre albanesa o la viuda Aphrodissia-, o en *Maléfice* –Amande-. En los relatos de Yourcenar, la mujer da cumplimiento al mandato atávico de la especie, según el cual, como hemos señalado reiteradamente a lo largo del presente estudio, la mujer representa el eslabón necesario que vincula a la especie humana con las verdades absolutas de la existencia, dispensando la vida, y conduciendo a la muerte.

En el caso de Marcella, esta función ambivalente arranca ya desde sus orígenes familiares, quedando constancia con ello de que esa doble llamada de los personajes femeninos hacia la vida y hacia la muerte, está escrita desde el origen de los tiempos, pasando de unas a otras de generación en generación. El padre de Marcella, maestro anarquista depurado por el fascismo «mort misérablement dans la salle commune de l'hôpital de Bologne» (p. 210), transmite a su hija el germen ideológico y de lucha que finalmente habrá de conducirla a perpetrar el atentado que le costará la vida. Su madre, de la misma manera que la madre de Grigori Loew en *Le Coup de grâce*, ostenta la doble condición de comadrona y practicante de abortos, ayudando a nacer a unas criaturas, al mismo tiempo que impide que otras lleguen a ver la luz, razón por la que fue condenada. Marcella, personificando esa paradoja viviente («Ah! tuer, mettre au monde, vous vous y entendez, vous les femmes : toutes opérations sanglantes», p. 230), personifica la máscara de la vida a través de su papel de enfermera, ayudando a su marido a salvar vidas: «Quand j'étais infirmière à Bologne, avec Alessandro, il m'est arrivé de l'aider à extraire une balle du poumon ou du ventre d'un blessé» (p. 212) y, al mismo tiempo, se reviste de su máscara mortal³²⁸ cuando asume el papel de magnicida: «Faire le contraire: tirer sur cette brute, l'abattre, trouer ce sac plein de sang. Rien d'autre n'importe» (id.). Esa misma dualidad existente entre dar y quitar la vida se transforma en la posibilidad de dar o recibir la muerte, en la que

se debate permanentemente Marcella en las horas previas al atentado («C'était une de ces nuits où tout semble possible ; il était facile de tuer, facile de mourir», p. 195), y que es señalada por M. Sarde:

Préfigurant la Sophie de *Le Coup de grâce*, Marcella met sa passion au service d'une cause qui la dépasse et dans laquelle elle investit cette même fureur de tuer ou d'être tuée. Pour elle, comme pour Fernande, qui mourut de vous mettre au monde, donner ou prendre la mort est l'autre face inséparable de donner ou de prendre la vie» (Sarde, p. 240).

A partir del elemento descrito, se estructura la dimensión mítica del personaje encarnado por Marcella, en el que confluyen figuras y personajes procedentes de la mitología, de la leyenda y de la historia. Recogiendo el eco de esas otras figuras femeninas que le precedieron en el trance de convertirse en brazo ejecutor, Marcella reúne al tiempo las máscaras de la venganza, la rebelión y el suicidio; ella es a un tiempo Némesis, Furia y Medusa; es Marta frente a Maria, Judith frente a Holofernes, Charlotte Corday frente a Jean Paul Marat: «Et tu prends ton couteau, Charlotte, et tu montes dans la diligence pur Paris, et tu frappes un grand coup, comme un boucher, en plein cœur» (p. 230). Su gesto suicida es una forma individual de rebelión frente al adormecimiento colectivo, el estallido de un impulso largamente aletargado, que despierta súbitamente: «Marcella est une femme au cœur simple, obsédée par l'idée de l'attentat politique, et, en même temps, elle est Némésis, la Furie ou la Méduse endormie du Musée des Thermes, images de l'inéxorable colère et de la douleur supportée» (ER, p. 156). Todos los factores enunciados contribuyen a diseñar una proyección externa y de alcance colectivo, en la medida en que ella se ve abocada al cumplimiento de su destino como personaje trágico (recordamos que «sa vocation véritable [est le] malheur», p. 209):

[E]lle prémedite un attentat contre Mussolini dans une crise de désespoir causée par les brutalités du régime et, en particulier, par les injustices subies par les siens, et les sévices infligées à son ami et inspirateur Carlo Stevo. Elle est

³²⁸ Incluso su mismo apellido, Ardeati, hace evocar el nombre de la fosa Ardeatina, lugar célebre por el asesinato masivo de 355 patriotas italianos por parte de las tropas alemanas de Kesserling.

l'action en ce que l'action a de plus spontané. de plus élémentaire. Marcella atteint à une dimension de tragédie (ER. p. 91).

Sin embargo, de forma paralela a la vertiente colectiva de su papel de vengadora, la muerte de Marcella es también, como en tantos otros personajes yourcenarianos, un acto de afirmación individual, la única salida³²⁹ para un conflicto íntimo, para una pesadilla: «Tu veux tuer César, mais surtout Alessandro, et moi, et toi-même... Faire place nette... Sortir du cauchemar... Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule... En finir avec les gens qui n'existent pas...» (p. 229). Sin duda alguna, ambas vertientes no se excluyen, sino que se complementan y se justifican recíprocamente. El sacrificio realizado tiene un carácter abstracto y testimonial, que en cierto sentido, salvaguarda la dignidad colectiva («il faut bien que ce que les gens n'ont pas le courage de faire soit fait par quelqu'un», p. 230) y, al tiempo, es una expiación individual, carente por lo tanto de toda virtualidad redentora: «ton sacrifice ne sauve personne, au contraire. Tuer, c'est seulement ton moyen de mourir» (p. 230).³³⁰

En el caso de Rosalía di Credo, el sacrificio mediante el que entrega su vida, presenta un ámbito de acción mucho más reducido, en el que no caben las motivaciones que afecten al destino de ningún pueblo. Rosalía ensaya mediante su muerte a través del fuego, de eliminar el nuevo decorado en el que discurre su soledad, para que así pueda resurgir de nuevo el que figuraba en un acto anterior, que componía el paraíso perdido del que fue expulsada en compañía de su padre y de su hermana, en una acción que supuso la disgregación definitiva del núcleo familiar. A la añoranza de ese pasado se suma la insoportable soledad de un

³²⁹ Así queda igualmente recogido por A. Madeiros: «Ce meurtre, qui est pour elle un suicide. est la seule issue qu'elle puisse envisager» (Madeiros. p. 148).

³³⁰ Joan E. Howard enjuicia la muerte de Marcella desde el punto de vista del rechazo que suscita en ella un entorno inaceptable, aunque sublimando su acción hacia el suicidio en lugar del asesinato, por una negación de la violencia: «Dans *Denier du rêve*, on a une femme qui se veut assassin. Mais elle finit [...] par se sacrifier [...] au nom de sa cause politique [...] Si Marcella, elle, échoue en disant non à des conditions de vie qu'elle juge invivables, c'est que son refus s'exprime dans la même tâche d'éliminer. Et comme on le voit si bien dans *Nouvelles orientales*, ce ne sera jamais dans l'univers yourcenarien par voie de la violence que l'on donnera naissance à un monde juste» (Howard, p. 170).

se debate permanentemente Marcella en las horas previas al atentado («C'était une de ces nuits où tout semble possible ; il était facile de tuer, facile de mourir», p. 195), y que es señalada por M. Sarde:

Préfigurant la Sophie de *Le Coup de grâce*, Marcella met sa passion au service d'une cause qui la dépasse et dans laquelle elle investit cette même fureur de tuer ou d'être tuée. Pour elle, comme pour Fernande, qui mourut de vous mettre au monde, donner ou prendre la mort est l'autre face inséparable de donner ou de prendre la vie» (Sarde, p. 240).

A partir del elemento descrito, se estructura la dimensión mítica del personaje encarnado por Marcella, en el que confluyen figuras y personajes procedentes de la mitología, de la leyenda y de la historia. Recogiendo el eco de esas otras figuras femeninas que le precedieron en el trance de convertirse en brazo ejecutor, Marcella reúne al tiempo las máscaras de la venganza, la rebelión y el suicidio; ella es a un tiempo Némesis, Furia y Medusa; es Marta frente a Maria, Judith frente a Holofernes, Charlotte Corday frente a Jean Paul Marat: «Et tu prends ton couteau, Charlotte, et tu montes dans la diligence pur Paris, et tu frappes un grand coup, comme un boucher, en plein cœur» (p. 230). Su gesto suicida es una forma individual de rebelión frente al adormecimiento colectivo, el estallido de un impulso largamente aletargado, que despierta súbitamente: «Marcella est une femme au cœur simple, obsédée par l'idée de l'attentat politique, et, en même temps, elle est Némésis, la Furie ou la Méduse endormie du Musée des Thermes, images de l'inéxorable colère et de la douleur supportée» (ER, p. 156). Todos los factores enunciados contribuyen a diseñar una proyección externa y de alcance colectivo, en la medida en que ella se ve abocada al cumplimiento de su destino como personaje trágico (recordamos que «sa vocation véritable [est le] malheur», p. 209):

[E]lle prémedite un attentat contre Mussolini dans une crise de désespoir causée par les brutalités du régime et, en particulier, par les injustices subies par les siens, et les sévices infligées à son ami et inspirateur Carlo Stevo. Elle est

³²⁸ Incluso su mismo apellido. Ardeati, hace evocar el nombre de la fosa Ardeatina, lugar célebre por el asesinato masivo de 355 patriotas italianos por parte de las tropas alemanas de Kesslerling.

l'action en ce que l'action a de plus spontané. de plus élémentaire. Marcella atteint à une dimension de tragédie (ER. p. 91).

Sin embargo, de forma paralela a la vertiente colectiva de su papel de vengadora, la muerte de Marcella es también, como en tantos otros personajes yourcenarianos, un acto de afirmación individual, la única salida³²⁹ para un conflicto íntimo, para una pesadilla. «Tu veux tuer César, mais surtout Alessandro, et moi, et toi-même... Faire place nette... Sortir du cauchemar... Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule... En finir avec les gens qui n'existent pas...» (p. 229). Sin duda alguna, ambas vertientes no se excluyen, sino que se complementan y se justifican reciprocamente. El sacrificio realizado tiene un carácter abstracto y testimonial, que en cierto sentido, salvaguarda la dignidad colectiva («il faut bien que ce que les gens n'ont pas le courage de faire soit fait par quelqu'un», p. 230) y, al tiempo, es una expiación individual, carente por lo tanto de toda virtualidad redentora: «ton sacrifice ne sauve personne, au contraire. Tuer, c'est seulement ton moyen de mourir» (p. 230).³³⁰

En el caso de Rosalia di Credo, el sacrificio mediante el que entrega su vida, presenta un ámbito de acción mucho más reducido, en el que no caben las motivaciones que afecten al destino de ningún pueblo. Rosalia ensaya mediante su muerte a través del fuego, de eliminar el nuevo decorado en el que discurre su soledad, para que así pueda resurgir de nuevo el que figuraba en un acto anterior, que componía el paraíso perdido del que fue expulsada en compañía de su padre y de su hermana, en una acción que supuso la disgregación definitiva del núcleo familiar. A la añoranza de ese pasado se suma la insoportable soledad de un

³²⁹ Así queda igualmente recogido por A. Madeiros: «Ce meurtre, qui est pour elle un suicide. est la seule issue qu'elle puisse envisager» (Madeiros, p. 148).

³³⁰ Joan E. Howard enjuicia la muerte de Marcella desde el punto de vista del rechazo que suscita en ella un entorno incaceptable, aunque sublimando su acción hacia el suicidio en lugar del asesinato, por una negación de la violencia: «Dans *Denier du rêve*, on a une femme qui se veut assassin. Mais elle finit [...] par se sacrifier [...] au nom de sa cause politique [...] Si Marcella, elle, échoue en disant non à des conditions de vie qu'elle juge invivables, c'est que son refus s'exprime dans la même tâche d'éliminer. Et comme on le voit si bien dans *Nouvelles orientales*, ce ne sera jamais dans l'univers yourcenarien par voie de la violence que l'on donnera naissance à un monde juste» (Howard, p. 170).

presente sombrío. Se trata, pues, de una operación, estrictamente individual, de retorno a las fuentes, pero que tiene en común con la salida de Marcella, la opción del sacrificio individual como último recurso para un presente sin salidas, aunque, en el caso de Rosalia, con un claro detonante de pertenencia a una tierra y a una familia, que son los referentes del ser humano sobre la tierra, en medio de un entorno más o menos hostil:

[Une forme] d'attachement à la terre. et [...] d'amour passionné [...] mais dépensé entièrement dans le cercle familial. à tâcher de soutenir son vieux père plus ou moins gâteux, sa sœur ingrate qui refuse les robes qu'elle coud pour elle. Tout le pouvoir d'amour de Rosa se dépense ainsi. sans que le mot amour ait été prononcé [...] en retrouvant dans la mort Gemara. sa propriété d'enfance. qui est en somme le symbole de sa famille et de son passé (ER. p. 93).

Así pues, la soledad intrínseca del ser humano (bajo su apariencia familiar en el caso de Rosalia, y bajo la modalidad sociopolítica en el caso de Marcella) resulta ser uno de los más sólidos elementos comunes de cuantos vinculan ambas muertes.

En el contexto del fascismo, la desaparición de la propiedad de Gemara («une vieille maison de Sicile», p. 190), detonante de la muerte de Rosalia, puede resultar una metáfora del papel de la milenaria Italia, heredera de una inmensa cultura y civilización, pero reducida a la ruina o a la disolución, por causa de un propietario enajenado (don Ruggero / el fascismo) («il n'était qu'un héritier», p. 191), que puede representar la ruina y el final de tan esplendorosa tradición («la vieillesse semblait l'état naturel de cet homme qui ne valait que comme aboutissement d'un passé [...] Don Ruggero n'avait pas d'avenir» (p. 191). El tema de la propiedad familiar destruida o en la ruina, que tanto obsesionara a MY desde la desaparición de su casa en Mont Noir, y que ya había figurado en *Alexis* o en *Le Coup de grâce*, obedece en el caso de Gemara a la acción conjunta de un conglomerado de factores, que no son sino un trasunto de los males que aquejaban a la sociedad italiana, llevándola al camino del estancamiento y de la aniquilación:

«la Maffia, les troubles agraires, et surtout l'incurie avaient appauvri la terre et tari les sources» (p. 191).

La identificación de Rosalia con Gemara es tan absoluta, una vez que ha perdido el contacto con su hermana y con su padre, que el momento en el que le llega la carta en la que su cuñado Paolo Farina le anuncia la venta por embargo de la propiedad, para ella significa la señal inequívoca del proceso que habrá de llevarla a la muerte, convirtiéndose en un mensaje fúnebre: «ce papier noir et blanc lui fit l'effet de son propre faire – part» (p. 203).³³¹

En lo que respecta a los elementos teatrales que antes hemos analizado en el resto de los personajes, constituidos fundamentalmente por las sucesivas máscaras que cada uno de ellos iba asumiendo a lo largo del desarrollo de la acción, nos encontramos posiblemente en el caso de Rosalia y Marcella con las dos figuras más transparentes y menos ambivalentes de todo el conjunto de la novela. Sin embargo, en un contexto como el descrito, en el que veíamos a Rosalia como una marioneta (cfr. supra), y como vendedora de cirios que desconfía de los remedios que vende («elle avait cessé de croire à leur utilité», p. 206), ni siquiera Marcella ofrece un semblante unívoco; ni siquiera ella se sustrae a este carnaval generalizado de confusión y engaño («Je mens, pensa-t-elle. Même si près de la mort, je mens» p. 232), confesándole a Massimo el inevitable hundimiento de todas las creencias edificadas en torno a la apariencia de su imagen: «[J]e pense [...] [à] vos inventions compliqués... Au faux que vous fabriquez avec un peu de vrai... Alessandro, Toi... Et Carlo lui-même imaginait... Mon père, par exemple. Oui, mais je n'étais pas cette fille héroïque qu'Alessandro se figure» (232).

La conclusión es que, aun entregando su vida, en una sociedad con los valores completamente contaminados, ella se encuentra en el mismo plano que

³³¹ Señalamos la analogía existente entre este símil de tipo fúnebre y el existente en *Le premier soir*, en el telegrama que recibe Georges, a través del cual se enterará de la muerte de su amante Laure: «ce texte donnai[en]t prématurément l'aspect officiel d'un faire – part» (CB, p. 62). La fijación de MY por este tipo de participaciones sociales conteniendo mensajes de muerte, le llevaría a titular el primero de los volúmenes de memorias familiares como *Souvenirs pieux*.

Massimo, el delator, el traidor³³²: «Je ne suis ni plus propre, ni plus pure que toi» (p. 233), porque ella también juega con dos barajas: «Double jeu, toi aussi» (p. 234).

Continuando con el análisis comparativo entre los sacrificios de las dos figuras femeninas principales, abordamos el significativo apartado que se refiere al elemento predominante (dentro de los cuatro primordiales, aire, agua, fuego y tierra), que prevalece en cada una de ellas, y que sirve para definir el registro narrativo que preside el rito del sacrificio en cada caso³³³.

En el caso de Rosalia, el elemento básico es el fuego, que ella provoca a partir de las brasas que, compradas con la moneda de diez liras, le facilita precisamente Marcella, que es su vecina. El único contacto entre ambas se reduce pues al instrumento de muerte, que va a facilitar el rito del sacrificio. El paralelismo ya señalado anteriormente de esta muerte con la de la bailarina de “La jeune fille qui pleure” (*Les Songes et les Sorts*) proporciona elementos estéticos y visuales comunes, tales como la introducción de la danza de las llamas o de la bailarina, así como la imagen de su ropa ardiendo: «le feu clair des bougies se communique aux volants de sa robe de mousseline» (SS, p. 1600), «Des flammes commencèrent à danser : le bas de sa jupe de mérinos avait pris feu au contact de la braise» (p. 206).

El fuego actúa como medio de sacrificio, y por tanto de purificación y expiación de quien se ofrece como víctima, pero al mismo tiempo opera la destrucción necesaria para que la propiedad familiar no pueda pasar a otras

³³² Dentro del contexto de las múltiples referencias teatrales que hemos señalado en la presente novela (que no en vano dio lugar a una posterior versión dramatizada *–Rendre à César–*), en la que la analogía entre la figura de César y Mussolini se convierte por momentos en una identificación, apuntamos la frase que Marcella dirige al traidor Massimo (cuando éste se defiende diciéndole que, en su doble juego, realmente les estaba protegiendo a Carlo y a ella) «Toi aussi!» (p. 231): el paralelismo es evidente con las palabras dirigidas por César a su ahijado Marco Bruto, que también le traiciona, uniéndose a los conjurados contra él: «Et tu, Brute?» (Shakespeare, *Julius Caesar*, Act III, Scene I).

³³³ Véase al respecto, en “La mort élémentaire dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar” de Farrell & Farrell (p. 14), el análisis de la presencia de los cuatro elementos en ambas muertes. Nosotros nos limitaremos a señalar la presencia del elemento que en cada caso predomina, esto es, el agua en el caso de Marcella, y el fuego en el caso de Rosalia.

manos. Esta función múltiple del fuego resulta posible gracias a la triple superposición de planos que se produce mientras la habitación es devorada por las llamas: de un lado, se nos describe el fuego real, en medio del cual vemos a Rosalia, tendida sobre el lecho, morir con los ojos abiertos; por otra parte, asistimos a una escena, producto de la imaginación de la moribunda, en la cual, la casa de Gemara está ardiendo simultáneamente; por último, se añade una visión retrospectiva real del pasado, en la cual, rememora el asalto del que Gemara fue objeto por parte de los campesinos de los alrededores, confundiendo su asedio con los golpes que sus vecinos están dando en su puerta, alarmados por el humo. Mediante esa intersección de planos oníricos y reales, se obtiene el deseado tránsito a la dimensión en la que se produce el reencuentro de Rosalia con su hermana y con la casa de Gemara:

Tranquille. couchée sur la courte-pointe roussie comme le cadavre de ses ancêtres sur le bûcher des funérailles. les yeux grands ouverts. Rosalia di Credo venait d'aborder au pied d'un monstrueux Gemara nocturne où l'attendait Angiola (p. 206).

En el caso de Marcella, todo el proceso que precede su aproximación al lugar en el que se producirá el atentado y su propia muerte, se halla jalonado de referencias al elemento agua. Este elemento, cuya significatividad hemos mencionado repetidamente en la práctica totalidad de las obras de Yourcenar, tiene de nuevo en *Denier du rêve* una considerable presencia, cumpliendo, como es habitual, una doble funcionalidad: la de servir de vehículo hacia la vida, al tiempo que puede representar la corriente que aproxima a la muerte.

Toda esta múltiple función del agua, presente en todos los escenarios, es evocada en su más múltiple y contradictoria riqueza, por Massimo, al referirse a su amigo Carlo muerto en las islas Lipari, al tiempo que recuerda que fue a través del agua como él mismo huyó con su familia para rehacer la vida lejos de su tierra natal rusa:

[...] “L'eau qui lave, pensa-t-il, l'eau qu'on boit, l'eau qui prend et perd toutes les formes... L'eau qu'on a peut-être refusée à un fiévreux, là-bas, aux îles Lipari...” Un souvenir presque oublié lui revint [...] L'eau d'un fleuve, l'immense masse liquide qu'il a descendue avec sa mère et leurs compagnons lors du dangereux voyage accompli pour s'évader du pays natal (p. 272).

El agua, surgiendo a través de una fuente, encarna siempre el permanente flujo de la vida y su siempre inacabado retorno. Los encuentros junto a las fuentes marcan el principio y el final de la acción de la novela, señalando su perpetua renovación, como ya ocurriera en el primer encuentro entre Adriano y el joven Antinoo: el primer encuentro referido entre dos personajes de la novela, entre Paolo Farina y Lina Chiari, tiene lugar junto a una fuente : «il rencontre Lina Chiari dans un jardin public, au bord d'une fontaine qui rabâchait sans cesse les mêmes paroles de fraîcheur» (p. 169). Igualmente, será la fuente de Trevi el lugar junto al que se dará el último de los encuentros, entre Massimo y Clément Roux, y el lugar del que Oreste Marinunzi recoja la moneda arrojada por el pintor.

Antes de culminar en la muerte de Marcella, señalaremos igualmente que, además de la muerte de Carlo Stevo, que se produce en una isla –Lipari- (junto al agua, por lo tanto, como todas las muertes relevantes en *Mémoires d'Hadrien*, o en *Un Homme obscur*), también la muerte figurada de don Ruggero –su locura-, se sustancia en un regreso a su isla, de donde fue arrebatado por las circunstancias: «Au moment de sombrer, don Ruggero regagnait son île: la folie, c'était sa Sicile» (p. 203). De igual forma, junto al elemento predominante del fuego en la muerte de Rosalia, existen también diversos rasgos que denotan, junto a él, la presencia de un marcado componente acuático asociado a la acción de morir. Así, la forma en que accede al contenido de las brasas que le envía su vecina Marcela (pagadas con el precio de su muerte, «l'obole à Caron», p. 205), adopta la apariencia del acercamiento náutico mediante el cordaje a la barca: «Rosalia tirait sur la corde comme si elle halait sa mort» (205). Su entorno urbano se convierte en marino, en virtud de la travesía que tras la muerte habrá de conducirlo a Sicilia, hasta Gemara; por ello, el ruido de la ciudad será, gracias a la superposición de planos antes señalada, «l'incertaine rumeur de vagues» (id.), al

tiempo que los efectos del fuego y del humo, serán simplemente el trastorno provocado por el mar de la muerte, en el que empieza a adentrarse: «le cœur chaviré par le mal de mer de la mort, elle retombe sur son lit» (p. 206), convirtiendo su lecho en la embarcación que la transportaba hasta su destino final. «Le lit de fer –la barque- filait à une vitesse si continue qu'elle n'était plus vertigineuse» (id.).

Finalmente, encontramos en la muerte de Marcela las diversas imágenes acuáticas ya anunciadas, si bien conviene destacar que, en lugar de ilustrar el proceso mismo de su agonía y fallecimiento, se centran sobre todo en su acercamiento y aproximación al lugar y el momento que ella sabe que será el punto de no retorno de su existencia. Todos los elementos que describen su trayecto hacia el lugar del atentado, encierran esa extraña comunión del individuo con el cosmos que sólo es posible en la soledad y en la oscuridad de la noche³³⁴, que integra en este caso, las alusiones fluviales. En virtud de estas alusiones, su último trayecto aparece como una carrera alocada, en la que ella se limita a dejarse arrastrar por una fuerte corriente, de la que no puede escapar, y que la va acercando progresivamente hasta su punto de encuentro con el destino: «la rue déserte s'étendant devant eux, rivière de nuit [...] où çà et là de vagues réverbères tremblaient comme le fanal d'une barque [...] Marcella s'arrêta, transie malgré la tiédeur de l'air, traversée d'un frisson comme un nageur au moment de plonger» (p. 235), «des drapeaux à des balcons claquaient comme par un grain les voiles des barques» (237); el símil fluvial pronto se convierte, sin embargo, en una transposición de plano, situándonos súbitamente en el mundo de ultratumba, en el cual encontramos, no sólo a Marcella prematuramente adentrada en el Hades, sino a todo el conjunto de su población, sumidos como están en el más profundo de los sueños: «le fleuve infernal s'élargissait, s'incurvait le long des façades noires en d'imprévus méandres, roulait dans ses flots d'inertes noyés qui se croyaient des vivants. Elle marchait comme une grecque dans Hadès» (p. 236).

³³⁴ Adriano describe una experiencia casi mística en su contemplación nocturna del firmamento en Siria. en el episodio denominado "la nuit syrienne" (MH. pp. 402-403), análoga a la experimentada por Nathanael en su contemplación del cielo nocturno en medio del océano (HO. p. 962).

La estructura narrativa de la novela encuentra su punto culminante en el momento del disparo fallido. El dictador, al contrario que el resto de los personajes, cada uno de los cuales asume la máscara que le corresponde en cada momento, no lleva en ese momento la que podía atraer hacia sí el proyectil de la ira y de la venganza, disparado por Marcella: «Au lieu d'un maître en uniforme, le menton levé, face au peuple, fascinant la foule, elle n'avait sous les yeux qu'un homme en habit de soirée baissant la tête pour regagner son automobile» (p. 238); demasiado tarde para renunciar, y, del mismo modo que la viuda Aphrodisia se precipita al vacío, pero asiéndose fuertemente de la cabeza cortada del hombre amado, ella consume mediante el suicidio su propio sacrificio, con la ceguera de quien sabe que carece de alternativa, al igual que carece de la menor posibilidad de triunfar en su intento de magnicidio: «Elle s'agrippa à l'idée de meurtre comme un naufragé au seul point fixe de son univers qui sombre, leva le bras, tira, et manqua son coup» (id.).

Tras la elipsis que permite sustraer al lector el momento y el modo de su muerte, encontramos a la frustrada magnicida abatida por un disparo, pero con la apariencia de haberse ahogado en las aguas infernales que hemos descrito, y que la habían conducido hasta allí: «Une robe noire, trempée de pluie, colle au corps de la meurtrière, donnant à cette morte l'apparence d'une noyée» (p. 250). De nuevo, tras *Mémoires d'Hadrien*, la figura de un ser ahogado asume la imagen de la muerte por antonomasia, causada por el elemento destinado a transmitir la vida: el agua.

Marcella ha sido el más inmutable de los personajes, conservando intacta hasta el final la única máscara que ha exhibido a lo largo de todo el relato, y que permanece inalterable incluso después de la muerte: «Un peu de sang et de salive a coulé de la bouche grande ouverte, mais le visage est intact. Une mèche humide serpente le long de cette Méduse morte. Et les yeux fixes, mais aveugles³³⁵, plongent dans ce néant qui pour elle est tout l'avenir» (p. 250).

³³⁵ Destacamos, a partir de esta frase, el hecho de que tanto Marcella como Rosalia, los únicos personajes que mueren en el curso de la acción de la novela, lo hacen *con los ojos abiertos*, respondiendo así a esa repetida obsesión de la autora, que sirve para poner el punto final a *Mémoires d'Hadrien*.

CAPÍTULO 9

L'ŒUVRE AU NOIR

**EL ALQUIMISTA Y LA GRAN OBRA DE
SU MUERTE**

CAPÍTULO 9

L'ŒUVRE AU NOIR

EL ALQUIMISTA Y LA GRAN OBRA DE SU MUERTE

*Un hombre que se ha consagrado
toda la vida a la filosofía
tiene que morir lleno de valor
y con la firme esperanza
de que al partir de esta vida
disfrutará de goces sin fin...*

(Platón: Fedón)

9.1 LA GÉNESIS DE LA OBRA

L'Œuvre au Noir es probablemente la obra más compleja y más elaborada de cuantas compuso Marguerite Yourcenar a lo largo de su extensa producción narrativa. Se trata de una obra habitualmente encuadrada, al igual que *Mémoires d'Hadrien*, en la época de madurez, quedando ambas englobadas bajo la impropia denominación genérica de “novela histórica”, debido al hecho de estar ambas ambientadas en épocas históricas perfectamente delimitadas y al hecho de contar con numerosas referencias reales a partir de una minuciosa labor previa de documentación. Sin embargo, la reconstrucción de un determinado periodo histórico no es para la novelista el objetivo primordial de la redacción de la obra, sino el marco de creación de un universo propio, partiendo de unos presupuestos históricos que ella acepta y adapta con una dosis variable de rigor, conjugada con la creatividad. En el caso de Adriano, partía de un personaje real para construir a partir de él su peculiar visión del emperador y de su época; Zenón, por el

contrario, es un complejo y ficticio conglomerado, tejido a partir de múltiples ingredientes reales, que queda situado en la Europa convulsa del S. XVI.

De la misma manera que la inmensa mayoría de las producciones objeto de análisis en el presente trabajo, *L'Œuvre au noir* arrastra tras de sí una larga y complicada serie de vicisitudes hasta el momento de ser publicada bajo su actual configuración; al igual que en el resto, dichas incidencias arrancan de una idea surgida en la temprana juventud, que es parcialmente desarrollada y publicada en una primera etapa, permanece posteriormente aletargada durante un período considerable, y es finalmente rehecha y publicada más de cuarenta años después.

Veamos:

En los primeros años de su juventud («j'avais pris des notes dès ma dix-huitième année», YO p. 163), fruto de las investigaciones llevadas a cabo sobre los antecedentes históricos de sus dos ramas familiares, así como de los lugares en los que ella había pasado su infancia, Yourcenar concibe una obra de extensión desmesurada cuyo título sería *Remous*, y que nunca habría de ver la luz, pues fue destruida por ella misma: «Mais il faut songer que ce premier projet de jeunesse eût été plutôt un immense *Archives du Nord* romanesque, et que l'histoire de Zénon n'y aurait été qu'un épisode» (YO, p. 184). No obstante, el núcleo que inspiró esta obra *non nata* habría de servir como materia prima de muchas de sus obras posteriores, cuya culminación sería, ya en las postrimerías de su vida, la trilogía de memorias englobadas bajo el título genérico de *Le labyrinthe du monde*. El personaje de Zenón³³⁶, protagonista absoluto de *L'Œuvre au Noir*, y

³³⁶ Respecto al origen de la elección del nombre de su protagonista (atribución que en ninguna de las obras de MY es arbitraria), la autora ofrece algunos datos en una carta dirigida a Jean Mouton: «Vers la vingtième année, à l'époque où je lisais de vieux papiers de famille pour alimenter, si possible, de détails vrais, une première et informe ébauche de la présente *Œuvre au Noir*. j'ai rencontré dans une note manuscrite, parmi de lointains ascendants paternels, celui de Zénon. Je n'ai jamais plus tard retrouvé cette note, ni ce nom dans les quelques travaux généalogiques consacrés à cette vieille famille, d'ailleurs fort obscure, mais je l'ai néanmoins conservé pour mon personnage. On oublie trop qu'il y a eu un Saint Zénon évêque de Vérone, où il y a une admirable église, et très vénéré jadis dans tout l'Italie du Nord. Le nom semblait donc pas trop improbable pour un fils d'Italien, et né dans une famille de banquiers flamands sans cesse en rapport avec l'Italie» (Lettre à Jean Mouton, 14 octobre 1968, LT, p. 300). Así mismo, el nombre de Zenón se halla igualmente determinado por su perfil de filósofo y por las evidentes influencias del estoicismo: «Je m'étais tout de suite emparée du prénom de Zénon, qui me plaisait, parce que, bien que donné assez fréquemment dans cette région aux époques de foi, en l'honneur d'un saint

que ya aparecía esbozado en aquel primer proyecto, protagonizará un relato compuesto entre 1923 y 1924 titulado *D'après Dürer* «version gauche et encore naïve» (CNON, p. 860). Este relato, retocado en 1934, formará junto con *D'après Greco* y *D'après Rembrandt* la trilogía publicada por Grasset (1934) bajo el título de *La Mort conduit l'attelage*, que no volvería a ser jamás reeditada. Según la apreciación de un crítico, no rechazada por la autora³³⁷, los componentes de dicha trilogía se corresponderían, respectivamente, con la mente, con el cuerpo y con el alma, según los versos de Rimbaud contenidos en *Une saison en enfer*: «Les Rois de la vie, les trois mages, le corps, l'âme, l'esprit...» (cit. en CNON, OR, p. 852).

Tras esta primera publicación, es en 1955 cuando la novelista recupera la trilogía con vistas a una nueva impresión. Sometida a la correspondiente revisión, emprende el acostumbrado proceso de reescritura, cuyo primer fruto es el capítulo titulado «La conversation à Innsbruck» (1956), quedando la redacción del resto de la actual novela pospuesto hasta el periodo comprendido entre 1962 y 1965³³⁸, para concluiría definitivamente en agosto de 1965³³⁹. Entre 1955 y 1968, el

évêque de Vérone. il avait été aussi celui de deux philosophes antiques. le subtil éléate. mis à mort. dit-on par un tyran. et l'austère stoïcien qui paraît s'être suicidé. comme ce fut souvent l'usage dans sa secte» (TS. en EM. p. 335). El primero al que se refiere MY es Zenón de Elea (490 A.C.), supuesto discípulo directo de Parménides, muerto por las torturas de de Nearco, tirano de Elea; el segundo, es el filósofo estoico Zenón de Citio (335-264 A.C.), que fundó una escuela (a. 300) en el pórtico pintado por Polignoto (stoa peçile), de donde proviene el nombre de la escuela estoica, y que, al igual que hará el Zenon yourcenariano, se quita voluntariamente la vida.

³³⁷ «[T]exte si imparfait, et surtout si maigre, si peu développé et si vaguement motivé [...] qu'il me paraît aujourd'hui admirable qu'en dépit de tant de lacunes et de tant de bavures, un critique à l'époque ait pu reconnaître et nommer le thème de chaque partie de la trilogie : l'esprit, le corps, l'âme. Je n'y avais pas pensé moi-même (CNON, p. 852).

³³⁸ «Septembre 1962 – février 1964. Rédaction et mise au point de la première partie de *L'Œuvre au noir*. «La Vie errante» [...] Mars 1964. [...] À Salzbourg, elle entreprend la seconde partie de *L'Œuvre au noir*, «La Vie immobile». Rentrée l'été à Northeast Harbor, elle se consacre exclusivement à ce livre qu'elle achèvera en août 1965 (*Chronologie*, en OR, p. XXVIII).

³³⁹ La autora señala a M. Galey la curiosa discordancia existente entre el tiempo novelado y el tiempo en el que se escribe, precisamente a propósito de las muertes de Adriano y de Zenón: «Très souvent [...] on situe les événements ou les personnages dans la saison contraire à celle où l'on se trouve. J'ai terminé *Mémoires d'Hadrien*, dont le héros meurt pourtant dans la chaleur d'un été italien, par un hiver très froid, et *L'Œuvre au noir* en plein été, alors que Zenón se tue un 17 février [...] ayant tout juste terminé mon livre, étendue sur mon hamac, j'ai répété le nom de Zenón peut-être trois cents fois, ou davantage, pour rapprocher de moi cette personnalité, pour qu'elle soit présente à ce moment-là, qui était en quelque sorte celui de sa fin» (YO, pp. 183-184). Por otra parte, el personaje de Henri Maximilien coincide con Zenón en la fecha de su muerte, estando ésta ya predeterminada por el contexto narrativo de la escena: «Zenón et Henri-Maximilien meurent tous les deux, je m'en aperçois à la relecture, en février. J'ai vainement essayé de changer le mois pour ce dernier. La scène était perçue comme une scène de fin d'hiver italien» (CNON, p. 818).

personaje de Zenón y el mundo que le rodea monopolizaron por completo el trabajo y la atención de Yourcenar, acompañándole hasta el final de sus días: «L'Œuvre au Noir aura été, tout comme *Mémoires d'Hadrien*, un de ces ouvrages entrepris dans la première jeunesse, abandonnés et repris au gré des circonstances, mais avec lesquels l'auteur aura vécu toute sa vie» (NA, p. 839). Fiel, pues, a la *praxis* creativa que ella misma instituyó tempranamente, esta obra, al igual que la práctica totalidad de su producción narrativa, arranca de un material literario bruto (poco elaborado), que data de su primera juventud, y tras un largo proceso de intermitentes reescrituras, se va sedimentando en las posteriores obras de madurez, más elaboradas y decantadas por la fuerza de la experiencia, de las vivencias personales, y por el enriquecimiento aportado por su singular capacidad expresiva y su maestría literaria: «Plus je vais, plus cette folie qui consiste à refaire des livres anciens me paraît une grande sagesse» (CNON, p. 853).

L'Œuvre au Noir será por fin publicada por Gallimard el 8 de mayo de 1968, coincidiendo casualmente en el tiempo con la crisis provocada por las protestas estudiantiles y ciudadanas que tuvieron lugar en las universidades y bulevares parisinos, y que llegaron a poner en cuestión los mismos fundamentos socio-políticos del régimen de la V República. La razón que explica la demora de casi tres años entre la finalización de la novela y su publicación radica en la larga serie de pleitos que la escritora sostuvo con Plon, su anterior casa editorial, que se saldaría con el cambio a Gallimard, sello con el que ya habría de permanecer en adelante. El 25 octubre del mismo año la obra obtiene el prestigioso premio Fémina, que no hace sino aumentar la enorme proyección internacional de la que ya para entonces disfrutaba Yourcenar, sobre todo, después del éxito obtenido por *Mémoires d'Hadrien*, siendo ambas obras traducidas a numerosas lenguas³⁴⁰. La novela, al igual que *Le Coup de grâce*, fue llevada al cine³⁴¹ por el realizador

³⁴⁰ La traducción en lengua inglesa de *L'Œuvre au Noir*, efectuada durante diez años por Grace Frick, no aparecería hasta 1976 bajo el título de *The Abyss*, debido entre otras razones a las crecientes limitaciones que su estado de salud le iba imponiendo. En español fue inicialmente titulado como *El Alquimista* (trad. de Vicente Villacampa. Plaza y Janés. Barcelona, 1970), y posteriormente como *Opus Nigrum* (trad. Emma Calatayud. Alfaguara, Madrid, 1982) (*Bibliographie*, en OR, p. 1351).

³⁴¹ Se trata de una coproducción franco belga (PH. Dussar, J.-C. Batz), del mismo título que la novela, interpretada por Gian Maria Volonte: Zenón. Ph. Léotard: Henri-Maximilien. Samy Frei:

belga André Delvaux (n. 1926) y estrenada el 18 de mayo de 1988, cinco meses después de que falleciera Marguerite Yourcenar, por lo que nunca llegó a verla, ni siquiera en las fases previas de elaboración.

Habían transcurrido más de cuarenta años entre el momento en el que Zenón se aposentó por vez primera en la mente de Yourcenar y el día en el que salió de la imprenta bajo su forma actual. La vida de la escritora ha discurrido paralelamente a la de sus personajes, ha madurado al mismo ritmo, y se ha ido acercando paulatinamente a una óptica diferente del hecho de la muerte. Ese interregno, que vale media vida, ha condicionado significativamente el tratamiento otorgado a este tema, como intentaremos desentrañar a lo largo del presente capítulo, pues si bien es cierto que al inicio de la obra encontramos a un Zenón de veinte años, al que seguiremos hasta su muerte con sesenta, no lo es menos el hecho de que Yourcenar no contaba aún la veintena cuando concibe la obra, y ya alcanza los sesenta y cinco en el momento de su publicación:

L'Œuvre au Noir commencée (sous un autre titre) à l'époque où j'avais l'âge du jeune Zénon, du jeune Henri-Maximilien du début du livre. Terminée quand j'ai un peu plus de l'âge qu'ont Zénon et Henri-Maximilien quand ils butent sur leur mort (CNON, p. 857).

Nos referiremos finalmente, dentro de esta introducción sobre los aspectos generales de la obra, al título que finalmente le adjudicó, que se encuentra íntimamente ligado con la condición de alquimista de Zenón, que completa el tercer vértice del triángulo que forman su tarea sobre el cuerpo como médico, su tarea sobre el espíritu y la mente, como filósofo, y, mediante la alquimia, aún, concilia y equilibra ambas búsquedas, integrándolas en su propia trayectoria, que culminará al final de la obra, tras atravesar las tres fases marcadas en el proceso de disolución de la materia.

La formule *L'Œuvre au Noir*, donné comme titre au présent livre, désigne dans les traités alchimiques la phase de séparation et de dissolution de la substance qui

le Pricur. Mathieu Carrière: Pierre de Hamaere. M.-Ch. Barrault: Hilzonde. M.-F. Pisier: Martha. y

était, dit-on, la part la plus difficile du Grand Œuvre. On discute encore si cette expression s'appliquait à d'audacieuses expériences sur la matière elle-même ou s'entendait symboliquement des épreuves de l'esprit se libérant des routines et des préjugés. Sans doute a-t-elle signifié tour à tour ou à la fois l'un et l'autre (NA. en OR. p. 844).

Al decidirse por este título, la autora subraya el carácter de progresión interna en el camino de despojamiento y de ascesis seguido por Zenón, coincidente en lo esencial con las tres partes en las que se divide la obra (*La Vie errante, La Vie immobile, La Prison*), y que va transformando su visión del mundo, del individuo y de las relaciones entre sus componentes. En ese sentido, el trayecto seguido por él es análogo al de los místicos, cuya *noche oscura* se correspondería con el íntimo *abismo* en el que se sumerge Zenón, que da nombre a uno de los capítulos; *La nuit obscure*, coincidente con la obra de San Juan de la Cruz, fue uno de los títulos considerados, aunque fue descartado por su identificación mística. El punto de vista va pasando, pues, desde la perspectiva objetiva e itinerante, hacia la subjetiva y estática, hasta lograr la fusión o disolución final operada en el momento de la muerte: «il avait lu dans Nicolas Flamel la description de l'*opus nigrum*, de cet essai de dissolution et de calcination des formes qui est la part la plus difficile du Grand Œuvre» (p. 702).

9.2 LOS DIÁLOGOS Y EL ELOGIO DEL SILENCIO

En el capítulo correspondiente a *Denier du rêve* hemos señalado la significativa abundancia de pasajes dialogados, apuntando esta característica, en unión de los múltiples elementos teatrales que señalábamos en el relato, como propiciadora de la posterior adaptación dramática elaborada por la escritora, y que daría como resultado la pieza titulada *Rendre à César*. En el caso de *L'Œuvre au Noir*, de nuevo tenemos que referirnos a la indudable importancia que los pasajes dialogados representan en el conjunto de la novela, al tiempo que nos referiremos

a una característica aparentemente contradictoria con lo anterior, que es el elogio del silencio que figura en el enunciado del presente apartado.

Conviene aclarar previamente, sin embargo, que, al igual que ocurrirá con Nathanael en *Un Homme obscur*, nos hallamos en presencia de un relato narrado en tercera persona, de la mano de un autor omnisciente, capaz, por un lado, de describir episodios en los cuales Zenón se halla por completo ausente (“La Mort à Münster”, p.e.) y, al mismo tiempo, de adentrarse en la mente y en los más íntimas estancias interiores de su alma. El absoluto protagonismo concedido a su figura, tan sólo equiparable al disfrutado por Alexis, Adriano o el antedicho Nathanael³⁴², convierte a Zenón, junto a este último en los dos únicos protagonistas exclusivos de MY insertos en relatos en tercera persona, pues tanto Alexis como Adriano actúan como portavoces de sí mismos. A través del diálogo accederemos al resto de los personajes, dado que la aludida omnisciencia del narrador es tan sólo ejercida para aventurarse en el interior de Zenón. Las referencias que el lector va percibiendo del resto de los personajes, se limitan a la narración objetiva y a la subjetividad que podamos inferir de las palabras que de ellos se van reproduciendo en los sucesivos diálogos transcritos.

Para resolver esta carencia de la perspectiva interna del resto de los personajes, y hacerla conciliable con el matizado diseño de su retrato, la autora (especialmente interesada en el caso de Henri-Maximilien, del prior de los franciscanos y del canónigo Bartholommé Campanus), recurre a largos y densos diálogos, que cumplen un doble objetivo: por una parte, nos desvelan –con la perspectiva dinámica que siempre aporta el intercambio verbal- los rasgos sutiles

³⁴² Tal y como ha sido señalado repetidamente por la crítica y por todo tipo de estudios y publicaciones sobre Yourcenar, sus grandes protagonistas son, como se ve, exclusivamente masculinos. Tras el paréntesis discontinuo marcado por *Le Coup de grâce* y *Denier du rêve*, obras en las que dos mujeres (Sophie y Marcella) disfrutan de un protagonismo relativo, en *L'Œuvre au Noir* volvemos a encontrarnos con una narración en la que –igual que en *Mémoires d'Hadrien*– no sólo un personaje masculino desempeña un protagonismo total, sino que los escasos secundarios de entidad relativa son también varones, quedando las figuras femeninas relegadas a una mínima representación. Y si en el aspecto cuantitativo observamos la mencionada insignificancia, en el aspecto cualitativo, los personajes femeninos merecen al narrador (que habla desde la perspectiva de la subjetividad de Zenón, no lo olvidemos) una ínfima consideración («il avait peu apprécié ces paquets de jupons et de chair», p. 793), cuyas causas y manifestaciones exceden el ámbito del presente trabajo.

y complejos que configuran sus respectivas identidades; por otro lado, actúan como elemento desencadenante («La vision de la nuit noire est derrière moi. À force de ne parler à personne de ces choses, on les oublie», pp. 650-651) y catalizador de las reflexiones de Zenón, al tiempo que nos muestran algunas de sus contradicciones. El lector, ayudado del privilegio que representa el acceso al interior del protagonista, comprueba cómo en ocasiones Zenón disfraza, altera, o simplemente omite sus puntos de vista, en función de las circunstancias o del propio interlocutor. La misma autora se refiere en sus *Carnets de notes* a las distintas modalidades que puede adoptar la disociación entre la perspectiva interna que el lector posee de Zenón y la externa que denotan sus palabras:

Personnages vus de l'intérieur et de l'extérieur.

Le prieur est continuellement vu de l'extérieur. Ses paroles seules révèlent l'intérieur.

Différences énormes entre l'intérieur et l'extérieur chez Zénon, même sans aucun élément d'hypocrisie. Le chapitre «L'Abîme» doit révéler l'être intérieur. (Même effet en partie pour le chapitre «Les Loisirs de l'été».) Dans «La conversation à Innsbruck», l'intérieur se révèle par les paroles, mais par conséquent les pensées, même exprimés sans aucun contrôle, sont déjà formulées. Lorsqu'il y a réflexion donnée comme telle dans certains autres chapitres, c'est une réflexion née de l'action et elle-même en partie extérieure. Dans les conversations avec le prieur, les paroles elles-mêmes sont placées dans le champ de référence du prieur même lorsque Zénon contredit celui-ci, et nous ne voyons du personnage qu'une face, l'angle de réfraction et l'angle d'incidence avec son temps. L'effet curieux en pareil cas est que le génie cède la place à la sagesse. (CNON, pp 874-875).

La utilización del diálogo así entendido como vehículo de confrontación de diferentes concepciones que marcan una época en el terreno de la filosofía, la religión, o la propia concepción del mundo, presenta diversas concomitancias con la utilización que de los diálogos hace Platón. Yourcenar se sirve así de interlocutores que enfrenta a Zenón, encarnando posiciones divergentes, que servirán a éste para ir desarrollando las líneas esenciales de su propia cosmovisión. Fuera de estos diálogos de elevada densidad y marcado carácter

abstracto, el resto de diálogos presentan una funcionalidad de mera sintaxis narrativa.³⁴³

El silencio, por su parte, representa en los relatos yourcenarianos – especialmente en los pertenecientes a su última época³⁴⁴, no una carencia de palabras o la ausencia de manifestaciones acústicas, sino una creativa expresión de plenitud, a menudo cargada de texturas diferentes y de múltiples significaciones. En la búsqueda que tanto Zenón como Nathanael emprenden, que les conducirá por las sendas de la introspección y de la fusión con los elementos, respectivamente, ambos necesitan de la existencia de un silencio interno y externo prolongado, que les permita percibir, en cada caso, los matices sonoros de la muerte³⁴⁵. Esa es la razón de que la última de las lecciones impartidas por Sócrates (modelo supremo de la muerte de Zenón) ante Critón, Simmias y Fedón, carezca de palabras, en los instantes posteriores a la ingestión del veneno y previos a la pérdida de la consciencia:

Mais déjà les mots ne s'échappaient plus qu'à regret de cette bouche apaisée : sans doute, ce sage comprenait-il que la seule raison d'être des allées du Discours, qu'il avait inlassablement parcourues toute sa vie, est de mener jusqu'au bord du silence où bat le cœur des dieux. Il arrive toujours un moment où l'on apprend à se taire, peut-être parce qu'on est enfin devenu digne d'écouter, où l'on cesse d'agir, parce qu'on a appris à regarder fixement quelque chose d'immobile, et cette sagesse doit être celle des morts.³⁴⁶

En el caso de Zenón, el silencio adquiere diversas apariencias según la funcionalidad a la que en cada caso responde. En primer lugar, y por encima de

³⁴³ También en Platón existen diálogos que ejercen una función de contrapunto a los debates filosóficos propiamente dichos: «C'est seulement çà et là, dans de brefs passages destinés à détendre le lecteur, et le plus souvent dans le prélude ou des épilogues, que Platon, avec un art admirable [...] glisse quelques brefs échanges qui pourraient être ceux de la conversation courante» («Ton et langage dans le roman historique» in TS, EM, p. 290).

³⁴⁴ Además de *L'Œuvre au Noir*, nos referimos fundamentalmente a *Un Homme obscur*, en el que diseña lo que podríamos denominar una *estética coral* del silencio, que acompañará a Nathanael en su muerte solitaria (cfr. cap. de *Un Homme obscur*).

³⁴⁵ En silencio hacia la muerte camina también Hilzonde, la madre de Zenón, cuando se dirige hacia el cadalso detrás de los soldados, una vez reconquistada Münster: «Hilzonde les suivit sans parler davantage» (p. 614). Sus últimas palabras las había dirigido ya a su hija Martha: «Viens, mon enfant, nous allons chez Dieu» (id.).

todo, en un contexto como el que hemos descrito, el silencio es la expresión de una respuesta frente a un enorme estruendo de muertes, hogueras y epidemias, una puerta abierta por el filósofo hacia su mundo interior, de manera que pueda trascender una realidad en la que la palabra ha dejado de tener sentido. Este es el mismo sentimiento expresado por la escritora en plena barbarie de la Segunda Guerra Mundial: «1943. Il est trop tard pour parler, pour écrire, pour penser peut-être, et pendant quelque temps notre langage ressemblera le bégaiement du grand blessé qu'on réeduque. Profitons de ce silence comme d'un apprentissage mystique».³⁴⁷

En sus conversaciones de Zenón con el prior de los franciscanos, el silencio actúa como elemento de prudencia, complicidad y elusión de conflictos³⁴⁸, permitiendo a ambos mediante elipsis salvar las cuestiones que pudieran resultar más conflictivas: «Le prieur au contraire pénètre dans l'esprit de son interlocuteur plus que celui-ci ne l'imagine, mais met volontairement entre les pensées par trop hardies de son ami et les siennes une zone de silence ("N'insinuez pas ce que je ne veux pas entendre")»³⁴⁹. La prudencia le dicta a Zenón una advertencia: en la época en la que le ha tocado vivir, la palabra, al contrario que el silencio, puede conducirlo a la hoguera. La palabra arrastra sus servidumbres, de las que no están exentos ni siquiera sus coloquios con el prior: «Zénon sait que toute conversation a ses malentendus et ses mensonges même avec l'amical prieur des Cordeliers» (CNON, p. 870).

Otro personaje, la vieja Greete proporciona a Zenón con su silencio reconfortante, un lenitivo para su angustia, tras conocer la noticia de la detención de los monjes de la secta de los *Ángeles*: «la vieille femme cousant ou repassant près d'une fenêtre le calmait [...] par son amical silence» (p. 778). Por último, el

³⁴⁶ «Fédon ou le Verige», in FE (OR, pp. 1142-1143).

³⁴⁷ «Carnets de notes 1942-48», in PE (EM, p. 529).

³⁴⁸ Michel, padre de Marguerite, elogia igualmente el silencio por los innumerables conflictos que evita en un episodio narrado por la autora en *Quoi? L'Éternité*. Su alabanza surge a propósito de la observancia de la regla del silencio por parte de los monjes trapenses: «Michel les envie d'observer entre eux la règle du silence, qui à elle seule élimine entre les hommes (et plus encore entre les hommes et les femmes) la plupart des conflits» (QE in EM, p. 1190).

³⁴⁹ «Ton et langage dans le roman historique», in TS (EM, p. 304).

recuerdo sublimado que Zenón conserva de su relación con su criado Alei, reposa en buena parte en la ausencia de intercambios verbales entre ellos, quedando así a salvo de la potencial contaminación que la palabra puede suscitar: «le silence auquel nous réduisit la difficulté des langues» (p. 648). El silencio facilita decisivamente el proceso de idealización.

9.3 UNA ÉPOCA BAJO EL SIGNO DE LA MUERTE VIOLENTA

Entre el ideal del apaciguamiento de los conflictos y la imposición de la *pax romana* (*tellus stabilita*) impuesta por Adriano como una premisa irrenunciable del ideal humanista (*sæculum aureum*) y el universo medieval-renacentista del S. XVI descrito en *L'Œuvre au Noir*, en el que la muerte violenta adquiere un inusitado protagonismo, media la misma distancia³⁵⁰ –trasladándonos al siglo XX- que la que separa el final de la Segunda Guerra Mundial y la mitad de los años cincuenta. En efecto, con el final de la guerra y el triunfo sobre el fascismo, surge la esperanza colectiva que se deriva de la reconstrucción de Europa sobre unos nuevos ideales y la edificación de una nueva ilusión colectiva, basada en un nuevo orden internacional; tal es el contexto y el espíritu que preside la creación de *Mémoires d'Hadrien*. Sin embargo, apenas basta el transcurso de una década para que el comienzo de la guerra fría y los numerosos puntos de tensión internacional hagan añicos las esperanzas depositadas en el nuevo código de organización colectiva.

Como señala Andersson, resulta evidente la relación de causalidad existente entre la decepción provocada por esas expectativas defraudadas en mitad del siglo XX y el retrato transmitido en *L'Œuvre au Noir* de una época (S. XVI) en la que triunfa el imperio del oscurantismo, la intransigencia y la muerte: «ce désenchantement a renforcé l'importance de l'aspect violent du thème de la mort

³⁵⁰ Esa diferencia es representada gráficamente por R. Kanaters con la siguiente frase: «Hadrien est le héros d'une époque où l'homme a de la peine à devenir dieu. Zénon celui d'une époque où l'homme a de la peine à devenir homme» (Robert Kanaters «L'Œuvre de Marguerite Yourcenar» dans *Le Figaro Littéraire* du 14/6/68, p. 19. cit. en Andersson, p. 165).

dans le roman de 1968» (Andersson, p. 166). La narración se convierte así en alegoría alusiva a la realidad histórica circundante, y sirve para señalar los múltiples paralelismos existentes: «la romancière voit des analogies profondes entre la situation de l'homme moderne et celle de Zénon et ses contemporains» (id., p. 167), «La visite à Münster de 1956 –l'automne de Suez- presque aussi sombre que l'image du passé elle-même», (CNON, p. 818). Así pues, y pese a la distancia cronológica existente entre ambas épocas, es la circunstancia histórica del autor la que impone el sesgo de violencia y muerte que adquiere la ficción novelada:

Entre les *Mémoires d'Hadrien*, dans lesquels il y a un maître d'esprit qui s'efforce de recomposer un univers, une «terre stabilisée» après des années de guerre, et *L'Œuvre au noir* dans lequel Zénon s'enfonce de plus en plus parmi des cercles infernaux d'ignorance, de sauvagerie, de rivalités imbéciles, il y a malheureusement quinze ans de notre expérience à nous.

Et c'est durant la très mauvaise année 1956 que je me suis remise à ce projet. Rappelez-vous : Suez, Budapest, l'Algérie... J'ai senti à quel point il devenait facile d'évoquer ce désordre, ces rideaux de fer entre l'Europe catholique et l'Europe protestante, et le drame de ceux qui n'appartenaient à aucune des deux et fuyaient de l'une à l'autre.

J'avais fait un séjour en Hollande cette année-là, et cela coïncidait avec la crise de Suez. Au musée de Bruxelles,³⁵¹ je regardais les tableaux de Breughel³⁵² avec leurs images de guerre et de destruction (YO, p. 166).

³⁵¹ Esta visita es narrada por la autora en *Souvenirs pieux* (EM, p. 783).

³⁵² La asociación de esta obra con el pintor de Breda sirve a la autora para destacar la transformación sufrida por la primera versión de esta obra (*D'après Dürer*), en el sentido del notable incremento de los elementos de violencia y de muerte, lo que convendría más a la estética y a la temática breugheliana que a la de Durero, por corresponder, además, al escenario en el que se desarrolla la acción de la novela: «Le titre du premier récit dans le volume paru en 1934 avait le tort, comme d'ailleurs ceux des deux autres nouvelles du même recueil, de présenter ces récits comme imitant systématiquement l'œuvre de trois peintres, ce qui n'était pas le cas. *D'après Dürer* avait été choisi à cause de l'illustre *Melancholia*, dans laquelle un sombre personnage qui est sans doute le génie humain médite amèrement parmi ses outils, mais un lecteur d'esprit littéral me fit remarquer que l'histoire de Zénon était plus flamande qu'allemande. La remarque est plus vraie aujourd'hui qu'autrefois, puisque la seconde et la troisième partie, alors inexistantes, se passent tout entières en Flandre, et que les thèmes boschiens et breughéliens du désordre et de l'horreur du monde envahissent l'ouvrage, ce qu'ils ne faisaient pas dans l'ancienne esquisse» (NA en OR, p. 838).

La época retratada, el siglo XVI, encierra en sí un gran cúmulo de tensiones y contradicciones, que son inherentes a los periodos de transformación durante los cuales un modelo se halla en crisis y el que ha de reemplazarlo se encuentra aún en estado embrionario. La sociedad y la economía comienzan a diseñar nuevas pautas de organización y de producción, con el nacimiento de la burguesía y del embrión de las primeras instituciones financieras, vinculadas a las grandes fortunas de Alemania y los Países Bajos. La ciencia y la filosofía, por su parte, están todavía excesivamente mediatizadas por las concepciones religiosas que arrancan del oscurantismo medieval; es una época de paso del teocentrismo al antropocentrismo (Sanz, p. 60) o, como señala Yourcenar, «Époque où l'on se fait du monde une idée qui n'est pas encore copernicien. L'homme est toujours au centre des choses, sur une terre qui est au centre du monde» (YO, p. 165). En este siglo estallan con virulencia los conflictos en los que política y religión configuran una confusa amalgama, derivando en guerras, movimientos religiosos de renovación que tienen carácter heterodoxo, cismático, herético o sectario, con las subsiguientes ejecuciones, que siembran de muerte el suelo europeo: «La mort violente était partout, comme dans une boucherie ou dans un enclos patibulaire» (p. 700). El progreso científico y cultural se ve a menudo ahogado por el freno del oscurantismo y la fanática defensa de la más rígida ortodoxia detenida por la Iglesia, que encuentra su más explícita concreción en la Contrarreforma:

L'hérésie déchire l'Église : les résultats en sont les troubles religieux et la mort violente. Les folies commises au nom de la religion, la fureur du siècle de Zénon en matière de foi dépassent ce qui est imaginable (Andersson, p. 175).

Tal es, pues, el entorno histórico hostil en el que Yourcenar quiso emplazar a su héroe Zénon, de la misma manera que hiciera con Éric, Sophie y Conrad en *Le Coup de grâce*, situados en un contexto de guerra y de muerte. La presencia insidiosa y constante de la muerte violenta alrededor de los personajes yourcenarianos genera como respuesta inevitable su propia muerte, lo que constituirá, también en el caso de Zenón, como veremos más adelante, la única respuesta posible por su parte, a modo de rebeldía contra una situación sin salida, tal y como él mismo explica al canónigo Bartholommé Campanus: «La révolte qui

vous inquiète était en moi, ou peut-être dans le siècle» (p. 816). Su condición de rebeldía nace en realidad más de su triple condición de filósofo, médico y alquimista –investigador incesante por lo tanto-, que de la asunción personal del propósito de combatir un determinado estado de cosas, pero que, en cualquier caso, le habrá de conducir directamente a la muerte:

La fièvre, la guerre, la révolte, la science, dans une époque où le chercheur est considéré comme un rebelle : tous ces phénomènes sont synonymes de la Mort, car mènent l'homme tout droit à une fin violente. Il est donc normal que [...] la mort violente soit un aspect important du thème de la mort dans ce roman qui nous plonge dans le foisonnement du seizième siècle (Andersson, p. 165).

El resultado de un tan acentuado protagonismo concedido a la descripción del contexto que rodea a Zenón, convierte a *L'Œuvre au Noir* en un catálogo sin parangón en la novelística yourcenariana de manifestaciones de superstición, crueldad, y atrocidades, cometidas a menudo en nombre de la fe, acompañadas a veces del estallido de terribles epidemias que diezmaban la población de las ciudades. Tampoco las ejecuciones públicas o los linchamientos son ajenos a este delirio de muerte. El panorama trazado, resulta por lo tanto, infernal; todas las fuerzas, grupos e individuos aparecen juramentados en torno a semejante aquelarre de sangre, aunque por encima de todos, sobresale el rigor de la Iglesia, que parte de la concepción de considerar el fuego y la tortura como los mejores propagadores de la fe, y como los mejores antidotos o anticipos –según los casos- de los tormentos eternos que aguardan a los condenados.

Para mencionar algunos exponentes representativos de lo dicho, citaremos por ejemplo la ejecución de una supuesta bruja a manos de los campesinos («Les moissonneurs, ce jour-là, avaient trouvé une sorcière occupée à pisser malicieusement dans un champ afin de conjurer la pluie sur le blé déjà à demi pourri par d'insolites averses ; ils l'avaient jetée au feu sans autre forme de procès»³⁵³, p. 582), que es explicada por el canónigo Campanus como conforme a

³⁵³ «L'histoire de la socière brûlée vive pour avoir méchamment pissé dans un champ pour amener la pluie et détruire la récolte provient d'un ouvrage sur la sorcellerie au Moyen Age et aux XVI^e et

los designios divinos: «Le chanoine expliquait que l'homme, en infligeant aux méchants le supplice des flammes, qui dure un moment, ne fait que se régler sur Dieu qui les condamne au même supplice, mais éternel» (id.)

La presencia del fuego a lo largo de todo el relato es constante. A la íntima vinculación del personaje de Zenón con este elemento primordial en sus diversas vertientes y manifestaciones³⁵⁴, hay que añadir la más tangible que corresponde a las ejecuciones de brujas y herejes, además de aquellos pasajes en los que el fuego es utilizado como código y lenguaje para la expresión colectiva: «une grosse ferme isolée brûlait, incendiée par un de ces anabaptistes qui maintenant pullulaient, et mélangeaient la haine des riches et des puissants à une forme particulière de l'amour de Dieu» (p. 586). También en el fuego perecen en León cuatro judíos, falsos conversos, en compañía de un hereje, en una ceremonia que impresionó vivamente al joven Zenón, y que revivirá en «L'Abîme» con inusitada crudeza, efectuando una transposición del ámbito de la memoria al sensitivo, llegando a asumir subjetivamente el lugar del condenado en el momento de arder:

Il imaginait cette douleur trop aiguë pour le langage humain : il était cet homme ayant dans ses narines l'odeur de sa propre chair qui brûle [...] Il voyait une jambe noircie se levant toute droite, les articulations léchées par la flamme, comme une branche se tordant sous la hotte d'une cheminée (p. 689).

También en el fuego, en otra ejecución colectiva, perecerán en Gante otros nueve monjes «suspects à tort ou à raison d'amitiés sodomitiques, avaient brûlé après des tortures inouïes pour satisfaire à l'excitation de badauds ameutés contre des gens d'Église» (p. 740). El carácter colectivo de la muerte —que, de algún modo implica el anonimato de sus protagonistas— constituye otra de las

xvii^e siècles dont j'ai oublié l'auteur et le titre. Je la retrouve dans l'ouvrage d'Aldous Huxley [...] *The Devils of Loudun*, qui donne partiellement la source: la chose se passa à Dole en 1610. Ma source originale donnait plus de détails» (CNON, pp. 865-866).

³⁵⁴ A la relación física con el fuego que su condición de alquimista le impone, se añade el pánico a la hoguera inspirado por su condena al final de la obra y, en sentido figurado, ciertos aspectos de su carácter vinculados a este elemento, tales como una conducta seca y relativamente violenta, especialmente en su juventud («Toujours le compagnon du feu», le dice Henri-Maximilien, p. 640), o esa misma dureza reflejada en su mirada: «ses yeux de feu qui troublaient les femmes» (p. 594), o incluso en su voz: «sa voix coupante faisait peur» (p. 577). (Véase también a este respecto Andersson, p. 229).

características específicas de esta novela con respecto al tema de la muerte. Tan sólo *Le Coup de grâce* puede ser equiparada a *L'Œuvre au Noir* en este aspecto, pues, como quedó expuesto, el entorno bélico demandaba un tratamiento de la muerte revestido de las mismas características, esto es, una muerte violenta, anónima y colectiva.

A las ejecuciones mediante el fuego de la justicia eclesiástica, correspondían la horca o el hacha como modalidades del rigor impartido por el brazo secular, que también compiten en cuanto a la especial crueldad que alguna de ellas reviste ; así, mencionaremos el caso de Adrián el sastre, condenado con su mujer por calvinistas en Tournai³⁵⁵, y cuya ejecución tiene lugar en el momento en que Zenón atraviesa la ciudad en compañía del prior de los franciscanos, en el coche de éste : «Sa femme était également coupable, mais comme il est indécent qu'une créature du sexe se balance en plein ciel, les jupes ballottantes sur la tête des passants, on allait selon l'ancien usage, l'enterrer vivante» (p. 672). La vieja obsesión de MY por la prisión, el emparedamiento, al que aludimos al analizar *Nouvelles Orientales*, vuelve a hacer acto de presencia, apareciendo en esta única ocasión bajo la forma del enterramiento en vida. El hecho de que se aplique esta medida para evitar que los viandantes vieran colgando por encima de sus cabezas, indica bien a las claras la desproporción y la inversión de valores existente, en virtud de la cual, se aplica una medida de una crueldad inconcebible, con el fin de salvaguardar una hipócrita concepción de la decencia pública : se inflige a la condenada una muerte atroz para evitar una leve perturbación moral y un supuesto escándalo.

³⁵⁵ «Le tailleur Adrien et sa femme sortent des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné» (NA, p. 846). La escritora dedica a este autor de Saintonge (1552-1630) el artículo «“Les Tragiques” d'Agrippa D'Aubigné» (escrito en Sintra, 1960) en la recopilación *Sous bénéfice d'inventaire* (EM, pp. 22-36), en el que incluye una alusión al sastre y a su mujer: «Marie, femme du couturier Adrien, enterrée vive à Tournai» (ibid., p. 30), además de algunas reflexiones sobre los innumerables y crueles testimonios de torturas y atrocidades narrados por D'Aubigné, fácilmente equiparables, por otra parte, a las aberraciones del s. XX : «la lugubre narration de supplices d'une part, de prouesses de l'autre, devant lesquels l'imagination également défaille, est du même ordre qu'un récit de pogrom, qu'un rapport émanant de Buchenwald, ou qu'un compte rendu rédigé par un témoin d'Hiroshima» (ibid., pp. 30-31).

Llegados a este punto, queremos señalar la presencia de un fenómeno con respecto a la muerte, que es privativo de *L'Œuvre au Noir* dentro del ámbito de la narrativa yourcenariana, y que podríamos denominar como *superposición de la muerte*. En efecto, la proliferación y la crueldad de la muerte propicia en otros casos un proceso inverso al que acabamos de mencionar, pues en lugar de *combattre un daño leve con un grave tormento*, se trata de apiadarse de quien ha de sufrir la muerte en la hoguera dándole muerte previamente, de modo más rápido y menos doloroso. Esa es la indulgente medida aplicada a los condenados en el asunto de los *Ángeles* gracias al soborno de Zenón,³⁵⁶ quien paga a los verdugos para que estrangulen previamente a los reos, con el fin de evitarles el sufrimiento.³⁵⁷

Par l'entremise de son geôlier, qui avait l'habitude de ce genre de négociations. Zenon avait payé les bourreaux pour que ces jeunes gens fussent étranglés avant d'être touchés par le feu, petit accommodement fort en usage, et qui arrondissait très opportunément le maigre salaire des exécuteurs. Le stratagème réussit pour Cyprien, François de Bure et l'un des novices [...] Mais l'arrangement faillit au contraire pour Florian et l'autre novice, auxquels le bourreau n'eut pas le temps d'aller discrètement porter secours : on les entendit crier pendant près de deux quarts d'heure (pp. 786-787).

El resultado propiciado por esta acumulación y solapamiento de dos muertes en un mismo personaje, esa aludida superposición, no es otro que la inversión de los valores, en una escala en la que la vida deja de ser un objetivo último y codiciado, y en la que, por el contrario, el dar muerte al reo representa una acción humanitaria y de misericordia, pues la segunda muerte que le aguarda al personaje, habría de ser sin duda más temible ; *así ocurre también tras la toma de Münster por las tropas episcopalianas en su asedio contra los anabaptistas* :

³⁵⁶ Este gesto de Zenón se halla impregnado de la repugnancia visceral que sentía hacia la tortura, además del miedo insuperable que físicamente le inspiraba: «Une peur néanmoins ne le quittait pas, celle de la torture. Que des hommes fussent payés pour tourmenter méthodiquement leurs semblables avait toujours scandalisé cet homme dont c'était le métier de soigner» (p. 782).

³⁵⁷ Yourcenar se refiere a esta práctica usual en los autos de fe en España en «"Les Tragiques" d'Agrippa d'Aubigné»: «Aux condamnés couverts des grotesques habits dont l'Inquisition affublait ses victimes, héritiers insignes du manteau, du roseau et couronne d'épines, on offre un crucifix pour les réconcilier *in extremis*, ce qui leur valait, comme on sait, la grâce d'être étranglés au lieu de brûler vivants» (BI, in EM, p. 29).

«Bernard Rottman fut miséricordieusement tué par un Hongrois qui n'avait pas compris les ordres de l'évêque, lesquels étaient de ramener les chefs de la rébellion vivants» (p. 613). La muerte rápida se convierte así en un privilegio al que no todos los personajes tienen acceso : «le privilège d'une de ces fins foudroyantes qui sont les seules miséricordieuses» (p. 829).

La generalización de la muerte en esta obra, en esta época, trasciende sus propios límites, gira sobre sí misma e inicia una espiral y un despliegue múltiple, capaz de atenazar hasta dos veces a un mismo personaje. Hasta ahora, según hemos observado en varias de las obras analizadas, resulta relativamente frecuente el hecho de que los personajes yourcenarianos vivan una primera experiencia de aproximación a la muerte, bien sea mediante sueños, visiones, enfermedades u otro tipo de crisis, que preludian lo que luego será su desenlace real. En *L'Œuvre au Noir*, por el contrario, la primera experiencia de aproximación a la muerte es la muerte misma, la real, siendo la segunda un ajusticiamiento *post-mortem*, (*brûler un mort*). Ese será uno de los principales triunfos de Zenón cuando, condenado a muerte en la hoguera, se abra las venas en su celda, pues así escamoteará al tribunal eclesiástico la posibilidad de quemarlo vivo : «on ne brûlerait demain qu'un cadavre» (p. 832); y ello, pese a la promesa que le había formulado el canónigo en la última entrevista que ambos mantienen, en el sentido de que se tomarían las medidas necesarias para que no llegara vivo al momento de entregarse al fuego : «En ce qui concerne la douleur corporelle, dit-il, je puis vous promettre qu'en tout cas vous n'avez rien à craindre. Monseigneur et moi avons pris toutes les dispositions...» (p. 824). Por su parte, Pierre de Hamaere, el monje ecónomo, igualmente procesado por el asunto de la secta de los *Ángeles*, adopta la decisión de quitarse la vida, con lo que se sustrae también a la acción de las llamas, al menos en vida : «L'économe était de la partie, mais mort [...] il s'était fait porter du poison par des amis qu'il avait en ville, et on l'avait suivant la coutume incinéré défunt puisqu'on ne pouvait le brûler vif»³⁵⁸ (p. 787). El dolor y

³⁵⁸ De estas líneas se desprende la hipótesis, más bien perteneciente al oscuro ámbito de la especulación y la virtualidad, de que, en virtud de esta misma costumbre, el cuerpo de Zenón, una vez descubierto en su celda desangrado, habría de ser igualmente conducido a la hoguera.

el tormento, por lo tanto, han alcanzado así un peldaño más temible que el de la misma muerte.

Antes de concluir las presentes consideraciones sobre la muerte violenta y colectiva que impregna cada una de las páginas de este relato, mencionaremos un último aspecto que resulta ciertamente frecuente en la literatura medieval, cual es el carácter de la muerte como igualadora social. En efecto, la abundancia de grandes guerras en la época, junto a las inmensas epidemias que assolaban campos y ciudades, además de potenciar el sentimiento religioso y de acentuar la creencia acerca de la fugacidad de la vida, extiende el sentimiento de que frente a la poderosa presencia de la muerte, no existen nobles ni plebeyos, pobres ni ricos; al margen de la indumentaria y de la grandiosidad de los mausoleos, el tiempo iguala a todos en idéntica descomposición; la igualdad propiciada en el momento del tránsito es un preludio de la igualdad sin clases que disfrutarán los creyentes en el paraíso. Esta convención aparece perfectamente secundada en el caso del personaje de Martha –hermanastra de Zénon-, pues vive en compañía de su prima Bénédicte Fugger, hija de Martin Fugger, quien poseía una de las más grandes fortunas de la época. Con la llegada de la peste, es Bénédicte, la hija rica quien fallece y no Martha, facilitando este hecho, no sólo el que la herencia de los Fugger pase a manos de Martha, sino que se casará además con el hombre al que estaba prometida su prima, Philibert Ligre; con ello, conseguirá colmar sus ambiciones mediante la unión de las dos familias económicamente –y por lo tanto, políticamente- más poderosas.

Este carácter igualador, queda sin embargo en entredicho al menos en tres ocasiones, en las que la autora demuestra que las influencias de los poderosos siguen contando igualmente ante la visita de la muerte. El primero de ellos, es referido a Zenón por el prior de los franciscanos, y se refiere a la condena y ejecución del conde de Egmont y de su socio el conde de Hornes. Junto a ellos, su portero murió apaleado para obtener de él alguna información de la que él carecía por completo. La diferencia entre la suerte que corrieron los primeros –con su proceso según la legalidad entonces vigente y una ejecución también adecuada a

los usos sociales y a su rango- y la que cupo a este infeliz, que ni siquiera gozaria del auxilio espiritual («Mais qui songe à prier pour l'âme de ce misérable?», p. 724), suscita amargas consideraciones al prior : «Ce même comte mourra d'un coup de hache sur un échafaud tendu de noir, consolé par le deuil de la populace [...] ayant reçu des excuses du bourreau qui le frappera, et accompagné par les prières de son aumônier qui l'expédiera au ciel» (id.). Estas reflexiones tienen tanto más sentido si se piensa en la situación que denuncia el prior, y que tanto le apenaba, debido a la corrupción y compraventa de bulas y cargos eclesiásticos que minaban su credibilidad como institución, demasiado comprometida con los poderes político y económico. El segundo caso sería aquél en el que un implicado en el proceso de los *Ángeles* queda exculpado por su pertenencia a una buena familia : «on en resta là par respect pour une bonne famille» (p. 785). Finalmente, a la acusada Idelette, cuyo embarazo y posterior infanticidio fue el desencadenante de todo el procesamiento colectivo, y de la correspondiente muerte colectiva, le cupo el privilegio de morir decapitada, y no en la hoguera como el resto : «En bonne règle, Idelette eût dû brûler vive pour infanticide, mais sa noble naissance lui valut d'être décapitée» (p. 786); parece sin embargo, que fueron las circunstancias las encargadas de restablecer el equilibrio, al ensombrecer el privilegio concedido a la dama noble : «Par malheur, le bourreau, intimidé par ce cou délicat, n'eut pas la main sûre ; il dut s'y reprendre à trois fois et s'échappa, justice faite, hué par la foule» (id.).

Como episodio paradigmático de cuanto venimos describiendo, destacamos el valor representativo del capítulo titulado «La mort à Münster», por contener en su interior una apretada síntesis de lo que constituye en esta obra el microcosmos de la muerte colectiva. El pretexto histórico de la anécdota narrada no es otro que el asedio por parte de las tropas episcopalianas de la ciudad de Münster, en la que se había asentado un importante núcleo de anabaptistas en busca de la utopía colectivista e igualitaria; entre ellos se encuentran Hilzonde, madre de Zénon, y la pequeña Martha, fruto de su matrimonio con Simón. En el tiempo novelado por la autora, encontramos una siniestra variedad de elementos que van a transformar lo que había de ser «cette Jérusalem des déshérités» (p. 604)

en un inmenso sepulcro. Desde la utopía inicial, y como consecuencia del asedio, se van atravesando sucesivas etapas que incluyen la ejecución de quienes ven flaquear su entusiasmo inicial («le roi faisait disparaître les lâches et les tièdes avant qu'ils en infectassent d'autres», p. 609), la hambruna y las enfermedades, hasta llegar un momento en que las calles se llenan de cadáveres insepultos «on avait par fatigue cessé d'enterrer les morts» (p. 612), lo que convierte el *Arca* de Münster en un escenario fantasmagórico. En semejante marco la situación deriva hacia un cuadro tragicómico y de farsa, en el que el *rey* megalómano que rige los destinos de esa comunidad casi espectral, Jean de Leyde (Hans Bockhold), se encarga de administrar la muerte, al tiempo que se entrega a una delirante ceremonia de lascivia y desenfreno de los sentidos, que habrá de preceder a la orgía de sangre final: «il avait compris que Dieu était cette chair qui bouge, ces corps nus pour qui la pauvreté n'existe pas plus que la richesse, ce grand flot de vie qui emporte aussi la mort et coule comme du sang d'ange» (p. 610).³⁵⁹

Cuando por fin entran las tropas en la ciudad, el baño de sangre colectivo con el que finaliza la aventura visionaria, representa para muchos de los que son decapitados o degollados, la liberación final tan anhelada:

Les mourants comprenaient vaguement que les promesses du prophète se réalisaient pour eux autrement qu'on avait cru, comme il arrive toujours avec les prophètes: le monde de leur tribulation finissait: ils s'en allaient de plein pied dans un grand ciel rouge [...] Certains, tout au fond d'eux-mêmes, n'ignoraient pas qu'ils avaient de longue date désiré la mort, comme la corde trop tendue désire sans doute se briser (p. 614).

³⁵⁹ Es de destacar la evidente intencionalidad descriptiva que denota la redacción de este episodio, en la cual se dibuja –aquí sí a la manera de Breughel, o a la manera del Bosco–, un retrato abigarrado en el que se acumulan las estampas libertinas junto a aquellas otras en las que la muerte reina por doquier, invadiendo cada uno de los rincones del lienzo: en las escenas descritas conviven a un tiempo el trazo grotesco y el lascivo, junto al trágico o el macabro. La estampa ofrecida sería así una síntesis que participaría a un tiempo de elementos pertenecientes a lienzos tales como *La nave de los locos*, *El jardín de las delicias* y *El carro del heno*, del Bosco, junto al *triumfo de la muerte* de Breughel.

Al final, el orden queda restablecido tras la aniquilación de los sitiados, para muchos de los cuales la muerte pasa a ser de nuevo un elemento aliado y cómplice que les sirve para evitarse otros destinos más terribles.

9.4 LOS PERSONAJES

L'Œuvre au Noir no es, como hemos señalado al inicio del presente capítulo, una novela histórica, entendiendo por tal aquella cuya finalidad primordial radique en la reconstrucción minuciosa y fidedigna de un determinado periodo en un escenario determinado. Y si no lo es *strictu sensu*³⁶⁰, no es porque la escritora no posea un sólido sustrato documental e histórico que avale su solvencia histórica,³⁶¹ sino porque para ella, al margen de ciertos anacronismos – que ella misma señala, por otra parte-, se trata de incardinar el personaje de Zenón, cuya búsqueda íntima se convierte en eje primordial e intemporal, en unas determinadas coordenadas históricas que lo hicieran verosímil y, a la vez, factible. La suya es, por lo tanto, una perspectiva amplia en este sentido, poco dada al establecimiento de categorías estrictas :

Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissés de la même matière que l'histoire (CNMH en OR, p. 527).

Personaje y contexto histórico conforman así un todo indisociable e indisoluble, tan necesario como el formado por Adriano y la Roma del siglo II³⁶². En él puede

³⁶⁰ En las coordenadas del género tradicionalmente emanadas de la concepción procedente del s. XIX a partir de Walter Scott: *lato sensu*, cabe aplicar a la ficción yourcenariana, no obstante, las coordenadas enunciadas por García Gual, en el sentido de que el interés del novelista «No es tanto la exactitud de los datos, ni desde luego el amontonamiento de éstos, lo que define el carácter de la novela, sino la pretensión de recrear una *atmósfera histórica* [...] No son tanto los grandes hechos por sí mismos, sino por su repercusión en la vida de los protagonistas» (García Gual, p. 14). «Puesto que no busca la *alétheia*, sino lo ficticio y verosímil, el *plásma* o incluso el *pseudos*, su libertad para reconstruir el pasado es grande y sólo está limitada por su información arqueológica» (ibid., p. 17).

³⁶¹ Cfr. *Note de l'auteur* (OR, pp. 837-850).

³⁶² Hernández se refiere a esta necesaria relación entre los personajes yourcenarianos y el marco histórico en el que se hallan incardinados: «la recherche et la description d'un décor historique qui

así personificar un arquetipo humano formado a base de múltiples componentes : «C'est bien pour cela que *L'Œuvre au Noir*, à mes yeux, devenait une espèce de miroir qui condensait la condition de l'homme à travers ces séries d'événements que nous appelons l'histoire» (YO, p. 167).

Para nutrir y dar cuerpo a la sustancia histórica de la obra, y más allá del protagonismo casi excluyente del que goza Zenón a lo largo de todo el relato, la autora desarrolla un poblado fresco de personajes, que constituyen el contrapunto contextual de las vivencias íntimas de Zenón. Muchos de ellos, los que constituyen el segundo plano *coral*, tienen una presencia ocasional, anecdótica o meramente funcional, por lo que tan sólo nos referiremos a aquellos cuya aparición esté directamente relacionada con la muerte (lo cual, teniendo en cuenta las circunstancias históricas imperantes, equivale casi a incluirlos a todos). Distinguiremos, dentro de ese conjunto de personajes, los sucesivos círculos concéntricos que giran alrededor de Zenón, y de cuyo centro se alejan de manera inversamente proporcional a la relevancia que su figura ostenta en el conjunto de la obra.

Dentro de semejante distribución, los personajes que constituyen el primero de esos círculos concéntricos en torno al protagonista, serían aquellos cuya confrontación por medio del diálogo es necesaria para perfilar las actitudes y vivencias de Zenón respecto a las grandes cuestiones que marcan su existencia. Representan, pues, una especie de espejos fragmentarios que le van devolviendo de sí mismo (ya sea por analogía, por contraste, o directamente por ósmosis) los rasgos fragmentarios y a veces distorsionados que, una vez fundidos tras su íntima incursión en el *abismo*, completarán la tarea emprendida por el alquimista.

serve de cadre au destin des héros va dans le sens de l'essentiel et du profond, de ce qu'Unamuno appelait "la intrahistoria". La Grèce antique et moderne, la Rome impériale, l'Europe turbulente du XVI^e siècle ou l'Italie fasciste sont des lieux ou des époques qui catalysent de façon privilégiée les signes et les tendances de l'esprit humain, et c'est cette empreinte que Marguerite Yourcenar cherche à pénétrer à la fois dans sa singularité la plus spécifique et dans son universalité archétypale» (Hernández, p. 117).

9.4.1 HILZONDE

La madre de Zenón es una criatura tempranamente marcada por la muerte, y todas sus andanzas van dirigidas a un final previamente anunciado, hacia el que ella se dirige con una fijación casi visionaria. La sensación permanente que emana de su figura es la de una existencia trágicamente malograda («une barque échouée», p. 574), tan opuesta a la plenitud de haber tenido una vida intensa y satisfactoria, cuyo modelo en la juventud de MY estuvo para ella claramente representado por Michel, su padre,³⁶³ y que en esta novela encarna, creemos, Jean Louis Berlaimont, el prior de los franciscanos³⁶⁴, capaz de aunar una gratificante existencia mundana y familiar previa con una religiosidad equilibrada, capaz de reconfortarle en sus últimos momentos.

Yourcenar sintetiza en ella, por un lado, el binomio maternidad-muerte que subyace en toda su obra y, por otra parte, le hace encarnar la premisa de la religiosidad medieval, según la cual, los goces de la vida son efímeros, y el tránsito por el mundo debe convertirse en una preparación, mediante el sufrimiento, para lograr los gozos de la gloria celestial. Tal vez por ello, tras un brevísimo paréntesis de felicidad, marcado por la relación amorosa mantenida con el italiano Alberico de' Numi –padre de Zenón–, su vida da un giro radical, en el que coinciden simultáneamente dos hechos: el embarazo y la partida hacia Italia de Alberico. De ambas circunstancias arrancará la profunda transformación del personaje de Hilzonde, y el trayecto directo hacia la muerte que ésta inicia.

³⁶³ Desde otro punto de vista, también la figura de Jeanne de Vietinghoff representó para MY un admirado ideal de plenitud: «Sa vie, bien plus que son œuvre, me donne l'impression du parfait» («Tombeaux. En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff», in TS, EM p. 409). Las diferencias entre Michel y Jeanne a los ojos de la joven Marguerite quizá haya que basarlas en el mayor componente de espiritualidad que encierra la baronesa de Vietinghoff, junto al hecho de que murió relativamente joven (1875-1926): «elle mourut presque jeune encore» (id.). La plenitud de Michel se decantaría más, por lo tanto, hacia aspectos tales como un mayor cúmulo de experiencias mundanas y una existencia más prolongada en el tiempo.

³⁶⁴ Sin que ello desmienta este punto de contacto que señalamos entre Michel de Crayencour y el prior de los franciscanos en lo que a una existencia plena se refiere, debemos señalar que el personaje de *L'Œuvre au Noir* en el que Yourcenar advierte paralelismos o analogías con su padre, no es el prior, sino Henri-Maximilien: «Il y a du tempérament de mon père dans le tempérament d'Henri Maximilien» (CNON, p. 863).

Desde la presentación del personaje, ya sus rasgos y actitudes van caracterizando una cierta fisonomía de la muerte: «Des paupières nacrées, presque roses, sertiisaient ses pâles yeux gris; sa bouche un peu tuméfiée semblait toujours prête à exhaler un soupir» (p. 568). Con el embarazo y el parto de Zenón, las insinuaciones simbólicas o metafóricas se hacen más explícitas, y la asociación entre la muerte y el lecho en el que la mujer da a luz, de nuevo aparece en la autora, para quien la imagen de la maternidad está indisolublemente asociada a la figura de Fernande yacente en la misma cama en la que ocho días antes la había traído al mundo: «Inerte dans son lit d'accouchée» (p. 570), «Hilzonde reposait droite et immobile dans son lit» (p. 605). Al identificar el abandono de Alberico con el embarazo y posterior nacimiento de Zenón, Hilzonde proyecta en el recién nacido su noción del castigo sobrevenido, por ser la prueba de un error que, en realidad, se reprochaba a sí misma, razón por la cual, nunca llegó a aceptar la presencia de ese hijo:

Ses brèves amours suivies d'un brusque abandon avaient rassasié la jeune femme de délices et de dégoûts: lassée de sa chair et du fruit de celle-ci, elle semblait étendre à son enfant la réprobation ennuyée qu'elle avait pour elle-même» (p. 570).

Il était clair que la présence de l'enfant aggravait la tristesse d'Hilzonde (p. 574).

Abandonada del hombre que amaba y sin asumir la maternidad de un hijo que no deseaba, además de abrumada por un confuso sentimiento de culpa, Hilzonde inicia un camino que la conducirá directamente hasta la muerte, ya percibida en el mero perfil de su figura: «Debout, longue, étirée comme une flamme, la mère de Zénon [...] pleurait [...] d'espoir de mourir» (p. 608). Como señala Andersson, «Tout se passe comme si cette première rencontre d'Hilzonde avec l'amour lui avait enlevé son désir de vivre; elle s'orientera désormais vers les régions d'ombre et de mort, où elle finira progressivement par s'effacer» (Andersson, p. 178).

El emisario de muerte que habrá de conducirla hasta el cumplimiento de su oscuro destino, será Simón Adriansen. Tras la muerte de Alberico en Italia,

Hilzonde contrae matrimonio con este acaudalado visionario, que arrastra tras su figura sombría todo el peso de las cadenas de la muerte: «C'était un homme à barbe grise, si simple et si grave qu'on pensait en le voyant au vent salubre sur une mer sans soleil» (p. 571). Todo en él hace evocar el mismo destino, y está impregnado de la misma imagen mortal. La invitación mediante la cual propone a Hilzonde que le acompañe, deja poco lugar a equívocos: «Vous n'êtes pas heureuse dans cette maison pleine de rires. Ma maison à moi est pleine d'un grand silence. Venez» (p. 573). Sus antecedentes familiares (dos veces viudo³⁶⁵) abundan igualmente en idéntica dirección, esto es, la de ir dispensando la muerte a su alrededor y a su descendencia: «Plusieurs nouveaux-nés tendrement chéris et soignés leur étaient morts l'un après l'autre. Chaque fois, Simon inclinait la tête et disait: "Le Seigneur est père. Il sait ce qui convient aux enfants"» (p. 603). Consecuentemente, todo su pensamiento se halla depositado en un destino hacia el que viaja en compañía de quienes le acompañan: «Simon pensait au grand voyage qui se termine inévitablement pour nous tous, riches ou pauvres, par le naufrage sur une plage inconnue» (p. 604).

Hasta tal punto están las relaciones entre Hilzonde y Simón mediatizadas por el factor de la muerte, que incluso las relaciones sexuales entre ambos se hallan supeditadas a su presencia, pues continúan existiendo en tanto en cuanto los frutos de las mismas van muriendo (los hijos antes aludidos), y cesa bruscamente cualquier modalidad de contacto físico tan pronto como Hilzonde da a luz una hija –Martha–, que permanece con vida: «Simon Adriansen cohabita désormais avec Hilzonde dans un esprit fraternel» (p. 603). La sexualidad de Hilzonde, pese a vivir esta segunda etapa con Simón, se encuentra por completo desvirtuada desde la partida de Alberico, que fue el único hombre que le aportó una efímera experiencia gozosa en ese terreno. Los pasajes de Münster, en los que se nos narran los excesos de lascivia de Hans Bockhold con las diecisiete esposas que se atribuye (entre ellas Hilzonde), muestra hasta la caricatura tragicómica el

³⁶⁵ Incluso necesita atribuir artificialmente dicha condición o estado a Hilzonde, dado que ésta no estaba casada con el padre de su hijo. Por ello, para proponerle matrimonio, espera a que Alberico muera: «Vous voilà veuve» (p. 573).

punto de desvario³⁶⁶ al que había llegado esta mujer, tras haber enloquecido en silencio.

La aventura que Simón e Hilzonde emprenden para sumarse a la colonia de los anabaptistas en Münster, que acabará en un baño de sangre, también presenta diferentes elementos que anuncian el inconfundible sello de muerte que rodea la iniciativa. En este sentido, el propio nombre de la comunidad *El Arca*, sugiere una imagen de reclusión y asedio, que habrá de invertir paradójicamente el destino de la embarcación bíblica : en lugar de ser un reducto aislado de vida en medio de la catástrofe exterior, *el Arca* se convierte en una trampa, en el interior de la cual perecen cuantos pretendieron guarecerse de la pretendida catástrofe externa. Otros indicios simbólicos de corte netamente yourcenariano son la nieve y el barro, siempre asociados a la muerte : «[...] s'en aller côte à côte dans la boue et la neige, prêts à se traîner ensemble jusqu'à ce Münster de leurs songes» (p. 605), de la misma manera que no es casual el hecho de que sea un carro (*La Mort conduit l'attelage*) el medio de transporte elegido para acudir a su cita con la muerte : «Ils roulèrent en chariot à travers les collines de Gueldre» (p. 606).

Aunque Hilzonde parezca aceptar decididamente la llamada de un destino interno ineludible cuando acepta la propuesta de su marido, Yourcenar ofrece siempre a sus personajes una posibilidad de redención, la marca de un punto de no retorno, antes del cual pueden eludir voluntariamente la muerte, y más allá del cual asumen la consumación de sus propios designios. A semejanza de Éric, que ofrece a Sophie una posibilidad de evitar su ejecución, o del canónigo Campanus, que ofrece a Zenón en su celda una posibilidad de retractación para salvarse de la hoguera, Simón otorga a Hilzonde un plazo de quince días para meditar su conformidad con el viaje a Münster. La aceptación sin embargo, es inmediata : «“Les quinze jours sont passés, mon mari”, dit-elle avec une sorte de dédain tranquille pour ce qu'elle laissait ainsi derrière soi» (p. 605). Una vez rechazada la

³⁶⁶ Este proceso de degradación moral y físico (a través de la sexualidad) es calificado de *podredumbre* por Samecki: «La sexualité de la mère est liée aussi à la pourriture et à la mort. Dans cette ville assiégée, les anabaptistes en sont réduits à manger des rats, et à laisser les cadavres s'empiler dans les cours. La pourriture du corps va de pair avec la pourriture de l'âme, et sont toutes les deux liées à la sexualité sans bornes de la mère» (Samecki, p. 163).

opción de la salvación, los personajes recuperan la responsabilidad de su propia suerte. Semejante firmeza en la respuesta de Hilzonde, sólo puede ser atribuida al hecho de que, en la práctica, había ya renunciado a la vida desde el mismo momento en el que fue abandonada y dio a luz a Zenón; en absoluto se le ocultan las sombrías perspectivas que su viaje parece augurar: «Ce projet au fond duquel se trouvaient la misère, l'exil, la mort peut-être» (p. 605).

Cuando finalmente es tomada la ciudad, la imagen que nos describe a Hilzonde camino de la ejecución, caminando sobre las olas, nos ofrece la visión de un ser que desde hace ya tiempo navega en el océano de la muerte³⁶⁷, envuelta en verde, como una ninfa o una nereida, vestida del color de las aguas primordiales³⁶⁸: «Elle retenait des deux mains les longs pans de sa robe de soie verte qui lui donnaient l'air de marcher sur les vagues [...] Elle se laissa tomber sur ce tas encore chaud, et tendit la gorge» (p. 614). La reflexión que suscita a Simón la visión de su cadáver es de tipo exculpatorio, pues se limita a atribuirle a ella la responsabilidad de la decisión adoptada en su momento, de acudir a Münster: «[il] se disait que chacun a son lot, sa part qui n'est qu'à soi de pain de vie et de mort, et qu'il était juste qu'Hilzonde eût mangé ce pain à sa guise et à son heure» (p. 616). La posibilidad de volver atrás es la que hace a los personajes responsables de su muerte³⁶⁹ y, al mismo tiempo, lo que hace que quienes les sobreviven puedan quedar exonerados, en una tarea que suelen apresurarse a realizar en presencia del ser fallecido³⁷⁰.

³⁶⁷ Chevalier / Gheerbrant. p. 689.

³⁶⁸ Ibid. p. 1057.

³⁶⁹ Sarnecki. que compara las muertes de Hilzonde y la de su hijo Zenón. aprecia en la de éste una aproximación voluntaria. libremente asumida. carácter que. sin embargo, le niega a la de la madre. a cuya ejecución atribuye un carácter específicamente expiatorio y necesario para cumplir su destino de condenada: «Si Hilzonde tend le cou aux exécuteurs. Zénon, lui, au contraire. résiste. La représentation de ce fils, qui a réussi à rester lucide et maître de lui-même jusqu'au moment de perdre connaissance. s'oppose à celle de sa mère damnée. La mort de Zénon par sa propre main témoigne de sa liberté alors que la mort d'Hilzonde ressemble à une punition. C'est comme si elle ne pouvait pas échapper à son destin» (Sarnecki, p. 164).

³⁷⁰ Andersson se refiere igualmente a esta autoexculpación en diversos personajes yourcenarios: «À l'instar d'Éric par rapport à Sophie et d'Hadrien par rapport à Antinoüs. Simon reconnaît à sa femme la responsabilité de sa propre mort» (Andersson. p. 185). A esta relación podríamos añadir otros dos personajes masculinos que se exculpan por las muertes de otras tantas mujeres. quienes a su vez. han llegado a una muerte consentida: Alessandro Sarte por Marcella. y Stanislas por Thérèse («ce n'est pas ma faute». NE en OR. p. 1296). Obsérvese la condición masculina de todos los *autoexculpados*. y la femenina de las fallecidas. salvo en el caso de Antinoüs.

En virtud de esta ausencia de culpabilidad, puede producirse el desvanecimiento del fantasma del fallecido, y con él, el olvido de su figura. Cuando Simón, sintiendo próxima su propia muerte, intenta evocar el recuerdo de Hilzonde, lo hace en vano: «Il fit un effort pour revoir Hilzonde, mais le visage de la morte ne se distinguait plus» (p. 620). Su imagen desaparece con la misma celeridad con la que desaparece también en el recuerdo de Zenón, que vivirá desprovisto por completo de vínculo familiar alguno. La maternidad se ve una vez más envuelta en un marco de desafección y de muerte en una narración de Yourcenar.

9.4.2. MARTHA

El papel que desempeña la hermanastra de Zenón es, desde el inicio mismo de su andadura en la tierra, una huida constante de la enfermedad, de la pobreza y, por encima de todo, de la muerte. Representa, por lo tanto, la antítesis del personaje de su madre, cuya trayectoria está en todo momento, como hemos señalado, dirigida de manera unívoca hacia la muerte. En ese sentido, madre e hija intercambian e invierten los designios que el destino parecía reservar a cada una de ellas: a Hilzonde, de un lado, le aguardaba un porvenir desahogado con las prósperas perspectivas de la fortuna familiar de los Ligre, y fue a perecer en la miseria a Münster; Martha, por su parte, nació tras una serie de hermanos que la habían precedido, y que habían ido muriendo en todos los casos (cfr. supra). Todo parecía indicar que ella también estaba destinada a morir, y sin embargo le correspondió a ella ser el eslabón que rompiera aquella cadena de maternidades malogradas.

Esta situación inicial había hecho de Martha una criatura con la condena escrita en la frente. Salvada la primera amenaza, acude con su madre a Münster, en donde le acompaña hasta la misma plaza en la que ésta es decapitada, reforzando su vocación y su condición de predestinada a morir de forma precoz: «Viens, mon enfant, nous allons chez Dieu» (p. 614), le dice su madre. Por

fortuna para ella, también en esa ocasión fue arrebatada de los brazos de la muerte: «Un des hommes lui arracha l'innocente et la jeta à Johanna qui la reçut contre son corsage noir» (id.), con lo que se salva de la segunda gran amenaza. La última de las grandes amenazas que acecha la vida de Martha en la narración no es otra que la epidemia de peste, en la que nos detendremos brevemente de inmediato. Una vez que sobrevive a esa triple tentativa que el destino cruza en su camino, se entiende que, en adelante, Martha se aferrará con codicia a la vida, a la estabilidad y a la seguridad. Por eso se va a buscarla junto a un hombre rico, al que no ama, pero que le garantizará un porvenir sin sobresaltos: «[elle] tremblait à l'idée d'aller grossir la bande d'exilés pleurards et de gueux extatiques qui rôdaient de ville en ville, honnis des gens de bien, et finissaient sur la paille, celle des cachots et celle des bûchers» (p. 626).

Fruto de esta huida obsesiva de cuantas personas o situaciones puedan hacerle evocar la muerte, la trayectoria de Martha propicia un radical alejamiento centrado esencialmente en dos personajes que ella cree que pueden comprometer su seguridad: su prima Bénédicte y Zenón, la primera a causa de la peste, y el segundo por la condena que pesa sobre él al final de la obra.

Tras la muerte de Hilzonde, Martha había sido llevada a Colonia, a vivir con su tía Salomé, hermana de Simón y casada con Martin Fugger (a quien la narradora nos define con un simil canino: «redoutable en affaires, ce dogue redevenait au logis un inoffensif épaigneul», p. 621). Martha creció por tanto en compañía de Bénédicte, llegando a existir entre ellas un tierno afecto y una identidad espiritual («Martha et Bénédicte assises côte à côte relisaient la Bible à voix basse»)³⁷¹, que les conduciría a abrazar la fe evangélica de Calvino.

De ese afecto y comunión se pasará sin embargo, sin solución de continuidad, a una especie de *suplantación* de Martha con respecto a su prima,

³⁷¹ Esta lectura conjunta y cómplice de textos sagrados, místicos o filosóficos, parece representar para Yourcenar la actitud representativa de la unión espiritual entre dos seres, pues aparece igualmente, con ligeras variaciones, entre Alexis y Monique (Alexis) y entre Anna y Miguel (Anna, soror...).

que le llevará a absorber todo lo que tenía, y que Martha necesitaba imperiosamente para hacer frente a su pánico por las carencias y por la muerte. Se da una *transferencia* entre los dos personajes, en la que la beneficiaria recibe de la otra, además de su puesto en el hogar familiar de los Fugger, a Philibert, el hombre que estaba destinado a casarse con Bénédicte, junto a la fortuna que ésta había de recibir en herencia; y en el plano simbólico, recibe de ella la misma vida, que le es arrebatada por la enfermedad.

En efecto, antes de que la epidemia de peste se declare, Martha ya había avanzado en sueños el destino que habría de sufrir su prima: «Martha rêva cette nuit que Philibert [...] emportait Bénédicte dans une boîte qui voguait toute seule sur le Rhin» (p. 628). El hecho de implicar a Philibert en el sueño lo incluye como objetivo de sus designios, pues será él mismo quien lleve a Bénédicte hacia su partida definitiva, con lo que ella no tendrá que acercarse a su prima, al igual que no lo hará cuando esté afectada por la peste. En cuanto a la caja y a las aguas, parecen evidenciar un inequívoco pronóstico de muerte para ella.

La epidemia de peste que se declara, y que acabará con la vida de Bénédicte, de Salomé, su madre, además de la criada Johanna, -cuya muerte pasa casi inadvertida: «On s'aperçut que Johanna était morte, négligée de tous, dans son galetas de domestique» (p. 634)-, actúa en esta obra como uno de los ejes de muerte colectiva (los otros serán las ejecuciones y el asedio y toma de Münster), diferenciándose en este aspecto del caso de *Denier du rêve*, en la que señalábamos la presencia permanente de la enfermedad, pero de modo individualizado y revistiendo en cada personaje una apariencia peculiar. Observamos, por lo tanto, un incremento en la obsesión de Yourcenar por la enfermedad en las últimas obras, que no había aparecido en las de juventud, y que está sin duda directamente vinculada a su convivencia con la larga enfermedad de Grace Frick³⁷²: «L'obsession de la maladie observée sur autrui» (CNON, p. 858). La enfermedad,

³⁷² A causa de esta enfermedad. (cfr. apdo. 7, 1ª parte), tras la publicación de *L'Œuvre au Noir*, Yourcenar permanecerá prácticamente recluida en Petite Plaisance durante casi toda la década de los años setenta, hasta el momento de la muerte de Grace, en 1979. Ella compara en 1978 ese periodo con la tercera parte de *L'Œuvre au Noir*, titulada «La Vie immobile»: «Ma vie immobile date de plus de dix ans» (CNON, p. 858).

al contrario que la muerte por ejecución (cfr. supra), sí que muestra un carácter igualador que a todos afecta sin distinciones, como atestiguan los estragos causados en la casa de los poderosos Fugger, con las muertes antes mencionadas: «La peste [...] voyageait sans se presser, au bruit des cloches, comme une impératrice [...] La peste apportait à la vie de tous un élément d'insolente égalité» (p. 629). Este factor igualador presenta no obstante una restricción debida al ámbito casi exclusivamente femenino de aplicación que exhibe, como señala Andersson: «Pour la femme, la mort en tant qu'un aboutissement naturel de la vieillesse est absente de ce roman [...] Cette mort collective est presque exclusivement incarnée par les femmes» (Andersson, p. 186).

Por otra parte, la peste, la enfermedad, presenta igualmente una innegable capacidad para someter a los personajes a situaciones extremas, que en muchas ocasiones les hacen despojarse de determinadas máscaras, o hace aflorar determinados sentimientos más o menos contenidos hasta entonces. Sería, desde ese punto de vista, un catalizador narrativo que contribuye a precipitar determinados acontecimientos. El carácter contagioso de la peste induce a los seres a distanciarse, incrementando con ello su aislamiento y reclusión: «Martin se barricada dans son cabinet» (p. 629), la presencia de Johanna, el ama de llaves, es rechazada tanto por las vecinas («la méfiance se changeait en haine», p. 629), como por la propia Salomé, que ya estaba infectada, y veía en ella la imagen misma de la muerte que le aguardaba: «sa maîtresse la repoussait en geignant comme si la bonne au lieu d'un cruchon eût porté une faux et un sablier» (id.).

En el caso de las dos primas, la enfermedad de Bénédicte transforma el afecto en una súbita repulsión por parte de Martha. Ya con su tía se las había ingeniado para evitar todo contacto («elle s'arrangeait pour ne jamais entrer dans la chambre», p. 630), y en el caso de Bénédicte, mantiene el contacto, pero con un fuerte sentimiento de indisimulada repugnancia y prevención: «Martha la servait, un mouchoir sur le nez, consternée par l'horreur qu'elle éprouvait pour ce corps infecté» (id.) Las toses de Bénédicte, de las que ella se oculta, encierran una especie de llamada a la que ella no está en modo alguno dispuesta a responder:

Elle finit par s'asseoir sur le palier pour ne pas l'entendre. Pendant quelques heures elle lutta contre cette mort dont les apprêts se faisaient sous ses regards et davantage encore contre l'épouvante d'être infectée à son tour par la peste comme on l'est par le péché³⁷³ (p. 631).

La huida de su prima y de la amenaza que su agonía representaba para ella, llega a cristalizar en una desvinculación que Martha formula a modo de la negación que el apóstol Pedro hiciera por tres veces de su maestro³⁷⁴, cuando le responde al médico Zenón: «Je ne suis pas la sœur» (p. 632). Muerta Bénédicte («Un redoublement l'emporta à l'aube», p. 634), e interrumpido el camino de perfección espiritual que habían iniciado juntas, Martha puede entregarse sin obstáculos a la consecución de sus ambiciones: «Cette fille avait un vice de vieillard: elle aimait l'argent pour la sécurité qu'il apporte et la considération qu'il procure» (p. 636). El resultado, pues, de la epidemia, al margen de las muertes y daños físicos, es el definitivo envilecimiento de Martha, que sobrevive a la enfermedad física, pero queda para siempre marcada por las secuelas de su degradación: «Donc, Martha apparaît comme une pestiférée morale car elle est spirituellement morte» (Andersson, p. 192). Una vez consumada su muerte espiritual, Martha es arrojada del hogar familiar, como si del paraíso se tratara, siendo su tío Martin Fugger el ejecutor: «Il avait hâte de se débarrasser de cette nièce dont la peste avait fait sa seule héritière, mais qu'il n'avait nulle envie de voir en face de lui présider à sa table» (p. 635).

La degradación moral³⁷⁵ de Martha desciende su último peldaño cuando ella y su influyente marido desoyen la petición de ayuda que les ha dirigido el canónigo Campanus para que eviten la ejecución de su hermanastro Zenón. Ante

³⁷³ Esta alusión al pecado está sin duda referida a la situación que llevó a su madre a la muerte (cfr. supra), con lo cual reúne en esta frase las dos personas de las que hemos dicho que huyó obsesivamente: su madre Hilzonde y su prima Bénédicte.

³⁷⁴ Lc 22. 54-62.

³⁷⁵ La magistral metáfora de la situación en la que se encuentra espiritualmente Martha, queda reflejada en los títulos (nada arbitrarios) de los tapices que compra subrepticamente y a bajo precio, pertenecientes a un ajusticiado, dadas las evidentes connotaciones que encierran: *L'adoration du veau d'or, le Reniement de Saint Pierre, L'incendie de Sodome, Le Bouc émissaire, Les Hebreux jetés dans la fournaise ardente* (p. 812).

esta segunda *negación*³⁷⁶ («songez que je ne connais pas cet homme», p. 809), ella suprime los últimos lazos que la vinculan a un pasado que pugna por borrar sin éxito: «Par une étrange contradiction, ce frère qu'elle abandonnait à son sort était en ce moment plus proche d'elle que son mari et son fils unique: avec Bénédicte et sa mère, il faisait partie d'un monde secret où elle restait enfermée. En un sens, elle se condamnait en lui» (p. 812). En el fondo, la muerte a la que sabe que está destinado Zenón le resulta a ella necesaria para ratificarse en la seguridad de la vida por la que ella había optado, que la preservaba de prisiones y hogueras: «Maintenant, il était tombé dans cette prison obscure qu'elle avait jadis abjectement crainte pour soi-même ; le châtement qui le menaçait lui semblait juste ; il avait vécu à sa guise ; les risques qu'il courait étaient de son choix» (p. 801). Una vez más, el personaje yourcenariano alivia su culpabilidad con la atribución al ejercicio del libre albedrío por parte de quien muere, de la causa de su muerte.

Martha opta por un tipo diferente de condena. Ella ya ha renunciado a la salvación de su alma («elle se savait damnée comme elle se savait femme d'un homme riche [...] ou encore comme elle savait que Martha Ligre mourrait un jour», p. 808), y por ello prefiere vivir confortablemente en la tierra «son propre enfer» (id.). Sin embargo, los exorcismos tan meditadamente preparados para expulsar sus fantasmas de la muerte y del pasado, no le bastan para conjurar la presencia de Zenón (y con Zenón, de su pasado) en torno a ella: «Elle tourna la tête dérangée par un souffle froid [...] Ce froid de glace était celui qu'on ressent, paraît-il, au passage d'un fantôme : cet homme désormais si proche de sa fin en avait toujours été un pour elle» (p. 807).

9.4.3 HENRI MAXIMILIEN LIGRE

Hijo de Henri Juste Ligre, el hermano de Hilzonde, Henri Maximilien es, además de primo de Zenón, uno de esos personajes complementarios que sirven

³⁷⁶ Cfr. supra primera negación. a propósito de Bénédicte.

para destacar o matizar determinados rasgos del protagonista, ya sea por analogía, contraste u oposición. Tras haber compartido infancia con él, ambos emprenden caminos divergentes que definirán, en cada caso, sus respectivos principios motores.

Poco inclinado hacia la trascendencia, Henri Maximilien posee un espíritu vitalista y aventurero, a diferencia de Zenón, de carácter más reflexivo y grave. Ambos comparten sin embargo una total desafección y desconfianza hacia la institución familiar y hacia todo tipo de instituciones. Comparten así mismo un irreprimible deseo de renunciar a la estabilidad («il avait quitté sans regret sa maison natale de Bruges et son avenir de fils de marchand», p. 560) y de ponerse en marcha para iniciar un aprendizaje itinerante en la misma escuela de la vida: «il s'agit d'être homme» (p. 564). Su concepción vital está impregnada de una filosofía de improvisación, informalidad y aleatoriedad, que le lleva a jugarse a cara o cruz si ponerse al servicio del emperador o del rey de Francia. Sus gustos y aficiones literarios hacen de él un curioso conglomerado de militar y poeta, sin que en ninguna de las dos actividades llegara a destacar verdaderamente: «Poète, il excusait la faiblesse de ses rimes par les soucis des campagnes ; capitaine, il expliquait ses erreurs de tactique par la poésie travaillant sa cervelle ; estimé d'ailleurs dans l'un et l'autre métier, dont la réunion n'apporte pas de fortune» (p. 659). Por último, cabe destacar una visión epicureísta y elemental de la vida («je me dis parfois que j'aurais eu la bonne vie d'un chien au soleil», p. 652), que le evitaria atormentarse con las preguntas que constantemente se formulaba Zenón:

*J'aime la science comme un autre, mais peu me chaut que le sang descende ou remonte la veine cave : il me suffit de savoir qu'il refroidit quand on meurt [...]
Et si la terre tourne, je ne me soucie guère en ce moment où je marche dessus, et m'en soucierai moins encore quand j'y serai couché (p. 642).*

Tras la separación de ambos al principio de la novela para emprender sus respectivos caminos iniciáticos, vuelven a encontrarse veinte años después bajo el signo del desengaño y el escepticismo. Henri Maximilien había descubierto que una buena parte de su vida se le había escurrido sin que ninguna de sus

pretensiones hubiera llegado a cristalizar: «tout diffère de ce qu’j’avais cru» (651). Para él el fracaso y la decepción de su vida fueron una primera manifestación difusa de lo que habría de ser su muerte.

Henri Maximilien es en esta novela el personaje elegido por la autora para vivir una *anticipatio mortis* «Je connais la mort» (p. 647) que, como hemos señalado en la mayor parte de las obras analizadas, es un fenómeno asiduo en los relatos de Yourcenar (Adriano, Sophie, Nathanael, ...). Mediante un contacto precoz con el universo de la muerte, los personajes obtienen una primera percepción que les aporta la familiaridad necesaria para afrontarla cuando llega el momento definitivo. Las características más recurrentes en estas experiencias previas de la muerte anticipada suelen hablar de agujeros negros, distintos tipos de fluidos, y una sensación más o menos acusada de ingravidez. En «La conversation à Innsbruck» Henri Maximilien narra a Zenón, de una forma totalmente desprovista de la solemnidad que debería atribuir a la trascendencia del hecho, los instantes en los que estuvo más cerca del mundo de los muertos que del de los vivos: «Entre le coup d’arquebuse qui me jeta bas à Cérises et la rasade d’eau-de-vie³⁷⁷ qui me réssuscita, il y a un trou noir. Sans la gourde du sergent, je serais encore dans ce trou-là» (id.).

Su carácter aventurero y las múltiples ocasiones de muerte que podían acechar en esa época a un militar como él, le habían inducido a intentar pronosticar, como hiciera Adriano, cuál podría ser la causa que finalmente acabaría con su vida. Pese a ser hombre poco dado a la especulación intelectual, sentía sin duda la proximidad de la muerte³⁷⁸ a su alrededor:

³⁷⁷ El término *eau de vie* recobra en este pasaje todo el sentido de su formulación literal y de su origen, en tanto que término que data del s XIV y procede precisamente de la alquimia (*aqua vitæ*). Su presencia en este caso como agua de resurrección la equipararía al agua bendita de la que habla Chevalier: «El agua es el símbolo de regeneración: el agua bautismal conduce explícitamente a un “nuevo nacimiento”» (Chevalier/ Gheerbrant, p. 56).

³⁷⁸ Andersson le atribuye una actitud ante la muerte que ella llama de «sagesse gréco-romaine» (Andersson, p. 199), frente a la «sagesse chrétienne» (id.) que convendría a la actitud del prior de los franciscanos.

Il s'était souvent demandé quels seraient le mode et les circonstances de sa mort : un coup d'arquebuse [...] un coup d'épée au cours d'un duel en l'honneur d'une dame ; un couteau dans une rue sombre [...] Il avait senti dans son propre corps le feu qui dévore le héros et l'emporte au ciel. Ces morts, ces obsèques imaginaires furent sa vraie mort, son enterrement véritable (pp. 663-664).

Al final, y al margen de las reconstrucciones debidas a su fantasía, murió de la misma forma que había vivido; cayó de un modo seguramente intrascendente e inútil, sin que su baja aportara nada a combate alguno : «une balle l'atteignit à l'épaule; il tomba la tête contre une pierre» (p. 664). En su bolsillo encontraron los poemas³⁷⁹ mediocres que esperaba que finalmente le dieran la fama, y que tan sólo sirvieron para formar parte de su mortaja, ese fue su único legado. Henri-Maximilien, que forma parte del tipo de personajes oscuros pero cargados de humanidad que tanto apreciara su autora, llega según ésta a la muerte, igual que Zenón, en virtud de una renuncia : «Zénon et Henri Maximilien [...] finissent tous deux par un refus : Henri refuse les honneurs dans sa vie de capitaine pauvre, Zénon refuse la rétractation qui lui sauverait la vie. Tous deux ont mis longtemps à s'apercevoir que le refus devait être fait» (CNON, p. 860).

9.4.4 JEAN LOUIS BERLAIMONT³⁸⁰ (prior de los franciscanos)

Este personaje, destinado en principio a ser un mero comparsa en el conjunto de la obra, acaba convirtiéndose en imprescindible³⁸¹. A su magnífico

³⁷⁹ Hay en ese hallazgo de un texto en el bolsillo de alguien que acaba de morir la expresión de una ruptura irreparable, una disociación tanto más brutal cuanto más estrecha es la vinculación existente entre un texto y la persona que lo ha leído: mayor aún si lo ha escrito. Este sentimiento, que surge con fuerza en el caso de Henri Maximilien, hace evocar igualmente el caso de Gregori Loew (*Le Coup de grâce*), a quien le extraen de un bolsillo, después de muerto, el *Libro de las Horas* de Rilke.

³⁸⁰ «Je choisís pour nom celui de Berlaimont, famille bien connue dont plusieurs membres ont joué un rôle assez important dans les Pays-Bas au XVI siècle, et pour prénom Jean-Louis, dont la simplicité convenait au prieur. Nom et prénom sélectionnés l'avaient été en grande partie pour leur consonnance française : au milieu de la cohue de mes personnages flamands, je tenais à montrer dans Jean-Louis de Berlaimont, ancien courtisan de Charles Quint, un homme de culture internationale, dont le beau français "reposait l'oreille de Zénon de la bouillie flamande"» («Jeux de miroirs et feux follets» in TS, EM p. 336).

³⁸¹ «C'est en juin 1964 à Salzbourg, en assistant [...] à la messe dans l'église des franciscains que j'ai vu pour la première fois se dessiner tout entier le personnage du prieur des cordeliers. Je n'en

diseño psicológico cabe añadir su valor representativo como muestra de las tensiones y contradicciones de la época en la que le tocó vivir. Sus diálogos y reflexiones son la expresión misma del desasosiego provocado por las distintas fuerzas antagónicas que actúan en él. Así mismo, además del papel que le hemos atribuido anteriormente en el sentido de que contribuía a completar el diseño espiritual de Zenón a través de sus intercambios verbales, debemos incidir específicamente en el ámbito de la muerte, porque su enfermedad y agonía, que precede en un escaso margen de tiempo a la de Zenón, habrá sido para él una auténtica iniciación, a través de la cual obtendrá una vía abierta para cuando él haya de iniciar su tramo final.

Uno de los aspectos que sin duda contribuye a hacer de él un personaje lleno de riqueza y de matices, es la madurez y la amplitud de perspectivas que le otorga el haber estado casado y haber tenido una vida afortunada en el ámbito seglar antes de profesar en la orden: «J'ai été courtisan bien vu par le maître, négociateur plus heureux que mes faibles talents ne le méritaient, mais fortuné d'une pieuse et bonne femme. J'aurai été privilégié dans ce monde plein de maux» (p. 711). Esa plenitud en la primera fase de su vida hará posible y dará sentido a la segunda en el convento; a su vez, las dos etapas citadas, son las que permitirán su acercamiento, entre la sabiduría y la serenidad, hacia la muerte, de la que Zenón, como hemos señalado, obtendrá enseñanzas irrenunciables.

Su anterior pertenencia al mundo seglar no le aporta sin embargo el grado necesario de endurecimiento para evitar el sufrimiento y la desazón que provocaban en su sensibilidad los excesos de la Iglesia, su forma de imponer la ortodoxia por la fuerza, y a menudo por el fuego. En ese sentido, el distanciamiento, el escepticismo y la dureza de Zenón convierten a éste en un ser menos permeable a los estragos de la época, mejor preparado para vivirla, por lo tanto.

avais jusque-là entrevu que les abords» (CNON, p. 837). «je n'avais pas pensé aller plus loin avec ce comparse» (ER, p. 133).

El prior ha de enfrentarse, como veremos, a una grave enfermedad en la garganta que irá extinguiendo paulatinamente su vitalidad. La lentitud de su evolución permitirá al paciente una aceptación también gradual del destino al que se ve irremediabilmente abocado: «Jean Louis de Berlaimont mourrait lentement, conformément à ce qu'on savait du cours habituel de son mal» (p. 741). Para dar sentido a su lenta extinción, el prior ofrece en principio su sacrificio por los males de un mundo que sabe que no está hecho a la medida de sus ideales, ni en el plano humano ni en el religioso. Ese sacrificio se ve posteriormente neutralizado por la toma de conciencia de su propia insignificancia que le provoca el progreso de su mal: «Il importe peu qu'un homme de mon âge vive ou meure» (p. 743); se produce entonces la renuncia al sacrificio, o lo que la autora llama *el sacrificio del sacrificio*³⁸².

La enfermedad del prior (de nuevo volvemos a un registro individualizado de la enfermedad, tras el colectivo de la epidemia de peste), que reviste la forma de un pólipo en la garganta, que es pronto diagnosticado por Zenón «un polype à la gorge expliquait peut-être cet enrrouement, cette toux persistante, cette gêne croissante à respirer et à manger» (p. 723). Tras un nuevo examen, Zenón comprende el escaso margen de vida con el que aún puede contar el prior: «Jean Louis de Berlaimont [...] mourrait d'ici quelques mois, strangulé par ce nœud qui se formait au fond de la gorge, à moins toutefois que le polype ne rompit sur sa route une veine, noyant l'infortuné dans son propre sang» (p. 737). La lenta acción de la enfermedad y la inminencia del final del prior inspiran a Zenón una reacción de signo opuesto, haciéndole despojarse de ese distanciamiento ascético en el que estaba sumido desde que descendió a su *abismo* interior, y haciéndole sentir la urgente llamada de la sensualidad, la orden perentoria de hacer gozar a

³⁸² «Il est [...] gravement malade. Rien ne lui reste que la prière et l'oblation. Il offre ses souffrances à l'intention de la douleur humaine, et rappelle à Zénon que le sacrifice de la Messe passait pour certains alchimistes pour l'équivalent du Grand Œuvre ; puis le Prieur va plus loin. Et ici, je pense à ce rituel de la mystique tibétaine au cours duquel le disciple fait à l'intention de tous les êtres vivants le sacrifice de ses sentiments, de ses ambitions, de sa personne elle-même, et ça s'appelle le Tchöd rouge, accompli au cours d'une cérémonie solennelle dans la solitude de la nuit, et ensuite, un peu plus tard, s'il s'élève d'un degré dans la connaissance, il corrige cet acte d'oblation en faisant ce qu'on appelle le Tchöd noir, c'est-à-dire qu'il reconnaît humblement que tel qu'il est, simple atome dans l'univers, il n'a rien qui vaille la peine d'être sacrifié. Et, cette fois,

los sentidos, antes de que se extinga la vida y el alma que los sustentan: «en présence du lent travail de ruine qu'il s'accomplissait dans la chair du prieur, et peut-être dans son âme, une envie le prenait d'oublier auprès d'un corps jeune et chaud ces puissances du froid, de la perdition et de la nuit» (p. 744).

La labor destructora perpetrada por la enfermedad en el organismo del prior, además de lenta y cruel, consigue anular paulatinamente las funciones fundamentales de una persona de las características del prior. Al centrarse en la garganta, le impide, en primer lugar, el ejercicio de la palabra que, en su caso, es tan esencial como el respirar: «Le Prieur avait de lui-même rénoncé, du fait de son enrouement chronique, à prêcher les sermons de l'Avent» (p. 722), «L'extinction de la voix était presque totale» (p. 741); con la huida de la voz huye la palabra, y con ella, la vida: «Il n'y avait plus grand chose à écrire ou à dire» (id.). Además de la voz, la ingestión de la comida se convierte en una tarea cada vez más penosa, hasta llegar a ser casi imposible, del mismo modo que la simple respiración: «cette gêne croissante à respirer et à manger» (p. 723), «Il était devenu d'une maigreur presque étique [...] la difficulté d'avaler ayant augmenté» (id.).

El elemento común más significativo entre la muerte del prior y la de Zenón, es sin duda ninguna, el ruido de los pasos procedentes del pasillo exterior, que surgen en el curso de sus respectivas agonías. En el primer caso, Zenón oye unos pasos que le atraen hasta la habitación del prior, en la que éste agoniza; aprovenchando su último hilo de voz, éste le lanza la orden de abandonar el convento y *la vie immobile*: «Partez, Zénon! articula-t-il. Après ma mort...» (p. 747). Le advierte así de que su permanencia allí puede comprometer gravemente su seguridad, como en efecto ha de ocurrir. La muerte del prior, marcará por lo tanto el punto de partida para que Zenón pueda recorrer la última etapa de su *vida errante*, de su personal huida: «Zénon s'était décidé à disparaître sitôt après les obsèques du prieur» (p. 750). La segunda vez que Zenón escuche esos mismos pasos, éstos sonarán de nuevo en el pasillo exterior de su celda, aunque esta vez

il sacrifie son sacrifice. Eh bien, le prieur des Cordeliers fait un peu la même chose» (ER, pp. 135-

será él quien agoniza sobre su cama. La significación será entonces distinta, pues los pasos le indicarán que su agonía ha terminado y que es el prior quien viene en su busca para que ambos puedan proseguir juntos su camino: «Le motif des pas annonçant ce *passage* qui est la mort dans *L'Œuvre au Noir* s'associe à la mort du prieur aussi bien qu'à celle de Zénon» (Andersson, p. 205).

Desaparecida ya la posibilidad, a causa de la enfermedad, de seguir sustentando su relación y su comunicación mediante el uso de la palabra, ambos hombres entablan su último intercambio a través del contacto de la piel de la mano: «ce faible attouchement paraissait suffire pour faire passer au prieur un peu de force, et pour en recevoir en échange un peu de sérénité» (p. 749). Con él sellan una suerte de pacto que propicie un nuevo encuentro más allá de la muerte. Tras este último contacto, Zenón abandona la celda del moribundo para que pueda cumplirse una de las condiciones esenciales de las grandes muertes en Yourcenar, que es la de que el héroe afronte en absoluta soledad ese trance supremo. Esta soledad que Zenón facilita al prior es la misma que él requerirá para su muerte: «le moment était venu de laisser le prieur s'avancer seul vers les dernières portes, ou peut-être au contraire accompagné par les figures invisibles qu'il avait dû conjurer dans son agonie» (p. 749). Así pues, con la muerte del prior, Zenón termina de vivir con intensidad el preludio de la que muy pronto habrá de ser su marcha hacia esas *últimas puertas*.

9.4.5 ALEÏ

La figura de Aleï presenta la singularidad de ser el único de los personajes de *L'Œuvre au Noir* capaz de suscitar en Zenón la expresión de algunos sentimientos con una relativa intensidad y vehemencia que, habitualmente, él reserva al ámbito del conocimiento y de los grandes ejes de la ciencia y del alma. Su natural desconfianza y distanciamiento hacia las personas que le rodean y el

escaso interés que sus semejantes como individuos le inspiran, convierten a su criado Aleï la única pasión de su vida.³⁸³

Esta relación entre Zenón y Aleï presenta algunas semejanzas con la mantenida entre Adriano y Antinoo, que son señaladas por Melzi d'Eril, junto a los factores que pueden diferenciarlas: «Au point de vue structural les noyaux narratifs sont les mêmes : rencontre, passion, vie commune, mort, désespoir. Il y a des changements [...] dans la durée, dans l'espace, et dans quelques circonstances» (Melzi d'Eril, p. 48). En lo que a analogías se refiere, además del encuentro de los dos personajes maduros con cuerpos de efebos jóvenes en los que encuentran a un tiempo respuesta a su búsqueda de la sensualidad y de la belleza (dentro de un contexto de búsqueda de talante humanista), y el brusco encontronazo con la muerte que ambas desapariciones ocasionan, añadiremos brevemente la ausencia prácticamente total de comunicación verbal entre ambas parejas (total en el caso de Aleï por el idioma, y casi total en Antinoo, dado su natural reservado e introvertido). Esa falta de vínculos verbales sirve en ambos casos para poner mayor énfasis en el lenguaje de los sentidos como vínculo preferente de comunicación. Las dos ausencias provocan en los supervivientes (Adriano y Zenón) una renuncia prácticamente definitiva a los goces sensuales, que propicia en los dos el inicio de un itinerario ascético interior, en busca de las verdades inmutables.

Las diferencias estructurales apuntadas señalan la muy diferente duración adjudicada a una relación y otra, claramente a favor de la de Antinoo y Adriano, si bien es cierto que, al margen de la importancia relativa atribuible a una y otra en el contexto global de sus respectivas obras, el registro narrativo en el que cada una de ellas aparece, condiciona de entrada su extensión. En efecto, mientras que en *Mémoires d'Hadrien* todos los pasajes referidos a Antinoo se hallan insertos en el mismo plano que el tempo narrativo global, (retrospectivo pero lineal, dada la

³⁸³ Entendemos por tal una atracción fuertemente condicionada por la sensualidad, sin ningún tipo de aditamentos intelectuales o espirituales, pues en su relación estaba excluido el intercambio verbal, al carecer de lengua común (cfr. supra, apdo. 9.2). En la relación gratificante de Zenón con otros personajes, intervienen ya diversos factores ajenos al componente pasional, como la admiración cortés (la dama de Frösö), la

estructura global del relato), el personaje de Alei llega al lector ya formando parte del pasado, pues Zenón lo narra a Henri-Maximilien en «La Conversation à Innsbruck», cuando ya apenas representa algo más que una figura difusa perdida en el recuerdo. Este punto de vista retrospectivo condiciona sin duda y provoca la contracción del pasaje y del personaje, reduciendo con ello su presencia considerablemente. Añadiremos, como diferencia que consideramos relevante, el procedimiento mediante el cual cada uno de los jóvenes llega a la compañía de Adriano o de Zenón. En el primer caso, el emperador descubre al bitinio en el curso de una fiesta, junto a una fuente de agua (símbolo de vida y regeneración), en tanto que Alei llega hasta Zenón por una motivación fuertemente vinculada a la muerte. En efecto, es el librero de Zenón, Dolet, quien le ofrece al paje caucásico, «en échange d'un poison sur lequel il comptait pour mourir, s'il tombait entre les mains de ses ennemis» (p. 648). Alei llega hasta Zenón, por lo tanto, en virtud de un intercambio de una vida (la suya) a cambio de un instrumento de muerte (el veneno). El trato quedará deshecho, porque ni Dolet tiene ocasión de emplear el veneno [«Il n'eut pas l'occasion d'essayer de ma dragée, s'étant fait dépêcher à Venise dans une ruelle obscure par le même spadassin qui l'avait manqué en France» (id.)] ni Alei el tiempo de poder permanecer apenas junto a Zenón, arrastrado hasta la muerte por la peste.

Las causas de la muerte (narrativamente presente en Alei y ausente en Antinoo) de ambos jóvenes van posiblemente a condicionar de manera definitiva las respectivas reacciones de los supervivientes: la profunda desesperación y prolongado culto póstumo de Antinoo por parte de Adriano se convierte en el caso de Zenón en una respuesta mucho más efímera y tibia (lo que, por supuesto, no excluye el dolor sincero), que pronto da lugar al simple olvido: «Le visage d'Alei ne réapparissait pas plus souvent que celui de soldats inconnus gelant sur les routes de Pologne» (p. 697). Esta notable diferencia entre un caso y el otro emana claramente del proceso mediante el cual uno y otro llegan a la muerte que, en el caso de Antinoo, se reviste de todo el ceremonial sagrado del sacrificio, de la ofrenda y de la renuncia, dejando esblecidas las bases del culto posterior y la

complicidad surgida de la infancia (Henri-Maximilien), la deuda intelectual (Canónigo Campanus).

idealización de su entrega y de su figura. En Aleï, por el contrario, el fuerte –y prácticamente único- componente de atracción sensual queda neutralizado con los estragos que la enfermedad inflige a su cuerpo. De ser para Zenón un objeto de culto y de deseo, se convierte en una molesta manifestación de su importancia como médico y de las servidumbres fisiológicas de un organismo enfermo: «Dès le seuil, une fétidité m'avertit, et ces efforts de la bouche aspirant et revomissant l'eau que le gosier n'avale plus, et ce sang qu'éjaculent les poumons malades» (p. 649). Disuelto el soporte físico del vínculo que les unía, la separación resulta mucho más fácil.

El efecto de la muerte de Aleï sobre Zenón, le sirve para cuestionarse y poner en crisis su papel como médico, en cuya labor hasta entonces había encontrado pleno sentido, al tiempo que empieza a sentir una casi imperceptible atracción por una figura negra que se le manifiesta en cada uno de los enfermos que escapan a la acción de sus remedios:

Ce n'était certes pas la première fois que mes juleps s'avéraient inutiles, mais chaque mort n'avait guère été jusque-là qu'un pion perdu dans ma partie de médecin. Bien plus, à force de combattre sa Majesté noire, il se forme d'elle à nous une sorte d'obscur complicité [...] Il faut chérir quelqu'un pour s'apercevoir qu'il est scandaleux que la créature meure... Mon courage me faillit, ou du moins cette impassibilité qui nous est si nécessaire. Mon métier me parut vain, ce qui est presque aussi absurde que de le croire sublime (pp. 649-650).

La muerte colectiva y anónima que hasta entonces él había combatido profesionalmente, sin ver en los cuerpos tratados más que miembros y órganos sin nombre, asume de golpe una identidad y un rostro concreto, siendo, además, un rostro amado. A partir de esta muerte, Zenón nunca volverá a ser el mismo en el ejercicio de la medicina: «J'ai honte d'avouer que la mort d'un valet suffit à produire en moi une révolution si noire» (p. 650).

profesional (Jean Myeers), o el respeto y la imagen del equilibrio (el prior de los franciscanos).

9.4.6 CYPRIEN - IDELETTE

El monje Cyprien es un joven de 18 años que ayuda a Zenón en la enfermería del hospicio con una eficacia sólo comparable a la que emplea al desempeñar su papel de *ángel*³⁸⁴ *de la muerte*, que hemos identificado en la narrativa yourcenariana con la figura de jóvenes y hermosos emisarios de Thánatos o de Hermes. La misión narrativa encomendada a este personaje es la de desencadenar el proceso final que culminará en la ejecución colectiva de algunos de sus compañeros de correrías, así como en el procesamiento y condena a muerte de Zenón, que se verá involuntariamente involucrado en el mismo proceso. Por otra parte, cumple también una función de reactivación del deseo carnal en Zenón que, como hemos apuntado, había quedado prácticamente desactivado tras la muerte de Aleï; en tal sentido, con el fin de arrastrar a Zenón hacia la muerte, trata de atraerlo hacia sus reuniones secretas; es a un tiempo ángel de la muerte y ángel del deseo y de la seducción.

El detonante de la situación sirve una vez más para aunar en un relato de Yourcenar Eros y Thánatos, pasándose sin solución de continuidad de los goces de las reuniones clandestinas y orgiásticas de la secta de los *Ángeles* en los bajos del convento, a un multitudinario proceso que concluirá en una ceremonia de fuego y sangre. El grupo de monjes que forma parte de esta secta de corte adámico, aprovecha los pasajes subterráneos que comunican a los franciscanos con el convento de las bernardinas, para organizar reuniones en las que las prácticas licenciosas se alternan con ritos satánicos y sacrílegos (que incluyen el consumo de pan sagrado, recitado de pasajes de los evangelios apócrifos, a los que los hermetistas atribuían poderes mágicos, etc.). En dichas reuniones participa igualmente una joven noble, Idelette (interna en las bernardinas), en compañía de su criada. Poco tiempo después, Idelette pasará a mantener encuentros amorosos a solas con Cyprien, de resultas de los cuales quedará embarazada.

³⁸⁴ Notemos la denominación de «anges» que recibe la secta a la que pertenece su grupo (p. 732).

Enterado Zenón de estas prácticas, y ante su inútil esfuerzo por disuadirlos de continuar con ellas, asume de inmediato la certeza de que todos ellos son carne de hoguera; la sentencia de muerte está escrita en sus rostros y en sus asambleas, tan sólo es cuestión de tiempo. De manera simultánea en el tiempo narrativo de esta alocada carrera de los monjes hacia la hoguera, discurre la agonía del prior, que camina igualmente de forma directa hacia la muerte: «Tout comme la maladie du prieur réglait à peu de chose près la date et la nature de sa fin, Cyprien et ses camarades semblaient à Zénon aussi perdus que s'ils avaient déjà crié dans les flammes» (p. 740). El relato establece así una doble vía paralela, que va simultaneando³⁸⁵ en su desarrollo, en la que asistimos a una aproximación progresiva hacia una meta que se adivina inminente, y que concluye para el prior con anterioridad a los monjes.

En el elemento que finalmente desencadenará el último acto de esta tragedia, de nuevo se hermanan nacimiento y muerte (binomio con frecuencia presente en las páginas de Yourcenar como sabemos) o, en este caso, la muerte del recién nacido por parte de su madre, Idelette, asustada ante las posibles consecuencias de este nacimiento³⁸⁶. Descubiertos los restos del pequeño, no tardan en producirse las detenciones, los procesamientos y las ejecuciones correspondientes. En el papel de Idelette, al unirse el nacimiento fruto de unos amores social y moralmente ilícitos con la muerte, hay una clara remembranza de la figura de Hilzonde, a quien, como hemos visto, también un alumbramiento –el de Zenón–, acaba por conducirla hasta la muerte.

³⁸⁵ Destacamos el hecho de esta alternancia narrativa de dos hechos simultáneos, al ser un ejemplo único en esta novela, y presentar, a nuestro juicio, la clara intencionalidad de suscitar una analogía expresiva a través de la cual se aprecie la imparable marcha hacia la muerte de ambos: el prior a causa de su enfermedad incurable, y los *ángeles* a causa de sus obstinación en proseguir sus prácticas prohibidas. Mencionaremos con respecto a la narración de hechos simultáneos, y como contraste, el caso de los sucesos de Münster, que son narrados desde la percepción de Hilzonde primero, y desde la de Simón, que se incorpora antes de la toma final de la ciudad. Entre lo narrado bajo la perspectiva de una y lo referido bajo la perspectiva del otro, hay un tiempo narrado que figura en ambos y que, por lo tanto, se superpone. Ello demuestra que la autora no propicia el relato simultáneo de dos vías alternas, si no es con una intencionalidad expresiva específica, como sería el caso que hemos señalado.

³⁸⁶ Otro caso de aborto, en el que participa activamente Zenón como médico, es el de una burguesa de Port-Saint-Espirit, a la que ayuda para prevenir las represalias de un marido celoso: «le misérable reste de la conjonction humaine qu'il avait fallu enterrer sous un olivier du jardin» (p. 697).

La figura de Idelette transmite igualmente la idea de origen bíblico, según la cual la mujer arrastra al hombre a su perdición: «elle déclenche plusieurs drames» (Andersson, p. 195). Efectivamente, ella y su criada constituyen los únicos personajes femeninos del episodio, y ellas dos se bastan para desencadenar todo el inmenso drama: Idelette matando a su hijo, y su criada, enloquecida ante este hecho, pregonándolo como una posesa por las calles de la ciudad: «Une fille noble qui logeait chez les bernardines avait étranglé un enfant prématurément né, mais viable, dont elle venait d'accoucher» (p. 777). Cuando Zenón la ve pasar detenida, lleva ya sobre sí el sello de la muerte, tanto por la palidez de su rostro, como por el vehículo –la carreta- que, como hemos señalado, marca un destino equivalente en otras obras de Yourcenar al de quienes acuden en la barca: «Quand Zénon sortit de l'auberge, il vit passer dans la rue Longue Idelette couchée au fond de la charrette du guet. Elle était fort pâle, d'un pâlleur d'accouchée, et ses yeux brûlaient de fièvre» (id.). La imagen que su estampa sugería era la de «une biche abandonnée aux chiens courants» (id.).

Al final son dos los factores que impiden que se consuma el cruel destino de todos los codenados a la hoguera, como quedó anteriormente señalado al hablar de la igualdad ante la muerte y de lo que denominábamos la *superposición de la muerte*. Por una parte, la noble cuna de Idelette: «Idelette eût dû brûler vive pour infanticide, mais sa noble naissance lui valut d'être décapitée. Par malheur, le bourreau, intimidé par ce cou délicat, n'eut pas la main sûre; il dut s'y reprendre à trois fois» (p. 786); por otra parte, el soborno de los verdugos por parte de Zenón, facilita el que los condenados sean estrangulados previamente: «Les autres cinq condamnés firent comme Idelette une pieuse fin. Par l'entremise de son geôlier [...] Zénon avait payé les bourreaux pour que ces jeunes gens fussent étranglés avant d'être touchés par le feu» (id.).

9.4.7 PIERRE DE HAMAERE

Si hacemos mención individualizada del personaje de este fraile, ecónomo del convento de los franciscanos, pese a la escasa relevancia que su figura presenta en el contexto global de la obra, se debe sobre todo a que, aunque poca, esa relevancia la asume precisamente por el momento y la forma en que muere.

Efectivamente, Pierre de Hamaere representa un oscuro personaje, a un tiempo altanero y servil, por quien Zenón no experimentaba la más mínima simpatía. Su imprudencia le llevó a vincularse a la secta de los *Ángeles*, razón por la cual su nombre figuró junto a los demás en el proceso. Sin embargo, antes de que pudiera cumplirse la sentencia que sin duda le estaba destinada, también él pone los medios para eludir la hoguera, en esa especie de conjura no escrita de todos los personajes de esta novela, incluido Zenón, que les lleva a rebelarse al destino que el fuego les tenía preparado. Pierre de Hamaere se quita la vida antes de verse en las llamas, y ese hecho le convierte en el primero de los personajes de esta obra en quitarse voluntariamente la vida: «il s'était fait porter du poison³⁸⁷ par des amis qu'il avait en ville, et on l'avait suivant la coutume incinéré défunt puisqu'on ne pouvait le brûler vif» (p. 815).

Por el mero hecho de haberse quitado la vida, Pierre de Hamaere asume la misma categoría de tantos personajes suicidas, de quienes hemos repetidamente señalado que toman por sí mismos las riendas de su destino individual. También Zenón se lo reconoce con una frase que sería aplicable a los muchos suicidas que pueblan las páginas de la narrativa yourcenariana: «Zénon n'aimait guère ce cauteleux personnage, mais il fallait reconnaître que Pierre de Hamaere avait su prendre en main son propre destin et finir en homme» (p. 787) Según estas

³⁸⁷ En los *Carnets de notes*, la autora aclara las conexiones externas al convento que ese veneno parece indicar: «Il était important de réaligner l'épisode du suicide de Pierre de Hamaere sur les indications données par la chronique : il obtint du poison d'amis qu'il avait en ville. Ces quelques mots tendent à indiquer l'existence d'un petit groupe subreptice hors des murs du couvent, et auquel le cordelier aurait appartenu. Le fait, qui va de soi, nous apprend quelque chose sur la vie secrète de la ville (dans l'original Gand, ici Bruges) et la rapproche de ce que nous savons de notre temps» (CNON, p. 859).

últimas palabras, «finir en homme», será precisamente el suicidio el que devuelva a este personaje su dimensión íntegramente humana a los ojos de Zenón. La carga connotativa de esta frase es sumamente significativa si recordamos que, en conversación con Henri-Maximilien, cuando ambos emprenden sus respectivos caminos, el objetivo último que alentará la búsqueda iniciada lo expresan así: «Il s'agit d'être homme», dice Henri-Maximilien, a lo que Zenón le responde: «Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme» (p. 564). Si tal era la meta planteada al inicio, el testimonio del ecónomo del convento le da una pista que Zenón no desperdiciará, pues le ayudará a concebir la muerte voluntaria como una salida cargada de dignidad y de coraje³⁸⁸, que será la que él mismo finalmente utilice para eludir idéntica hoguera: «la seule chose qu'il eût trouvé à louer chez ce défunt était justement sa mort volontaire» (p. 815).

Así pues, tras la aparente intrascendencia de este personaje se oculta una de las claves necesarias para entender la decisión y la predeterminación con la que actúa Zenón en el momento de quitarse la vida, dato éste que le confiere una alta importancia relativa en el contexto del tema que analizamos. Quizá sean el prior de los franciscanos y él mismo los dos personajes que ejercen sobre Zenón una influencia más determinante cuando adopta la decisión del suicidio.

9.4.8 JEAN MYERS

El barbero Jean Myers, con quien Zenón comienza a descubrir en su juventud los secretos de la medicina, es otro de los seres elementales de la obra, cuya filosofía vital de sobriedad y escepticismo hacen que Zenón sintiera por él cierto apego, razón por la que se aloja en su casa de Brujas tras la larga ausencia iniciada al comienzo de la obra. La entrega y desprendimiento de Myers es total,

³⁸⁸ Dada su condición de eclesiástico, la opción del suicidio elegida por Pierre de Hamaere induce a pensar a la escritora en la posibilidad de algunas motivaciones ocultas adicionales: «cette mort volontaire, fait rarissime à l'époque, et considéré par la morale chrétienne comme un forfait quasi irrémédiable, donne à penser que l'inculpé avait pu aussi enfreindre d'autres prescriptions avant de braver celle-là» (NA in OR, p. 850).

poniendo todo lo que es suyo al servicio de Zenón, incluyendo su casa, su clientela y hasta su criada Catherine.

Esta mujer, ante cuyo acoso Zenón acaba por cerrar con cerrojo todas las noches su habitación para que no irrumpa en su lecho, acabará por envenenar a Myers pretendiendo con ello que todas las posesiones pasen a pertenecer a Zenón, con quien ella aspira a compartirlo todo. La comisión de este crimen irrita profundamente a Zenón, en primer lugar por lo disparatado del objetivo que se había planteado Catherine: «Je l'ai fait pour vous» (p. 680); pero además, en tanto en cuanto la elementalidad de Myers le capacitaba para llevar, en los años que aún le quedaran de vida, una existencia apacible, construida a base de pequeñas satisfacciones: «Ce sot crime le frustrait sans raison du modeste plaisir d'être au monde» (id.) Por esa razón, Zenón experimenta ante esta mujer, en tanto que brazo ejecutor de un crimen sin sentido, una repugnancia casi física, ante quien se le presenta como la misma representación de la muerte: «le visage de cette femme était sans âge [...] Cette grande créature était comme la bière et le pain dont on prend sa part avec indifférence, sans dégoût et sans délice [...] une de ces femmes de cauchemar» (p. 675). Es evidente que en las palabras anteriores pesa la imagen de los episodios en que ha yacido con ella en su lecho, lo que le provoca una mezcla de asco y vergüenza; sin embargo, descubrimos en esas frases una intencionalidad que va más allá, hasta identificarla con una manifestación de la muerte, que hará extensiva al momento en el que la describe lavando el cadáver, en una tarea secularmente encomendada a las mujeres: «elle ressemblait à ces laveuses de morts voilées de noir qu'il avait vues opérer dans les demeures de Constantinople» (p. 680).

En pleno proceso contra Zenón, despechada por su desinterés, lanzará contra él acusaciones de todo tipo, incluyendo el hecho de haber envenenado a Myers y de haberla embrujado para poder poseerla en cuerpo y alma. En un final de corte ejemplarizante, se nos presenta a Catherine enloquecida, siendo internada en un manicomio: «elle fut jetée hors de la salle et envoyée chez les folles où elle put se déchaîner tout à l'aise» (p. 801).

Myers, por su parte, ajeno a tanta turbulencia, también murió como había vivido: de forma apacible, con lo cual se completa el amplio muestrario de muertes que nos ofrece esta novela, en el que subyace una correspondencia necesaria entre la vida que han llevado los personajes y la muerte que en consecuencia a cada uno le ha correspondido. Todo ello, eso sí, al margen de cualquier lectura moralista, (que jamás anidó por otra parte en el ánimo de la escritora), sino a modo de concatenación necesaria, de sucesión preestablecida: la sabiduría engendrará por lo tanto una muerte sabia; la violencia y los excesos, una muerte violenta y purificadora; y la vida equilibrada y en paz, una muerte apacible, casi imperceptible: «Tel qu'il était, couché tranquillement sur cette table, il semblait à cent lieues de sa propre mésaventure ; du moins l'ancien chirurgien-barbier s'était-il toujours moqué de ceux qui s'imaginent qu'on pense ou qu'on souffre encore, quand on ne marche ni digère plus» (681). El legado de Myers para Zenón fue la casa, la clientela, el instrumental y el dinero. A todo ello habría de renunciar, utilizándolo todo para poner en marcha el dispensario en el que atender a los enfermos sin recursos. La parte inmaterial de su legado, fue sin embargo la única a la que no quiso renunciar, pues de ella obtuvo el aprendizaje del morir en paz.

De todos los personajes analizados hemos intentado señalar los aspectos esenciales en los que cada uno de ellos contribuyó a la formación de Zenón como personaje en vida, en las múltiples facetas que lo configuran: como hombre, como médico, como filósofo y como alquimista. Algunos de ellos, como hemos visto, también pueden presentar importantes aportaciones para la formación de Zenón, pero esta vez contribuyendo a la formación de la obra más trascendental de cuantas afronta a lo largo de su vida, que no es otra que la de su propia muerte, la *Gran Obra* que le procurará la liberación definitiva.

9.5 LA VIDA ITINERANTE DE ZENÓN

Al contrario del personaje de Adriano, que arranca de los testimonios y documentos que nos proporcionan el perfil de un personaje histórico real, posteriormente recreado por la novelista, Zenón es un ser por completo imaginario y ficticio. Precisamente la ausencia de un referente concreto a la hora de concebirlo y de diseñarlo ha podido representar para la novelista una mayor limitación, desde el punto de vista del valor globalizador y representativo que ella quiso conferir a este médico alquimista, fuertemente enraizado en la época en la que le tocó vivir³⁸⁹. Esta condición de Zenón como exponente de una actitud del hombre del Renacimiento, representante del nuevo humanismo enfrentado a las concepciones teocéntricas y oscurantistas del medievo, constituye un factor constrictivo de primer orden, al obligar a la escritora a sintetizar en él las aportaciones múltiples de personajes diversos, intentando conseguir al mismo tiempo que la unidad y coherencia del personaje no se resientan.

Zenón nacería así de la fusión de elementos procedentes de personajes históricos tales como Campanella, Giordano Bruno, Miguel Servet, Erasmo de Rotterdam, Paracelso y Leonardo da Vinci, entre otros³⁹⁰. Del conjunto de sus aportaciones obtendremos un perfil ciertamente complejo, llamado Zenón, algunas de cuyas claves esenciales intentaremos describir en este apartado. Ello nos permitirá entender, por un lado, los principios motores que guiaron su existencia en perpetuo movimiento físico y espiritual, siempre en pos del conocimiento de lo absoluto, y por otro lado y en consecuencia, la culminación de toda esa tarea, que concluirá en su muerte.

³⁸⁹ «Encore bien plus que la libre création d'un personnage réel ayant laissé sa trace dans l'histoire comme l'empereur Hadrien. l'invention d'un personnage "historique" fictif, comme Zénon, semble pouvoir se passer de pièces à l'appui. En fait, les deux démarches sont sur bien de points comparables. Dans le premier cas, le romancier, pour essayer de représenter dans toute son ampleur le personnage tel qu'il a été, n'étudiera jamais avec assez de minutie passionnée le dossier de son héros, tel que la tradition historique l'a constitué ; dans le second cas, pour donner à son personnage fictif cette réalité spécifique, conditionnée par le temps et le lieu, faute de quoi le "roman historique" n'est qu'un bal costumé réussi ou non, il n'a à son service que les faits et dates de la vie passé. c'est-à-dire l'histoire» (NA in OR, p. 839).

Hay en Zenón dos principios inspiradores que engloban el resto de características del personaje, y que a su vez se hallan estrechamente relacionadas entre sí. Hablamos de su doble condición de héroe en movimiento y de su búsqueda incesante del conocimiento. De ambos ejes surgirán y se derivarán todas las andanzas y rasgos que al final configurarán ese resultado global que representa Zenón como personaje novelesco.

Esta doble condición señalada tiene uno de sus más sólidos fundamentos en el carácter contestatario del personaje, que nace de su naturaleza independiente (su desvinculación familiar fue inmediata y radical), escéptica y rebelde, que le llevará a desconfiar de jerarquías e instituciones, algo que, como ya apuntamos, tenía en común con Henri-Maximilien. No resulta por lo tanto extraña su oposición y alejamiento instintivo de todo cuanto representara el orden establecido: «Il s'oppose à tout: aux Universités [...] à la famille, où il est bâtard et où il dédaigne la grossière richesse, au couvent espagnol de Don Blas de Vela [...] aux professeurs de Montpellier [...] aux autorités, aux princes, etc. [...] Il conteste la pensée chrétienne³⁹¹» (YO, p. 166). Su rechazo es más instintivo en su juventud, y más fundamentado y escéptico a medida que discurre su vida, aunque igualmente radical: «sa dure expérience de la vie lui a appris à juger plus

³⁹⁰ Cfr. respecto a las fuentes que configuran el personaje de Zenón: *Note de l'auteur*, pp. 839-844.

³⁹¹ La oposición de Zenón a la religión y al pensamiento cristiano está estrechamente vinculada al desengaño que provocan en él la hipocresía, la rigidez y el dogmatismo de la Iglesia que le llevan a un temprano abandono de la carrera eclesiástica a la que estaba abocado por su condición de bastardo, ante la desolación de su mentor, el canónigo Campanus: «il comprit que son élève avait renoncé en secret aux consolations de Christ» (p. 577). Zenón se distancia por igual de todas las religiones, al considerar que sólo engendran violencia, fanatismo y engaño: «la loi chrétienne, la loi juive et la loi mahometane n'étaient autre chose que les Trois Impostures (p. 699). Su respuesta se encamina entonces hacia el camino emprendido por el hombre renacentista, reafirmando su propia individualidad y reivindicando el mundo terrenal: «je professe ma foi en un dieu qui n'est pas né d'une vierge, ne réssuscitera pas au troisième jour, mais dont le royaume est de ce monde» (p. 598). También los estrechos límites impuestos por la filosofía escolástica imperante, con sus separaciones y categorías tajantes en las dualidades bien/mal, cuerpo/alma, vida/muerte, etc., encontrarán en las indagaciones alquímicas de Zenón, además de una tentativa de superarlas, una forma de rebelarse contra ellas: «La fascination exercée sur Zénon par l'art hermétique constitue une autre face de la révolte. Ces préoccupations alchimiques du héros confèrent également une dimension essentielle au thème de la mort dans *L'Œuvre au Noir*» (Andersson, p. 221). (Cfr. también ER, pp. 124-125). La incompatibilidad radical entre la actitud vital investigadora de Zenón y la postura de la iglesia, queda enunciada para él como sigue: «il savait fort bien qu'il n'existe aucun accommodement durable entre ceux qui cherchent, pèsent, dissèquent, et s'honorent d'être capables de penser demain autrement qu'aujourd'hui, et ceux qui croient ou affirment croire, et obligent sous peine de mort leurs semblables à en faire autant» (p. 802-803).

sévèrement les comportements humains et à mettre en doute les capacités de l'homme. Il est presque arrivé à l'absolu escepticisme» (ER, p. 113). Zenón carece por completo de identificación con el contexto en el que se halla inmerso, lo que hará de él un ser *inadaptado*, permanentemente insatisfecho; ello le obligará al movimiento y a la búsqueda constantes. Sus escepticismo nace de una profunda disconformidad con todo cuanto le rodea. «tout s'effondre autour de lui, mais il sent que c'est la condition humaine elle-même qui est en cause» (id.).

La respuesta de Zenón consiste en asumir su propia búsqueda individual, partiendo de la reacción y de la negación ante todas las limitaciones que impiden la realización de su propio destino. Para ello, sigue las consignas de la llamada de Pic de la Mirandola³⁹² que figuran en el epígrafe al comienzo de «La vie errante», y que son una invitación al hombre para que recupere el protagonismo que le ha sido usurpado durante los siglos del medievo: «[...] Je t'ai placé au milieu du monde. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme» (p. 559). El hombre, en el estado imperfecto en el que es creado, ha de completar su formación a través de un itinerario de búsqueda y de perfeccionamiento permanentes que, a través de la ciencia y de la alquimia, le permitirán trascender sus propias limitaciones y acceder a los niveles superiores de equilibrio: «Il pense que l'homme tel qu'il est conçu n'est encore qu'un projet et qu'il convient à chacun d'achever sa propre forme [...] La quête alchimique serait donc de dépasser la condition humaine pour accéder à d'autres mondes en conciliant le corps et l'esprit» (Sauvebelle, p. 199).

El camino de Zenón en pos del conocimiento, que Andersson califica de «boulimie encyclopédique qui l'amenera à tâcher d'embrasser toutes les connaissances scientifiques de son temps» (Andersson, p. 216), se dirige en primer lugar al receptáculo del alma, el cuerpo («la machine humaine», p. 644), para pasar de ahí a estudiar sus relaciones de dependencia y jerarquía con respecto al espíritu e indagar, como Adriano, los mecanismos de la vida y de la muerte, así

³⁹² *Oratio de hominis dignitate*.

como las vías de acceso a la inmortalidad: «Ce qui est retiré aux morts. c'est d'abord le mouvement, puis la chaleur, ensuite, plus ou moins promptement, selon les agents auxquels ils sont soumis, la forme ; seraient-ce le mouvement et la forme de l'âme, eux aussi, mais non sa substance, qui s'abolissent dans la mort? (p. 647). Se sumerge hasta el fondo de sí mismo en busca de la esencia misma de las cosas, llegando a efectuar la experiencia de la autodisolución, que le ayude a mejor comprender los componentes de su propio ser:

Il cherche à éliminer sa propre personnalité pour retrouver en soi simplement les grandes présences élémentaires. l'eau, le feu, l'air, le mouvement. -et à passer de la vie à la mort. Il fait la fameuse et sombre expérience [...] bouddhique, celle des os, durant laquelle il se voit déjà mort, sorti de la chair, réduit aux os qui furent son support et sont la seule preuve qu'il ait existé. (ER, pp. 118-119).

El brillantísimo pasaje (p. 705) en el que Zenón observa el reflejo de su propio ojo aumentado por una lente como si se tratara de un organismo vivo desconocido y autónomo, resume con maestría lo que fue su actitud investigadora, en la cual los distintos componentes de su persona son tan sólo objetos de búsqueda, instrumentos a través de los cuales poder llegar a conocerse. Encontramos así a un Zenón que encierra en sí la doble condición de observador y de objeto de observación a un tiempo: «Il s'était vu voyant, échappant aux routines des perspectives habituelles» (p. 705). Fuera del ámbito de su cuerpo y espíritu, Zenón estudia los astros, la tierra, las plantas, los animales..., las relaciones entre las criaturas y los elementos que portan en sí el germen de la creación y de la destrucción, así como la relación de equilibrio imposible entre todos ellos. De ese estudio extrae un sentimiento de fusión y pertenencia a un cosmos que le hace a un tiempo sentirse centro de la creación por una parte, y elemento contingente de la misma, por otra: «le clerc se sentait libre comme la bête et menacé comme elle, équilibré comme l'arbre entre le monde d'en bas et le monde d'en haut, ployé lui aussi par des pressions s'exerçant sur lui et qui ne cesseraient qu'à sa mort» (pp. 584-585).

La rebelión y la búsqueda del propio destino adoptarán en Zenón esa doble modalidad, articulando en torno a ella los dos ejes antes apuntados en la confección de su destino personal: los viajes y la búsqueda del conocimiento³⁹³. Entre ambos factores hay una relación causal necesaria, pues el movimiento que implican los viajes es un antídoto contra el inmovilismo, que no es sino una modalidad de conformismo y de oscurantismo, que impide el progreso de la ciencia y del conocimiento. Zenón es, en ese sentido, el más itinerante de los héroes de Yourcenar, no tanto por el número de kilómetros recorridos (Adriano o Nathanael podrían superarlo fácilmente), sino porque invierte su vida en conocer y reconocer la prisión del mundo que le rodea³⁹⁴.

«Qui voudrait mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ?» s'écrie à vingt ans le jeune Zénon ivre de son premier départ sur les routes. Zénon met près de quarante ans à faire autant qu'il le peut le tour de sa prison avant de mourir dans une geôle authentique de Flandre. Assimilant à juste titre l'étude et le voyage, il a eu par moments l'impression de marcher sur le monde comme sur un livre ouvert». ³⁹⁵

El peregrinaje que inicia Zenón («je suis vraiment un pèlerin. La route est longue, mais je suis jeune», p. 564), que hace evocar la actitud nómada de Michel, padre de MY, contiene motivaciones de diversa índole, no todas ellas atribuibles al carácter iniciático de su búsqueda intelectual: «Zénon est à la fois motivé par les nécessités du gagne-pain [...] mais motivé aussi par la persécution d'ordre religieux, morale et politique, qui l'oblige à fuir d'un pays à l'autre, jusqu'au moment où il prend refuge dans la mort» (TP en EM, p. 693). A esas causas de persecución, debemos añadir otra que frecuentemente se pasa por alto, y es el homicidio que Zenón comete en la persona de Perrotin, un aprendiz del telar, al

³⁹³ El carácter transgresor que esta búsqueda encierra, en la medida que presupone inconformismo e insatisfacción con el estrecho *statu quo* existente, es señalado por Sauvebelle: «il traverse un siècle brûlé par le désir acide de transgresser les frontières» (Sauvebelle, p. 201).

³⁹⁴ En este sentido, serían aplicables a Zenón las palabras que MY dedica a su admirada Jeanne de Vietinghoff: «Infatigable élan d'une âme toujours en route : ce mode mystique de vivre n'est qu'un perpétuel départ» («Tombeaux. En Mémoire de Diotime. Jeanne de Vietinghoff, TS. in EM. p. 409).

³⁹⁵ «Voyages dans l'espace et voyages dans le temps». (TP in EM. p. 693). Nótese que el título de este libro póstumo (*Le Tour de la prison*, 1991) nace precisamente de la frase de Zenón, cuya

que mata en el curso de una pelea, en un pasaje que queda oculto en virtud de la elipsis narrativa, y que Zenón narra posteriormente³⁹⁶. Como en otras ocasiones en las novelas de Yourcenar (cfr. *Un Homme obscur*), es una muerte el detonante del movimiento del héroe. Aunque pueda no tratarse de una *huida* propiamente dicha («La quête de Zénon n'est pas une fuite» YO, p. 168), el hecho es que su partida es coincidente en el tiempo con el episodio citado; así, visiblemente alterado, se despide de Wiwine, la sobrina del cura en cuya casa de Brujas se alojaba: «Je pars, Wiwine» (p. 597), esgrimiendo para justificar su partida razones evasivas, que nada tienen que ver con el incidente: «Je vais voir si l'ignorance, la peur, l'ineptie et la superstition verbale règnent ailleurs qu'ici» (id.).

Por otra parte, el movimiento perpetuo y la vocación nómada, al mismo tiempo que dan acceso a nuevos aprendizajes y ponen en contacto con nuevas latitudes, también impiden la vinculación estable a personas y lugares, en la que se halla el germen del estancamiento, y por lo tanto, de la muerte intelectual. Yourcenar había aprendido bien esa lección viajando con su padre en su infancia y adolescencia; quizá por eso, cuando a Zenón le pregunta Henri Maximilien «Où

formulación completa es la siguiente: «Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ?» (ON, p. 564).

³⁹⁶ Zenón rememora en el capítulo titulado «L'Abîme» el incidente en el que mata a Perrotin: «deux corps agrippés sur la boue, une lame brillante tombée à terre, et Perrotin dagué par son propre couteau lâchant prise, devenu lui-même boue et terre. Cette vieille histoire n'importait plus, et n'eût pas importé davantage si ce cadavre mou et chaud avait été celui d'un clerc de vingt ans» (p. 685). Aunque en la escena de la despedida de Wiwine no se menciona nada respecto a la implicación de Zenón en ese homicidio, los indicios que ofrece el texto son suficientemente elocuentes: «ses chaussures et le bas de ses vêtements étaient encroûtés de terre. Il semblait aussi qu'on l'eût lapidé, ou qu'il fut tombé, car son visage n'était plus qu'une meurtrissure, et le rebord de ses manches était strié de sang» (p. 597). El carácter de *huida* que efectivamente reviste a nuestro juicio su partida de Brujas, se ve reforzado por el hecho de que sale de la casa en la que se alojaba de forma furtiva y amparándose en la oscuridad, evidentemente, para evitar ser visto o capturado: «Je pars, Wiwine, dit-il. Faites une liaison des cahiers que j'ai cachés dans votre armoire ; et je viendrai les chercher à la nuit close» (p. 597). Señalamos igualmente otro episodio en el que Zenón también acaba matando a otro personaje: «Il s'était servi sans componction de cette même paire de pistolets pour dépêcher un Arnaute qui l'avait assailli jadis dans la forêt bulgare, tout comme après avoir déjoué le guet-apens de Perrotin» (p. 765). Este episodio, como el de Perrotin resulta tanto más insólito tratándose de un hombre profesionalmente dedicado a salvar la vida de los demás, a veces con riesgo de la propia (Bénédicte, enferma de peste; Han, el campesino acusado de haber matado a un capitán español, la mujer de Port-Saint-Esprit a la que practica un aborto, etc.). Quizá por ello resulte más enigmática la frialdad en la apostilla de su segundo homicidio: «il s'en était senti d'autant plus homme» (id.). Sí señala, en cambio, el haber matado a

passerez-vous la nuit?» la respuesta no pueda ser otra que la del perpetuo peregrino: «je ne sais encore» (p. 657).

La trayectoria de la peregrinación de Zenón no resulta lineal, sino que encierra el componente cíclico que imita el retorno de la vida y la muerte. Así una vez cerrado el trayecto de su primera peregrinación, Zenón vuelve a Brujas: «Pour la première fois de sa vie, il éprouvait l'étrange besoin de remettre les pieds dans la trace de ses pas, comme si son existence se mouvait le long d'une orbite préétablie, à la façon des étoiles errantes» (p. 667). El singular fenómeno producido en virtud de este retorno podría acercarse mucho a lo que podríamos llamar, si el concepto cupiera, una *autometempsicosis*, pues Zenón efectúa una reencarnación en sí mismo; mantiene el mismo cuerpo y la misma apariencia, aunque, para evitar persecuciones debidas a sus ideas y a sus publicaciones, cambia de pasado –se inventa una nueva biografía: «il s'était inventé autour de cet inconnu une de ces biographies confuses et banales», p. 677)- y cambia de nombre, pasando a llamarse Sébastien Théus (*Non habet nomen proprium*). Sería, en ese sentido, una reencarnación inversa, pues en vez de ser el alma de un difunto la que se encarna en otro ser, es el cuerpo de Zenón el que anida en un alma ficticia, que es el nombre y la vida ficticia de Sébastien Théus.³⁹⁷

Este proceso de alteridad o traslación le permite una doble función: de un lado, le permitirá cesar en su búsqueda exterior para proseguirla en un trayecto introspectivo que le conducirá hasta su propio *abismo* íntimo; por otra parte, de la misma manera que ocurría con las máscaras de los personajes de *Denier du rêve*, cuya caída iba significando la señal para sus respectivas muertes, la caída de la máscara de S. Théus (le philosophe sentait parfois lui coller au visage le masque insignifiant du docteur Théus», p. 678) significará para Zenón el principio de su deslizamiento hacia la muerte. Efectivamente, su verdadera identidad será descubierta en el proceso seguido contra él por su vinculación con la secta de los

algunos pacientes como resultado de su espíritu indagador: «J'ai tué certains de mes malades par un excès d'audace qui en a guéri d'autres» (p. 645).

³⁹⁷ Nótese la relación directa del apellido elegido con la raíz griega de θεός (también utiliza el nuevo apellido en flamenco. *Gott*, con idéntica significación), en alusión a su poder taumáturgico, capaz de transformar en un nuevo ser su vieja apariencia.

Ángeles, siendo el hecho de haberse ocultado bajo un nombre falso uno de los factores decisivos a la hora de condenarlo a la hoguera. Su predisposición para acercarse hacia una muerte voluntariamente aceptada quedará anticipada cuando, viéndose reconocido por la vieja Greete, en lugar de pedirle precaución o desmentirla, se siente íntimamente complacido: «Cet incident aurait dû l'inquiéter, en lui prouvant qu'il risquait chaque jour d'autres reconnaissances du même genre ; il en éprouva au contraire un plaisir qui l'étonna lui-même» (pp. 682-683).

Como dato fundamental en el análisis de Zenón, señalamos su carácter individualista y solitario, cuyo origen procede de una triple vía, por lo que pasa a constituirse en uno de sus rasgos más destacables y esenciales en su devenir como personaje, siendo igualmente uno de los elementos definitorios de su muerte: Zenón es individualista, en primer lugar, por renacentista, al ocupar él mismo el centro de su propia búsqueda; es igualmente solitario por ser un viajero permanente, desvinculado de las personas, de las ideas y de los lugares: «Le plus souvent Zénon partait seul [...] à la recherche d'on ne sait quel savoir qui vient directement des choses» (p. 583); es, en fin, un ser aislado en su condición de héroe yourcenariano, lo que le convierte por definición en un ser enfrentado en soledad al cumplimiento de su propio destino. Como le dice el canónigo: «Vous dites *nous* [...] Vous êtes pourtant seul. En effet, dit le philosophe [...] Chacun de nous est son seul maître et son seul adepte. L'expérience se refait chaque fois à partir de rien» (p. 822).

Al analizar algunos de los personajes precedentes, hemos señalado las relaciones de complicidad y hasta de afecto que pudieron, en algún caso, unirles a Zenón; sin embargo, él realiza su trayecto en la soledad más absoluta, en la medida en que ésta es necesaria para favorecer el permanente distanciamiento que él exhibe con respecto a cuanto le rodea («Tout maintenant le séparait d'eux», p. 582), y que le confiere ese no muy lejano parentesco con el Meursault de Camus que, *mutatis mutandis*, presentan tanto Zenón como Nathanael, en el sentido de la

impermeabilidad existente entre ellos y el medio que les rodea, al que se sienten por completo ajenos³⁹⁸.

La soledad se convertirá en una condición necesaria y en un medio de aprendizaje constante, que encontrará su plenitud en «La Promenade sur la dune» (cfr. infra), cuando de noche se sumerge desnudo («Nu et seul», p. 766) en las aguas marinas de la regeneración. En ese momento, su individualidad trasciende los rasgos de su persona, para elevarlo a la categoría de elemento primordial y fundirlo en un todo con el cosmos, el mar y la noche. Después de esta experiencia, y una vez desaparecidos de su vida Aleí, Henri Maximilien y el prior de los franciscanos, ya muertos, Zenón podrá sumergirse en la ascesis y en la introspección. Al final, cuando su propia muerte se aproxime, todos los personajes le darán la espalda (Martha) o le olvidarán directamente, como Wiwine, que había jurado que siempre le esperaría: «Le chanoine avait tenté sans succès ces jours-là de la faire prier pour Zénon, dont elle ne se souvenait plus» (p. 821). Ese olvido es un factor más de cuantos facilitan su acercamiento en soledad a la muerte.

Junto a la soledad, aparece otro elemento igualmente omnipresente en los personajes yourcenarianos, que es su condición de prisioneros de un universo que les ahoga. Las búsquedas y los desplazamientos que Adriano, Zenón o Nathanael desarrollan a lo largo de sus respectivos relatos no tienen otra finalidad que el de romper los muros –no siempre de ladrillo o de piedra– que se erigen a su alrededor y que les impiden progresar. En Zenón el encarcelamiento se produce a raíz del retorno que hemos mencionado, que le conducirá de nuevo a Brujas, a encerrarse durante años en el hospicio de San Cosme:

Il vivait à peu près claquemuré dans son hospice de Saint-Cosme, prisonnier d'une ville. et dans cette ville d'un quartier. et dans ce quartier d'une demi-douzaine de chambres donnant d'un côté sur le jardin potager et les dépendances d'un couvent et de l'autre sur un mur nu [...] Sa vie sédentaire l'accablait

³⁹⁸ Profundizando en algunos otros rasgos que puedan relacionar a Zenón con Meursault, cabría añadir el proceso que ambos sufren sin esforzarse en absoluto por defenderse, así como el hecho de que ambos sean condenados a muerte, condena en la que cristaliza su no pertenencia a esa sociedad que les repudia y que ellos mismos rechazan.

comme une sentence d'incarcération qu'il eût par prudence prononcée sur soi-même (p. 684).

Conviene aclarar que con este regreso a la vida sedentaria, Zenón cierra una etapa del conocimiento obtenido a través del movimiento, del que hace en «La Conversation à Innsbruck» un balance que le permite tomar la decisión de detener su itinerancia:

J'ai parcouru au moins une partie de cette boule où nous sommes : j'ai étudié le point de fusion des métaux et la génération des plantes : j'ai observé les astres et examiné l'intérieur des corps. Je suis capable d'extraire de ce tison que je soulève la notion de poids et de ces flammes la notion de chaleur. Je sais que je ne sais pas ce que je ne sais pas (p. 653) .

Je mourrai un peu moins sot que je ne suis né (p. 654).

La vida sedentaria, la prisión por lo tanto, resultará necesaria para que Zenón pueda proseguir su búsqueda en los límites de su interior, sin que el movimiento resulte ya necesario. Por otro lado, la prisión representa en Zenón un estado previo a su muerte, que le facilitará la percepción de ésta como una liberación que volverá a abrirle definitivamente todas las puertas.

9.6 LA MUERTE SABIA DE ZENÓN

En la muerte de Zenón, que se erige sin duda ninguna en el episodio culminante de esta obra, que a su vez representa una cumbre dentro de la producción novelística de Yourcenar, queremos destacar dos aspectos relevantes, el primero de los cuales iría referido al fondo y el segundo a la forma. Ellos dos son los que a nuestro juicio le confieren un mayor valor a este pasaje y los que lo definen con una mayor intensidad. El primero de ellos es la contribución que esta muerte aporta de cara a avalar el sólido sustrato de sabiduría que se esconde tras la muerte voluntaria de Zenón, que no hace por otra parte más que culminar el trayecto idéntico seguido por algunos otros de sus personajes precedentes; el

segundo sería el experimento formal consistente en llevar al lector a vivir, desde el interior del personaje de Zenón, el proceso completo de su agonía, hasta llegar a las mismas puertas de la muerte, y aun a franquearlas en su compañía.³⁹⁹

Como si se tratara de una secuencia totalmente intencionada, después del título de la tercera y última parte de *L'Œuvre au Noir*, que lleva por nombre «La Prison», la autora coloca como epigrafe el poema de Julien de Médicis, que parece ofrecerle la perfecta salida a esa prisión mediante la puerta que abre la muerte. Dicho epigrafe se convierte así en toda una declaración de intenciones:

Ce n'est point vilénie, ni de vilénie procède.
Si tel, pour éviter un sort plus cruel.
Hait sa propre vie, recherchant la mort...
Mieux vaut mourir, pour l'être au cœur noble.
Que supporter l'inévitable mal
Qui lui fait perdre et vertu et style.
Qu'ils sont nombreux, ceux dont la mort a guéri l'angoisse !
Mais beaucoup vilipendent ce recours à la mort.
Ignorant encor qu'il est doux de mourir (p. 781).

La muerte de Zenón, tal y como está planteada la secuencia de los acontecimientos que desembocan en ella, presenta una vertiente de fatalidad trágica, de desenlace ineluctable⁴⁰⁰, pues sabía que «l'issue de cette maladie d'incarcération serait fatale» (p. 792), razón por la que se resigna y no interviene en el curso de los hechos para desviar su trayectoria, convencido como está de la inutilidad de oponerse a su arrastre progresivo hacia el abismo («Ma mort semblait sûre, et je n'avais plus qu'à couler quelques heures in *summa serenitate*» (p. 821), sabiéndose de antemano víctima de la trampa tendida por el destino:

³⁹⁹ La fórmula se asemeja a la empleada por Tolstoi en *La Muerte de Iván Illich*, relato en el que un narrador subjetivo se adentra en el interior del protagonista durante todo el proceso de su enfermedad y agonía, llevando también al lector a vivir en la subjetividad del personaje hasta el mismo momento de su muerte.

⁴⁰⁰ A pesar de ser Zenón uno de los héroes yourcenarianos más enriquecidos por las variadas facetas de su actividad y de su personalidad, el carácter de su destino, a semejanza del de Marcella Ardeati en *Denier du rêve* (cfr. DR, p. 209), está muy lejano de la felicidad, según reconoce la propia autora, al comparar su destino con el de Adriano: «il est beaucoup plus sombre et son destin

(«On tombe toujours dans une trappe quelconque»). Hay en esa actitud aparentemente claudicante una derrota íntima del Zenón hombre, la brusca parada del héroe siempre en movimiento que fue en el pasado, y que se rinde por fin aplastado por el peso de las circunstancias y de su propio escepticismo; al final, es la propia fuerza de los hechos la que le vence:

[U]n soir, assis à sa table, regardant vaguement la flamme de sa chandelle, il se rappela tout à coup les jeunes moines jetés au bûcher, et l'horreur, la pitié, l'angoisse, et une colère qui devenait de la haine lui firent à sa honte verser un flot de larmes. Il ne savait plus très bien sur qui ni sur quoi il pleurait ainsi. La prison l'affaiblissait (p. 794).

Como respuesta a esa derrota previa y a la prisión impuesta por los males y la época que él combatió, Zenón dispondrá del arma definitiva para recuperar la iniciativa de su destino: su propia muerte; con ella, culminará la *Gran Obra* alquimista ya iniciada por él, ejercitando con ello la tarea de *suplantación* del tiempo que M. Eliade⁴⁰¹ atribuye a la alquimia. La muerte voluntariamente asumida se convierte así en puerta de liberación y en la marca de la victoria: «la mort de Zénon [...] devient une libération, une victoire, une mort profondément tragique, certes, mais glorieuse» (Andersson, p. 235), que colma todas las vertientes en las que el personaje había combatido: «Dans cette mort fusionnent, dans une synthèse complète, les différents aspects de sa vie: le médecin, le philosophe, l'alchimiste, le prisonnier» (ibid., p. 240).

est plus sombre...» (YO, p. 184). «[Le bonheur] n'est pas une notion qui compte pour Zénon [...] Il est naturellement ascétique» (ibid., p. 185).

⁴⁰¹ El alquimista se arrogaría las funciones del tiempo al acelerar e inducir los procesos de maduración y de transformación de los metales contenidos en el seno de la tierra, buscando su transmutación en oro, razón por la cual el tiempo se vería suplantado en las tareas que le son propias (Cit. en Sanz, p. 63). Desde este punto de vista, Zenón, actuando también como alquimista frente a la muerte, suplantaría la tarea encomendada al tiempo (la muerte de su cuerpo), acelerando con ello su proceso de fusión con la tierra: «s'il ne s'était pas tué, il aurait vécu vingt ou trente ans de plus» (YO, p. 184). Este mismo sentido del suicida como vencedor de la tarea destructora que el tiempo hubiera efectuado en su cuerpo, aparece igualmente atribuida a la muerte de Sócrates, en «Fédon ou le Vertige» (*Feux*): «Ce vieillard [...] trouvait enfin à échanger la mort banale et lente qui lui préparaient au-dedans ses artères, contre une mort plus utile, plus juste, engendrée par ses actes, née de lui comme une fille dévouée qui viendrait le border dans son lit à la tombée du soir. Cette mort assez solide pour durer quelques siècles autour de son souvenir s'insérerait dans la suite

La autonomía y la reafirmación individual frente a las corrientes religiosas, filosóficas y científicas de su época, fueron siempre para Zenón una premisa esencial en su actuación y en su búsqueda, a lo largo de toda su vida, sin que su naturaleza fuertemente independiente se plegara con facilidad a los dictados de los poderes establecidos. Esta trayectoria vital encuentra su conclusión lógica en una muerte en la que vuelve a ser él quien elige el momento, el lugar y la forma, frente a la ejecución que le había impuesto el tribunal: «Architecte de lui-même jusque dans sa propre mort, il devient le modèle de “l’homme réalisé”» (Sauvebelle, pp. 200-201). En este sentido al que alude Sauvebelle, Zenón, en su condición de *hombre realizado* en vida y de hombre que reafirma su realización personal mediante el ejercicio de la muerte, cumple los requisitos que Farrell y Farrell señalan para merecer la justificación moral del suicidio en el ámbito yourcenariano: «Malgré l’interdiction qui le rend blâmable dans bien de sociétés, Yourcenar semble accepter ce geste final pourvu que le personnage ait déjà accompli sa tâche sur terre, ou l’accomplisse en mourant» (Farrell y Farrell⁵, p. 24).

Yourcenar, en el diseño del personaje y de su desenlace, establece una doble vía de autonomía, que será la que le dé sentido; por un lado, la afirmación individual de Zenón frente al tribunal que le juzga y frente a la época que le condena, que establece con su muerte el ejercicio de una rebeldía y de desacato, pues su muerte en la celda, antes de que se cumpla la sentencia (*mors ignea*), significa la victoria del individuo capaz de poner en entredicho la autoridad civil y eclesiástica imperantes. Pero, además, del Zenón-individuo, la autora le confiere autonomía al Zenón-personaje, al que transfiere la elección entre la multiplicidad de opciones que posee, para que sea su propia dinámica interna la que establezca una iniciativa asumida desde el interior del personaje. Y es esa autonomía que conserva hasta el mismo momento de consumir su propia muerte, la que mantiene el estado de incertidumbre, la posibilidad múltiple y abierta, que le confiere una repentina recuperación de la iniciativa perdida. La capacidad de elegir representa

d’actes bons qu’avait été sa vie, et prolongeait sa route vers une vie éternelle» (FE in OR, pp. 1141-1142).

poder, representa libertad, y representa autonomía: nunca como en el momento de proceder a darse muerte, fue Zenón tan poderoso, tan libre, ni tan autónomo:

Jusqu'à la fin. Zenon [...] reste en état d'étonnement et d'incertitude. Il pourrait trahir sa pensée : jusqu'au dernier moment il pourrait appeler un gardien de prison et accepter de faire publiquement son autocritique. Il pourrait aussi accepter d'être brûlé vif [...] Il peut aussi choisir de mourir dans la tranquillité relative de sa prison... Je n'ai pas choisi pour lui, il fallait le laisser choisir, jusqu'au bout (YO, p. 172).

En el ejercicio de esa autoridad sobre sí mismo que la autora y el destino (esta vez bajo la forma de una delgadísima hoja de afeitar) le transfieren, Zenón – convertido en *Deus ex machina* de su propia aventura- inicia un juego de soberanía individual en el que participan, además de su voluntad, el tiempo, el destino, la vida y la muerte: «Il suffisait qu'une chance entre mille subsistait. l'avenir si court et pour lui si fatal en acquérait malgré tout un élément d'incertitude qui était la vie même, et [...] la mort gardait une sorte de trompeuse irréalité [...] Il était déjà Zénon *in aeternum*» (p. 827). Una vez rebasado el primer nivel de autonomía, en el cual Zenón adopta la primera y más trascendental de sus decisiones, «celle de mourir de sa propre main» (p. 827), aún le resta un segundo escalón en el que seguirá siendo él quien regule los pormenores de su propio fin:

Ce choix entre l'exécution et la fin volontaire, suspendu jusqu'au bout dans une fibrille de sa substance pensante, n'oscillait plus entre la mort et une espèce de vie [...], mais concernant le moyen, le lieu, l'exact moment. À lui de décider s'il finirait sur la Grande Place parmi les huées ou tranquillement entre ces murs gris. À lui, ensuite, de retarder ou de hâter de quelques heures l'action suprême, de choisir, s'il le voulait, de voir se lever le soleil d'un certain dix-huit février⁴⁰² 1569, ou de finir aujourd'hui avant la nuit close [...] il regardait devant lui dans le vide (p. 827).

Elevada a su categoría más abstracta y universal, la muerte autoinfligida por Zenón representa, sin perjuicio de todo lo antedicho, la puerta de la dignidad

en una situación sin salida, a la que las circunstancias y la historia han conducido a multitud de personajes, cuya reacción ha sido forzosamente idéntica frente a la amenaza obscena de la tortura o de la muerte humillante. Desde ese punto de vista, la muerte de Zenón es también una muerte necesaria⁴⁰³:

Zénon se suicide. non par principe ou du fait d'une particulière attirance. mais coïncé entre un compromis inacceptable et une mort atroce et inutilement telle. il fait ce que nous ferions tous à sa place. ce que fit, par exemple. la mère de K. Löwith menacée d'être envoyée à Dachau. (Et de la même manière. en s'ouvrant les veines.) Hadrien. qui se fait marquer sur la poitrine la place du cœur pour le cas où il tomberait entre les mains de ses ennemis. eût fait de même. et même «les yeux ouverts» (CNON, p. 872).

9.6.1 MUERTE ALQUÍMICA

Efectuando una lectura alquímica de la muerte de Zenón, que explicaría su última acción como su «Grand Œuvre», aquella en virtud de la cual el hombre trasciende su propia naturaleza y la composición de sus elementos, distinguiremos las tres⁴⁰⁴ fases en las que se divide el proceso de disolución de la materia, que nos representan la secuencia paralela seguida por Zenón en su camino hacia su propia disolución.

La primera de ellas, que es la que da nombre al relato, es *l'œuvre au noir*, en la cual, a través del capítulo titulado «L'Abîme», el filósofo se sumerge en su

⁴⁰² Existe una pequeña discrepancia (un día) con la fecha que la misma escritora menciona a Matthieu Galey: «Zénon se tue un 17 février» (YO, p. 184). La diferencia puede radicar en el hecho de que la muerte tiene lugar en la noche que media entre una fecha y la otra.

⁴⁰³ Hay un cierto componente existencialista en esta perspectiva de la muerte como destino inmanente del hombre ante la situación sin sentido que la vida impone al individuo. que le arrastra a la nada: «il est de plus en plus obsédé par l'horreur de la vie, par l'absurdité du monde comme il va. par le sentiment d'être impliqué quoi qu'on fasse [...] La mort lui paraît à ce moment normale et nécessaire. et il s'ouvre les veines dans sa prison pour n'avoir pas à mourir sur la place publique "parmi les huées"» (ER, p. 129).

⁴⁰⁴ Chevalier/Gheerbrant distingue dos etapas en la Gran Obra. omitiendo la primera de las citadas por Yourcenar. justamente la que da título a la obra. la obra *al negro*: «Las etapas esenciales de la Gran Obra son la obra al blanco (*albedo*) y la obra al rojo (*rubedo*) [...] Se trata de hecho: a) de

propio yo en busca de los principios elementales que lo configuran («la *mors philosophica* s'était accomplie : l'opérateur brûlé par les acides de la recherche était à la fois sujet et objet, alambic fragile et, au fond du réceptacle, précipité noir», p. 702), que lo hermanan con los demás cuerpos del resto de su entorno, «Il partage cette propriété avec le monde extérieur, il fait corps avec lui» (Sauvebelle, p. 200).

La segunda etapa, l'*œuvre au blanc* (*albedo*), representa la «pureté ascétique» (p. 703); en ella el alquimista se purifica mediante la unión con la naturaleza, produciéndose gracias a ella una fusión de elementos, mediante la cual el individuo se encuentra con la esencia misma de los elementos anónimos («Rien dans cette immensité n'avait de nom», p. 766) de la naturaleza, que le transmite todo su potencial creador, haciéndole participe de su perpetua capacidad de recreación: «cycle de régénération, de renaissance [...] phase de résurrection, de purification et de service» (Andersson, p. 225). El símbolo mediante el cual tiene lugar esta comunión regenerativa con los elementos naturales, se concreta en el rito de la inmersión⁴⁰⁵ en el océano, que volverá a repetir Nathanael (cfr. *Un Homme obscur*). El episodio, titulado «La Promenade sur la dune», encierra todos los componentes de rito iniciático de integración en el cosmos. La salida de Brujas por la mañana (como Lazare en *Une belle matinée*) camino de la costa, después de un largo periodo de reclusión en el hospicio, representa por sí sola un signo inequívoco de liberación: «le matin enterrait les morts ; l'air libre dissipait le délire» (p. 752), un anuncio de que iba camino de experimentar una profunda renovación: «Le changement était une renaissance et presque une metempsychose [...] Une totale liberté naissait du départ» (p. 753). La conjunción de la soledad, del silencio, de la noche y de las aguas marinas, sumergen a Zenón en la consciencia de su insignificancia, al tiempo que le facilitan el más íntimo despojamiento y su integración como elemento de aquella inmensidad: «Nu et

alcanzar el centro del mundo o el estado edénico: b) de la salida del cosmos. a lo largo del eje del mundo y de alcanzar los estados suprahumanos» (Chevalier, Gheerbrant, p. 85).

⁴⁰⁵ Cfr. Chevalier/ Gheerbrant, p. 56, en donde se alude al valor regenerador de las aguas bautismales que parece querer evocar el baño de Zenón, y al que se refieren también Farrell y Farrell: «Regardons la mort symbolique de Zénon qui se place sous le signe de l'eau [...] Ayant

seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses» (p. 766). El sistema de equilibrio impuesto por la naturaleza prevé la alternancia de vida y muerte como parte integrante de un proceso único de renovación; todos los elementos contenidos en ese esquema se someten a las leyes que exigen que unos seres perezcan para que otros sobrevivan: «Dans ce monde de fantômes, la férocité même était pure» (p. 766).

Nunca quizá como en ese momento se siente Zenón alejado de la sociedad humana de la que procede, como denota su despojamiento total de las ropas, que son el símbolo de su pertenencia a una colectividad y a una época; su permanente condición de extranjero en su propio ámbito, encuentra ahora la compensación en esta identificación en soledad con el absoluto: «nu, dans cet univers matinal parfaitement propre, sans vêtement qui l'enferme dans une époque plutôt que dans une autre [...] il se rend compte qu'il est en ce moment l'homme sous sa forme la plus dépouillée, presque la plus pure [...] situé au cœur des choses» (ER, p. 148). Allí, sumergido en el agua, Zenón considera por vez primera su aproximación a la muerte en aquel entorno apacible, en el que ésta se le aparece rodeada de serenidad:

[L]a mort, obscène toujours chez les hommes, était pure dans cette solitude. Un pas de plus sur cette frontière entre le fluide et le liquide, entre le sable et l'eau, et la poussée d'une vague plus forte que les autres lui ferait perdre pied : cette agonie si brève et sans témoin serait un peu moins la mort. Il regretterait peut-être un jour cette fin-là» (p. 767).

Este primer contacto directo con la muerte no cristaliza porque, al igual que le ocurriera a Adriano, aún no le había llegado su momento: «L'heure du passage n'avait pas encore sonné» (id.). Si existe una referencia claramente delimitada y minuciosamente proyectada en las narraciones de MY, esa es sin duda la hora y el momento de la muerte de sus personajes. Zenón deberá pues aguardar a que concluya el proceso alquímico iniciado. Por otra parte, el viaje que

refusé les services du passeur, forme moderne du Caron. Zénon. "nu et seul" se baigne dans la

había de convertirse en una liberación bajo la forma de una huida por barco a Inglaterra para eludir el cerco que cada vez se estrechaba más en torno a él, deriva en una renuncia a hacer ese viaje y a la salvación que hubiera implicado. Con ello era consciente de que, superada la segunda fase de la *gran obra*, con su regreso a Brujas, se encaminaba directamente hacia la última de las etapas, la que significaba su propia muerte, l'*œuvre au rouge*. Como señalan Farrell y Farrell, el suicidio de Zenón tiene su primer peldaño en esta renuncia a huir a Inglaterra: «L'expérience de Zénon, passant par la mort, puis passant, puis rentrant à Bruges, est aussi une sorte de suicide [...] l'acceptation de la mort physique probable» (Farrell y Farrell⁵, p. 19).

Terminada la segunda fase del proceso alquímico, y antes de adentrarnos en la tercera y definitiva, nos referiremos a la renuncia expresa de Zenón a retractarse, trámite necesario para que pueda proseguir el camino iniciado hacia su muerte. En los análisis que hemos efectuado con respecto a las narraciones precedentes, hemos señalado la presencia frecuente, en el caso de los personajes destinados a morir, de situaciones en las cuales dichos personajes disponen de la oportunidad de desviar el curso de la acción, o bien de ratificar deliberadamente su camino hacia su propio fin. El resultado es indefectiblemente la segunda opción enumerada, esto es, la ratificación de su destino de muerte, convertido merced a dicha renuncia, en opción asumida por ellos. En el caso de Zenón, acabamos de mencionar su renuncia a emigrar en barco hacia tierras más seguras, que significa su primera renuncia de salvación. La segunda le llega ya cuando ha sido condenado y se encuentra en la prisión esperando el momento de la ejecución, por medio del anciano canónigo Bartholommé Campanus. Su oferta (pública retractación a cambio de la hoguera) otorga a la salvación de su vida el precio de la indignidad, por lo que la renuncia es, esta vez, inevitable: «Vos secours arrivent trop tard, *optime pater*» (p. 818). La visión que Zenón expresa de la vida que le esperaría a cambio de una redención tan ignominiosa, resulta peor que cualquier descripción de la muerte o la tortura:

mer. Il renaît ce cette mort symbolique. une sorte de baptême» (Farrell y Farrell⁵, p. 19).

Un quidam convaincu d'un crime vrai ou faux a été brûlé à Bruges [...] Pour augmenter l'intérêt du spectacle. on l'avait lié au poteau par une longue chaîne. ce qui lui permit de courir tout embrasé jusqu'à ce qu'il tomba la face contre la terre. ou. pour parler net. contre les braises. Je me suis souvent dit que cette horreur pourrait servir d'allégorie à l'état d'un homme qu'on laisse presque libre (p. 820).

Superadas las dos primeras fases alquímicas y desechadas las posibilidades de desviar el curso del destino, Zenón habrá de afrontar en esta tercera, *l'œuvre au rouge (rubedo)* la más intensa y trascendental de cuantas ha recorrido hasta ahora, aquella que da sentido y coherencia al resto de su vida y andanzas, aquella. en definitiva, para la que estuvo preparándose concienzudamente desde el mismo día en que inició su *vie errante*, cuyos últimos pasos le han conducido hasta el camastro de su celda. *L'œuvre au rouge* va a marcar la entrada de Zenón en un estadio superior, que marcará su entrada en la vida eterna. Hasta el último momento, asistiremos a los signos y sensaciones que marcan ese tránsito, en el que la consciencia pertenece ya a otra dimensión, por lo que le hará percibir fenómenos extraños a la vigilia o al sueño:

«*L'Œuvre au rouge*. c'est-à-dire l'union de ce complet dépouillement et d'une sorte d'extase. ou. si l'on veut. d'intase, donc d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure. se produit aussi pour lui sans qu'il s'en rende consciemment compte. au moment de la mort, et peut-être par-delà la mort. au moment où nous quittons Zénon» (ER. p. 128).

Esta última fase representa el gran triunfo de la muerte de Zenón («symbole de sa réussite [d']accès à d'autres mondes», Sauvebelle, p. 200), pues en ella trasciende sus propios límites y su victoria adquiere la apariencia de una gran liberación, obtenida a través de la sabiduría. En este sentido, Zenón se halla muy próximo de Sócrates bebiendo la cicuta o de Empédocles⁴⁰⁶ arrojándose al cráter del Etna.

⁴⁰⁶ «Sólo en el aspecto grandioso de la muerte [...] puede revelar el carácter noble y divino de su naturaleza» (a propósito de *Empédocles* de Hölderlin, en Bompiani (1987, vol. III, p. 1258).

«Hadrien parle de mourir les yeux ouverts. C'est dans cet esprit que j'ai fait vivre à Zénon sa mort» (YO, p. 315). En efecto, la autora ha querido trazarnos lo que ella llama una «agonie consciente» (YO, p. 183), dada la consideración que para ella tiene la muerte de sus personajes como una experiencia individual irrenunciable, a la que también aspira en el momento de asistir a la suya propia: «je souhaiterais mourir en pleine connaissance, avec un processus de maladie assez lent pour laisser en quelque sorte ma mort s'insérer en moi, pour avoir le temps de la laisser développer toute entière [...] Pour moi, il s'agirait plutôt de ne pas manquer une expérience essentielle» (YO, p. 315). Esta misma consciencia en la muerte que la autora reclama para sí es el privilegio que concede a su protagonista, al contrario que a H. Maximilien, (muerto de forma inopinada y repentina) como señala Berthelot: «Contrairement à Henri- Maximilien, Zénon a le "privilege" de se "sentir mourir". En dépit des circonstances, Zénon maîtrise sa propre mort autant qu'il est possible» (Berthelot, p. 105). La consciencia de la propia muerte, frente al extendido deseo de la rapidez e inconsciencia, encuentra una ferviente reivindicación en esta obra y en los testimonios de su autora, en pro del derecho del ser humano a protagonizar y a asistir al último y más grande de los procesos de su existencia.

La tranquilidad de Zenón, señalada por Sauvebelle («C'est dans un grand calme qu'il décide d'accomplir la libération ultime» Sauvebelle, p. 198) cuando inicia su camino hacia la eternidad, nos hace relacionarla con las palabras de Fedón reflejando idéntica serenidad en el ánimo de Sócrates: «Y arrimando la copa a los labios la apuré con una mansedumbre y una tranquilidad admirables» (Platón, p. 210), que nace de la seguridad del filósofo en el destino inmortal del alma. Sin embargo, pese a dicha serenidad, el cuerpo de Zenón, disociado de esa templanza de ánimo, se rebela y se manifiesta al margen del alma que le gobierna, mediante desórdenes fisiológicos que expresan el pánico a la muerte: «sa salive sécha ; les poils des poignets et du dos de la main se dressèrent ; il claquait des dents» (p. 828), llegando a la descomposición: «Il alla au baquet placé au fond de la chambre et se vida. L'odeur des matières cuites et rejetées par la digestion humaine emplit un instant ses narines, lui rappelant une fois de plus les

connexions intimes entre la nourriture et la vie» (p. 829). Parece evidente la carga simbólica encerrada en esta acción tan cotidiana, en la que el candidato al rito iniciático de la separación del alma y el cuerpo, es preparado previamente mediante la expulsión y el *vaciado* de las sustancias impuras, que le impedirían el acceso a los estratos sublimes a los que se dirige.

Si acuáticas eran las imágenes empleadas en «La Promenade sur la dune» (cfr. supra), de nuevo en el suicidio de Zenón los líquidos (agua y sangre) asumen una función expresiva de primer orden a la hora de representar la *huida* de la vida y la regeneración subsiguiente. El líquido está presente desde el mismo inicio de su muerte, pues lo último que hace antes de cortarse las venas es llevarse unas gotas de agua a los labios (*aqua permanens*), que habrá de ser su único alimento para el viaje «Il avait soif» (p. 831), una vez vaciado el cuerpo; así pues, será líquido lo último que entre en su cuerpo –agua- y líquido lo último que salga: la sangre, y con ella, el alma: «l'âme et le sang s'échappaient ensemble» (p. 831).⁴⁰⁷ Tras el corte certero producido por la mano experta del médico (Zenón vuelve a desdoblarse como sujeto y objeto –médico y paciente-), la vida se escapará por sus venas en forma de un surtidor, aunque esta vez sin retorno: «Les fontaines jaillirent ; le liquide s'élança comme il le fait toujours anxieux, eût-on dit, d'échapper aux labyrinthes obscurs où il circule enfermé» (p. 830). El corazón, que es la máquina que bombea el líquido que se escapa hasta extinguirse (*eamus ad dormiendum, cor meum*, p. 830), marca con su batir también el discurrir del tiempo: «Son cœur battait à grands coups» (p. 831). En cada uno de los latidos y de los instantes transcurridos se consuma una pequeña victoria «chaque minute qui passait était un triomphe» (pp. 830-831), el triunfo que Zenón arrebató a la posibilidad de que el carcelero le descubra antes de que se haya desangrado,

⁴⁰⁷ La idea del líquido que brota, asciende y vuelve a caer para reiniciar el proceso, alude claramente al ciclo de la vida y de la muerte continuamente reiniciados, y aparece en el texto titulado «Écrit dans un jardin»: «L'hydraulique oblige l'eau à se comporter comme une flamme, à renouveler sans cesse à l'intérieur de sa colonne liquide son ascension vers le ciel. L'eau forcée s'élève vers le ciel. L'eau forcée s'élève jusqu'à la pointe de l'obélisque fluide avant de retrouver sa liberté, qui est de descendre», incluyendo también la imagen del alma que se escapa con el líquido que fluye y asciende: «L'eau pesante monte comme une fumée, comme une vapeur, comme une âme» (TS en EM, p. 406).

momento en el cual su triunfo, el de su muerte, es ya definitivo: «Cette fois-ci, l'irréversible était accompli» (p. 831).

Las imágenes acústicas que acompañan su agonía, y que Zenón percibe con absoluta nitidez, son todas relacionadas con ese incesante rumor líquido que invade por completo el ámbito de su celda y de su mente, con ambos planos superpuestos y ya confundidos: «À travers les bruits de cloches, de tonnerre et des criards oiseaux regagnant leurs nids qui frappaient du dedans ses oreilles, il entendit au-dehors le son précis d'un égouttement: [...] le sang qui s'écoulait sur le carreau [...] L'immense fuite de la vie continuait : une fontaine à Eyoub, les ruissellement d'une source sortant de terre [...] un torrent» (p. 832).

Tras la irrupción de los sonidos, que han señalado el rítmico desvanecimiento de la vida de Zenón, hay un gradual trasvase del centro de atención de lo sonoro a lo visual (o mejor, visionario), coincidente con la gradual pérdida de consciencia del moribundo, y que nos anuncia que ya se encuentra franqueando las fronteras que quedan más allá de los límites de la vida. En la secuencia de las visiones que le es dado contemplar a Zenón en su agonía, se completan las diferentes fases de la gran obra que él culmina ahora, y que van de la oscuridad de la noche hasta la claridad cegadora, para concluir finalmente con el rojo que acaba bañando el mar por completo:

[T]out était nuit. La nuit aussi bougeait : les ténèbres s'écartaient pour faire place à d'autres. abîme sur abîme [...] le noir tournait au vert livide, puis au blanc pur. le blanc pâle se transmutait en rouge» (p. 832).

Un instant qui lui sembla éternel, un globe écarlate palpita en lui ou en dehors de lui, saigna sur la mer. Comme le soleil d'été dans les régions polaires, la sphère éclatante parut hésiter, prête à descendre d'un degré vers le nadir, puis, d'un sursaut imperceptible, remonta vers le zénith, se résorba enfin dans un jour aveuglant⁴⁰⁸ qui était en même temps la nuit (p. 833).

⁴⁰⁸ En la otra gran novela que retrata subjetivamente una agonía, la ya mencionada *La Muerte de Iván Illich*, se da una transición análoga, en lo que se refiere a las visiones del moribundo, que pasa como Zenón desde la oscuridad hasta la más deslumbrante claridad, introduciendo, además, el factor de la velocidad (en ocasiones también utilizado por Yourcenar cuando emplea la imagen de la caída en un pozo o en un agujero negro): «Un punto luminoso allí lejos, al comienzo de la vida,

Hemos señalado en otras obras las frecuentes vinculaciones que la nieve y la claridad establecen con la muerte, tanto en el mundo onírico como en el novelístico de Yourcenar. El episodio de la muerte de Zenón, pese a que se desarrolla de noche, se encuentra por ello jalonado por la claridad que le antecede («Il faisait encore grand jour, l'obscuré prison des allégories alchimiques étant dans son cas une prison fort claire. À travers le réseau serré du grillage qui protégeait la croisée, une blancheur plombée montait la cour couverte de neige», p. 826), y por el resplandor solar fantasmagórico que todo lo invade. Es la imagen del sol polar que desciende y, sin llegar a desaparecer inicia su remontada, que tanto había impresionado a Yourcenar y a Grace Frick en el curso del viaje que ambas hicieron entre el 30 de mayo y el 15 de junio de 1977 a Alaska, que aunque agotador, también habría de ser el último viaje de Grace, cuya salud estaba ya para entonces muy deteriorada. La imagen del sol de medianoche –a esas alturas del año aún incompleta–, sería la visión disponible para el ser humano en la tierra que más se aproxima al encuentro con el absoluto, sin duda ninguna por su misma carencia de ocaso, por ser la imagen misma de la pervivencia del alma que no muere y que prosigue incansable su órbita perpetua. Es para Yourcenar una «Espèce de symbole archétypal de la mort et d'une sorte de triomphe sur la mort» (CNON, pp 870-871); por eso se lo dio a ver a Zenón, y quizá por ello también se lo dio a ver a Grace: «Ce n'était pas encore tout à fait ce soleil de minuit que j'ai tant aimé dans le Nord scandinave. Et au point de donner à Zénon pour dernière vision et comme symbole d'immortalité, mais le soleil se couchait interminablement dans un ciel tout rose, reflété par les glaciers jusqu'à onze heures et demie passées»⁴⁰⁹.

y luego todo se hacía negro. cada vez más negro. más rápido, cada vez más rápido. "Es inversamente proporcional al cuadrado de las distancias de la muerte", pensaba Iván Illich. Esta imagen de la piedra que cae con creciente rapidez se le grabó en el alma» (Tolstoi, p. 87). Como Zenón, en el momento que precede inmediatamente al óbito, Illich se ve por completo rodeado de claridad, como si ya hubiera llegado al final de ese túnel o agujero: «Buscó su habitual miedo a la muerte y no lo encontró. ¿Dónde está? ¿Cómo es la muerte? No tenía miedo de ninguna clase, porque tampoco ella existía. En vez de la muerte había mucha luz» (ibid., p. 95).

⁴⁰⁹ Lettre à Jeanne Carayon, 6 juillet 1977 (LT, p 552). En CNON muestra la sorpresa que le causó el hallazgo de una imagen similar, en la que se vincula la llegada de la muerte con la visión de un sol de medianoche, que aparece en las *Metamorfosis* (o *Asinus Aureus*) de Apuleyo, que ella encuentra en el libro XI ("espléndido libro de las visiones extáticas, de la liturgia mística y de las iniciaciones sacras", Bompiani, 1988, vol. I, p. 112), y que ella transcribe en su traducción inglesa:

En esa última visión de Zenón asocia igualmente Yourcenar la evocación de la breve relación amorosa que éste mantuvo en Suecia con la dama de Frösö, y que puede ser el único paréntesis de lirismo que las relaciones con sus semejantes le permiten evocar en el último momento, el único instante irrepetible que revive en la agonía:

Ainsi, Zénon mourant, dans ce qui est précisément sa dernière *vision*, avant que l'ouïe seule demeure quelques moments en plus, voit resplendir le soleil de minuit dans le ciel de l'été polaire. Et certes, l'image a été rationnellement introduite dans mon livre du fait que le voyage de Zénon aux confins de la Laponie suédoise est à ses yeux le plus *dépaysant* qu'il ait accompli, et incidemment lié au souvenir des «nuits blanches» d'un bref amour. (CNON, p. 870).

La percepción sonora es la última en abandonar el cuerpo («on assure que les facultés de l'ouïe persistent chez les mourants plus longtemps que toutes les autres», ER, p. 131), cuando ya la visión se ha apagado, cuando ya el alma, como hemos visto, ha abandonado el cuerpo en el flujo de la sangre; incluso cuando el mismo Zenón ya ha salido de sí mismo y se ha desprendido de ese ser moribundo tendido sobre el jergón: «quelqu'un qui n'était plus tout à fait lui, mais semblait placé un peu en retrait sur sa gauche, considérait avec indifférence ces convulsions d'agonie» (p. 832). Por vez primera en las múltiples muertes descritas por Yourcenar, asistimos a la descripción gráfica del abandono del cuerpo del moribundo, de esa transición a la alteridad que se ha operado en la agonía y que hace del recién salido un completo extraño ante las convulsiones del *otro* Zenón. Así pues, abandonado todo rastro de vida, es el oído, receptáculo pasivo, el único aún dispuesto para recoger los últimos estímulos, los pasos en el pasillo, y la puerta que se abre: «Le grincement des clefs tournées et des verrous repoussés ne fut plus pour lui qu'un bruit suraigu de porte qui s'ouvre» (p. 833). Los pasos, son

«I approached the confines of death, and having trod the threshold of Proserpine, I returned from it, being carried through all the elements. At midnight, I saw the sun shining with a splendid light, and I manifestly drew near to the gods above and beneath...» (CNON, p. 870).

los de alguien que viene en su busca, el prior sin duda «cet homme qui venait à lui ne pouvait être qu'un ami» (p. 833).

Con el cese de los sonidos, cesa también el seguimiento que la novelista pudo efectuar, y que le llevó mucho más allá del límite hasta el que nuestra percepción nos permite llegar: «Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la mort de Zénon» (id.) «[...] car nous ignorons si l'expérience faite par Zénon s'est continuée ou non sur un autre plan, et dans des conditions que nous n'imaginons même pas, et il serait vain d'hypothéquer plus loin» (ER, p. 132).

Con esta muerte concluye Yourcenar una novela en la que ha conjuntado, al final de una vida tensa, compleja y enriquecida con múltiples aportaciones, una muerte en la que ha preparado un escenario grandioso y emocionante, acorde con un personaje en el que ella volcó buena parte de su ambición literaria.

CAPÍTULO 10
ANNA, SOROR...

CAPÍTULO 10

ANNA, SOROR...

10.1 LA CRÓNICA DE UNA TRANSGRESIÓN

Esta narración breve fue escrita por Yourcenar en la primavera de 1925, en el curso de una estancia en Nápoles, y publicada en 1934 por Grasset, dentro de la trilogía titulada *La mort conduit l'attelage*, con el nombre de *D'après Greco*. Posteriormente, y ya bajo su forma definitiva, apareció primeramente por separado en Gallimard en 1981 y, posteriormente, dentro de la recopilación titulada *Comme l'eau qui coule* (1982), trilogía en la que figuraban además *Un Homme obscur* y *Une belle matinée*, relatos ambos extraídos a su vez de *D'après Rembrandt*. Agotada dicha edición, en lo sucesivo, serían publicadas separadamente, *Anna, soror...*, por un lado, y *Un Homme obscur suivi de Une belle matinée* (Gallimard, 1985), por otro⁴¹⁰.

Como en tantas otras obras de Yourcenar ya analizadas, el largo período de tiempo discurrido desde sus primeros borradores («entre ma dix-huitième et ma vingt-troisième année», *Postface*, p. 931) y la versión definitiva, las modificaciones han sido abundantes y profundas: «D'assez nombreuses retouches de pure forme et une douzaine de changements allant plus à fond» (ibid., p. 932), pese a lo cual, la escritora reconoce haber mantenido inalterable el núcleo del relato inicial: «Contrairement aux deux autres nouvelles qui la suivent, *Anna, soror...* reproduit dans sa quasi-intégralité le texte de 1935⁴¹¹, lui-même presque identique au récit écrit en 1925 par une jeune femme de vingt-deux ans» (id.). Medio siglo después de su primera redacción, en 1981, la escritora reivindica la vigencia de este relato de gran carga transgresora, insistiendo sobre su alto grado

⁴¹⁰ *Chronologie*. OR pp. 1354-1355.

⁴¹¹ En realidad. 1934.

de identificación personal: «Je me sens tout autant de plain-pied avec ce récit que si l'idée de l'écrire m'était venue ce matin» (id.), que representa para ella al mismo tiempo un sólido vínculo afectivo: «œuvre de jeunesse, mais de celles qui restent pour leur auteur essentielles et chères jusqu'au bout» (ibid., p. 931). Esta confesión resulta tanto más significativa teniendo en cuenta las reticencias expresadas por ella misma con respecto a otras de sus obras de juventud, llegando, en algún caso, a repudiarlas abiertamente (cfr. *La Nouvelle Eurydice*).

La acción de este relato se sitúa en Nápoles a finales del s. XVI, teniendo como marco histórico el período del dominio de la corona española y como referente religioso el espíritu de la Contrarreforma. Esta combinación del factor histórico con un contexto de espiritualidad estricta y atormentada, que impregna a los personajes principales, servirá para dotar del adecuado relieve a la historia de transgresión y muerte que se nos narra. Por una parte, el hecho de que el cuarteto protagonista constituya la familia del Marqués de la Cerna, el severo y temido gobernador español de aquel territorio, acentúa no sólo el aislamiento exterior al que se ve sometida esta familia, sino también el existente en el interior de la familia, dado el clima de incomunicación entre el padre y el resto; ello reduce el círculo familiar a la madre, Valentina, y a los dos hijos, Miguel y Anna. Cuando la madre fallece, los dos hermanos quedarán por lo tanto en la más absoluta de las soledades, factor éste que favorecerá y aun precipitará su mutuo e inevitable acercamiento. Por otra parte, el entorno religioso señalado contribuirá igualmente a trazar un panorama de religiosidad sombría, fuertemente marcada por el espíritu del catolicismo intransigente, en el que la mortificación en vida y la amenaza de la condenación, marcan una rigurosa observancia del temor de Dios.

Tal es el contexto en el que Yourcenar hace posible el advenimiento de una pasión incestuosa entre Miguel y Anna, que viven su acercamiento como algo inevitable, percibiendo la progresión que su atracción experimenta, sin hacer nada por apartarse de ella. Para que esa unión, en la que confluyen todas las fuerzas internas actuantes en el relato, se consume, la autora necesita poner en acción los habituales ingredientes que combina en sus narraciones, y que acaban por

conducir a sus personajes hasta la muerte, sea ésta física o espiritual, sea por enfermedad o por la violencia, sea voluntaria o sobrevenida. Las constantes a las que nos referimos serán la pasión irrealizable, la soledad, el silencio, y la muerte.

La muerte asume en este relato una relación biunívoca, una especie de *retroalimentación narrativa*, con respecto al tema central que hemos señalado de la unión entre Miguel y Anna⁴¹², pues por un lado representa un requisito previo para que ésta pueda tener lugar –muerte de Valentina, la madre- y, al mismo tiempo, se desprende de esta unión como consecuencia necesaria –muerte de Miguel-. Amor y muerte vuelven por lo tanto a trenzarse indisolublemente una vez más en una narración de Yourcenar, dando como resultado una atmósfera sombría, en la que a un breve punto luminoso de exaltación y realización amorosa de los personajes, sucede un período infinito de oscuridad interna y de tormento espiritual. Dos de los personajes encontrarán en su temprana muerte la salida al conflicto planteado (Valentina y Miguel), en tanto que Anna y don Álvaro purgarán en vida un prolongado encierro de oscuridad y arrepentimiento⁴¹³.

10.2 LA SOLEDAD COMO PRIMER FACTOR DE ACERCAMIENTO

El primer elemento que contribuye a diseñar el panorama de soledad y aislamiento en el que han de desenvolverse los dos personajes centrales lo constituye la figura de don Álvaro: como ya hemos señalado anteriormente, el cargo de gobernador que ostentaba le sometía a él y a su familia a un forzado aislamiento del resto de la ciudadanía, recluyéndose en la fortaleza de San Telmo.

⁴¹² D. Jiménez define esta obra como «une très belle promenade à travers l'amour et la mort» (Jiménez, p. 129).

⁴¹³ L. Bermúdez efectúa una división estructural del relato partiendo de la combinación de los dos ingredientes esenciales, muerte y deseo, y establece las siguientes etapas: «1. mort de la mère, surgissement du désir. 2. mort du Christ, accomplissement du désir. 3. mort de Miguel, survie du désir, survivance qui d'ailleurs se traduit par les morts symboliques d'Anna et don Alvaro. La mort "réelle" d'Anna et la résurrection du désir de par son entrée dans le monde de l'imaginaire, ferme la nouvelle» (Bermúdez, p. 18).

Este aislamiento se veía notablemente acrecentado a causa de su carácter de naturaleza desconfiada y de su riguroso y a veces despiadado ejercicio del poder. Idéntico código de conducta imponía en las relaciones con su familia, siendo prácticamente nulo el contacto con sus hijos. Su mujer, Valentina, representaba por el contrario la antítesis luminosa de la severa figura paterna: «Valentine était belle, claire de visage, mince de taille : sa perfection décourageait les faiseurs de sonnets des Deux-Siciles» (p. 882), «Valentine elle-même semblait diaphane comme ses gemmes»⁴¹⁴ (883), el contrapunto de su presencia restablecía el equilibrio en aquel hogar destinado a las tinieblas. Los contactos entre los esposos habían cesado tiempo atrás: «son mari, qui la négligeait, l'avait délaissée dès la naissance d'un fils, leur second enfant» (p. 882), facilitando con ello su presencia junto a los hijos.

Descartado, pues, uno de los cuatro elementos del núcleo familiar, la infancia de Anna y Miguel transcurre en la compañía de Valentina, a quien ambos adoraban: «Ses enfants vénéraient en elle une Madone» (p. 883), formando con ello un armónico triángulo que quedará roto posteriormente con su muerte, y que sumirá a los dos hermanos en el aislamiento definitivo. Valentina cumple un papel contradictorio y ambivalente con respecto al proceso de encuentro que se va fraguando entre sus hijos, del que ella no parece ser del todo inconsciente. Por un lado, el ambiente y la relación que ella fomenta, contribuye a crear una progresiva intimidad entre los dos hermanos, tanto más permisiva si se considera la severidad de las normas imperantes en una familia católica, devota y noble como la suya; hay en ella respecto al incipiente comportamiento que empieza a intuir en sus dos hijos, una indulgente complicidad⁴¹⁵: «Donna Valentine disait avec son flottant . sourire: "Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu"» (p. 883). Al mismo tiempo, y en sentido contrario, su mera presencia entre los hermanos constituye una barrera

⁴¹⁴ Yourcenar reclama para Valentina la categoría de personaje femenino marcadamente positivo y lleno de cualidades, frente a la acusación a menudo formulada contra ella, en el sentido de que sólo sus personajes masculinos detentan dicha condición: «À la fois aimante et détachée [...] [c'est un personnage] que j'ai essayé plus tard de dessiner dans la Monique d'*Alexis*, dans la Plotine de *Mémoires d'Hadrien*, et, vue de plus loin, dans cette dame de Frösö qui dépense au Zénon de *L'Œuvre au Noir* huit jours de sécurité» (*Postface*, OR p. 935).

⁴¹⁵ Yourcenar explica la razón de esta laxitud con respecto a sus hijos: «passive par sagesse et non par faiblesse» (*Postface*, OR p. 935).

disuasoria para frenar cualquier impulso de atracción entre ellos. De ahí que tras la muerte de la madre, ambos factores actúen en el mismo sentido, es decir, favoreciendo la unión amorosa de Miguel y Anna: respecto al primer factor señalado, en la medida en que este episodio no es sino culminación de su tarea propiciatoria respecto a la intimidad entre ellos, y del segundo, por la ausencia de obstáculos que para ese encuentro amoroso supone su definitiva ausencia, su muerte.

Así pues, la unión y progresiva identificación fraguada entre los hermanos se fundamenta en un microcosmos cerrado al exterior en el que ambos crecen: «Miguel passait de longues heures assis à côté d'Anna dans la petite pièce dorée comme à l'intérieur d'un coffre» (p. 883), con la única presencia alternativa de la madre. En el interior de dicho recinto, la exclusividad de su mutua presencia les hace concebir su existencia como la de los dos polos de un universo en equilibrio que necesita de los extremos, a un tiempo, *simétricos y complementarios*⁴¹⁶: «Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur» (p. 883).

El aislamiento y la comunión que ambos establecen en tan estrecho recinto se nutre de dos alimentos netamente yourcenarianos, como son las lecturas conjuntas⁴¹⁷ (auspiciadas por su madre y a base de textos filosóficos y místicos): «leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages» (id.), y la sutil comunicación que se establece a través del silencio⁴¹⁸, factor éste que, bajo diferentes modalidades,

⁴¹⁶ M^a J. Vázquez de Parga, que diseña una lectura de *Anna, soror...* a la luz de la alquimia, asimila esta identidad y complementariedad de los dos hermanos con la síntesis única de ambos en la figura del andrógino, a la que alude Yourcenar en su estudio sobre T. Mann («Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann», en EM, p. 184): «Une description d'Anna et Miguel nous les montre tellement semblables qu'on pourrait les prendre l'un pour l'autre (OR 855) ou l'un pour l'image de l'autre dans le miroir (OR 863). Anna et Miguel constituent [...] l'androgynie d'où va sortir la Pierre Philosophale. C'est l'union qui surpasse la matière [...]» (Vázquez de Parga, p. 124).

⁴¹⁷ Cfr. apdo. 9.4.2, aludiendo a esta misma modalidad de comunión espiritual a través de la lectura entre Martha y su prima Bénédicte.

⁴¹⁸ C. Faverezani se refiere a este rasgo de la presencia del silencio en el análisis que propone de *Anna Soror* en paralelo a la ópera de G. Verdi *Don Carlo*: «*Anna, soror...* se présente alors comme une nouvelle muette : afin de retrouver la "musique authentique" [...] L'atmosphère de mort et de sacrifice qui s'en dégage nous incite tout particulièrement à l'aborder sous cet angle» (Faverezani, p. 107). Para profundizar más en las distintas modalidades de silencio presentes en esta obra y las funciones que en cada caso cubre, véase D. Jiménez: «L'esthétique du silence dans *Anna, soror...*» (pp. 129-133).

hemos ido señalando en buena parte de las obras analizadas por su significativa presencia.

En Yourcenar, el entendimiento más sutil y a la vez más sólido entre dos personas, está siempre colocado más allá de la expresión de las palabras, al estar éstas más sometidas a las contingencias del momento o de la interpretación («Zénon sait que toute conversation a ses malentendus et ses mensonges», CNON, p. 870): «les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin de mots pur jouir d'être ensemble» (p. 883), «Anna et Miguel se regardaient en silence» (p. 885). La comunicación silenciosa existente entre ellos cumple así un papel mimético con respecto al ambiente austero y grave representado por don Álvaro, en el que ni la palabra ni otras manifestaciones como el ruido o las risas convenían a su modelo, posiblemente muy similar, en este aspecto, al transmitido por Simón Adriansen cuando invita a Hilzonde a trasladarse a su casa: «Ma maison à moi est pleine d'un grand silence» (ON, p. 573). Además, ese mismo silencio cómplice y lleno de sobreentendidos e insinuaciones, permite el crecimiento de los sentimientos que mutuamente albergan los hermanos, al no verse en la necesidad de exteriorizarlos; el mero hecho de convertirlos en explícitos mediante su verbalización hubiera truncado definitivamente su desarrollo.

Cuando Miguel y Anna acuden con Valentina a la propiedad familiar de Acropoli, con objeto de dirigir las tareas de la vendimia, por encargo de don Álvaro, los hermanos se alojan en habitaciones enfrentadas, cuyas ventanas permiten una visión limitada: «Les chambres du frère et de la sœur se faisaient face; par les croisées étroites comme des meurtrières, il lui arrivait d'entrevoir l'ombre d'Anna allant et venant à la lueur d'une petite lampe» (p. 884). Esa visión entrecortada y parcial, llena de sombras, que acerca a Miguel a uno de los cautivos de la caverna platónica, encierra en sí toda la carga definitoria de la situación en la que se hallaban los sentimientos en los dos: muy próximos el uno del otro, pero viendo tan sólo imágenes llenas de claroscuros y de vacíos, en las que ambos intuyen algo que no terminan de comprender. Tendrá que llegar la

muerte de Valentina para que el pálido reflejo de las lámparas se haga luz del día, y para que la visión angosta de las ventanas se convierta en campo abierto. Así también, a semejanza del cautivo de la caverna platónica, a Miguel acabará por cegarle la visión directa del sol (el amor de Anna).

10.3 LA MUERTE DE VALENTINA COMO SEGUNDO FACTOR DE ACERCAMIENTO

Al señalar el primer factor favorecedor del progresivo acercamiento amoroso entre los hermanos, hemos apuntado la aparición de Valentina como único elemento externo a la creciente intimidad física y espiritual entre ellos. Decimos externo y no *ajeno* pues, como hemos señalado, la presencia de la madre, aun estando en el exterior de esa bipolaridad, no sólo no impedía esa proximidad, sino que la favorecía con una actitud que participaba, a un tiempo y en idénticas dosis, de ingenuo candor y de complacencia.

Así pues, para que el proceso pueda culminar y consumarse el encuentro amoroso, resulta imprescindible, desde el punto de vista de la funcionalidad narrativa, la desaparición física de la madre del entorno inmediato de Miguel y Anna, pues una escalada en las manifestaciones de tierno afecto entre ambos hubiera convertido en insostenible su posición como personaje de madre. En lo que al padre respecta, resulta necesario señalar que son diversos los indicios que muestran a un don Álvaro perfectamente consciente del proceso de atracción desencadenado entre sus hijos; sin embargo, su ausencia permanente en el gobierno y en los asuntos de su familia, además de la pérdida de legitimidad moral que sus conocidas debilidades carnales le imponían, terminan por inhabilitarle para representar una amenaza real de cara a esta culminación. Su presencia queda, pues, en un discreto segundo plano –lo que convertirá en innecesaria su muerte–, manteniendo en los escasos intercambios verbales sostenidos con sus hijos un tono más cerca de las insinuaciones y las medias

palabras que de la conversación franca o, al menos, más explícita; y ello, no por causa de la complicidad, sino como fruto de su talante escasamente dialogante.

Así pues, siendo la muerte de Valentina un requisito necesario para el cumplimiento de los designios que el destino prevé para los dos hermanos, ha de ser también el destino el que establezca las condiciones necesarias para que esa muerte se produzca. Hay por lo tanto, alrededor de la súbita enfermedad de Valentina («Notre mère a pris les fièvres», p. 891), ciertos elementos que denotan el carácter fatal y necesario, casi sobrenatural de este hecho, tales como el paisaje pantanoso, fantasmagórico y de pesadilla en torno a la propiedad de Acropoli, la podredumbre que reina en la casa en la que se alojan la madre y los dos hijos, así como la visión que tiene Miguel de la niña de los ojos amarillos, y la amenaza que ésta profiere.

En el mismo sentido, y al ser las fiebres una enfermedad cuyo control escapa a los personajes que hay a su alrededor, en torno a esta muerte se producirá un cruce de culpabilidades en la que se verán implicados Miguel [por un lado, creyendo haber traspasado a su madre la maldición lanzada por la niña reptil y, por otro, culpabilizándose del paseo propuesto por él la víspera: «Don Miguel, qui s'en voulait d'avoir proposé la promenade de la veille, sur l'esplanade, dans la fraîcheur mortelle du soir» (p. 891), temiendo además que la fiebre alcanzara también a Anna: «[il] cherchait déjà sur le visage d'Anna la pâleur plombée de la fièvre», (id)], así como don Álvaro: «Les ennemis du régime accusaient don Alvare d'avoir envoyé sa femme mourir des fièvres dans ce domaine malsain» (p. 897).

El hecho de ser un designio fatal propicia la rendición sin batalla alguna ante la enfermedad. Hay una especie de docilidad en el cumplimiento del necesario desenlace de Valentina, que empieza por el propio médico, tras un vano intento de sangrarla: «le petit médecin fit un geste de découragement: "C'est la fin", chuchota-t-il» (p. 893). La aceptación del hecho surge también de las palabras de Anna: «Vous nous quittez, madame ma mère» (id.), e idéntico

conformismo ante la derrota aceptada contra la muerte sale de los labios de la moribunda («elle s'abandonna sans lutter», 894), resignada al hecho de que su vida, considerada por la fe común como un mero tránsito en el camino hacia la gloria, había ya durado demasiado: «J'ai vu trente-neuf fois l'hiver [...] trente-neuf fois l'été. Cela suffit» (p. 893). En previsión del curso que sabía que habían de tomar los acontecimientos, su último ruego va dirigido a evitar que su muerte sea inútil, consciente de que ésta serviría para la unión definitiva de sus hijos, una vez libres de obstáculos: «Quoi qu'il advienne, n'en arrivez jamais à vous haïr» (p. 894); Anna no hace sino confirmar a su madre lo que ésta ya sabía: «Nous nous aimons» (id.). Tras mostrar que está al corriente («Je sais cela»), Valentina les transmite la bendición materna, que es su auténtico testamento moral, aprobando la evolución que sabe que seguirán los hechos: «Ne vous inquiétez pas. Tout est bien» (id).

El regreso que ambos efectúan a Nápoles en compañía del féretro de su madre representa un pasaje lleno de augurios funestos para el futuro inmediato de los dos. Alrededor del coche que ambos comparten se extiende un panorama asfixiante de cirios, mendigos, polvo, insectos y podredumbre, todo lo cual confiere un aire espectral a la comitiva fúnebre:

La chaleur restée excessive s'accompagnait d'une perpétuelle poussière. Anna paraissait grisâtre. Ses bandeaux noirs se couvraient d'une épaisse couche blanche: on ne voyait plus les sourcils ni les cils: leur visage à tous deux prenait des tons d'argile sèche (p. 895).

La visión premonitrice en la que uno y otro se ven reducidos al estado de descomposición de los difuntos (el polvo), devueltos a su condición primordial (el barro), anuncia el destino que habrá de desencadenar para ambos la unión que ya anuncian en el regreso, encerrados uno junto al otro en el interior de la carroza: «Anna et Miguel s'étaient assis côte à côte en face du cercueil de leur mère, placé au fond du lourd carrosse qui les avait amenés de Naples» (p. 895). En medio de aquel ambiente infernal Miguel renueva estremecido el recuerdo de los negros presagios que le inspiró la aparición de la niña poco antes de la muerte de su

madre: «Don Miguel pensait aux présages qui l'assaillaient depuis des semaines. Il se souvint que la mère de donna Valentine [...] avait tenu l'apparition soudaine d'un serpent pour un augure de mort» (894). En medio de tales pronósticos, el viaje a España que su padre le había encomendado para ponerlo al servicio de su pariente el duque de Medina, aparece a los ojos de Miguel como la única huida posible para un destino que empezaba ya a advertir como ineludible, pero del que instintivamente quería escapar: «il se reprit à penser qu'heureusement, vers l'époque de Noël, il s'embarquerait pour l'Espagne» (p. 895).

Con la muerte de Valentina, el silencio cambia de portavoz. Si antes había sido el medio de expresión entre los hermanos, al dar paso con su muerte a la comunicación directa entre ellos, es la madre quien lo adopta para siempre. En realidad, su muerte no es otra cosa que la salida de escena de un personaje para dejar solos a los enamorados en el proscenio, *hacer mutis*: «Puis, elle se tut. Sa mort sans agonie fut aussi presque sans paroles; la vie de Valentine n'avait été qu'un long glissement vers le silence» (id.).

Sin perjuicio de la liberación de ataduras que esta desaparición representará para los hermanos, la sensación inmediata que provoca en ellos es la de una inmensa soledad y orfandad. La intimidad creativa y fecunda de la que ambos habían disfrutado hasta entonces, se transforma en dolorosa carencia, en soledad sin límite: «Le sentiment d'une infinie solitude enveloppa les deux enfants de Valentine. Anna fit jurer à son frère de ne l'abandonner jamais» (p. 895), «Helàs, mon frère, je suis seule» (p. 898). Súbitamente, también para ellos el silencio cambia de significado: la plenitud transmitida sin palabras, con la que ambos gestionaban sus relaciones en vida de Valentina, adquirirá una muy diferente textura cuando, tras su muerte, transmitan con su silencio el desconcierto que la repentina soledad les produce, y que, inicialmente, rompe la comunicación entre ellos: «ils se voyaient à peine; leur intimité semblait morte avec donna Valentine» (p. 898), «Tous deux gardaient le silence» (p. 898).

Hasta los libros que antes leían juntos dejan de tener sentido, imponiendo también con su silencio, un camino abierto de encuentro entre los dos: «Ils ne savaient à quoi occuper les heures. Ils entreprirent de nouvelles lectures, mais Sénèque et Platon perdaient à n'être plus modulés par la couche tendre de Valentine et commentés par son sourire» (id.). Será finalmente la lectura de la Biblia la que dé a Miguel, en el episodio de Amnón y Tamar⁴¹⁹, la expresión en los libros sagrados de algo escrito en su interior desde tiempo atrás: «Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face, lui apparut» (p. 898). En la huida hacia la lectura de los místicos que ambos emprenden para ahuyentar la obsesión que crece en su interior, no hacen sino encontrar allanado el camino de la voluptuosidad, nacida de la atmósfera extática y ardiente en la que tiene lugar la unión con Dios del poeta; la imagen de Anna resulta perturbadora para Miguel. «Sa tête un peu renversée, ses lèvres disjointes, rappelaient à don Miguel le mol abandon de saintes en extase que les peintres représentent presque voluptueusement envahies par Dieu» (p. 899). La referencia de la unión mística resultará fundamental para entender la doble muerte que se derivará de la mutua entrega que los dos hermanos van a consumir, física en Miguel, espiritual en Anna, por el proceso de ascesis y abandono que se requiere previamente a la fusión del espíritu. El momento luminoso de la unión, irreversible y a un tiempo fugaz y eterno, sellará una comunión de dos almas que en adelante serán indisolubles, y de la que ambos cuerpos quedarán excluidos. Desde ese punto de vista se producirá un doble sacrificio, que encontrará en el cuadro afligido de la pasión cristiana la mejor representación alegórica.

10.4 PASIÓN Y ENCUENTRO DE LOS AMANTES

Para llegar hasta el momento culminante de la mutua entrega, de nuevo son los elementos del destino los que se alían para hacer posible el desenlace. Así, el viaje previsto de Miguel a España, que habría de apartarle de la senda que intuía fatal, queda anulado a causa de la «brusque disgrace du duc de Medine» (p.

⁴¹⁹ II Samuel 13. 1-14.

900). Aliviado por la súbita ayuda del cielo, Miguel se pliega al cumplimiento de los designios marcados: «Dieu n'a pas voulu» (p. 901).

En el trazado de la escalada sensual de atracción entre los hermanos, el plano religioso-místico desempeña un papel esencial como cortina tras la que tamizar los ardores que consumen a uno y a otra. Así, la lectura de los místicos, destinada en principio a serenar sus espíritus, contribuye en mayor medida a exacerbar sus sentidos: «le vocabulaire ardent et vague de l'amour de Dieu émouvait davantage Anna que celui des poètes de l'amour terrestre» (p. 899). Fervor y sensualidad andan deliberadamente entrecruzándose a lo largo de toda la etapa en la que comparten por igual estas dos vivencias, como dos vertientes de un todo único. Esa ambigüedad de límites entre ellas representa la coartada moral de la que ambos se valen para identificar a su ser amado con el personaje religioso objeto de veneración, pudiendo así entregarse libremente a pensamientos y fantasías en los que se mezclan concupiscencia y religiosidad. Así, Anna asume el papel de María Magdalena arrodillada ante Jesús (Miguel): «elle songeait qu'il devait être doux de serrer dans ses bras ce qu'on aime, et que la sainte brûlait sans doute d'être relevée par Jesus» (pp. 934-935). Miguel, por su parte, introduce la identificación entre el acto de la comunión y el acto de besar: «Les lèvres d'Anna se tendirent pour recevoir l'hostie ; Miguel songea que ce mouvement leur donnait la forme du baiser, puis repoussa cette idée comme sacrilège» (p. 891).

Al iniciarse la Semana Santa, los movimientos que concluirán en la unión de los dos amantes, revisten una estructura paralela al relato evangélico de la pasión y muerte de Jesús. Dicha analogía arranca de idénticos componentes, pues pasión y muerte se alternan igualmente en esta narración. En ese trayecto no falta ni el huerto de los olivos («la carrosse s'arrêta sur la place de Mont-Olivet», p. 906), ni la iconografía más cargada de verismo en los estragos de la pasión, mediante la figura del Cristo yacente, que Anna visita en la capilla del Santo Sepulcro de la iglesia de los Lombardos:

[L]e rouge du sang du Christ s'écaillait comme les grumeaux d'une vieille plaie.
La crasse du temps, les cierges, le faux jour de la chapelle donnaient à ce Jésus

l'aspect atrocement mort que dut avoir celui du Golgotha, quelques heures avant Pâques, lorsque la pourriture essayait son œuvre et que les anges eux-mêmes commençaient à douter» (p. 906).

Esa complacencia en describir los aspectos más fisiológicos del Cristo muerto son una manera de acercar su muerte divina y marmórea a la más próxima y real, la humana que se está gestando entre Anna y su hermano. La superposición de planos entre el Cristo yacente y el que ha de recoger el relevo de esa muerte, Miguel, se produce tras el encuentro en la iglesia que ambos hermanos mantienen. Miguel reclama con vehemencia para sí las atenciones y la devoción que Anna muestra para esa estatua yacente, asumiendo con ello, quizá de manera inconsciente, el testigo de la pasión, la suplantación de la figura del Cristo: «Et vous [...] vivriez, trempée de larmes, à vous consumer d'amour pour une figure de cire? Je vous ai vue, tout à l'heure. Et je vous permettrai un amant parce qu'il est crucifié? Êtes-vous aveugle, ou si vous mentez? Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu?» (p. 908). Roto el silencio, desvelado por fin el secreto definitivamente, Miguel repite varias veces: «Amnon, Amnon, frère de Thamar!» (id.).

Declaradas dramáticamente por fin las intenciones tanto tiempo silenciadas, existe un primer conato de encuentro, que habrá de preceder al definitivo. En él, el silencio es empleado por los dos hermanos como última y tenue arma de resistencia frente a un destino que finalmente acabará por cumplirse. La noche del Jueves Santo, teniendo tan sólo por medio la puerta de la habitación de Miguel, los dos amantes permanecen a un lado y a otro, en un pasaje cargado de tensión narrativa y de un silencio que representa todo un ejercicio de estilo, debido a la carga múltiple de expresividad que a través de él puede llegar a transmitirse, así como a la sabia dilatación psicológica del tiempo narrado. No cabe, en efecto, intercambiar e insinuar mayor cantidad de ambiguas sensaciones y de ansiedades entre dos personajes sin que éstos lleguen a proferir una sola palabra:

Il posa les pieds sur les dalles et, très doucement, se leva. D'instinct, il retenait son souffle. Il ne voulait pas l'effrayer: il ne voulait pas qu'elle sût qu'il écoutait. Il craignait qu'elle prît la fuite, et davantage qu'elle restât. Le plancher, de l'autre côté du seuil craquait un peu sous deux pieds nus. Il s'approcha de la porte, sans bruit, avec de nombreux temps d'arrêt et finit par s'appuyer au battant. Il sentit qu'elle s'appuyait aussi; le tremblement de leurs deux corps se communiquait aux boiseries. Il faisait entièrement noir: chacun écoutait dans l'ombre le halètement d'un désir pareil au sien. Elle n'osait le supplier d'ouvrir. Pour oser ouvrir, il attendait qu'elle parlât. Le sentiment de quelque chose d'immédiat et d'irréparable le glaçait; il souhaitait à la fois qu'elle ne fût jamais venue et qu'elle fût entrée déjà. Le battement de ses artères l'empêchait d'entendre (p. 909).

El aliento de tan prolongado y expresivo silencio se quiebra cuando Miguel por fin pronuncia el nombre de Anna, y ella desaparece («Elle ne répondit pas», id.). Tras esta primera tentativa, en la que sus miedos logran vencer al destino, y tras el fracaso de su huida a España, Miguel efectúa un último intento de resistencia, enrolándose en un barco para combatir a los piratas que cruzan de Chipre a Tánger, aunque ese viaje ya llega tarde. Con un futuro de muerte asegurado para sí mismo, y con un cielo de viernes santo cargado de presagios cromáticos («Le ciel, dans cette nuit du Vendredi saint, semblait resplendissant de plaies», p. 911), los amantes aceptan el momento señalado desde siempre para su encuentro. A modo de justificación previa, sus palabras de muerte denotan que ambos aceptan la expiación que sobrevendrá tras el instante supremo que van a vivir: «“Pourquoi ne m'avez pas tuée, mon frère? –J'y ai pensé, dit-il. Je vous aimerais morte” [...] Elle se pencha sur lui avec une compassion désolée. Ils s'étreignirent» (id).

El paralelismo con la Pasión encontrará una inversión de términos amor-muerte, que lo que realmente producirá es una asimilación entre ambos hasta identificarlos. Así, entre la noche del viernes santo y la mañana del lunes de Pascua, Miguel y Ana vivieron tres noches de amor que se corresponden con los tres días que el crucificado permaneció en el sepulcro. La mañana del lunes («ce lundi que le peuple appelle la Pâque de l'ange parce qu'un envoyé céleste y parla

autrefois à des femmes au bord d'un tombeau», pp 911-912) Miguel emprende el viaje que sabe habrá de conducirle a la muerte, cerrando con ello el ciclo pasional, en el que la resurrección de Cristo se corresponderá en su caso con la muerte, y el sepulcro vacío lo hará con el lecho aún tibio que abandona para siempre: «Dans ce matin où des femmes éplorées ne trouvèrent devant elles qu'un tombeau vide, don Miguel laissait monter sa gratitude envers la vie, la mort, et Dieu» (913). Parte al alba, como muchos de los héroes de Yourcenar que acuden a la muerte en busca de su destino, como Sophie o Nathanael, en el momento en que la claridad sugiere la entrada en otros dominios: «Il avait quitté le fort Saint-Elme aux premiers feux du jour» (p. 911).

Su partida tiene toda la carga significativa de la expiación, pero a la vez del sentimiento del cumplimiento de un designio insoslayable asumido por el hombre. Sabe que, en su partida, camina directamente hacia una muerte segura, pero acude a ella desde la plenitud de las expectativas colmadas. En lugar de arrepentimiento, encontramos en Miguel al personaje que acude hacia la muerte en la dicha de su realización consumada⁴²⁰, sin componente alguno de arrepentimiento y sin renegar de su destino. Por otra parte, consciente de que la culminación de su pasión había quebrantado una ley superior, se sometía de buen grado a expiar la culpa en la que ambos habían incurrido, asumiendo él la parte que correspondiera a su hermana, a quien él juzgaba inocente. Acepta entregar su vida a cambio del perdón de la ley divina: «tout homme tué dans un combat contre les infidèles est forcément sauvé. La mort, à la recherche de laquelle il partait, le dispensait du pardon. Il priait Dieu, passionnément, d'épargner sa sœur» (912).

⁴²⁰ Recordamos a este respecto (a pesar de que la muerte de Miguel no pueda ser calificada, *strictu sensu* de suicidio) la idea ya transcrita (cfr. cap. ant.) de Farrell y Farrell, en la que subrayan la vinculación existente en la narrativa yourcenariana entre la realización personal del héroe y su posterior suicidio, que vuelve a ser de plena aplicación en el caso de Miguel: «Yourcenar semble accepter ce geste final pourvu que la personne ait déjà accompli sa tâche sur terre. ou l'accomplisse en mourant» (Farrell and Farrell⁵, p. 24).

10.5 LA EXPIACIÓN DE MIGUEL : LA MUERTE VIOLENTA

Finalmente se consuma el rito de expiación, el sacrificio que Miguel asume por su propia redención y por la de su hermana. Miguel perece en aguas sicilianas,⁴²¹ en combate contra los sarracenos⁴²², en un episodio cuyos detalles permanecen ocultos al lector, al quedar silenciado por medio de la elipsis tan frecuentemente utilizada por Yourcenar para referirnos las muertes de sus personajes. El hecho aparece en la narración cuando ya se ha consumado: «Quelques semaines passèrent ; vers la fin mai, Anna apprit comment don Miguel avait trouvé la mort» (p. 913).

Trasladado el cuerpo a la iglesia de Saint-Jean-de-la Mer, se cerrará el ciclo de identificación entre la pasión y muerte de Cristo y la de Miguel, al repetirse la escena en la que Anna rezaba y besaba la estatua yacente del Cristo del Santo Sepulcro en jueves santo; ahora lo hace frente al cadáver en descomposición de su hermano, y adopta la decisión de compartir su expiación: «Anna se disait que ce corps à demi dissous continuerait à se défaire entre ces planches, et qu'elle envoyait la pourriture» (p. 914). El gesto simbólico mediante el cual sella su compromiso de dar por terminada su vida, consiste en introducir en el féretro de Miguel, antes de que sea definitivamente cerrado, un objeto personal, a través del cual va a enterrarse simbólicamente a sí misma con él: «Anna chercha quelque chose d'elle qu'il fût possible d'y enfermer [...] Elle avait au cou un scapulaire du Mont-Carmel [...] Elle l'ôta et le posa sur la poitrine de son frère» (id.).

⁴²¹ Nótese la frecuencia con la que los personajes de Yourcenar mueren *junto a o en* el agua o las islas (especialmente en Sicilia: cfr. al respecto cap. 7). Junto a ello, hay que señalar la persistencia de los símbolos acuáticos en las muertes, que en el caso de Miguel se hacen extensivos al hecho de haber muerto a bordo de un barco, así como al de ser depositado su cadáver en la iglesia de Saint-Jean-de-la-Mer de Nápoles.

10.6 LA CATARSIS DE DON ÁLVARO

Además del deseo de compartir su destino que la muerte de Miguel suscita en Anna, y que derivará en una planificada estrategia de inmolación en vida, la muerte de Miguel despierta igualmente en don Alvaro un auténtico cúmulo de distintas reacciones que determinarán también el devenir de su futuro, y que culminarán, en cierto modo, con su purificación y despojamiento absoluto, además de la ruptura de todas las ataduras mundanas, sumiéndose al final en un encierro prolongado a la espera de la muerte⁴²³. La muerte de Miguel supone, en ese sentido, una catarsis que pone en crisis los valores existenciales hasta entonces vigentes en este ser taciturno, que llevaba impreso el luto en el alma.

El primer elemento que golpea su conciencia es la conclusión a la que llega de lo ocurrido entre sus hijos, tras enlazar impresiones anteriores inconexas con la apasionada desesperación que muestra Anna en el funeral de Miguel. Enfurecido, atribuye a Anna la culpa de la muerte de su hijo («elle l'a tué», p. 915). Al comprender que ella era la causa que privaba a su linaje y a su hacienda del heredero⁴²⁴: «son sang et son nom ne lui survivraient pas» (p. 914), siente en lo más íntimo el deseo de que hubiera sido ella quien ocupara el puesto de su hijo

⁴²² Este dato convierte en válido el sacrificio de Miguel, al haber sucumbido combatiendo por la fe: de ahí que don Alvaro exclame al conocer los detalles: «C'est une belle mort» (p. 914).

⁴²³ Quizá cupiera, al hilo de esta muerte simbólica en la que queda sumido don Alvaro tras la muerte de su hijo y como consecuencia de ello, indagar en la lectura psicoanalítica de *matar al padre* que la acción de Miguel pueda contener, en el sentido de neutralizar su pasada autoridad, su represión, y el freno que su presencia –y la de Valentina– supusieron de cara a la libre expresión de la sensualidad de los hermanos. De hecho, en la acción de Miguel hay una afirmación del yo, así como una consciencia de los efectos que tendrá su acción sobre don Alvaro, a quien sabe que privará de heredero, causándole con ello un doloroso contratiempo. El no profundizar en esta línea de estudio apenas sugerida aquí obedece, además de al escaso aprecio mostrado por Yourcenar hacia las teorías freudianas (cfr. Savigneau, p. 199), al hecho de exceder al ámbito de este estudio y al bagaje teórico de su autor.

⁴²⁴ Don Alvaro cubre en esta obra el papel de emisario de muerte, siendo el único personaje que permanece vivo al final de la obra, tras terminar ésta con el último suspiro de Anna. No solamente perecen todos los miembros de su familia, sino que previamente habían muerto también su esposa y otro hijo habido de un matrimonio anterior («Son premier fils, encore enfant, avait été emporté par une pestilence en même temps que sa mère», p. 914), razón por la que su luto era permanente: «depuis la mort d'un fils qu'il avait eu, des années plus tôt, d'une première épouse, cet homme fidèle à sa manière portait le deuil» (p. 897). Este es uno de los rasgos que puede aproximarle al personaje encarnado por Simón Adriansen de *L'Œuvre au Noir*, personaje igualmente sombrío y severo, con hijos anteriores también fallecidos, y que también cesa las relaciones íntimas con su esposa con el nacimiento del último hijo (cfr. supra).

muerto: «malgré lui, don Alvare la méprissait d'être en vie» (p. 922). La ira contra Anna por su hijo muerto la proyecta en la ejecución de un activista, desoyendo las insistentes peticiones de clemencia que le son formuladas. Dicha muestra de dureza acrecentó si cabe su impopularidad, acentuando el aislamiento y marcando su definitivo encierro en el fuerte de San Telmo: «il s'enferma au fort Saint-Elme et n'en sortit plus» (p. 916). A su manera, él también iniciaba lo que pasaría a ser un entierro en vida, que culminaría en el monasterio de San Martín de Nápoles.

Como resultado de la catarsis provocada por el impacto de la muerte del hijo, don Álvaro, muerto su heredero y desterrado de Nápoles por Olivares, se queda por completo desprovisto de elementos de unión con la vida, volviendo sus ojos al momento en el que sea él mismo quien tenga que rendir cuentas en el juicio. Esta situación le lleva a albergar un sentimiento de envidia hacia su hijo muerto: de una parte, por el hecho de haber tenido acceso al amor, algo que él desconocía; además, por haber superado ya el trámite de la rendición de cuentas, que él temía especialmente por sus muchas culpas. La muerte del hijo le hace volver los ojos hacia la si mismo y hacia su propia muerte, tomando conciencia de la vanidad de cuanto había ocupado su vida hasta entonces: «Cette fin, en lui rappelant la vanité de tout, contribuait par la suite à le précipiter plus avant sur la pente de l'ascétisme ou la débauche» (p. 914), «Le monde, avec ses vanités et ses plaisirs, lui semblait un linceul de soie sur un squelette» (p. 915). Ansioso de conseguir la purificación, se desprende de todo cuanto le queda, que ya no es sino su fortuna («J'ai tout donné», p. 924) y su título nobiliario de Marqués de la Cerna («je l'ai été», id.), y se interna en el monasterio bajo la apariencia de un anónimo mendigo, con el fin de prepararse para la buena muerte: «La vie n'a plus à m'offrir que la mort» (p. 924), a base de recogimiento y penitencia: «Sa vie, désormais, ne fut que pénitence» (p. 925)⁴²⁵.

⁴²⁵ Bermúdez atribuye el hecho de que don Álvaro sea el único de los cuatro miembros de la familia que permanece vivo (cfr. nota anterior) al papel de la penitencia como sucedáneo de la muerte en su reclusión en el monasterio: «sa vie devient *pénitence*, c'est-à-dire, un continuel repentir, un refus pathologique du monde pour s'assurer l'éternité, une mort en vie pour s'approprier l'autre vie. C'est pourquoi il me semble que la mort de don Alvare n'est pas racontée

10.7 ANNA, LA MUERTE POR RECLUSIÓN

En la vida de Anna hay sin duda un antes y un después de la muerte de Miguel. La unión espiritual de los hermanos era tan estrecha que exigía la sublimación de la unión física. Superada también ésta, ambos pasaron a formar un ente indisoluble en el cual, ninguno de los dos elementos podía ya desprenderse sin arrastrar la vida del otro. Por ello, muerto Miguel, la vida de Anna entra en una fase en la que tan sólo podemos hablar de vida por su organismo físico, que se mantiene en acción biológica. El resto de sus potencias, que había ido desarrollando crecientemente hasta el momento culminante de su encuentro con Miguel, se hallan, a partir de la separación, completamente inanes: Anna sufre, al igual que su madre, un lento e irrefrenable deslizamiento hacia el silencio: «Anna a suivi un lent cheminement vers la mort et la paix [...] La vie de l'heroïne est un lent cheminement vers le silence; donna Anna renonce à vivre. Elle décide de rentrer vive dans la mort comme on entrerait en religion» (Course, p. 121).

Asistimos así a la paradoja de que, si bien es cierto que fue Miguel quien asumió la carga expiatoria del pecado cometido por ambos, no lo es menos el hecho de que, en la práctica, quien verdaderamente purgó largamente la culpa de los dos, fue Anna que, sometida a una despiadada soledad, a partir de entonces sufrió una suerte de entierro en vida, en el que la única esperanza era la de la pronta llegada de una muerte liberadora, con el fin de poder llegar a reunirse con su amado: «Elle était seule [...] si désolé était le sentiment de sa solitude qu'Anna eût ardemment désiré ce dont l'attente, en pareil cas, épouvante la plupart des femmes» (p. 917). Miguel, por su parte, había disfrutado de una muerte rápida («Une plaie visible au côté gauche fit espérer à Anna que son frère n'avait pas eu longtemps à souffrir», p. 914) y honorable, digna de un gallardo combatiente por la fe y por la corona de su país, recibiendo, por consiguiente, la admiración y el reconocimiento de todos.

dans la nouvelle. parce qu'elle est déjà implicite au moment de son entrée au monastère» (Bermúdez, p. 24).

Anna en cambio, además de la propia mortificación por su pecado, ha de arrastrar la culpabilidad que le imputa su padre, y el desprecio que le profesa por seguir con vida (cfr. supra), para finalmente, verse, como si de una Eva pecadora se tratase, expulsada del paraíso, la escena de su pecado, desde la que ha de partir con su padre al destierro. Con esta expulsión, que contiene una gran fuerza simbólica, se le priva de poder revivir, siquiera en la memoria, los escasos recuerdos dulces que esos lugares puedan evocarle. De ahí que cuando se marchan, la encuentren aferrada a uno de los elementos emblemáticos de su dicha: «Quand ses femmes remontèrent, elles découvrirent leur maîtresse étendue sur le grand lit défait⁴²⁶, postrée sur un souvenir» (p. 918). La salida del fuerte de San Telmo marca en este sentido la frontera entre lo que había sido su vida y lo que será en adelante su reclusión, que no es sino la modalidad de muerte que ella ha elegido para purgar su culpa y para combatir la ausencia del ser amado. El gesto de cubrirse el rostro encierra la marca del periodo oscuro en el que a partir de entonces se adentra su alma, abandonando en aquel lugar todo lo que más amaba: «Elle avait abaissé son voile. Elle se rassit à sa place sans une parole, dure, indifférente, impassible, comme si dans cette chapelle⁴²⁷, en guise d'ex voto, elle avait laissé son cœur» (p. 919). Anna dará sentido al castigo que para ella representa seguir con vida durante muchos años todavía: invertirá el resto de sus días en cultivar y alimentar el fantasma de Miguel, hasta que llegue el día en que de nuevo vuelva a reunirse con él: «elle obligeait de façon quasi sacrilège un mort à continuer à vivre» (pp. 927-928).

Anna pertenece al mismo tipo de heroína yourcenariana que Hilzonde, la madre de Zenón: aunque con diferentes puntos de partida personales y circunstanciales, ambas encarnan a personajes extraordinariamente dotados para la vida y para la pasión amorosa, a la que se entregan sin reservas. Las dos tienen en común un brevísimo episodio de plenitud amorosa, y un largo periodo después de

⁴²⁶ Nótese de nuevo la utilización de la imagen del lecho abandonado por un ser fallecido, como una de las constantes varias veces señalada en la vida y en la obra de Yourcenar, que atribuye una enorme carga simbólica a la cama, en su condición de elemento que convoca la vida y la muerte.

⁴²⁷ Capilla del sepulcro de Miguel, en el que Anna había hecho grabar el siguiente epitafio, del que ha sido extraído el título del relato: LUCTU MEO VIVIT. ANNA DE LA CERNA Y LOS HERREROS.

vivencias sombrías como expiación de ese exceso de felicidad. Como Hilzonde, Anna pierde a su amado y asume luego un matrimonio sin amor ni pasión alguna, al que se entrega más por la acción de su padre, deseoso de verla desaparecer (el hermano, en el caso de Hilzonde) y por negarse a la otra opción –consistente en tomar los hábitos: «[votre père] vous laisse le choix entre cet établissement [le mariage] et le couvent», p. 921)-, que por su entusiasta aceptación. En ambos matrimonios existen varios partos de niños que mueren tempranamente, y que apuntan quizá a una unión sellada sin amor: «Deux garçons moururent en bas âge, elle regretta surtout le plus jeune, dont les traits enfantins lui rappelaient Miguel» (pp. 926-927). Señalaremos igualmente como elemento común entre ellas los episodios de relaciones mantenidas con otros hombres (Hilzonde en Münster con Hans Bockhold), y Anna, tras haber enviudado, con un amigo del difunto, a las que ambas se entregan con resignación ausente: «trop lasse pour lutter, ou peut-être sollicitée par sa propre chair, Anna le reçut avec ni plus ni moins d'émotion qu'elle n'en avait éprouvé dans le lit conjugal» (927). Un breve periodo de claridad, pues, seguido de un largo túnel de sombras en las vidas de estas dos mujeres, en algún sentido, paralelas.

El matrimonio que Anna se ve obligada a contraer con Egmont de Wirquin cumple una primera funcionalidad en el retiro progresivo que la separa del mundo. Por un lado, representa una suerte de expiación ante los ojos de su padre, contribuyendo a la reconciliación entre ellos, antes de que tanto él como ella se sumerjan en sus respectivos recintos monacales de enclaustramiento. La aceptación de Anna de este compromiso sirve a don Álvaro para restituirle su favor: «Je ne vous en veux plus» (p. 921). Aunque don Álvaro le otorgue su perdón, lo cierto es que Anna carecerá por completo, hasta el final de sus días, de sentimiento alguno de culpa: «Vieille femme, elle continuera d'unir sans perplexité son amour irrepentant pour Miguel et sa confiance en Dieu» (*Postface*, pp. 934-935).

SOROR. CAMPANIAE CAMPOS PRO BATAVORUM CEDANS HOC POSUIT MONUMENTUM AETERNUM AETERNI DOLORIS AMORISQUE (p. 919).

El talante con el que Anna acude a su matrimonio no es el de la mujer enamorada que acude de blanco al altar, sino el de la mujer que ha convertido su vida en un duelo y que acude a su boda con el luto que impone el recuerdo de su amado: «Elle portait le noir depuis la mort de son frère, tué trois ans plus tôt au service du roi, et la somptuosité des étoffes donnait quelque chose de fastueux à son deuil» (pp. 920-921). Es precisamente ese luto lo que seduce a su futuro marido, quizá atraído por la capacidad de permanecer fiel a un recuerdo que ella demuestra: «[il] fut séduit par cette fille que le noir qu'elle portait rendait plus blanche et plus mince» (p. 921). Una segunda funcionalidad narrativa cubierta por este matrimonio sería el de elemento de transición, al ser para ella un punto intermedio en el lento aislamiento que concluirá con su muerte. El período que media entre su salida del fuerte de San Telmo y su entrada en el convento en el que finalmente se enclaustrará, es por lo tanto este matrimonio, que acabará con la temprana muerte de un marido al que no amaba: «[il fut] tué à la suite d'une obscure affaire d'honneur» (p. 927).

En perfecta consonancia con la significación atribuida al fluir de los líquidos, (identificados a la vida en toda la obra de Yourcenar, como hemos ido señalando), la lenta muerte que se opera en el retiro de Anna, encuentra una de sus manifestaciones paradigmáticas en la árida sequedad que su situación le impone. En sentido figurado, esta sequedad se traducirá en su incapacidad para sentir las emociones que con intensidad vivió en su adolescencia y primera juventud; en sentido literal, se concretará en la incapacidad física para verter una sola de sus lágrimas por algo o alguien que no esté relacionado con su amado. Tras la muerte de Miguel, Anna experimenta como un proceso de desecación espiritual simultáneo al físico, que le impide también cualquier manifestación de fervor o devoción: «[elle] restait inerte et sans larmes, oubliant même de prier» (p. 916). Las lágrimas expresan la emoción humana, y las oraciones la viveza espiritual; pues bien, la ausencia de una y otra determinan el estado de muerte lenta en el que vive Anna durante cuarenta años: «avec les années, l'isolement, la fatigue, une sorte de stupeur était tombée sur elle. La consolation des larmes lui était refusée;

elle se consumait dans cette sécheresse comme à l'intérieur d'un désert aride» (p. 927).

En el ocaso de su vida, con la entrada en el convento, Anna agota la última de las etapas previstas para encaminarse hacia la muerte. El enclaustramiento en ese recinto en Douai establece para ella como una antecámara del sepulcro, en el que las otras damas allí residentes, se complacen en mostrarse las miserias físicas de su vejez, preludio de su muy próxima muerte: «Mais elles revenaient toujours avec une insistance répugnante et presque grotesque, à leurs maux corporels visibles ou cachés» (p. 928). El aislamiento que ella busca en aquel lugar encuentra un inesperado aliado en una oportuna sordera, que le facilitará el necesario silencio para la introspección: «Une certaine dureté d'oreille empêchait donna Anna d'entendre leurs propos et lui permettait de ne pas s'y mêler» (p. 928).

Aquel recinto del convento, en el que se ha recluso para esperar paciente y silenciosamente el momento final, será paradójicamente en el que, cerrando el ciclo iniciado en su infancia, retoma la lectura de los místicos, volviendo a encontrar un estado de exaltación de los sentidos, que ya había olvidado por completo, y que le retrotrae a su primera juventud: «Les images d'autrefois rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile, comme si donna Anna, dans sa descente insensible, eût commencé d'atteindre le lieu où tout se rejoint» (p. 929). En dicha rememoranza subyace sin duda la inminencia del momento de reunirse de nuevo con la persona que compartía con ella la lectura de aquellos textos inflamados. Considerada la vida como el ciclo cuyo final de nuevo nos conduce al punto en el que lo iniciamos, a medida que la muerte de Anna se aproxima, mayor intensidad adquieren en su interior las imágenes remotas de su juventud:

Donna Valentina n'était pas loin ; don Miguel resplendissait dans l'éclat de ses vingt ans ; il était tout proche. Une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait. elle aussi inchangée ; à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli. Le temps avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles (p. 929).

Si en Zenón había sido el oído el último de los sentidos en abandonar el cuerpo que naufraga, dándole a oír los pasos del prior que viene en su busca, en el caso de Anna, será la palabra la que le permita exclamar, ante el reencuentro con Miguel, la frase largamente anhelada: «mi amado...» (id.).

CAPÍTULO 11

UN HOMME OBSCUR :

VIAJERO A SU PESAR

CAPÍTULO 11

UN HOMME OBSCUR : VIAJERO A SU PESAR

Les racines enfoncées dans le sol, les branches protectrices des jeux de l'écureuil, du nid et des ramages des oiseaux, l'ombre accordée aux bêtes et aux hommes, la tête en plein ciel. Connais-tu une plus sage et plus bienfaisante méthode d'exister?

«Écrit dans un jardin» (TS en EM. p. 405)

11.1 GÉNESIS Y PROCESO DE CREACIÓN

Este es el largo relato o novela corta, inicialmente titulado *Nathanaël* que, en compañía de *Une belle matinée* («fantaisie de quelques pages», *Postface*, p. 1065), desarrolla narrativamente el germen contenido en *D'après Rembrandt*, tercera de las narraciones que, en compañía de *D'après Dürer* –origen de *L'Œuvre au noir-* y *D'après Greco* –origen de *Anna, soror...* - componían, como ya ha quedado reseñado, la trilogía titulada *La mort conduit l'attelage*, publicada en 1934. La redacción de *Un homme obscur*, en los términos en los que hoy la conocemos, fue elaborada entre los años 1979 y 1981, coincidiendo en el tiempo con la profunda crisis que le produjo la enfermedad y muerte de su compañera Grace Frick.⁴²⁸

La misma autora, en el *Postface* que se incluye al final del texto⁴²⁹, detalla de forma clarificadora el proceso de génesis y reelaboración sufrido por este relato, de cuya forma original no se conserva ni una sola línea, al contrario de lo que ocurre con *Anna, soror...*, casi íntegramente respetada. El nacimiento de

⁴²⁸ Cfr. apdo. 7 1ª parte.

Nathanael, el *hombre oscuro*, es simultáneo al del Zenón, si bien es cierto que esta coincidencia en el tiempo no resta un ápice al abismo que media en la concepción de ambos personajes; así, el primero representaría la antítesis primaria de Zenón o, al menos, una variante complementaria de éste, menos condicionado por la búsqueda del conocimiento puro. En la distribución que hemos señalado en el capítulo precedente, apuntada por la crítica, si a Zenón le tocaba asumir la representación del espíritu y a Anna la del cuerpo, a Nathanael le corresponderá la más inaprensible y etérea de las tres, esto es, el alma.

Desde el mismo momento de ser concebido el personaje en la mente de la autora (1923), algunos de sus rasgos y circunstancias fundamentales quedan ya prefigurados de forma inamovible, pese al largo proceso de reelaboración y transformación que aún han de sufrir. Estas características, cuyo interés radica en revelar la concepción inicial que la autora poseía del personaje, serían, además de su ubicación en Holanda en el S. XVII, su condición de hijo de carpintero⁴³⁰, su trabajo como obrero y posteriormente como corrector de pruebas en una imprenta –lo que le permitiría un acercamiento a los libros impensable en otras circunstancias–, así como la enfermedad pulmonar que acabaría provocándole una muerte prematura. Este tipo de patologías respiratorias, padecido con relativa frecuencia por los personajes yourcenarianos, como ya hemos señalado, resulta de una gran versatilidad narrativa, pues permite su gradual progresión, de manera simultánea al avance del relato, de tal forma que pueda culminar al final del mismo, haciendo coincidir la resolución de la aventura vital de Nathanael con la última crisis de su enfermedad.

Todos los rasgos señalados en el primer diseño del personaje adolecían, según reconocería la misma autora, al igual que la peripecia diseñada, de vaguedad y de falsedad: ella misma desconocía casi por completo el lugar y la época en los que quiso situar la acción; desconocía igualmente los ambientes en

⁴²⁹ OR. pp. 1065-1071 (Cintra. 2-5 mars 1981. New York-Paris. 15-28 oct. 1981).

⁴³⁰ «Dès mon ébauche de la vingtième année, j'avais fait de Nathanaël le fils d'un charpentier. un peu par allusion à celui qui se proclamait le Fils de l'Homme. Cette notion ne se retrouve plus dans *Un Homme obscur*, ou seulement d'une façon très diffuse. et dans le sens quasi conventionnel où tout homme est un Christ» (*Postface*. pp. 1065-1066).

los que Nathanael había de desenvolverse. Tanta carencia en una escritora habitualmente tan escrupulosa en la *mise en scène* de sus personajes, amenazaba con desembocar en una producción desprovista por completo de vitalidad narrativa, máxime teniendo en cuenta el carácter itinerante del protagonista, que obliga a diseñar un conjunto de escenarios y ambientes múltiples: «Tout cela restait gris sur gris comme l'est souvent une vie vue du dehors, jamais une vie vue du dedans» (ibid., p. 1066).

En 1957, con ocasión de un viaje que Yourcenar realiza en compañía de Grace Frick por ferrocarril para dictar conferencias en una serie de ciudades canadienses, ambas se ven obligadas a esperar un tren durante varias horas, intervalo que MY aprovecha para alquilar una habitación. Allí, desvelada sobre la cama a causa de la jaqueca y del frío, empieza a registrar en su mente los episodios que, de forma tan espontánea como sorprendente, empiezan a emerger de su mente, tras más de veinte años de olvido. Durante aquellas horas quedaron diseñadas todas las coordenadas narrativas del personaje tal y como hoy las conocemos: los rasgos de Nathanael, las personas que le rodean, los ambientes en los que se desenvuelve, los trabajos que efectúa, las peripecias acontecidas, así como el entorno histórico y social en el que todo ello se desarrolla.

Sin embargo, cuando llega el momento de concebir el episodio de la muerte del personaje, que en un principio había sido vagamente atribuido a una pleuresía («Il semblait qu'ensuite il allait mourir dans l'une des îles de la côte frisonne, je ne savais encore laquelle, ni dans quelles circonstances», ibid. p. 1068), un inoportuno aviso anuncia que el tren va a partir («À ce moment, on vint me dire que le train était annoncé», id.), quedando por lo tanto inconclusa la historia, a falta de un desenlace acorde con este personaje callado. Resulta sorprendente la forma en la que los azares cotidianos e intrascendentes de la biografía de un autor pueden llegar a determinar aspectos sustanciales en algunas de sus obras: Aquel tren impidió, con su llegada en aquel momento, que hubiera quedado concluida la totalidad de aquel borrador. Así pues, interrumpido en el momento culminante de la entrada en la eternidad de Nathanael, otras obras

pasaron entonces a ocupar por aquellos meses la atención de la escritora⁴³¹, quedando de nuevo aletargado en un segundo plano de la mente de la autora el hombre callado.

Es finalmente en 1980 cuando por fin es redactado definitivamente, beneficiándose del enriquecimiento que suponen las valiosas aportaciones añadidas, la enorme carga de sustrato vital proyectada, que hubieran resultado inconcebibles de no haber mediado tan dilatada espera: «Le présent texte d'*Un homme obscur* date tout entier de ces années 1979-1981, si pleines pour moi d'événements, de changements et de voyages» (ibid., p. 1068). La época de la elaboración definitiva de este relato, coincidió, en efecto, con un período de especial intensidad en la vida de la autora, en la que se incluyen los viajes a los que alude (Caribe, Guatemala, reservas naturales americanas, Inglaterra y Europa del Norte, así como Bélgica y Mont-Noir) y los *acontecimientos*, empezando por el fallecimiento ya aludido de Grace (18 noviembre 1979), y terminando por su recepción en la Academia Francesa (22 de enero 1981).

Las páginas de este relato encierran la lenta aproximación a la muerte del último de los grandes personajes de Yourcenar; pues bien, la lúcida e inmensa mansedumbre con la que ella conduce a Nathanael hacia la muerte, sería inconcebible si ella misma no hubiera ya vivido con análoga intensidad una experiencia similar en su entorno más íntimo⁴³²: «Toute œuvre littéraire est ainsi faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations

⁴³¹ *L'Œuvre au noir. Souvenirs Pieux, Archives du Nord*, así como algunos ensayos y traducciones.

⁴³² No resulta en absoluto descartable la idea de que la redacción definitiva de *Un Homme obscur* fuera emprendida a modo de terapia personal por Marguerite Yourcenar, tras el largo período de reclusión en Petite Plaisance al que le obligaba la enfermedad de Grace, siendo la figura de Nathanael (uno de sus personajes más queridos), el receptor de sus angustias y a la vez el espejo de sabia serenidad que ella tanto necesitaba. En carta a Jean Guéhenno se refiere a la búsqueda que le encomienda a su personaje, o quizá a sí misma a través de esta escritura: «[...] un nouveau roman, court celui-là que je m'offre en guise de vacances avant de terminer le triptyque des souvenirs [*Le Labyrinthe du monde*], peut-être parce qu'il y a des choses et des sentiments très déliés qu'on peut mieux exprimer à travers des personnages et des circonstances imaginaires qu'à partir de soi. Mais quelle entreprise! Mon personnage [...] est un "innocent", un jeune ouvrier autodidacte ou à peu près, qui, au cours d'une vie difficile, approche de très près de la philosophie, de la sainteté, de la poésie, sans trop savoir en quoi ces réalisations consistent. Arriverai-je à décrire cet homme qui ne passe pas, ou à peine par les mots?» (Lettre à Jean Guéhenno, 7 mars 1978. LT, p. 587).

reques au cours de la vie par la parole ou par les livres, et des raclures de notre existence à nous» (ibid., p. 1069). Quizá por esa intensa proyección personal implicada en su elaboración, el producto final resultó a la autora especialmente querido y próximo, como le confiesa a W. Gans: «Je crois vous avoir déjà remercié de m'avoir parlé très bien, et de façon émouvante, *d'Un homme obscur*, livre qui m'est très cher et dont je crois que, sauf exception, comme la vôtre, il est encore très peu compris».⁴³³

La descripción efectuada del proceso de creación y reescritura de este relato obedece al convencimiento que sostenemos de que la llegada del tren aludido frustró la conclusión y el cierre del desfile de imágenes en la vida de Nathanael, justo en el momento en el que ésta entraba en su fase final. La forzosa interrupción que esta pausa impuso fue el factor determinante para favorecer la creación de unas páginas, escritas muchos años después, con un grado de profundidad en el acercamiento a la muerte, sólo explicable desde el abismo abierto entre los veinte años que cuenta la autora cuando Nathanael nace en su mente, y su condición de septuagenaria cuando lo sitúa en la isla en la que éste vive sus últimos días⁴³⁴. No resulta necesario añadir que, además de la aportación de la llegada del tren, nunca esa feliz reescritura hubiese tenido lugar, de no ser por el enfermizo afán de Yourcenar de revisar y reescribir sus obras, al que hemos tenido ocasión de aludir en cada una de ellas.

11.2 ESTRUCTURA: EL VIAJE Y LA MUERTE COMO EJES VERTEBRADORES

Cabe distinguir en el relato dos partes diferenciadas, la primera de las cuales, de carácter eminentemente itinerante, nos muestra las andanzas y viajes del protagonista y cuenta con una gran variedad de localizaciones y abundancia de

⁴³³ Lettre à Wilhelm Gans. 31 juillet 1982. LT. p. 653.

⁴³⁴ Watson-Williams aprecia en la versión definitiva un más profundo tratamiento de todos los ejes principales que encierra esta narración: «While such postponement allows, at one level, a more varied and richer texture of the historical period, it chiefly throws in relief the predominant

peripecias, en las que el resto de los personajes giran exclusivamente en torno a él, radicando su funcionalidad en favorecer la particular progresión vital de Nathanael. Sería la parte más nitidamente itinerante de su aventura personal. Existe una segunda parte, que estaría definida por la crisis provocada por la enfermedad y por su internamiento en la casa del burgomaestre Van Herzog, a lo largo de la cual se observa una drástica reducción en dos aspectos fundamentales: el ritmo narrativo de sus andanzas y, como consecuencia de ello, en la aparición de nuevos personajes. Esta segunda fase es la que la autora explota para diseñar un marco de mayor estabilidad que resulte idóneo para trazar el itinerario interior de Nathanael hasta el momento de conducirlo a la isla en la que verá el final de sus días.

Nathanael es, como veremos más adelante, el héroe anónimo por excelencia, y acaso el que menor afán de protagonismo pueda desear, teniendo en cuenta las características que configuran su espíritu y su manera de ser; pese a ello, paradójicamente, resulta igualmente evidente que no existe ningún otro personaje en la narrativa de Yourcenar que goce como él de un protagonismo tan absorbente y exclusivo, que llega incluso a resultar *centrifugo*, en el sentido de que mantiene permanentemente alejados del centro de atención narrativa a todos ellos, con muy breves y ocasionales pasajes de relativa relevancia.⁴³⁵ Esta absoluta subsidiariedad del coro de personajes con respecto a Nathanael, que se hace aún más intensa en la primera parte, facilitará su rápida desaparición de la escena, a menudo provocada por la muerte. Su breve pasaje por la vida provocará, ante los ojos de este viajero que jamás perderá su capacidad de asombro, una impresión de irrealidad, un carácter casi fantasmal, de seres cuyos hilos maneja caprichosamente el destino. Al mismo tiempo, esa entrada y salida continua en su vida por parte de los personajes, comienza a instalar en él un sentimiento

preoccupations of the tale, human solitude, place in nature, his philosophy and the manner of his death» (Watson-Williams, p. 144).

⁴³⁵ Excluimos obviamente de esta comparación a los dos protagonistas cuyos relatos están escritos en primera persona (Alexis y Adriano), aunque, en el caso de este último, cabría aducir que su relación con Antinoo atribuye a este personaje una relevancia compartida al menos durante los pasajes en los que aquella se prolonga. Zenón, por su parte, y como ha quedado consignado en el capítulo correspondiente (cfr. cap. 9) establece conexiones más profundas con un reducido número

creciente de distanciamiento frente a sí mismo, frente a los demás, y frente a un destino que no deja de provocarle perplejidad.

Su desconcierto, como el de la autora a esas alturas de su vida, nace de la búsqueda de las claves perseguidas por el ser humano para desentrañar los mecanismos que nos hacen cruzarnos fugazmente con los otros seres, los resortes que hacen que ese encuentro, en caso de darse, produzca una determinada reacción y no otra, y, en fin, los resortes del destino capaces de explicar las súbitas desapariciones de muchos de ellos en cualquier recodo del camino:

Tout se passait comme si, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'œil. D'autres, au contraire, vous accompagnaient un petit bout de chemin, pour disparaître sans raison au prochain tournant, volatilisés comme des ombres. On ne comprenait pas pourquoi ces gens s'imposaient à votre esprit, occupaient votre imagination, parfois même vous dévoraient le cœur, avant de s'avouer pour ce qu'ils étaient : des fantômes. De leur côté, ils en pensaient peut-être autant de vous, à supposer qu'ils fussent de nature à penser quelque chose. Tout cela était de l'ordre de la fantasmagorie du songe (HO, p. 994).

En el párrafo precedente se halla contenida la sustancia de la filosofía vital que alienta el paso de Nathanael por la vida: sus vinculaciones con los demás son ocasionales y tan inconsistentes como el contacto entre dos sombras. Su vocación de soledad nace de su convicción de encontrarse en un entorno de fantasmas que se mueven junto a él, y entre los que él mismo no es sino una sombra más.

La habitual utilización de las imágenes acuáticas como eficaz aliado simbólico y narrativo en las obras de Yourcenaar, encuentran en este relato un protagonismo renovado, que, además de servir de título a la obra en un primer momento⁴³⁶, y de aparecer con inusitada abundancia a base de escenas marinas, de

de personajes. En el caso de Nathanael, por el contrario, no cabría decir lo mismo de ninguno de los variados personajes con los que se relaciona.

⁴³⁶ *Un Homme obscur* fue publicado por Gallimard en 1982, como ya ha quedado dicho, bajo el título de *Comme l'eau qui coule*, formando trilogía con *Anna, soror...* y *Une belle matinée*.

islas, canales, etc., va a constituirse en referencia y símbolo constante en esta obra para representar el transcurso de la vida y del tiempo.

Situándose en este registro simbólico, I. Linares (1986, p.151) analiza la estructura de la obra, identificando las sucesivas etapas vitales de Nathanael con las diferentes partes del curso de un río, y basándose en la concepción que parece subyacer en todo el relato. Así, la primera parte de su vida, con abundancia de viajes, desplazamientos y muertes, sería el curso alto del río, cuyos accidentes van a determinar el cauce por el que discurrirán las aguas en el futuro. La segunda parte de la obra, a semejanza del mismo curso de agua, serena el ritmo de avance, dirigiéndose lentamente hacia su desembocadura, en cuyo punto sus aguas se funden con las del océano, el lugar en el que todo confluye. La estructura que adquiere el curso fluvial de la vida de Nathanael adopta, según esta autora, la muerte de los otros personajes como puntos de inflexión que van derivando en un sentido u otro el curso de las aguas. Según dicho criterio, existen cinco muertes que determinan una clasificación en otras tantas etapas (ibid., p. 150):

- 1- Muerte aparente (no consumada) del borracho en Greenwich, que provoca la huida de Nathanael en un barco como polizón.
- 2- Muerte del mestizo, tras la que abandona la goleta y se enrola en una fragata inglesa.
- 3- Muerte del jesuita y subsiguiente muerte colectiva provocada por el naufragio de la fragata; tras ella, llega a la deriva a las costas de la Isla Perdida.
- 4- Muerte de Foy, que le hace romper los lazos con la isla, de la que huye poco después.
- 5- Muerte (simbólica) de sus relaciones con Sarai, con abandono de la chabola que ambos compartían. Tras este abandono se produce la *primera muerte* de Nathanael, momento a partir del cual su vida se estabiliza, y comienza a asumir paulatinamente el camino que ha de conducirle al final.

Así pues, este esquema propuesto por Linares pone de relieve el papel fundamental que la muerte asume en esta obra como elemento articulador de la sintaxis narrativa y como principio motor de la peripecia de Nathanael. Cada uno de los movimientos efectuados por el personaje están directa o indirectamente relacionados con una muerte.

Hasta tal punto el elemento muerte está presente en la estructura interna de esta obra, que le va a conferir un carácter circular a la globalidad del relato, pues éste se inicia con el anuncio de la muerte de Nathanael, para pasar de ahí a una narración retrospectiva que culminará, al final, con la descripción de esa muerte anunciada en la primera línea, como se verá a lo largo del presente capítulo.

De este modo enlaza la autora el final con el principio, la muerte con el nacimiento, cuya unión es tan recurrente en Yourcenar, anunciando la característica fundamental del personaje, que siempre le habrá de acompañar: su discreta quietud, extensiva por otra parte a todo el género humano en los momentos del nacimiento y de la muerte, aquellos en los que únicamente la soledad les acompaña: «La naissance de Nathanaël avait été aussi fort discrète ; dans les deux cas, c'est d'ailleurs la règle, car c'est sans grand fracas que la plupart des gens entrent dans ce monde et en sortent» (id).

11.3 NATHANAEL, VIAJERO ANÓNIMO

Nathanael, al contrario de los grandes héroes yourcenarianos, caracterizados por la relevancia de su genio (Zenón) o por su singularidad histórica (Adriano), pertenece a esa masa anónima, *oscura*, de seres cuya desaparición apenas suscita un efímero recuerdo en el reducido ámbito de los más allegados, que tan queridos le resultan a la escritora⁴³⁷. Nathanael va a representar el arquetipo del ser que nace, crece y muere siguiendo las reglas impuestas por la naturaleza para el resto de las criaturas. En ese sentido, seguirá la enseñanza

⁴³⁷ «Ces personnages qui "existent presque" sont pour moi également très attachants» (YO, p. 161). Cfr. a este respecto apdo. 7.4.1. a propósito de la muerte de Lucius.

estoica, viviendo de acuerdo con la naturaleza y aceptando el destino de su muerte. Una vez muerto, su cuerpo será rápidamente asimilado por el suelo, al tiempo que un nuevo recién nacido ocupará el hueco dejado: «il vivait et mourrait comme ces bêtes le font. Cela suffisait» (p. 1037). Su trascendencia como ser humano se agota en sí misma con el final de su vida. «Personne ne se souviendrait de lui pas plus qu'on ne se souvenait des bestioles de l'autre été» (id.).

En el desarrollo de esta idea nuclear del relato, la autora rodeará la vida (y sobre todo la muerte) de su protagonista de todos aquellos elementos que subrayen esa misma «ausencia de estrépito» con la que el ser humano debe afrontar las dos cermonias supremas de su existencia, por lo que conducirá a Nathanael a la soledad y al silencio de una isla desierta en la que recobre todo su sentido la salida del mundo de este personaje.

Todo el camino que habrá de conducirlo hasta esa playa está para él jalonado de dificultades. Su itinerancia está muy lejos de emular el movimiento de Zenón en pos del conocimiento o el de Adriano en pos de la gloria⁴³⁸. Nathanael empieza a moverse, no por desarrollar la vocación nómada que todo hombre lleva dentro, sino por un fraude del destino que le hace creer que ha cometido un crimen –que luego se revelará falso–; luego sus movimientos se encaminan más a romper con ambientes de los que quiere salir o a buscar la forma de ganarse la vida, y al final, el movimiento le sirve para conducirlo al mismo silencio con el que llegó al mundo. Fruto de un error inicial, su nomadismo le facilitará un amplio catálogo de las dificultades que la vida depara a los seres como él de cara a la supervivencia, así como la escéptica certeza de que son idénticas las leyes humanas que imperan en todas las latitudes:

⁴³⁸ Esta carencia de meta en el movimiento que emprende Nathanael, a diferencia del de Zenón o Adriano, es puesto de relieve por Watson-Williams: «But in Nathanaël's case the journey has no perceptible goal: given his character from his first inception. "à la fois endurant et indolent jusqu'à la passivité", a man to whom things happen rather than an initiator, his version of the quest pattern leads only to his death. Since he aspires neither to wealth nor fame the spurs to endeavour known by others are absent. Such attitude in one who "se laisse vivre" produces a set of values concerning action that differs markedly from Hadrian's when, in his turn, he is establishing the criteria of his almost completed life» (Watson-Williams, p. 148).

Nathanaël. «un homme obscur», n'est pas même, par sa propre volonté, un voyageur [...] le hasard [...] fait de lui un marin qui va de l'Angleterre à la Jamaïque et aux Barbades, puis s'échoue sur une côte nouvellement découverte [...] et y expérimente pendant plusieurs mois la solitude, avant de revenir passer le reste de sa brève vie en Hollande, son pays d'origine, où il mourra d'ailleurs aussi seul que dans ce qu'il appelait là-bas «l'île perdue». Ses voyages [...] lui ont appris d'une part la méfiance à l'égard des opinions courantes de son pays et de son siècle : de l'autre le fond commun de toute l'aventure humaine [...] Il a découvert l'un des principes secrets de la vie en tous lieux et en tous temps : l'uniformité sous la variété des apparences.⁴³⁹

Las distintas etapas que van jalonando el itinerario descrito por Nathanael describen contextos en los que destaca la dureza de la lucha por la supervivencia, del mismo modo que ocurre en el escenario natural. Las personas y los animales entran y salen sin que haya lugar para dramatismos ni celebraciones fúnebres. Ese tipo de ambientes y sociedades reconocen a los individuos el derecho a seguir viviendo y a percibir la cuota alimenticia que les corresponde, en la medida en que su salud y su capacidad operativa y de defensa les permite contribuir al bienestar del grupo; el proceso de selección natural actúa igual que entre los animales o las plantas: sólo sobreviven los más fuertes y los mejor adaptados. Esa lección, que Nathanael aprende en el curso de su vida itinerante, le resultará de extraordinaria utilidad cuando deba asumir que pertenece al grupo de los que deben desaparecer según las leyes naturales. De ahí que acepte su destino con total naturalidad.

Al margen de esa facilidad para asumir ese código en el que vida y muerte confunden sus límites, o quizá precisamente por ello, los ambientes que nos describen la aventura de Nathanael nos muestran una convivencia armónica con la naturaleza, con la tierra y con el mar, siendo éstos últimos elementos los que imponen al hombre sus condiciones.

⁴³⁹ «Voyages dans l'espace et voyages dans le temps», en TS, EM, p. 694.

11.4 LOS PERSONAJES (I)

La situación que actuará como detonante de la itinerancia de Nathanael, y que irá por lo tanto poniéndolo en contacto con el resto de los personajes, arranca del episodio que hemos calificado de la *falsa muerte*. Con apenas quince años, encontramos ya a Nathanael en movimiento, al verse obligado a huir por creer que ha matado a un borracho que había intentado obtener los favores de su joven amiga Janet y de él mismo. Como Zenón, como Adriano, como Lázaro, el personaje yourcenariano se pone en movimiento a la búsqueda de su destino.

La imagen de la huida de Nathanael escondido en la barcaza nos remite a la de Jonás en el vientre de la ballena, en la que permanece, a semejanza del personaje bíblico tres noches «Au bout de deux jours et de trois nuits» (p. 948), sale de su escondite en una estampa que evoca claramente la salida del sepulcro de Lázaro tras los tres días, o del personaje de Cristo tras la crucifixión, pues salía «mourant de faim» (id.). A bordo será conducido desde el oscuro ambiente portuario de Greenwich hasta las bulliciosas colonias del Caribe. Nathanael, al salir de su escondite protector, se da cuenta de que ha entrado en un universo en el que la vida humana goza de un escasisimo valor, y en el que la convivencia con la muerte es constante: «on proposa par gaieté de le jeter à l'eau» (p. 949). Este primer encuentro de Nathanael con la muerte en alta mar se salda sin consecuencias gracias a la intercesión del mestizo, el buen cocinero. Al final, no fue la compasión del capitán lo que le salvó la vida, sino el hecho de que pudiera resultar útil su trabajo a la tripulación: «ce jeune gueux s'occuperait des poulets et du cochon qu'on avait embarqués et ferait les corvées de cuisine» (p. 949). Nathanael inicia su aprendizaje en este contexto con la primera lección de supervivencia.

11.4.1 EL MESTIZO

El agua había estado a punto de convertirse para Nathanael en su prematuro sepulcro, y lo fue pocos días más tarde, pero esta vez para su valedor,

el cocinero mestizo, a quien habían sacado un ojo en una pelea, provocándole una infección que acabó con su vida. No existe el menor asomo de dramatismo ni de emoción (salvo la suscitada en Nathanael, el único elemento ajeno a aquel medio) en la descripción de un final atroz: «La plaie s'envenima ; il mourut dans de grandes douleurs ; on le commit à la mer après avoir récité sur lui un psaume ; à la verité, personne ne savait s'il était baptisé ou non. Nathanaël le pleura» (p. 950). De nuevo se encadena el binomio muerte – agua; del mar se recibe el sustento y la vida y, convertida el agua en vehiculo de muerte, al mar se devuelven los cuerpos de los muertos para cerrar con ello el ciclo interminable.

El juego constante de las paradojas quiere que el personaje que le había salvado la vida sea el que tenga que morir para que Nathanael pueda ocupar su puesto y encuentre un lugar en el nuevo sistema, encajando en el hueco por él dejado: la cadena vital no se interrumpe. El barco y su tripulación se convierten de esta manera en un microcosmos que emula el sistema de funcionamiento de la naturaleza, con el que Nathanael tendrá que ir familiarizándose.

Será la terrible agonía del mestizo uno de los últimos episodios que vuelvan a la mente y al recuerdo de Nathanael, unos años después, cuando sea su propio fin el que presienta próximo.

11.4.2 EL JESUITA

Tras abandonar la embarcación en Santo Domingo, se enrola en una fragata inglesa. Un nuevo encuentro con la muerte aguarda a Nathanael, esta vez en el brumoso decorado de la isla de los Montes Desiertos. El recurso a las islas para situar la muerte de sus personajes había sido ya empleado por Yourcenar en otras obras anteriores (cfr. cap. 7 y 8), pero quizá en ésta como en ninguna otra, el elemento insular llega a convertirse en un factor omnipresente y esencial para su desarrollo y culminación; a ello nos referiremos con mayor detenimiento en este mismo capítulo.

Será pues en el marco de esta isla en donde la tripulación inglesa a la que él pertenece, hostigará a un grupo de jesuitas franceses, representantes de la corona enemiga y, por lo tanto, adversarios⁴⁴⁰. En el curso de la refriega, dos de los jesuitas caen abatidos por los disparos. Nathanael no puede evitar el impulso de acudir a socorrer a uno de ellos, que agonizaba desangrándose sobre la hierba. Cuidadosa siempre de los matices cromáticos, Yourcenar nos describe un cuadro de inusitada expresividad, en el que el rojo de la sangre sobre el negro de la sotana, en un fondo de verde hierba, sirven para diseñar un final inminente: «Ce jeune homme se mourait ; une partie du thorax était enfoncée ; le sang imbibait presque invisiblement la soutaine noire» (p. 952).

Un primer aspecto destacable de este episodio se refiere a un rasgo que será parte fundamental en el diseño del arquetipo encarnado por Nathanael. En su largo camino hacia la armonía con la naturaleza y con el mundo, hay un ingrediente de fraternidad universal y ecumenismo, que hacen de él un ser elemental, pero que no conoce de odios impuestos: «la haine contre les catholiques ennemis du roi d'Angleterre ne l'habitait pas : néanmoins, on lui avait appris à craindre les papistes et les Français» (id.). Las heridas del jesuita son producidas por los marinos ingleses, pese a que iban desarmados y que llevaban como misión la de evangelizar a los indígenas⁴⁴¹; Nathanael ve en él tan sólo a un semejante y no a un enemigo. Igual que al mestizo, también recordará al jesuita en el momento de su propia muerte: «En dépit de sa soutane et de la France, dont il

⁴⁴⁰ Este incidente está basado en un hecho real: «la seule part "historique" de mon récit, l'attaque par ce filibustier anglais d'un groupe de jésuites français fraîchement débarqués dans l'île des Monts Déserts, qui alors méritait son nom. L'échaffourée eut lieu en 1621; ma nouvelle [...] la décale de quelques années» (*Postface*, p. 1068). Al tratarse de un hecho acontecido en la isla de los Montes Desiertos, en la que Yourcenar vivió durante medio siglo, vuelve a referirse a este hecho en *Les yeux ouverts*, justamente coincidiendo con la época de redacción de *Un homme obscur* (febrero 1979): «Un petit groupe de jésuites français a essayé de s'établir ici ; ils y avaient échoué eux aussi, en route pour la Nouvelle-Écosse, et ont été dispersés ou tués par un pirate au service du roi d'Angleterre. Cette histoire sera un bref épisode dans une nouvelle que j'écris en ce moment» (YO, p. 139).

⁴⁴¹ El papel benefactor de estos jesuitas queda reflejado en el botín que Nathanael recoge en la precipitada huida que éstos emprenden, y que se compone de los restos de un herbario que habían iniciado, así como un cuaderno en el que iban anotando palabras del vocabulario indio. Son dos pues los elementos que denotan la actitud de respeto e integración en el entorno de la isla por parte de este grupo: de un lado, la naturaleza, representada en el herbario, y de otro, sus habitantes, representados en el afán de integración que muestra el aprendizaje de su lengua. Esos proyectos de

sortait, le jeune jésuite lui avait paru un frère» (p. 1036). La solidaridad mostrada por Nathanael en este pasaje se deriva del sentimiento que experimenta hacia sus semejantes una solidaridad instintiva de índole casi biológica, universal y panteísta, que hace extensiva a los animales y a otros seres vivos, como las plantas⁴⁴²: «Il lui semblait aussi qu'il n'avait pas fait de mal [...] Il ne se sentait pas, comme tant de gens, homme par par opposition aux bêtes et aux arbres ; plutôt frère des unes et lointain cousin des autres» (p. 1035).

Por otra parte, el breve intercambio verbal que ambos mantienen en latín, ante la imposibilidad de usar otra lengua, supone una reivindicación del latín, del humanismo como lengua franca, como vehículo de comunicación entre las personas al margen de nacionalidades. Hemos señalado en obras anteriores el profundo abatimiento que los numerosos conflictos bélicos vividos producían en la escritora, paralelo a su escepticismo sobre el futuro de la humanidad. Creemos que el episodio del jesuita contiene una fuerte carga aleccionadora en este sentido.

Por último, y en la misma línea de utilización de la simbología acuática y fluvial que hemos mencionado para identificar la trayectoria de la vida de Nathanael, de nuevo es este elemento el que marca el paso hacia la muerte del joven sacerdote. Como Zenón, el jesuita quiso mojar sus labios en agua antes de morir, haciéndolo de las manos de Nathanael:

Nathanaël [...] courut puiser dans ses paumes l'eau d'un ruiseau qui coulait à deux pas. Le mourant en absorba péniblement une gorgée [...] Avant que les dernières gouttelettes se fussent écoulées le long des doigts de Nathanaël, le père Ange Guertin, du séminaire d'Annecy, n'était plus (p. 953).

convivencia fecunda y armoniosa es el que la autora nos muestra arruinado por estériles enemistades.

⁴⁴² Esta identificación con los animales, proyectada desde la escritora hasta su personaje, incapacita a éste por completo para cazar o para rematar en alguna ocasión a algún animal herido. Respecto a las plantas, su grado de sensibilidad es mayor si cabe, dado su mayor grado de indefensión: «Le garçon chérissait de même les arbres ; il les plaignait, si grands et si majestueux qu'ils fussent, d'être incapables de fuir ou de se défendre, livrés à la hache du plus chétif bûcheron» (p. 958).

De la importancia de este episodio como contacto iniciático con la muerte por parte de Nathanael, nos da idea el hecho de que, en sucesivas ocasiones, vuelve a revivir en sueños la misma escena, en la cual él ofrece agua a un moribundo, aunque es él mismo quien ocupa igualmente el lugar del agonizante socorrido en sus pesadillas.

11.4.3 FOY

La autora toma en su mano la fuerza del destino para infligir a la fragata inglesa un naufragio del que tan sólo se libra Nathanael, con lo que se restablece el equilibrio roto tras el incidente de los jesuitas (también ellos habían naufragado). Otra vez la muerte le ha hecho continuar su itinerancia. En esta ocasión el mar conduce al náufrago Nathanael a una isla («l'île perdue»), en la que encuentra a una familia compuesta por un par de viejos, su hija y un muchacho anormal. En esta especie de prueba de retorno a los orígenes a la que el destino le somete, Nathanael asume que la clave de su supervivencia radicará en su capacidad de ser útil al grupo. Cuando lo aceptaron en el barco no había sido por ayudarle, esta familia que ahora le acoge no lo hace por piedad tampoco, sino por la aportación de fuerza que puede representar y por la simiente de vida que puede depositar en Foy, la hija:

Nathanaël comprit bientôt que l'amour du prochain n'était pas la seule raison qui avait poussé les deux vieux à le ranimer et à le soigner : bien que fort robustes encore, ils s'étaient dit qu'un solide garçon de vingt ans n'était pas de trop pour les aider dans leur tâche, et Foy était en âge de prendre un mari (p. 956).

En aquel retorno a la Arcadia de la vida sencilla y a la inocencia, en la que rigen los principios elementales, Nathanael vive la felicidad simple de una cotidianidad carente de sobresaltos, en contacto directo con la naturaleza y con los animales, encontrándose por vez primera integrado en equilibrio en un microcosmos, en un grupo humano primario que le proporciona alimento, protección y el lecho caliente que comparte con Foy. Sin embargo, este equilibrio se rompe cuando la enfermedad de ésta se manifiesta y se ponen de relieve los

mecanismos despiadados de este tipo de agrupamientos humanos, pues a pesar de la tos constante, la fiebre que no remite y los demás síntomas de una tuberculosis avanzada, los padres exigen a Foy que continúe trabajando mientras le queden fuerzas para ello. Tan sólo cuando el avance de la enfermedad la retiene permanentemente en cama, se resignan a renunciar a su aportación.

La agonía que padeció Foy fue breve, y Nathanael permaneció junto a ella en los últimos momentos para reconfortarla, continuando así con el lento aprendizaje acerca de la muerte que le permitirá captar su dimensión cotidiana y universal. Lo que en el emperador Adriano, en la imagen de los ojos abiertos, había sido una voluntad de lucidez en el momento de entrada en la muerte, para Foy se convierte en un esfuerzo desesperado por prolongar durante un instante su permanencia en la vida: «À chaque filet de sang qui lui venait à la bouche, la peur de mourir lui écarquillait les yeux» (p. 959). De la misma manera que se indica al principio del relato para Nathanael, tampoco Foy se sustrae a la regla de abandonar la vida sin estrépito; ella, a su manera, también había sido la *femme obscure*, y traspasa el umbral de la vida de forma casi imperceptible: «Elle passa pourtant très vite et presque sans peine au début d'octobre» (id.).

El funeral cromático que la naturaleza brinda como despedida de Foy, encierra un gran lirismo en su gama otoñal de colores: «C'était le moment où les forêts grillées par l'été formaient des masses rouges, violacées, ou jaunes comme l'or. Nathanaël se disait que les reines pour lesquelles on drape dans les églises de Londres avaient des obsèques moins belles que celles-là»⁴⁴³ (id).

El momento del entierro de Foy sirve de ocasión para que aparezca un episodio más en los que se pone de manifiesto la innecesaria crueldad del hombre con los animales, tan frecuentemente denunciada por Yourcenar: «Le vieux s'était

⁴⁴³ Yourcenar explica en «Écrit dans un jardin» las razones de su predilección por el más sobrio espectáculo del color de los bosques en otoño: «Un jardinier me fait remarquer que c'est en automne qu'on perçoit la vraie couleur des arbres. Au printemps, l'abondance de la chlorophylle leur donne à tous une livrée verte. Septembre venu, il se révèlent revêtus de leurs couleurs spécifiques. le bouleau blond et doré. l'érable jaune-orange-rouge. le chêne couleur de bronze et de fer» («Écrit dans un jardin», TS, EM, p. 404).

distract de son chagrin en creusant la fosse : au cours de son travail, il aperçut une taupe dérangée dans son gîte souterrain et la coupa sauvagement en deux d'un coup de pelle» (id.) En la mente de Nathanael se funde el recuerdo del topo arrancado de la vida sin razón con el de Foy, prematuramente privada también del gozo de seguir viva: «Sans que Nathanaël sût pourquoi, la mémoire de Foy et celle de cette bestiole assassinée restèrent à jamais liées l'une à l'autre» (id.)

La limpieza que desprende la figura de Foy, al igual que la de Nathanael, se reviste de una simpleza inocente y se asienta en una existencia dura, pero a la vez transparente y armoniosa con su entorno. Hasta en su muerte se suma dócil y miméticamente al ciclo natural, desapareciendo al inicio de la estación otoñal, cuando la naturaleza se desprende de buena parte de los elementos que han contribuido al esplendor de la primavera y el estío. Así de transparente la recordará Nathanael algún tiempo después en Amsterdam, hastiado de dogmas y soflamas lanzadas desde los púlpitos: «Foy, elle, avait innocemment vécu et cessé de vivre sans plus de religion que n'en ont l'herbe et l'eau des sources» (p. 971).

La prolongación de la estabilidad que Nathanael disfrutaba en el seno de aquel grupo humano, en el que se hallaba plenamente integrado, hubiera impedido la progresión de su peripecia narrativa. Desde ese punto de vista, la muerte de Foy cumple la misión de facilitar su salida de este entorno, posibilitando así el correspondiente avance. Una vez que ella ha desaparecido, Nathanael se embarca rumbo a Inglaterra, volviendo a ocupar el puesto de un miembro de la tripulación que muere, esta vez de escorbuto; de nuevo es necesaria la previa desaparición de alguien para que Nathanael pueda proseguir viaje.

11.4.4. SARAI

En Amsterdam Nathanael une su destino al de una pícara, prostituta y ladrona, llamada Sarai. No es ciertamente una unión nacida del amor, sino la asociación de dos seres marginales que ponen en común sus carencias y

soledades: «il lui semblait parfois que'elle ne l'aimait pas plus qu'une chatte qui se frotte à son maître» (p. 974). De este modo, se protegen en un medio en el que ninguno de los dos se siente especialmente integrado, aunque en cada caso, debido a razones muy diferentes. Tras un corto periodo de convivencia en condiciones bastante miserables, ambos contraen matrimonio, al conocer que ella espera un hijo⁴⁴⁴. Nathanael, personaje que tiene la independencia y el desarraigo como características definitorias, se vincula en matrimonio⁴⁴⁵ por segunda vez, como siempre, impelido a ello por las circunstancias.

Toda la historia de Sarai está envuelta en un tono semigrotesco, entre la farsa y el drama, con abundancia de situaciones equívocas, empezando por la propia ceremonia de la boda; Nathanael no tiene ni siquiera la certeza de ser el padre del hijo que ha de nacer. Su naturaleza leal le hace consentir, a pesar de que la completa ausencia de valores éticos y morales en la figura de Sarai, le hacen percibir esta unión como algo envilecedor, y en cierto modo, vergonzante y amargo para él, pues con ello rompe una trayectoria que hasta ahora había sido lineal y sin conflictos morales de ninguna clase. Ahora, en cambio, «il lui semblait vaguement avoir trahi quelque chose ou trompé quelqu'un» (976), «il avait l'impression de coucher avec une femme contaminée» (p. 975). La única responsabilidad de Nathanael en este asunto es la de haberse dejado coger en la trampa que el destino le había tendido, pecando si acaso, de una ingenuidad que raya en la necedad: «Nathanaël fut commiséré et traité de benêt» (p. 976), «elle avait un mari, un benêt quelconque» (p. 1023), «Quant à lui, il n'était qu'un benêt qui avait eu peur de la corde» (p. 1024).

⁴⁴⁴ Este hijo será Lazare, personaje que posteriormente protagonizará el relato titulado *Une belle matinée*.

⁴⁴⁵ Los héroes yourcenarianos son por definición opuestos a los lazos del matrimonio, reflejando las propias reticencias de la autora. Las excepciones son Alexis, cuyo dramática situación nace precisamente del hecho de haberse casado, y de la que intenta salir justificándose mediante la carta que da forma al relato; Adriano, que ignora por completo a su mujer y la institución familiar como tal, por lo que acaba generando odio y resentimiento hacia él por parte de una mujer abandonada; por fin, el personaje de Georges, de *Le premier soir*, que viaja con su mujer en el primer día de su luna de miel, medita en el tren su angustia, al presentir que se adentra en una trampa de la que ya no sabrá salir, una especie de entierro en vida.

El código de valores de Nathanael no le lleva a enjuiciar moralmente las actividades delictivas de Sarai; lo que más rechazo suscita en él no es su condición de prostituta o ladrona, sino el que no tenga el menor escrúpulo a la hora de esconder su botín en la chabola que ambos compartían, implicándole también a él en el peligro: «Le vol d'ailleurs l'indignait moins que la dureté de cœur de cette femme : elle l'avait de plein gré exposé à la honte, peut-être au gibet» (p. 975). Reacciona ante ella sin agresividad –pues carece de ella-, pero profundamente defraudado, con amargura y escepticismo, atribuyendo sus desvaríos a los designios que la sociedad había establecido para ella: «Sarai avait été élevée à tirer parti des hommes, comme les hommes tiraient parti d'elle. C'était très simple» (p. 984).

Tiempo después de su separación, cuando Nathanael marcha en el barco que le conduce a la isla frisona en la que pasará sus últimos días, el azar quiere que se entere, por boca de dos mujeres de aspecto vulgar y grotesco, del ajusticiamiento de Sarai en el patíbulo. El relato del hecho, cargado de elementos más propios de la farsa, dista mucho de suscitar el menor asomo de emoción o de impacto en él: «Après tout, Sarai était morte comme il s'y était toujours attendu» (p. 1024). En su diagnóstico se esconde toda la lucidez y la amargura de quien ha vivido lo suficiente para entender que, una vez que el destino ha trazado un camino, resultan vanos los intentos de escapar de él. Quizá por ello Nathanael desiste de emprender el *inútil combate* de enfrentarse con el destino de Sarai o con el que presiente que está reservado para él. Sin justificar la ejecución de la picara, en su conformismo hay la lección aprendida de aceptar impasible aquello que se intuye como inevitable.

En la evocación de la ejecución de Sarai, Nathanael va mezclando los aspectos más truculentos del ahorcamiento con las culpas pasadas de la ajusticiada, con el fin de ir neutralizando el efecto provocado en su espíritu. Con ello trata de equilibrar la crueldad de la ejecución con su larga lista de agravios, evitando que, al final, el balance le haga sentirse en alguna medida responsable de

aquel final. Se trata, como en tantos otros relatos de Yourcenar, de efectuar el exorcismo que expulse el recuerdo del muerto del alma del superviviente:

Mais c'était bien qu'elle eût chanté en montant l'échelle : c'était bien aussi qu'elle eût sauté d'un bond, comme pour une danse. Il avait entendu dire que les cous des pendus s'allongent démesurément, étirés par le poids du corps, et que leur visage congestionné laissait pendre une langue toute noire. Mais ce visage-là était sous la terre. Il ne l'avait pas vue ainsi. Il se rappelait tout: les mensonges, les ruses, les mots grossiers, les silences insolents, la dureté ou la mollesse : sa mémoire, sinon son cœur, était sans pitié. Mais il y avait eu la belle voix grave qui chantait comme plus loin qu'elle même, les chauds yeux sombres, la chair dont il avait connu chaque parcelle. Les jambes gigotant sur la tête des passants⁴⁴⁶ avaient naguère enserré ses genoux et ses cuisses : elles avaient reposé tremblantes sur ses épaules. Tout cela comptait (p. 1025).

Pese a a todo, Nathanael no puede evitar la aparición de un asomo de arrepentimiento, de piedad hacia un destino malogrado:

Vers l'aube, pris d'un criant regret, il se demanda si quelqu'un, sachant mieux s'y prendre, eût pu sauver Sarai. Il pensa que non. On ne l'aurait sauvée qu'en l'empêchant d'être elle-même. En tout cas, il n'était pas cet homme-là (id.).

Al contrario que en otras muertes analizadas, en este caso, el superviviente no se exculpa imputando el origen del hecho a la voluntad del fallecido (Adriano-Antinoo, Éric-Sophie, Alessandro-Marcella, etc.), sino a la propia naturaleza ineluctable del destino, que hace de esa persona un ser destinado a morir de esa forma. Ese fatalismo determinista contribuirá, en el momento de su propia muerte, a hacer que Nathanael la acepte con serena mansedumbre.

La muerte de Sarai presenta dos rasgos que la hacen distinguirse de las del resto de los personajes de este relato. Desde el punto de vista narrativo, no presenta la misma funcionalidad que hemos señalado en las otras, en el sentido de

⁴⁴⁶ Recuérdese que es esta misma la imagen, la visión de una mujer ahorcada, colgando por encima del público, la empleada en el episodio del sastre Adrián y su esposa (cfr. apdo. 9.3) para justificar el cambio en la ejecución en la horca de ésta por su enterramiento en vida.

propiciar el movimiento de Nathanael hacia otros escenarios, puesto que éste se entera de su ejecución de manera retrospectiva, quedando la descripción de este hecho fuera del tiempo novelado. La separación de hecho se había producido ya tiempo atrás. Nathanael se entera de la noticia a través de dos personajes femeninos que actúan a la manera del coro de la tragedia clásica, transmitiendo el mensaje de muerte. Es más bien la ruptura entre ambos y la destrucción y abandono de las posesiones comunes, lo que hace que Nathanael inicie la segunda parte del relato buscando nuevos horizontes. En lo que se refiere a la modalidad de muerte elegida para ella, constituye el único ajusticiamiento referido en esta obra, al contrario que en *L'Œuvre au noir*, en donde las ejecuciones son especialmente abundantes, como ha quedado señalado⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ Las numerosas ejecuciones narradas en *L'Œuvre au noir*, colectivas e individuales, tienen un componente predominantemente religioso, al que no es ajena la concepción según la cual la fe en la vida eterna permitiría subsanar el error cometido, en su caso, con un inocente. A este aspecto se refiere A. Camus en *Réflexions sur la guillotine*: «Los valores religiosos, y particularmente la creencia en la vida eterna, son los únicos que pueden dar fundamento al castigo supremo, puesto que impiden, según su lógica propia, que sea definitivo e irreparable» (Camus, vol. 3, p. 507). Las manifestaciones explícitas de Yourcenar respecto a la pena de muerte no son tan abundantes o tan taxativas como las que Camus efectúa, por ejemplo: «en la Europa unida de mañana, la abolición solemne de la pena de muerte debería constituir el primer artículo del Código europeo que todos esperamos» (ibid., p. 514), o: «la pena de muerte es una repugnante carnicería, un ultraje infligido a la persona y al cuerpo del hombre» (ibid., p. 516). Nuestra escritora, inequívocamente contraria a la pena capital, suele recurrir más a la inclusión en sus narraciones de ajusticiamientos, añadiéndole ciertos elementos que contribuyan a poner de relieve la crueldad y la barbarie de este tipo de acciones. Si bien es cierto que no son especialmente abundantes los relatos de ejecuciones en sus obras (al margen de la ya mencionada *L'Œuvre au noir*), destacamos *Archives du Nord* como la que mayor densidad presenta en este aspecto, debido en parte a que es el volumen de memorias familiares que más se remonta en el tiempo. En ella señalamos como más remota, la ejecución del hombre de Tollund, en la Edad de Hierro (EM, p. 960), así como estas otras: la de Martin Cleenewerck (ibid., pp. 969-970), la ejecución frustrada de Thomas Looten (ibid., p. 989), las ejecuciones de la Commune de París, que impresionaron hondamente a su padre Michel: «ce récit qui hantera Michel toute sa vie n'a pas fait de lui un homme de gauche; il lui a évité d'être un homme de droite» (ibid., p. 1096); finalmente, en *Souvenirs Pieux* encontramos la ejecución del conde Bocarmé (ibid., p. 813).

En lo que se refiere a manifestaciones formuladas por la escritora a título personal, sin hacerlo a través de sus relatos o memorias, destacamos, por un lado, la ponderación de la falta de crueldad de las ejecuciones en la Grecia Antigua, al compararla con la de los Bizantinos: «[...] cruauté atroce comparé au pourcentage assez faible de cruauté chez les Grecs antiques (voir les méthodes d'exécutions capitales aux deux époques)» (Lettre à Ethel Thornbury, 9 décembre 1954, LT, p. 115); por otra parte, la alusión a la ejecución de Caryl W. Chessman (1921-1960), ejecutado en EE.UU., se suma a la ola de protestas e indignación que este hecho suscitó: «Je comprends vos sentiments d'horreur d'appartenir à la race humaine, tels que vous me les exprimez à propos de Chessman. À la vérité, je les éprouve bien souvent» (Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 28 juin 1960, LT, p. 150). Finalmente, recogemos la analogía que traza Yourcenar entre el genocidio y la pena de muerte aplicados a los seres humanos y las crueles muertes a las que son sometidos los animales en los mataderos industriales, en «Une civilisation à cloisons étanches» (TS, EM pp. 396-397). El único supuesto en el que admite que aplicaría la pena de muerte, si no fuera porque

11.5 PRIMERA MUERTE DE NATHANAEL

Consumada la ruptura con Sarai, asistimos a lo que podríamos denominar la primera muerte de Nathanael, a la que ya se aludía en el inicio de la narración (cfr. *supra*), que confirma la tendencia apuntada en diversos personajes yourcenarianos, como experiencia iniciática en el conocimiento previo para su preparación de cara al momento de su muerte definitiva. Esta primera muerte va a introducir un punto de ruptura en la trayectoria vital del héroe y en la propia linealidad del relato.

Son diversos los elementos que van a rodear esta primera incursión hacia la muerte de Nathanael, el primero de los cuales, para consumir la ruptura mencionada, es un total desligamiento de sus vínculos personales pasados, un acercamiento brusco a la soledad,⁴⁴⁸ de manera que pueda acometer esta etapa definitiva con el aislamiento requerido.

Son muchos los paralelismos observables entre esta primera muerte de Nathanael y la definitiva: en primer lugar, el telón de fondo es en ambos casos el mar, como corresponde a la imagen ya apuntada de la vida como un río que desemboca en el océano. En segundo lugar, en ambos casos encontramos a Nathanael buscando un refugio, al igual que hacen los animales enfermos que sienten llegada su hora, encontrando acomodo, en esta ocasión en el lecho de la nieve, mientras que al final del relato se acomodará en una oquedad de la arena⁴⁴⁹. En tercer lugar, la aparición del sueño como estadio previo a la muerte, aparece igualmente en ambos pasajes: «[il] s'y coucha pour dormir» (p. 988), «[il] se cala comme pour dormir» (p. 1042). Por último, representando la absoluta desnudez en

está íntimamente en contra de ella. sería en los casos de violación: «Si je croyais à la peine de mort, j'avoue que c'est l'un des cas auxquels je serais tentée de l'appliquer» (YO, p. 275).

⁴⁴⁸ En este punto del relato, Nathanael ha sido traicionado por Sarai, estafado por su tío Elie, calumniado por Cruit, a quien había prestado sus ahorros y, por último, rechazado por quien creía su mejor amigo, Jan de Velde. Todo estos factores actúan conjuntamente para crear al personaje la sensación adecuada de soledad en la que aborde su primera muerte, preludio de la soledad absoluta que presidirá la definitiva.

⁴⁴⁹ «[...] le coin de lande presque abrité du vent où je me suis couchée sous les arbousiers, cherchant le lieu où Nathanaël mourrait le plus commodément possible» (*Postface*, p. 1069).

la que el ser humano debe acudir a la cita de la muerte, Nathanael hace entrega de las monedas que portaba a dos mendigos (Tim y Minne), pagando con ellas el precio de ese sueño que se disponía a conciliar, como hiciera Dida con el que creía un mendigo, C. Roux, en *Denier du rêve*.

Al despertar de su pesadilla de muerte en el hospital, Nathanael es por primera vez plenamente consciente de su grave dolencia y del plazo fijo que la enfermedad pone a la finalización de su vida. A partir de ese momento él también será un condenado a muerte. El latín que sirvió para transmitirle un leve consuelo al jesuita agonizante, se convierte en vehículo de muerte para él, al comprender las palabras que el médico dirige en esa lengua a sus discípulos, en la creencia de que él la ignora: «Grâce à la vigueur de la jeunesse, le sujet en réchapperait encore cette fois-ci, mais les intempéries, l'hiver prochain...» (p. 989). La muerte súbitamente adquiere a sus ojos una inmediatez de la que había carecido hasta entonces, pese a que ya era una vieja conocida para él. Ahora se hallaba en una estancia que se convertía en sala de espera de la muerte, en la que apenas unos pasos mediaban entre sus moradores y la muerte. El trayecto se podía recorrer en menos tiempo del que se tarda en abrir y cerrar los ojos:

[I]l ferma les yeux. Quand il les ouvrit, des cris retentissaient à travers les portes fermées de la salle voisine. C'étaient ceux du voisin de Nathanaël : le chirurgien sans doute tailladait sa garce de jambe. Ce patient ne revint plus dans la salle : un autre coucha sous sa couverture (p. 989).

Es en este ambiente en donde la presencia de la muerte se hace tan real e inmediata, que incluso queda corporeizada bajo los rasgos de una mujer, asimilados por él a las representaciones que había tenido ocasión de observar en los libros y manuscritos de la imprenta de su tío. Ese icono de la muerte tiene nombre de mujer, Mevrouw Clara, y en ella destacaban su palidez y su altura:

Malgré lui, cette grande femme taciturne, au front bombé, aux cheveux tirés sur le crâne, lui rappelait les allégories de la Mort qu'on voit dans les livres. Mais cette notion superstitieuse lui fit honte : la mort, si elle était quelque part, était

dans ses poumons. et n'avait que faire de se déguiser en intendant de grande maison. (p. 991).

Paradójicamente, es este mismo personaje, esta ama de llaves de porte altivo que para él encarna el rostro mismo de la muerte, quien rescata para la vida su cuerpo de la nieve y lo conduce al hospital. Una vez allí es ella la que le sirve como único enlace con el exterior⁴⁵⁰. Todo ello la convierte en una figura enigmática y ambivalente que, pese a representar a la muerte, socorre a todo tipo de heridos y enfermos, sean éstos graves, leves, contagiosos o desahuciados.

11.6 LOS PERSONAJES (II) : LÉO BELMONTE

Nos detendremos brevemente a considerar la presencia de este personaje en el relato, pues su aparición se circunscribe a sus últimos días de vida, por la interesante aportación de elementos expresivos que rodean los momentos de su agonía y muerte. Se trata de un enfermo en estado terminal, pero con la lucidez mental intacta.

Si hemos aludido anteriormente al fluir del curso de agua como representación de la vida en movimiento, la situación de la modesta vivienda de este personaje moribundo –en el *quartier des ferblantiers* de Amsterdam–, junto a un hediondo canal de agua estancada, se encarga de representar el final del movimiento para el curso de agua que era su vida: «Nathanaël regarda l'eau lourde. Depuis que ce canal avait été creusé, on avait dû y jeter bien des choses, des déchets de nourriture, des fœtus, des charognes d'animaux, peut-être un ou deux cadavres. Il pensa à ce trou qui était Rien ou Dieu» (p. 1015). Resulta evidente la intención de identificar el estancamiento del agua con la descomposición, la putrefacción, es decir, con el aspecto más físico y palpable de

⁴⁵⁰ Este mismo papel, que resulta crucial en un entorno de aislamiento para Nathanael, es el que desempeñará, cuando se encuentre en la isla, el viejo Wilhelm. Ambos son los *mensajeros* que mantienen abierto un canal de comunicación de vida con el mundo exterior.

la muerte⁴⁵¹, al que asimila la vida del más allá: un agujero al que se accede a través “de la Nada o a través de Dios”. Por otro lado, esa misma charca fétida que acoge los despojos y desechos de la vida, convertido aquí en metáfora de la descomposición, habrá de acoger en sus aguas la obra escrita de este pensador, aquello que hay de más noble en el hombre, y que tendría que haberle sobrevivido: «Il pensait à cette écriture délayée par l’eau et à ces feuillets ramollis et flasques coulant dans la vase» (id). La imagen del papel en el cieno proporcionó a Nathanael la prueba irrefutable de que todo es perecedero y de que el ser que deja el mundo arrastra tras de sí todo cuanto le acompañaba en vida.

En la muerte de Leo Belmonte vuelven a adquirir protagonismo expresivo dos elementos ya utilizados en las muertes de Adriano (los ojos) y de Zenón (la puerta), como un juego de telones que franquea el tránsito entre la vida y la muerte. Encontramos a Belmonte, con la puerta entreabierta –estado preagónico– y los ojos cerrados «la porte entrebâillée [...] Les yeux étaient fermés» (pp. 1006-1007), cuando Nathanael visita al escritor, ya muy enfermo. Cuando se dispone a visitarlo por segunda vez, encuentra que «la porte était fermée» (p. 1014): la muerte se ha consumado. Como en el caso de otros personajes, el fallecimiento se resuelve narrativamente mediante una elipsis, razón por la cual, lo único que encontramos de él es la ausencia que ese ser deja tras de sí. Las ausencias en Yourcenar, lejos de ser un mero factor negativo, la negación de una presencia que ya se ha ido, tienen una textura propia, igual que los silencios. Las ausencias son en ella mucho más que la falta de una persona o un objeto: son un vacío que no puede reemplazarse con otra presencia, porque están saturados con la esencia virtual de quien se ha ido. Así, cuando Nathanael llega a buscarlo, la ausencia de Belmonte es posiblemente una de las más intensas de cuantas ha descrito la autora en su narrativa; repetidamente hemos señalado la cama vacía como símbolo de la ausencia; pues bien, en Belmonte, es la sublimación de la ausencia lo que hallamos: son las huellas en las baldosas las que hacen evocar la cama que ocupaba, porque incluso ésta ha desaparecido: «Le dedans était vide. Vide non seulement de l’individu naguère couché sur ce lit, mais encore des meubles [...]

⁴⁵¹ Cfr. a este respecto, el valor simbólico de las charcas y de las aguas estancadas en cap. 5. *Les*

Sur les carreaux usés du pavement, on apercevait quatre trous creusés par les pieds du lit» (p. 1014).

De todas las muertes que jalonan el recorrido de Nathanael, hay algunas que se refieren a personajes más vinculados a él afectivamente que Belmonte, y otras que revisten circunstancias más dramáticas que la suya⁴⁵². Sin embargo, es éste el único personaje cuya muerte suscita en él un atisbo de resistencia ante este fenómeno: «En fait, il lui était pénible de penser que Belmonte pût mourir. Quelque chose en lui souhaitait que ce malade fût immortel» (p. 1013) El deseo de inmortalidad para un anciano como Belmonte (que ni siquiera llega a expresar para sí mismo Nathanael), que a fin de cuentas es casi un desconocido, puede ser una forma de ahuyentar su propio temor por la enfermedad pulmonar que ambos padecen: «Je vous ai déjà plusieurs fois entendu tousser. Vous crèverez comme moi dans environ deux ans» (p. 1008), le vaticina el viejo. Quizá el deseo de inmortalidad expresado tan sólo para él tenga que ver con la búsqueda que ha guiado su vida, y cuyas claves nos desvela el propio Van Herzog: «Je n'ai jamais vu d'homme plus libre, plus lucide, plus grand...» (p. 1016). De ahí que este hombre –quizá sólo él- mereciera a los ojos de Nathanael la inmortalidad.

El propio Belmonte participa de ese sentimiento de rebeldía, propiciada por un lado por su enorme lucidez, que le hacía ser consciente de su fin inmediato, del deterioro creciente de su máquina cansada, y por otro, por las enormes ganas de vivir que aún alberga: «Et cette peur de mourir, quand je sens néanmoins la vie battre avec passion jusqu'à la pointe de mon gros orteil... Quand il suffit d'une bouffée d'air frais venant de la fenêtre pour me gonfler de joie comme une outre...» (p. 1012).

Songes et les Sorts.

⁴⁵² Podemos citar a este respecto el sentimiento ambivalente suscitado en Nathanael por la muerte del mestizo, pues fue posiblemente por el que más afecto sintió, y por el único que llegó a derramar lágrimas de sentimiento. Este cocinero, además de representar para Nathanael el primer contacto con la muerte, también tuvo un carácter iniciador en el sexo, pues lo puso en contacto con las ramerías en Jamaica, y él mismo se tomó ciertas licencias con el joven Nathanael que éste consintió. Su recuerdo, empero, se encuentra mediatizado por el aspecto repulsivo que ofrecía su rostro agonizante, a causa de la infección de la herida en el ojo, que llevaría a Nathanael a desear la aceleración de su muerte: «l'odeur infecte et la vue de l'œil à demi sorti du creux de la paupière lui

La muerte de Belmonte ya no actúa como fuerza motriz generadora de nuevos cambios y movimientos en Nathanael. Si acaso hay un proceso que desencadena, ese puede ser la toma de conciencia por parte de Nathanael de la ineluctabilidad de su destino, gracias a la cual, empieza a intuir un final que ya no tardará mucho: «l'avenir auquel il faudrait pourvoir ne serait sans doute pas très long» (p. 990).

11.7 LA MUERTE DE NATHANAEL

La muerte de Nathanael constituye el núcleo esencial de este relato, además de ser el desenlace esperado y anunciado desde la primera de las líneas que lo componen, hacia el cual va conduciendo toda la lógica interna de la narración. Es el eje alrededor del cual se han ido estructurando el resto de elementos y de componentes; es además, como hemos señalado al inicio del presente capítulo, el episodio cuya elaboración requirió casi cuatro décadas de tardanza hasta que finalmente este título vio la luz.

Analizaremos algunos de los indicios que van anunciando y perfilando esta muerte final, no sólo de cara al lector, sino de cara a la percepción consciente que el propio Nathanael va asumiendo gradualmente respecto a la evolución de su enfermedad:

1. La muerte delimita el relato, marcando su inicio y su conclusión:

Con ello, al mismo tiempo que le confiere una estructura circular, disipa cualquier duda respecto a cuál habrá de ser el desenlace, que ya es desvelado, por lo tanto, desde la primera línea: «La nouvelle du décès de Nathanaël dans une petite île frissonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam. Son oncle Elie et sa tante Éva convinrent qu'on s'attendait à cette fin» (p. 946).

avaient donné la nausée: il avait souhaité qu'il mourût tout en chassant jusqu'au bout les mouches posées sur sa plaie» (p. 1034).

- 2 Existe una previa experiencia de la muerte en Nathanael que prelude la definitiva:

Nathanael había padecido un primer contacto con la muerte (cfr. 11.5) a causa de una crisis aguda de su enfermedad: «deux ans plus tôt, Nathanaël avait failli mourir à l'hôpital d'Amsterdam ; ce second trépas, pour ainsi dire, n'émouvait plus» (id). Esta especie de preludio sirve para poner en escena algunos de los elementos que han de presidir la ceremonia definitiva al final de la narración. Las concomitancias o elementos comunes entre ambas situaciones (ya relacionados anteriormente) pueden deberse al hecho de que originariamente, en la primera redacción de la obra, existiera una única situación en la que el enfermo entraba en crisis y moría «après une longue promenade désolée dans les rues d'Amsterdam, Nathanaël mourait à l'hôpital d'une commode pleurésie, sans qu'on sentît suffisamment les affres et la dissolution du corps» (*Postface*, p. 1066) Al no resultar satisfactoria esta solución para la autora desde el punto de vista narrativo, decide desdoblar esta situación en dos -manteniendo entre ambas ciertos aspectos análogos- y atribuir a este episodio el carácter de un amago o conato, de tal modo que el desenlace definitivo quedara pospuesto.

- 3 La patología pulmonar de Nathanael experimenta un progresivo *crescendo* en su gravedad, que le aboca necesariamente hacia un desenlace mortal:

Las alusiones que la autora va insertando en el texto van trazando un cuadro clínico cuidadosamente graduado para que vaya produciendo una impresión de creciente empeoramiento, de forma paulatina pero constante, que tiene la tos como hilo conductor, como exponente palpable del deterioro interno que van sufriendo sus pulmones.

Así, en su época en la Isla Perdida, en la que convive con Foy, la gravedad de ésta hace percibir el mal de Nathanael como más leve comparativamente, siendo los síntomas aún poco importantes: «il toussait un peu» (p. 960); más

tarde, aparecen ataques de tos, después de que hubiera padecido una pleuresía: «réveillé par une quinte de toux» (p. 967); tras el nacimiento del hijo que tuvo con Sarai, ya encontramos que Nathanael no paraba de toser: «on gelait dans cette bicoque ; Nathanaël, qui toussait, en était la preuve» (p. 979); poco después, la bronquitis se convierte en crónica: «Il eut sa bronchite annuelle» (p. 983). Cuando asistimos a lo que hemos denominado su *primera muerte*, encontramos la causa en una crisis aguda de su pleuresía: «Il crut qu'il avait dû participer à une rixe et recevoir au côté un coup de couteau : ce n'étaient que les élancements de sa pleurésie» (p. 988). Más adelante, coincidiendo con el otoño, asistimos a un sensible empeoramiento que culmina en diciembre con otra crisis: «Venu décembre, il fut repris par sa pleurésie. Il guérit vite, mais le Jour des Rois [] il prit sur soi de monter un panier de charbon et s'effondra crachant le sang» (1019). Ya en la isla, el mal se va generalizando, y la creciente gravedad de los síntomas hacen presagiar una muerte inminente: «Le pire était cette toux clapotante, comme s'il portait en soi on ne sait quel marécage où s'enlisait. Chaque nuit, roulé dans l'une des belles couvertures [...] qui mieux qu'un drap séchait les suées de la fièvre» (p. 1037). Finalmente, en esa escala ascendente, se llega al momento en el que culmina su agravamiento hasta el momento mismo en el que agoniza, al no poder respirar:

[B]rusquement, sa toux le reprit. Il tenta de ne pas tousser, ne trouvant plus utile de dégager sa poitrine prise. Il avait mal au-dedans des côtes. Il se souleva un peu, pour obtenir quelque soulagement : un liquide chaud bien connu lui emplir la bouche : il cracha faiblement et vit le mince filet écumeux disparaître entre les brins d'herbe qui cachaient le sable. Il étouffait un peu, à peine plus qu'il ne faisait d'habitude (p. 1042).

4. Los pronósticos fatales emitidos por otros personajes:

Podemos encuadrar en este epígrafe los dos testimonios ya citados de Leo Belmonte (cfr. 11.6) y el emitido en latín por el médico del hospital de Amsterdam (cfr. 11.5)

5. La certeza íntima que alberga el propio Nathanael de su muerte próxima:

Son numerosos los pasajes en los que Nathanael muestra un sereno convencimiento de que sus días están contados, razón por la cual adopta una actitud de prudente distanciamiento hacia las cosas, no permitiéndose a sí mismo hacer ningún tipo de planes ni siquiera a medio plazo. Así, piensa en el porvenir del perrito que ha adoptado tras salvarlo de morir devorado en las fauces del tigre de feria: «l'essentiel lui semblait d'assurer son sort, même si un jour sa santé l'obligeait à quitter la grande maison» (p. 1019). Igualmente, los negros presagios le asaltan cuando piensa en que Foy había muerto del mismo mal con menos edad de la que él contaba: «Après tout, il n'avait que vingt-sept ans. Aussitôt, il se souvint que Foy était bien plus jeune quand le même mal l'avait emportée» (p. 1021). Ya en la isla en la que morirá, renuncia por miedo a cualquier actividad, sabiéndose condenado: «De longue date, Nathanaël refusait les parties de plaisir, de crainte qu'une quinte de toux et un crachement de sang ne dérangent la fête» (p. 1031); cada encuentro con una persona sabía que sería el último: «Nathanaël savait qu'on ne se reverrait pas» (p. 1031), «Mais Nathanaël savait qu'il ne rentrerait pas en novembre» (p. 1032), «Chaque nuit [...] il pensait qu'il n'atteindrait pas le matin» (p. 1037). En el momento final, comprende perfectamente el sentido de su búsqueda de un abrigo en la tierra: «Il savait, mais sans se sentir obligé de se le dire, qu'il faisait en ce moment ce que font les animaux malades ou blessés : il cherchait un asile où finir seul» (p. 1041).

6. Encuentros con representaciones de la muerte, u otros elementos iconográficos o simbólicos asociados a ella, que van definiendo su trayectoria vital:

Señalamos en primer lugar, por referirse al personaje expresamente asociado con la representación de la muerte, los dos pasajes⁴⁵³ en los que Nathanael identifica la persona de Mevrouw Clara con la imagen misma de la muerte, si bien en ambos casos, su presencia le hace recordar de inmediato que la muerte se halla en su interior, localizada en sus pulmones enfermos.

⁴⁵³ El segundo pasaje reincide en los mismos términos del primero, citado anteriormente (cfr supra, p. 991): «De nouveau, cette grande femme aux cheveux tirés lui rappela la Mort. et de nouveau, il se dit que cette fantaisie était absurde : la mort est en nous» (p. 1022).

Otra constante iconográfica asociada a la muerte es la de la barca⁴⁵⁴, guiada por un barquero, como medio de transporte que va conduciendo a Nathanael en sus sucesivos desplazamientos hacia su último refugio. Recordamos a este respecto el hecho de que las localizaciones en las que se desenvuelve la acción de todo el relato, tanto en sus estampas marinas como urbanas (Amsterdam y sus canales), demandan constantemente el uso de este medio de locomoción. No obstante, parece evidente la clara intencionalidad simbólica que encierra esta profusión de desplazamientos en barca o barco que realiza Nathanael, en varias ocasiones conducido por la misma figura de Mevrouw Clara que, además de la antedicha representación de la muerte ejerce también las veces del propio Caronte conduciendo a Nathanael por los canales y, finalmente, cumplirá la misión reservada a Hermes, como intermediaria, cuando lo conduce hasta el barco que ha de llevarlo hasta la isla en la que pasará sus últimos días.

El último de los desplazamientos en el interior de la isla realizados por Nathanael, contiene una gran carga alegórica. Se dirige, en compañía de dos muchachos, rebosantes de salud, a la aldea de Oudeschild, que está en fiestas, haciendo el trayecto de ida a lomos de unos caballos salvajes, en lo que fue el último contacto con la vida en estado palpitante,⁴⁵⁵ cuando él ya se encontraba en pleno declive:

⁴⁵⁴ La barca es uno de los elementos simbólicos utilizados con más profusión por Yourcenar. Quizá una de las claves de esa fijación nos la desvela el pasaje que ella misma nos narra en *Quoi? L'éternité*, y que coincide con su primera experiencia lectora: «Je tombai sur quelque lignes où des personnages, assis au bord du Nil (savais-je situer le Nil sur la carte?), regardaient une barque à voile pourpre (savais-je ce qu'était la couleur pourpre?) avancer, poussée par le vent, vue au coucher du soleil sur le fond vert des palmiers et le fond roux du désert. Je sentais que le soleil couchant vivait ce paysage : les personnages, dont peu m'importe le nom, regardaient "la barque passer". Un sentiment d'émerveillement m'envahit, si fort que je refermai le livre. La barque a continué à remonter le fleuve, consciemment ou inconsciemment, dans ma mémoire, pendant quarante ans : le soleil rouge à descendre à travers la palmeraie ou sur la falaise, le Nil à couler vers le nord. J'allais voir sur ce pont pleurer un homme à cheveux gris» (QE, EM p. 1347).

⁴⁵⁵ Idénticos ingredientes a este episodio aparecen en el pasaje de *L'Œuvre au noir* en el que Zenón ha culminado su experiencia iniciática de fusión con la naturaleza en su baño marino (cfr. apdo. 9.6.1), y evoca la presencia de caballos galopando junto al mar, libres de monturas, como paradigma de la vida en su estado más genuino: «Les chevaux aussi s'étaient baignés : débarrassés de leurs selles et de leurs housses, mouillés d'eau de mer, ils redevenaient des créatures existant pour elles-mêmes, au lieu des paisibles montures habituelles» (ON, OR p. 767). También en *Mémoires d'Hadrien* el emperador realiza un canto a la nobleza del caballo y a las sensaciones de su contacto «Le renoncement au cheval est un sacrifice plus pénible encore [...] Un cheval était un ami. Si on m'avait laissé le choix de ma condition, j'eusse opté pour celle de Centaure» (MH, OR p. 290), además de utilizar una imagen muy similar a la que aparece en *Un Homme obscur* de los

Il monta en croupe le cheval de Markus. Lukas battait des talons les flancs du sien pour le faire galoper. Les chevaux allaient sans bruit sur le sable ou sur l'herbe basse. Il faisait bon étreindre le torse solide du cavalier tenant la bride et sentir contre soi cette chaleur et cette force. Même l'odeur de sueur qu'exhale un corps sain était bonne (p. 1031).

Este viaje de ida, que constituye toda una exaltación de la vitalidad en estado puro, tiene como contrapartida su viaje de regreso, esta vez en barca («ils se firent un jeu de le ramener en barque. On contourna longuement la côte la plus abritée de l'île», id.), tras su último ataque de tos, que indica el regreso de Nathanael al oscuro sendero de la muerte en el que ya se hallaba inmerso, significando el final del breve espejismo de un fugaz contacto con la vida. Los caballos salvajes serían así el signo de la vida, y la barca el de la muerte.

Además de los elementos mencionados, debemos igualmente aludir a la presencia de muertes y agonías de animales que comparten con Nathanael la soledad de la isla, que parecen situadas para anunciar y subrayar la inminencia de su desenlace definitivo, tanto por el modo de describirlas (especialmente la gaviota, que presenta dos circunstancias aplicables a Nathanael por analogía: su juventud, y su pasividad frente a los embates del viento), como por el momento en que se producen, es decir, al término de la tempestad. En efecto, la estampa de la gaviota muerta le ofrece a Nathanael, como si se mirase en el espejo de la arena, el reflejo de lo que muy pronto será su cuerpo: unos restos a merced del viento, encerrando entre sus plumas todo el misterio que entraña el paso del ser al no ser:

[Il] aperçut une grise mouette aux ailes battantes. Point tout à fait adulte. à en croire son plumage. mais morte. Les ailes inertes n'obéissaient plus à une volition venue de la tête ou de la poitrine emplumée. mais cédaient passivement à l'immense volonté du vent. Nathanaël la retourna du bout de son bâton. Cette chose n'était plus que la forme d'un oiseau : cette vie qui avait été n'était plus. (p. 1040).

caballos como símbolo de la vitalidad y de íntima comunicación entre jinete y montura: «toutes mes expériences passées avec la vitesse me permettent de partager le plaisir du cavalier et celui de

La abundancia de referencias al reino animal con la que Yourcenar acostumbra a sazonar sus narraciones, encuentra en *Un homme obscur* una significativa riqueza y variedad, en consonancia con los diferentes escenarios que va describiendo a lo largo de la peripecia de Nathanael. En general, la presencia de los animales en sus relatos obedece a una intencionalidad marcadamente aleccionadora y moralizante, cuyo objetivo fundamental es el de actuar como contrapunto del comportamiento humano, para destacar su miseria, egoísmo y crueldad. En este sentido, el pasaje del perro rescatado por Nathanael en una barraca de feria de las fauces de un tigre, al que se lo llevaban vivo como alimento, resulta más que elocuente:

Il pensait avec joie qu'il avait arraché ce petit corps tendre aux dents du tigre. tout en songeant qu'après tout, il est dans la nature d'un fauve de dévorer légitimement la chair vivante. N'importe, cette femme qui eût si aisément sacrifié une créature sans défense lui faisait horreur. Il lui semblait que toute la dureté du monde se condensait en elle (p. 1018)⁴⁵⁶.

la bête, d'évaluer les sensations de l'homme lancé à fond de train par un jour de soleil et de vent. Quand Céler saute de cheval, je reprends avec lui contact avec le sol» (id.).

⁴⁵⁶ Conviene señalar, en cuanto a la raza del cachorro de perro que iba a ser entregado como alimento al tigre, que éste era un podenco: «une bourgeoise entre deux âges [...] tenait dans ses bras un petit épagneul, un chiot âgé de deux ou trois mois à peine» (p. 1018). Esta raza es muy familiar a Yourcenar, que poseyó numerosos perros de compañía –incluidos bastantes podencos–, de los que dejó cumplido reflejo en sus escritos y narraciones, y algunas de cuyas muertes habría de consignar con profundo sentimiento. Rastreando su presencia en las diferentes fuentes, detectamos el perro de su madre, Fernande, llamado *Trier*, cuya muerte nos narra en *Quoi? L'éternité* (EM, p. 1344-1345; cfr. también LT, pp. 33-34), otro llamado *Stop* («le meilleur que j'ai trahi en laissant mourir seul»), un tal *Khou Khou Hai* («pour lui il a écrit des stampes en 1921»), *Nellie*, así como una serie que incluye nombres tales como: *Patter*, *Inny*, *Kalopedi*, *Loky*, *Teddy*, *Karl Von*, *Myrrha*, *Zoé* (“vivir”: «Zoé, fidèle à son nom est pleine de vie», LT, p. 433). Zoé muere estando MY en India: «elle n'a pas beaucoup voyagé. Mais c'est un lien qui se brise. Zoé appartenait à Grace» (cit. en Savigneau, p. 442). El último de los perros que tuvo en vida Yourcenar fue un caniche negro llamado *Fou-Kou* (“felicidad” en japonés), que habría de sobrevivir a la escritora. Son, sin embargo, dos podencos, *Monsieur* y *Valentine* los más vinculados afectivamente a ella y los más frecuentemente aludidos en sus escritos. Del primero de ellos, de color negro, conocemos su cronología vital: nacido el 24/7/55, comprado el 15/12/55 y muerto el 6/12/65, en cuya tumba de Petite Plaisance Marguerite y Grace hicieron grabar como epitafio el verso del poeta isabelino John Marston «... And still my spaniel sleeps» (cfr. LT, p. 195, nota 1). La segunda fue sin duda la perra cuya muerte causó una impresión más profunda y dolorosa en Yourcenar, Valentine («épagneule brune et crème», «un petit atome de joie dans le monde») nace el 25/12/65, es comprada el 14/2/66, y muere atropellada por un coche el 3/10/71. «Enterrée à côté de “Monsieur” dans le jardin de Petite Plaisance, avec cette inscription: “Portant un gentil cœur dedans un petit corps” (Ronsard). Yourcenar a écrit plusieurs textes, la plupart inédits, sur ses chiens, dont un “Tombeau de Valentine”» (LT, p. 246, nota 3). En los *Carnets de notes de L'Œuvre au noir*, anota sobre su muerte: «et maintenant (six mois plus tard, 3 octobre 1971), aussi morte qu'Idélette, que Zénon, qu'Hilzonde. Et personne ne me comprendra si je dis

Los animales representan en las obras de Yourcenar el ideal de la inocencia, el sometimiento al orden natural y, pese a que su comportamiento se rige tan sólo por los dictados del instinto o de las circunstancias de su entorno (sin que por lo tanto quepa formular juicio moral alguno al respecto), resultan sistemáticamente beneficiarios de la complicidad de la autora frente al ser humano. Cuando ella compara ambos códigos de actuación, el animal y el humano, siempre argumenta la defensa de las motivaciones primarias del animal («l'envie lui vint de contempler ce bel animal féroce, mais guère, songea-t-il, plus carnivore que la race des hommes», p. 1018).

La caza representa ante los ojos de Yourcenar, la muestra más gratuita de la crueldad hecha diversión, siendo numerosísimas las invectivas lanzadas por ella contra esta práctica⁴⁵⁷: «L'idée des gibecières pleines lui faisait horreur» (p. 1032). Ni siquiera cuando el hombre mata a un animal para comer, logra arrancar una consideración algo más indulgente por parte de la escritora, que con frecuencia identifica el papel del carnicero con el de verdugo (cfr. apdo. 6.6), aunque en esta obra tan sólo reciba una dosis de venenosa ironía: «Le mari était un boucher rituel, habile à tuer lentement les animaux en les vidant de leur sang. C'était au foyer un brave homme au cœur tendre» (p. 978).

Nathanael, en el camino de ascesis que inicia en la Isla Perdida, va experimentando un proceso de mimetismo progresivo hacia los elementos de la naturaleza que le circunda, que alcanzará su expresión suprema en el día de su muerte con la fusión de su cuerpo en la tierra, produciéndose el regreso a sus orígenes primordiales. A medida que dicho proceso avanza, va sintiendo un mayor grado de identificación de corte panteísta hacia los animales⁴⁵⁸ y las plantas,

que je ne m'en consolerais jamais, pas plus que d'une mort humaine» (CNON, p. 856). Cfr. también sobre la muerte de Valentine, Savigneau, pp. 340-341 y Sarde, pp. 331-332).

⁴⁵⁷ Sirvan como muestra estas líneas sobre un cervatillo abatido por los cazadores (24 nov 1957): «Odeur de faon tué par des braconniers, étendu sur le sable rude de la petite baie au bas de notre allée. Leçon des choses sur la mort... Mais j'ai pleuré devant cette beauté et cette innocence sottement détruite...» (cit. en Sarde, p. 331).

⁴⁵⁸ La identificación de Nathanael con los animales nace de un contacto directo y permanente, de la observación que le permite ir asimilando sus códigos de actuación, a través de los cuales llega a establecer un verdadero sentimiento de empatía que le hace participar de su lucha por sobrevivir:

que es simultáneo al gradual alejamiento que experimenta hacia los individuos de su especie, hacia los seres humanos, que llega a ser insalvable. Con ello no hace sino acentuar la sensación de soledad que en Yourcenar constituye casi una *conditio sine qua non* para acceder adecuadamente al momento de la muerte (cfr. infra).

7. Elementos significativos del entorno que contribuyen a configurar el cuadro adecuado para la muerte de Nathanael, y que destacamos por separado en epígrafes aparte, dada su entidad expresiva.

11.7.1 INSULARIDAD Y MUERTE

Conviene analizar, siquiera de forma superficial, la abundante presencia del elemento insular en la vida y en la obra de marguerite Yourcenar para tratar de penetrar en la propensión que muestra para localizar algunos de los momentos más significativos de sus narraciones en entornos insulares, llegando en *Un Homme obscure* a su concreción más explícita.

Es conocida la inclinación personal hacia el aislamiento experimentada por la escritora, que se mantuvo a distancia de la vida social y literaria de los cenáculos europeos y americanos prácticamente durante toda su vida. Pese a sus múltiples viajes, mantuvo una vida relativamente solitaria en la Isla de los Montes Desiertos (Maine, EE.UU) en compañía de Grace, desde el verano de 1942 hasta su muerte en 1987, en donde reposan los restos de ambas.

Como Camus⁴⁵⁹, Yourcenar confiesa a M. Galey su preferencia por las islas: «J'ai toujours aimé les îles [...] Chaque île est un petit univers en miniature» (YO, p. 133). Las razones que motivaron la permanencia en aquella isla, a la que

«Nathanaël se sentait partagé entre la joie de l'oiseau happant enfin de quoi subsister et le supplice du poisson englouti vivant» (p. 1028).

⁴⁵⁹ «En general, me gustan todas ellas [las islas]. Es más fácil reinar en ellas. (*La Chute*, Camus, vol. IV, p. 386).

en principio habían ido a pasar unas vacaciones de verano, pueden ser variadas. pero están sin duda vinculadas al silencio: «ici, j'ai trouvé le silence naturel» (ibid., p. 136), al fuerte interés suscitado en ella por elemento natural «C'est ici que j'ai commencé à m'intéresser de plus en plus au milieu naturel, aux arbres, aux animaux» (id.) y, posiblemente, también a la ausencia de cazadores, hacia quienes ella sentía una instintiva repugnancia: «l'île est un sanctuaire interdit aux chasseurs» (p. 135). El hecho es que la isla es un elemento ambivalente, bipolar, que veremos que puede encarnar el paraíso y la muerte. Como paraíso y lugar en muchos aspectos idílico, es allí donde fijaría su residencia definitiva, llegando en algún momento, pese al clima frío y húmedo, a identificarla con la "isla de los bienaventurados", que antaño explorase el monje irlandés St. Brandan⁴⁶⁰.

En el curso de los múltiples viajes realizados por Grecia durante su juventud tuvo ocasión de recorrer y apreciar las múltiples bellezas ocultas en los laberintos de los archipiélagos del Egeo. Años después, ante la inmensidad helada de los islotes de Alaska se rinde ante esa visión, considerándola como un espectáculo sublime, cuya descripción está tan sólo al alcance de la lírica expresión de los poetas:

En parcourant cet archipel d'îles et de promontoires surmontés de glaciers, et où le plus souvent la forêt descend jusqu'au ras de l'eau, je me suis souvent dit que c'était proprement *indescriptible*, et que seules les visions des poètes offraient çà et là un équivalent (Rimbaud : *J'ai vu des archipels sidéraux, et des îles...* : Vigny : *Libre comme la mer au bord des sombres îles... Les grands pays*

⁴⁶⁰ «Je vous écris ceci de l'île de Mount Desert, au Nord-Est des États-Unis, où je passe depuis six ans une grande partie de l'année. C'est une espèce de Corse ou de Dalmatie située sous un climat déjà presque polaire : c'était pour les Grecs le pays hyperboréen, pour les hommes du Moyen Age, les régions de brouillards et de banquises explorées par la Navigation de St.-Brandan» (Lettre à Jean Ballard, 4 septembre 1946, LT, p. 76). En nota a pie (4) se explica la leyenda del santo, indicando a qué correspondían sus exploraciones: «il aurait navigué jusqu'à l'île de Promission (autre nom du Paradis)» (id.), lo que explica la búsqueda e identificación de Yourcenar con la isla de los bienaventurados, que también es aludida por Biederman, situándola en América: «Las islas se identificaron con países de felicidad, normalmente inalcanzables [...] se menciona en países fabulosos y paradisíacos en el mar occidental (Atlántico) la mítica de los celtas, sobre todo de los irlandeses, en la que ya antes de las misiones cristianas se describía cierto número de bienaventuradas islas paradisíacas y viajes marítimos para llegar a ellas. Esta idea se incorporó a la ideología cristiana, por ejemplo a la leyenda del abad navegante San Brandano (Brendan), que se dice que visitó aquella "tierra prometida de los bienaventurados" en *barco* (lo cual se concibió también como legendario descubrimiento precolombino de América)» (Biedermann, pp. 243-244).

muets... : toute la fin du *l'oyage* de Baudelaire [...]: et Hugo, chez qui il s'agit moins d'un vers ou même d'un poème en particulier que du sens de la mer dans toute l'œuvre). Ceux-là ont vu, même ceux qui n'ont pas vu avec leurs yeux de la chair.⁴⁶¹

Fianalmente, entre las razones que conducen a Yourcenar a una isla, al margen de motivaciones más o menos inconscientes o subconscientes⁴⁶², existe una necesidad perentoria de buscar un refugio lejano en un momento en el que en Europa estalla la guerra, que le facilite al mismo tiempo, como señala M. Sarde, un regreso a los orígenes del hombre, que tan plenamente representará en Nathanael:

Le vieux monde ayant à vos yeux failli, reste la retraite dans l'île des Monts-Déserts que vous représenterez toujours comme un *no man's land*, lieu de nulle part auquel sa position insulaire épargne le bruit et la fureur humaine [...].

Face à ce préoccupant «état du monde», Camus prônait l'engagement fraternel. Sartre l'engagement idéologique : certains entraient au Parti communiste ou en sortaient avec fracas ; d'autres encore professaient l'absurdité de tout. Vous, vous choisissez une retraite à l'écart du monde et vous vous résolvez à l'irréversible (Sarde, pp. 318-319).

Ainsi réussissez-vous à vivre dans l'île des Monts-Déserts, dans cet espace du passé d'avant le passé, parce que vous en avez évacué les constructions de l'homme, avant de le réintégrer dans l'histoire éternelle du monde primordial. (ibid., p. 324).

«Mon choix de vie n'est pas celui de l'Amérique contre la France. Il traduit un goût du monde dépeillé de toutes les frontières» (cit. en Sarde, p. 325).

⁴⁶¹ Lettre à Jeanne Carayon, 6 juillet 1977 (LT, p. 552).

⁴⁶² M. Sarde, en una explicación tal vez algo forzada, al mezclar la lírica con la realidad, atribuye el origen de la pasión de Yourcenar por las islas a la procedencia insular del que fue el primer y único gran amor varonil conocido en la vida de la escritora, A. Fraigneau: «fils d'une Auvergnate et d'un père originaire de l'île de la Réunion, île Bourbon, à laquelle elle déclarera devoir sa "nonchalance créole". Une île à laquelle vous devrez peut-être, vous, votre passion des îles, tant il est vrai que sont insondables les voies de l'inconscient» (Sarde, p. 114).

En este mismo sentido, la propia Yourcenar, al describir el personaje de Jeanne en la trilogía de memorias de *Le Labyrinthe du monde*, atribuye igualmente a su origen insular, tanto su extraordinaria belleza como el aire vagamente indolente que le caracterizaba: «Le grand-père de Jeanne a été administrateur à Batavia; il a épousé la fille d'un officier née elle-même d'un mariage avec une Indonésienne de haut rang. Un peu d'Insulinde donne à Jeanne ce teint doré et ce rien d'indolence créole qui est l'un de ses charmes» (QE in EM, p. 1243).

En la otra vertiente de la esencia misma de las islas, encontramos el nacimiento de distintas modalidades de vértigos: el primero sería el que afecta al ser humano y a su atávica necesidad de hundir sus raíces profundamente en tierra firme, que a veces parece no tener bajo sus pies en una isla: «on se rappelle alors qu'on est toujours un peu dans une île comme sur un navire en pleine mer»⁴⁶³; otro vértigo es el que nace de la soledad que anida en las islas, y que acaba engendrando sus propias fantasmagorías: «les lieux déserts sont favorables aux fantômes» (ER, p. 27), dando lugar a escenarios de pesadilla («L'île aux dragons», SS en EM, p. 1561), de muerte (Ariadna en la isla de Naxos, en *Qui n'a pas son minotaure?*), de naufragio⁴⁶⁴ o de soledad (Safo: «elle est née dans une île, ce qui est déjà un commencement de solitude» FE, OR p. 1158).

Limitándonos al ámbito narrativo de *Un Homme obscur*, encontramos un tratamiento que atribuye al *factor insular* una relevancia de primer orden, en una doble dirección: de un lado, a cada una de las muertes acaecidas corresponde un escenario insular diferente⁴⁶⁵ y, por otra parte, se trata en todos los casos –salvo en las islas del Caribe– de islas prácticamente despobladas. Este rasgo obedece a una clara intencionalidad de subrayar el entorno de íntima soledad, de desnudez, en el que el hombre ha de enfrentarse a la muerte (una de las premisas básicas de la obra de Yourcenar y el rasgo más destacable en la muerte de Nathanael). La compañía quedará por lo tanto reducida a presencia de las nubes, el viento, los animales, el mar..., que serán los únicos testigos de esta ceremonia, contribuyendo el conjunto de la naturaleza, con el despliegue de sus fuerzas descomunales –la tempestad– a hacer consciente al hombre de su vulnerabilidad y de la trágica grandeza de su insignificancia.

En este contexto, el hecho de que Nathanael sustente su apoyo en lo que es apenas un pequeño banco arenoso carente por completo de vegetación, rodeado

⁴⁶³ Lettre à Jeanne Carayon. 21 juin 1974 (LT, p. 433).

⁴⁶⁴ El peligro de naufragio que entrañan para los navegantes las islas, islotes y archipiélagos, es gráficamente descrito por Fernand, un cuñado de Michel (padre de MY), refiriéndose a los Dardanios en tiempos de la primera guerra mundial: «Ses faufilements à travers les îles et les écueils de l'Égée lui donnaient l'impression "de chatouiller les nichons à la Mort"» (AN, EM p. 1147). Esta misma anécdota la refiere también Yourcenar en *Quoi? L'éternité* (QE, EM p. 1385).

de agua por todas partes, y sometido a los embates del viento, contribuye a acelerar el proceso de su agonía y disolución, la rendición del ser humano en medio de una angustiosa inestabilidad: «Ici, au contraire, tout était sinueux ou plat, meuble ou liquide, pâlement blond ou pâlement vert. Les nuages eux-mêmes ballotaient comme des voiles de barques. Il ne s'était jamais senti au cœur d'un tel frémissement» (p. 1026). La propia isla se convierte en metáfora de la fragilidad de la vida y de los seres vivos, ante las acometidas de las fuerzas exteriores (la muerte):

Il se disait qu'une vague de plus, un souffle de plus, en non seulement la tremblante chaumière s'effondrerait sur lui, mais encore l'île tout entière disparaîtrait, ne serait plus sous la mer refermée qu'un de ces bancs de sable ou une de ces épaves dangereuses aux navires vivants [...] Cette masse de sable issue des eaux s'y abîmerait un jour, mais l'heure, le jour et l'année en étaient incertains, comme ceux d'une mort d'homme (p. 1039).

11.7.2 EL MAR, "CETTE IMMENSITÉ TOUJOURS VIDE"⁴⁶⁶

Como hemos señalado en algunos de los precedentes epígrafes, el mar disfruta en este relato de una presencia claramente hegemónica, en la cual son de aplicación muchas de las afirmaciones formuladas con respecto a las islas. Si éstas materializaban la soledad del individuo frente a la ceremonia íntima de la muerte, el mar es el referente mítico obligado en una doble vertiente: en un primer momento, como principio generador de la vida, entendiéndolo a la manera de Tales, como primero de los elementos y como origen de todas las cosas; sería el esquema de representación de Heráclito, mediante el cual hemos identificado la vida con un curso de agua. Cuando el agua deja de fluir, ya sea porque ha desembocado en el océano, o porque queda estancado, o bien porque se extingue y agota su caudal⁴⁶⁷, el mar se convierte en vehículo y receptáculo de muerte, en

⁴⁶⁵ Salvo en el caso de Sarai, que muere en Amsterdam.

⁴⁶⁶ QE. EM p. 1293.

⁴⁶⁷ Nos referimos aquí al caudal (fluidos) vital de Nathanael: «il cracha faiblement et vit le mince filet écumeux disparaître entre les brins d'herbe qui cachaient le sable» (p. 1042).

oscuro e inmenso sepulcro. En este contexto, debemos considerar la insularidad de la tierra en la que Nathanael se encuentra, no como una cualidad inherente a una porción de tierra, una isla lo es en tanto en cuanto carece de un punto de unión sólido con la tierra firme. Desde ese punto de vista, es el mar circundante el que necesariamente confiere a la isla tal condición. De ahí que asuma la representación del vacío exterior, las tinieblas, el incierto *más allá* hacia el que Nathanael se encamina.

11.7.3. LA OSCURIDAD. LA NOCHE

Lejos de quedar definida en sentido negativo por la ausencia o la escasez de luz (al igual que explicábamos la esencia de la isla por la ausencia de tierra a su alrededor), la oscuridad adquiere vida propia en este relato, directamente emanada de la noche. Su fecundidad expresiva se deriva del hecho de que sirve, al mismo tiempo, para alumbrar la vida, la sensualidad y la muerte:

a) La vida: Quizá el momento en el que Nathanael, el hombre *oscuro*, experimenta una más plena comunión con la vida, una armonía más intensa con el cosmos, sea el pasaje tras la muerte de Foy, en el que, encaramado al palo mayor del navío inglés en alta mar, se enfrenta, sobre su cabeza, a la oscura inmensidad del firmamento y, bajo sus pies, al tenebroso abismo del océano. En esos breves instantes de plenitud, Nathanael vive con gozo de una de esas experiencias místicas de sentirse parte de un todo cósmico, que ya experimentara Adriano en la cumbre del Etna al alba, o Zenón sumergido en las aguas. En ese acceso de exaltación de su pertenencia a la vida, auspiciado por la oscuridad, el mar, testigo y escenario en tantos pasajes de las más variadas situaciones de muerte, y que habrá de ser la última visión que sus ojos se lleven de este mundo, le sugiere en esta hermosa travesía, todo un compendio de la grandeza de la noche, capaz de hacerle sentirse integrado en los elementos:

[C]e qu'il préférait, c'étaient les ciels tout noirs mêlés à l'océan tout noir. Cette nuit immense lui rappelait celle qui emplissait les combles de la hutte, et qui lui avait semblé immense elle aussi. La différence consistait en ce qu'ici il était seul. Mais il se sentait de même vivant, respirant, placé au centre. Il dilatait la poitrine pour aspirer le plus possible de cet air pur (p. 962).

- b) La sensualidad envolvente de la noche era la única caricia que aún permitía a Nathanael en la isla recordar los goces tibios del amor. Resulta coherente con la capacidad generadora de la noche que hemos expuesto en el anterior apartado, que Nathanael elija la noche para sustanciar esa ceremonia, a mitad de camino entre el goce sensual y el goce místico, en la que el hombre desnudo, se despoja de todo vínculo personal y material y, al igual que Zenón al consumir su *œuvre au blanc*, se funde en el mar y en la noche como un elemento más, trascendiendo su propia condición humana:

[I]l continuait d'aimer passionément la nuit. Elle semblait ici illimitée, toute-puissante : la nuit sur la mer prolongeait de tous côtés la nuit sur l'île. Parfois, sorti de la maison, dans le noir, où l'on n'apercevait indistinctement que la masse molle des dunes, et, dans l'entrebâillement, le blanc moutonnement de la mer, il enlevait ses vêtements, et se laissait pénétrer par cette noirceur et ce vent presque tiède. Il n'était alors qu'une chose parmi les choses. Il n'aurait su dire pourquoi, ce contact de sa peau avec l'obscurité l'émouvait comme autrefois l'amour (pp. 1032-1033).

En este gesto del hombre desnudo en contacto directo con el agua y con la oscuridad, encontramos un eco del gesto de fusión e integración por antonomasia, que participa a un tiempo del rito de regeneración y de comunicación íntima con la naturaleza, a la manera en que lo ejecutan los personajes de Camus⁴⁶⁸, del mismo modo en que la propia Yourcenar recrea

⁴⁶⁸ F. Carmona identifica en *L'Étranger* y en *Noctes* este rito del contacto directo del cuerpo con los elementos naturales como uno de los signos de recuperación de la espontaneidad en la comunicación directa del hombre con la naturaleza: «La visión del cuerpo desnudo en contacto directo con la naturaleza: el sol, el agua, la arena, provocan, en Camus, el canto a una felicidad desnuda y espontánea» (Carmona, p. 133). En este sentido, Nathanael desarrolla un tipo de vida en armonía en la isla, que se aproximaría a la noción *camusiana* de la felicidad, enunciada en *Noctes*: «Mais qu'est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène?» (cit. *ibid.*, p. 134). Además de esta común identificación que Nathanael y Meursault experimentan

este mismo gesto en otras obras⁴⁶⁹, además del ya mencionado de Zenón en *L' Œuvre au Noir*.

- c) La muerte. Con este epígrafe culminamos el análisis de este elemento polisémico de la oscuridad y la noche. Además de caricia sensual y de elemento de contacto con la plenitud de la vida, también la noche cierra el ciclo, al prestarse como vehículo de la enfermedad y de la muerte. Si en *Noces* de Camus la exaltación de la luz lo era también de la vida, del goce y de la sensualidad, la noche tiene en *Un Homme obscur* una faceta sombría, al ser el período en el que el sueño adormece las defensas en la particular batalla que Nathanael libraba contra la enfermedad: «Chaque nuit [...] il pensait qu'il n'atteindrait pas le matin [...] Combien de bêtes des bois cette nuit-là ne reverraient pas l'aube?» (p. 1037). Si la muerte aprovecha de la oscuridad de la noche para sorprender a sus víctimas, también es porque la enfermedad tiene establecida una alianza estable con la noche, en la cual sus estragos son percibidos con mayor intensidad: «son délabrement, jamais mieux senti qu'aux heures de la nuit» (p. 1038).

hacia la naturaleza. podríamos hacer extensivos los puntos de contacto entre ambos personajes a otros aspectos. tales como la absoluta carencia de ambición profesional que ambos muestran. así como a la ausencia del amor en sus relaciones amorosas. que se limitan a la unión ocasional de los cuerpos (ibid., p. 40). Finalmente. el concepto de «anomia social» aplicado a ciertos personajes de Camus. Sartre y Malraux por Carmona. resulta igualmente extensivo. creemos. a Nathanael. que carece por completo de anclaje social alguno en el medio en el que se desarrolla la primera parte de su vida: «Los personajes son asociales. en cuanto que. desposeídos de "roles" y "status". han perdido toda expectativa de conducta. su función en la sociedad. su ubicación y la responsabilidad ante la pauta o norma social. Se encuentran con su techo cultural roto. han perdido el sentimiento de comunidad y desembocado en un estado de *anomia*. No se trata de del personaje rebelde que forja su carácter en una lucha dentro de la misma sociedad que nos ofrecía la novela del siglo XIX. sino que huyen de su comunidad en busca de la aventura en un espacio distinto. exótico (Malraux). o en su huida inician una aventura del yo. como último refugio (Sartre). Pero el móvil inicial ha sido la irreconciliabilidad con su universo. la búsqueda de una comunidad social perdida» (ibid., p. 222).

⁴⁶⁹ Una descripción muy semejante. referida igualmente a la comunión sensual de sumergirse en una oscuridad envolvente. aparece descrita en *Quoi? L'éternité*. en el curso de una conversación entre Jeanne y Johan Karl, el que fue su prometido: «Assis sur le sable il lui parle des îles dalmates ou des côtes de Norvège où il a pu. en pleine solitude. se baigner sans vêtements. goûtant ainsi l'enveloppement complet de la mer [...] Elle lui raconte que depuis l'enfance elle a pris l'habitude de sortir dans l'obscurité totale sur son balcon. ou. quand l'occasion se présente. par la porte de la chambre de plain-pied avec le jardin. toute nue. pour mieux goûter ce noir sans forme. ces senteurs nocturnes imprégnant la peau. et sur tout son être la douceur ou la force du vent. Rien que quelques instants. comme un rite d'ablution avant d'aller dormir» (QE, EM p. 1244). También Adriano evoca el goce del contacto de la piel con el agua: «je participe encore au délice du nageur caressé par l'eau» (MH. OR p. 290).

La vida de Nathanael es representada como el resto de una débil llama que arde en la noche sin apenas cera; cuando se apague, se hará la noche completa, y la oscuridad significará su muerte. Mientras ésta llega, la oscuridad puede también resultar un eficaz aliado para facilitar el proceso: «Il supposait que cette chandelle s'éteindrait sous la mesure effondrée ; il n'en était pas sûr [...] Il optait pourtant de préférence pour l'obscurité totale, qui lui semblait la solution la plus désirable: personne n'avait besoin d'un Nathanaël immortel» (pp. 1036-1037). El día de su muerte no espera el despuntar del alba para emprender el camino que le conducirá a su refugio definitivo. Cuando sale de su cabaña, «bien avant l'aube [...] le noir du ciel tournait au gris, indiquant qu'on allait vers le matin» (p. 1040); poco a poco, todo se tiñe de rosa «tout semblait orient» (p. 1041). Se han invertido definitiva y paradójicamente los términos, pues fue la noche la que más vivo hizo sentirse a Nathanael, en lo alto del mástil, y es la luz del amanecer la que preludia el sueño que ahora emprende sobre la arena; es el alzarse del sol el que marca el declinar de su aliento.

11.7.4 EL SILENCIO

En un mismo plano de igualdad que la oscuridad o el aislamiento –ya analizados-, o con la soledad –que analizaremos a continuación-, el silencio constituye un ingrediente no sólo fundamental sino necesario en la ceremonia final de Nathanael. Esta vez el silencio sí está construido a base de ausencia de todo ruido que no provenga de la naturaleza, a base de ausencia de seres humanos alrededor –de ahí el cerco de soledad construido en torno a él-, a base, en definitiva, de ausencia de vida. La muerte empieza a manifestarse para Nathanael bajo la forma de carencia de una de las más hermosas manifestaciones que la vida proporciona: la palabra.

No aludimos aquí a la faceta creativa y fecunda que ciertas manifestaciones del silencio pueden llegar a representar, o de la plenitud de un

silencio contemplativo ante algo vivo y bello, como ha descrito Yourcenar en otras páginas⁴⁷⁰; el silencio de la isla de Nathanael es la antítesis del mismo fundamento bíblico de la creación, el origen de todo: *En el principio fue el Verbo*⁴⁷¹. Al no existir la palabra, desaparece toda posibilidad de esperanza para Nathanael. Extinguida la palabra, todo lo demás muere con ella. De ahí que incluso se permita echar al fuego la única lectura de la que disponía, que no era otra que la misma Biblia, con el fin de calentarse; en ese gesto está encerrado el alcance de su renuncia definitiva. Era tanto y tan profundo el silencio que reinaba en torno a él, que tenía que desafiarlo para no hundirse prematuramente:

Une fois, pour se prouver qu'il possédait encore une voix et un langage, il prononça tout haut non plus un nom de femme, mais son propre nom. Le son lui fit peur [...] ce nom inutile semblait mort comme le seraient tous les mots de la langue quand personne ne la parlerait plus (p. 1033).

El silencio reinante en la isla acaba por sobrecoger a Nathanael, al estar indisolublemente unido a la soledad, a la angustia y al miedo a que la muerte le sorprenda; por eso le lanza un conjuro:

Il ne s'était jamais senti au cœur d'un tel frémissement. Au bout d'un moment, il plia les jarrets comme s'il allait tomber ou s'apprêtait à prier, et dix fois, vingt fois, à haute voix, cria le nom de Saraï. L'immense silence qui l'entourait ne lui renvoya pas même un écho. Alors, mais à voix basse, il répéta un autre nom. Ce fut la même chose (p. 1026).

⁴⁷⁰ Además de los valores del silencio que hemos señalado en el capítulo correspondiente a *Anna, soror...* (cfr.), encontramos un admirable canto al silencio lírico en un pasaje de gran intensidad contenido en *Quoi? L'éternité*. En él se nos narra, en medio del paisaje bucólico de un bosque, el encuentro sin palabras que mantiene con la naturaleza una pareja de enamorados, Jeanne y Egon, así como la carga de trascendencia que ese silencio entraña para ambos. Su silencio es una respuesta de comunicación hacia la naturaleza y hacia ellos mismos a través del silencio, una prueba de respeto y de recogimiento: «La plus belle des journées qui ne sont que pour eux seuls, naquit d'une proposition d'Egon. Il s'agit d'atteindre au cœur de la forêt une clairière isolée, et d'y demeurer tout le long jour d'été, assis sans parler, attentifs à tout» (QE, EM p. 1257). Tras la descripción del espectáculo ofrecido por la naturaleza a lo largo de esa jornada, los enamorados emprenden el regreso: «Fidèles à leur pacte, ils se relèvent sans parler, la main dans la main. Le sort de Jeanne se décide par une après-midi comme celle-là. Comment ne pas vouloir continuer à vivre avec quelqu'un, lorsqu'on s'est si longuement tus ensemble? (ibid., p. 1258).

⁴⁷¹ I San Juan (1, 1-2): «Lo que era desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que contemplamos y palpamos nuestras manos tocando el verbo de la vida».

El silencio de Nathanael recuerda al de Valentina, la madre de Anna y de Miguel (cfr. *Anna, soror...*), que asume callada y estoicamente su destino y se desliza mansamente hacia él («elle s'abandonna sans lutter», AS, OR p.894), sin oponer más resistencia que los tímidos intentos de aplazar el momento del silencio definitivo, mediante el uso de la voz y de la palabra, conscientes de que el silencio entraña la muerte.

11.7.5 LA SOLEDAD

La oscuridad, la noche, la isla, el silencio y la soledad, no son sino aristas de un mismo cerco que se teje en torno a Nathanael hasta que llegue el momento de enfrentarse a su fin. El camino que llevará hasta el término de esa aventura está, en su caso, plagado de ausencias y carencias: faltan la palabra y la voz, faltan la luz y la claridad, faltan las referencias al tiempo objetivo, que también para él se detiene, falta, sobre todo, cualquier manifestación de compañía humana, divina o animal. De la conjunción de todas esas ausencias nace el desamparo y la desnudez, nace la soledad del hombre frente a la muerte, igual que la ha encontrado en el nacimiento.

En el relato que nos ocupa, las alusiones a la soledad de Nathanael van punteando el texto, formando un formidable *crescendo* que culminará en la última de sus líneas, con la expresión más descarnada de un hombre doblado sobre sí mismo que se inclina en la arena para morir. Esa progresividad facilitará la toma de conciencia creciente por parte del protagonista, así como una paulatina renuncia a todos los elementos que le van siendo arrebatados (incluyendo entre ellos la salud física). En este sentido, destacamos la soledad derivada de la propia condición de isla deshabitada: «Pas une fois [...] il ne vit trace de pas humains sur la grève» (p. 1027). El único enlace que Nathanael disfrutaba con el mundo habitado, más allá de las aguas, se lo proporcionaban las visitas del viejo Wilhelm, además de la presencia, en una granja relativamente próxima, de dos mujeres y una vaca. Cuando este exiguo grupo abandona la isla, Nathanael

comprende que su final está un poco más próximo: «Il y avait dans cette île deux présences humaines et une présence d'animal domestique de moins. La solitude avait grandi» (1030)... y con ella, habían disminuido sus posibilidades de salvación. Más adelante, cuando se entera de que la visita largamente esperada del señor Van Herzog no iba a tener lugar, es cuando le sobreviene la certeza de que el destino estrecha el cerco en torno a él: «Peu de jours plus tard, il apprit que Monsieur Hendrick Van Herzog, appelé à Brême pour affaires, ne viendrait pas cet automne [...] ce fut comme la tombée d'un lourd rideau l'isolant dans la solitude» (pp. 1032-1033).

La caída de la soledad con todo su peso sobre él implica al mismo tiempo la supresión del concepto tiempo, al haber sido retiradas las referencias exteriores que permiten su medición: «Alors, le temps cessa d'exister» (p. 1032). inevitablemente, con ello sobreviene el miedo a la locura, y de ahí, de la plena asunción de la soledad en estado puro, surge la consciencia de que su hora ha llegado: ya no le queda sino encontrar el lugar adecuado para refugiarse:

Peu à peu, la peur, insidieuse d'abord, puis souvent fouettée jusqu'à la frénésie, s'installa en lui. Mais ce n'était pas, comme il l'avait cru, la peur de la solitude, mais celle de mourir, comme si la mort était devenue plus inéluctable depuis qu'il était seul [...] Son bon sens lui disait qu'on meurt toujours seul. Et il n'ignorait pas que les bêtes s'enfoncent dans la solitude pour mourir» (pp. 1033-1034).

Cuando da sus últimos pasos sobre la tierra, sabe que está afrontando su soledad definitiva, del mismo modo que la asumen el resto de las criaturas de la creación: «Il savait [...] qu'il faisait en ce moment ce que font les animaux malades ou blessés: il cherchait un asile où finir seul» (p. 1041).

La soledad queda, así pues, elevada a la categoría sustantiva, consustancial a la muerte, y nunca como en esta narración Yourcenar lo había puesto de manifiesto con tanta insistencia ni tan descarnadamente. El ser humano carece de argumentos para luchar contra el destino que le aguarda, y de ahí nace su soledad,

su silencio, su incapacidad para rebelarse ante «la pena de muerte colectiva» de la que hablaba Camus en *L'homme révolté*. En esa soledad está la base de la gran orfandad del ser humano frente a su destino, que tan dramáticamente encarna Nathanael.

CAPÍTULO 12

UNE BELLE MATINÉE : **LA MULTIPLICACIÓN DE LA VIDA A** **TRAVÉS DEL TEATRO**

CAPÍTULO 12

UNE BELLE MATINÉE : LA MULTIPLICACIÓN DE LA VIDA A TRAVÉS DEL TEATRO

Esta «fantaisie de quelques pages» (*Postface*, p. 1066), que sirve de prolongación al relato de *Un Homme obscur* y a la figura de Nathanael, parte, como ya ha quedado expuesto, de la obra de juventud publicada en 1934 bajo el título *La Mort conduit l'attelage*, y contiene en sus páginas una de las estampas de las que se tomó este título global. Como hemos señalado en los capítulos precedentes que corresponden a las otras narraciones integradas en esta trilogía, las transformaciones introducidas en la versión publicada en 1982 (*Comme l'eau qui coule*), han sido en algunos casos tan profundas, que casi podemos hablar de obras enteramente rehechas, excepto en lo referente al tema y al protagonista «de sorte que pas une ligne ne reste de la première esquisse, ni des quelques pages révisées concernant l'enfant dans la version de 1935» (*ibid.*, pp. 1070-1071).

El protagonista es en esta ocasión Lazare, hijo («réel ou putatif», *ibid.*, p. 1070) de Nathanael y de Sarai. Tras la partida de su padre enfermo y el ajusticiamiento en el patíbulo de su madre, queda bajo la custodia de su abuela Mewrouv Loubah, quien lo cría en el burdel que regenta en la judería de Amsterdam. Ese local y la variada clientela que lo frecuenta constituyen a un tiempo su escuela y el pequeño microcosmos en el que crece, reducido en extensión, pero de una increíble variedad y riqueza de tipos y de situaciones, y que consituye para él una auténtica experiencia de iniciación. Desde allí, al alba de *una hermosa mañana*, a la misma hora en la que su padre finalizó su andanza en la tierra, con apenas trece años de experiencia en la vida, este adolescente emprende su particular viaje iniciático en compañía de un grupo de cómicos que viajan en un carromato destartado, conducido por la mismísima muerte. Como

otros protagonistas de Yourcenar, Lazare se pone en movimiento, aunque esta vez su viaje tendrá una lectura más alegórica que real⁴⁷².

12.1 LAZARE, SÍMBOLO DE LA RESURRECCIÓN

La elección del nombre de Lazare como nombre de quien inicia una nueva vida, una vez extinguida la de su padre Nathanael, no es en absoluto atribuible al azar; al contrario, responde a la carga simbólica que encierra su personaje⁴⁷³ y a las muy diversas lecturas que el mundo del teatro y de los sueños sugieren de cara a su pervivencia. Esa será la respuesta a la efímera fragilidad que había acabado prematuramente con su padre. La andadura de Nathanael había sido, en efecto, una lenta sedimentación de elementos y vivencias, que se funden al final de su vida en un átomo de naturaleza. Esta fusión culmina cuando se acurruca en un pequeño abrigo natural para morir como un animal; al no existir inhumación, sus restos serán asimilados por otros seres y por la tierra misma, reintegrándose al circuito más primario de la vida. Lo que fue un ser humano cargado de vivencias, queda así reducido a su más esencial condición de materia orgánica.

Mediante ese proceso de reducción progresiva del hombre hasta la disolución en sus elementos integrantes más elementales, la extinción de Nathanael cierra su ciclo vital. Simultáneamente, y a muchos kilómetros de

⁴⁷² «*Une belle matinée*. très courte est une sorte de scherzo allégorique : il s'agit d'un enfant qui rêve à ce que sera sa vie». (Lettre à Georges de Crayencour, 15 novembre 1981. LT, p. 649).

⁴⁷³ Mencionamos otros títulos literarios que recogen la tradición simbólica del personaje evangélico de Betania (Jn 11, 33-44), que habría de quedar para la historia asociado al milagro o al fenómeno de la resurrección, tales como el *Lazaro* de Luigi Pirandello (1928), o el *Lazare* de A. Malraux (1974), que formaría parte de *Le miroirs des limbes*, continuando, desde ese punto de vista, sus *Antimémoires* (1966). El episodio del evangelio en el que el hermano de Marta y María es devuelto a la vida por Jesús, representa la estampa emblemática de la victoria sobre la muerte, lo que le confiere una enorme relevancia dentro del ámbito del cristianismo, por ilustrar la inmortalidad del alma y por sustentar la fe en el más allá y en la resurrección de los muertos. Todo ello le convierte en el eje en torno al cual se organiza la liturgia y los ritos de culto a los difuntos. Este triunfo de Jesús sobre la muerte, constituye sin duda alguna el milagro por antonomasia de todos cuantos realiza, siendo así mismo precedente directo del que luego se operará sobre su persona, a los tres días de ser crucificado. Representa, pues, el referente obligado del fenómeno de la resurrección en el sustrato colectivo de la cultura occidental, además de en el ámbito religioso, en el literario y en el de las artes plásticas.

distancia, en la persona del pequeño Lazare, tiene lugar la renovación que impone la naturaleza para que, a través de su hijo, siga girando la rueda de la supervivencia. Lazare representa un nuevo eslabón, con el cual se va a invertir la tendencia dinámica impuesta por Nathanael, de tal modo que lo que con él era reducción hasta el punto cero (su extinción), con Lazare se convierte en expansión proyectada hacia el infinito, que arranca desde ese mismo punto cero (su nacimiento), merced al surgimiento de su figura y de las múltiples creaciones de personajes que podrá acometer en virtud de su nueva faceta de actor.

Se crearía de este modo una estructura en forma de *diábolo*: dos conos (Nathanael y Lazare), unidos por el vértice (el punto cero: la muerte del primero y el nacimiento del segundo); a partir de ese punto cero, la expansión representada por las múltiples vidas del Lazare actor. La referencia geométrica del diábolo sería igualmente representable mediante la imagen de un reloj de arena, que encarna la percepción emblemática del transcurso y la fugacidad del tiempo, y que determinará la duración de cada uno de los ciclos vitales. Al invertirse el reloj, es la mitad ya extinguida (Nathanael) la que proporciona la arena (la vida, el tiempo) a la otra mitad (Lazare), marcando así el inicio de la nueva vida⁴⁷⁴. El personaje de Lazare, pues, proclama con su nombre, la intencionalidad manifiesta de encarnar a un personaje encargado de dar vida a otro cuya vida ya está extinguida⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ La descripción que efectúa Chevalier / Gheerbrant respecto al reloj de arena incide igualmente en la interdependencia entre las dos cavidades del reloj y los respectivos ámbitos que cada uno de ellos representan: «El reloj de arena simboliza la caída perpetua del tiempo (Lamartine); su flujo inexorable, y por tanto su consumación en el ciclo humano con la muerte. Pero significa también una posibilidad de inversión, un regreso a los orígenes» (Chevalier, p. 877): ésta es la inversión que estaría representada en la figura de Lazare, que perpetuaría de esta forma el flujo de arena entre ambas cavidades: «dos dos depósitos de la ampollita corresponden al cielo y a la tierra [...] el estrangulamiento medio es la puerta estrecha por la que se efectúan los intercambios [...] La terminación del flujo marca el fin de un desarrollo cíclico, del que Schuon ha señalado que es exactamente conforme al movimiento en principio imperceptible de la arena, y luego cada vez más rápido hasta la precipitación final» (ibid., pp. 877-878).

⁴⁷⁵ Del mismo modo que le ocurre a su padre Nathanael, que en dos ocasiones asume la función – el papel- de alguien que previamente había fallecido, prolongando con ello el desempeño de sus funciones, el mismo Lazare, además de prolongar, en cierto sentido el papel de su padre, ocupa el puesto de comediante en la compañía, gracias a que a uno de sus componentes le han herido gravemente en el curso de una pelea.

En lo que a la estructura de esta breve pieza se refiere, de nuevo hemos de referirnos a *Un homme obscur*, pues de la misma manera que esta narración se iniciaba con el anuncio de la muerte recién acaecida de Nathanael, también aquí encontramos un inicio que nos remite directamente al final del relato. Así, encontramos en el comienzo la inminente partida de Lazare con el grupo de actores, para pasar después a un relato retrospectivo de sus antecedentes biográficos. También análogamente a la obra anterior, se establecerá una estructura circular, que hará coincidir el inicio y el final de la narración, que una vez más emulará el cíclico girar de la vida, de la misma tierra «cette grosse boule qui tourne» (p. 1043), de la rueda del destino, del eterno retorno. Este tipo de estructura circular sirve igualmente para ilustrar la condición de prisioneros inherente a la mayor parte de los personajes de Yourcenar, de la que escapan, en un primer momento, a través del viaje, del movimiento, del crecimiento como personajes y, una vez que el círculo vuelve a cerrarse sobre sí mismo, mediante la muerte⁴⁷⁶. Con ello, el deseo liberador de la muerte se convierte a menudo en fuerza motriz para estos personajes, en tanto que representa su único medio de escapar a los sucesivos círculos concéntricos, al laberinto que el destino y el propio individuo han ido tejiendo a su alrededor.

12.2 EL SUEÑO. LA RUPTURA CON EL PASADO COMO MUERTE SIMBÓLICA

La corta vida de Lazare es, hasta el momento de su partida, un debatirse entre los dos polos representados en su entorno: de un lado, el aspecto sórdido y desarraigado (en el que, no obstante, él disfruta de una cálida posición, lo que hace de él un pícaro⁴⁷⁷ bien integrado), y de otro, la magia de los sueños, que se materializaría ante sus ojos en la en la llamada del teatro. El teatro supondrá,

⁴⁷⁶ Cfr. a este respecto apdo. «Le motif du prisonnier. Le cercle» en Andersson, p. 20.

⁴⁷⁷ En su desarraigo juega un importante papel el hecho de no acudir a la escuela, lo que hubiera podido suponer un elemento de sujeción o vinculación a su entorno inmediato, y que habría podido comprometer su partida final: «Quant à l'école. on s'arrangeait. Il devenait d'ailleurs un peu trop

desde este punto de vista, la apertura de una puerta que le dará acceso a horizontes para él míticos, al tiempo que le dará la oportunidad de romper sus lazos con un pasado del que, si bien es cierto que no reniega, tampoco se siente especialmente vinculado a él, debido a la carencia de sólidos referentes: su pasado (viaje a Londres, ejecución de su madre, etc.) tiene para él la apariencia confusa de una remota representación teatral, en la que los actores fueran seres ajenos a su vida. «Il lui semblait que sa mère (dont, du reste, il ne se souvenait pas, étant fort jeune à l'époque), était morte sur un grand théâtre» (pp. 1052-1053).

Esta puerta abierta por la que Lazare optará finalmente, será abierta para él por el anciano actor Herbert Mortimer, que actuará ante él como sacerdote y taumaturgo, y será el encargado de ungirlo antes de que emprenda su viaje. Este personaje tenía a los ojos de Lazare una dimensión enigmática e intemporal («il n'avait pas d'âge [...] Et il n'avait pas non plus de corps», p. 1056), y asume la esencia, el espíritu de la transfiguración del ser a través de la interpretación. Él representará ante los ojos del joven la clave que le dará acceso a múltiples existencias, las vidas de los personajes que encarnará, que le harán vivir gozos y tragedias, y que ampliarán hasta el infinito su hasta entonces exiguo horizonte.

En el paso de un Lazare al otro (o mejor, a los otros, pues habrá tantos como personajes encarna), se producirá un tránsito mediante el que accederá a ese otro lado del espejo, como hiciera el otro Lázaro, el de Betania, en su salida del sepulcro, produciéndose una metamorfosis, análoga a la transformación alquímica alcanzada por Zenón: su propia imagen se ensancha y se multiplica en tantos reflejos como duendes pueblan sus sueños: «Le petit Lazare était sans limites, et il avait beau sourire amicalement au reflet de lui-même que lui renvoyait un bout de miroir fiché entre deux poutres, il était sans forme: il avait mille formes» (p. 1059). Esas mil formas representan la multiplicación de vivencias que el teatro le va a deparar y, al mismo tiempo, la desintegración que su yo primitivo va a experimentar; «Mais il lui semblait que tous ces petits Lazares étaient, non pas

vieux pour l'école» (p. 1044). Se trata, pues, de un autodidacta que no va a la escuela, pero sumamente dotado para el aprendizaje, aspecto en el que recuerda a la propia Yourcenar.

morts, non pas oubliés : dépassés plutôt, comme des petits garçons avec lesquels il aurait couru dans la rue» (p. 1056).

Este proceso de despojamiento, de ruptura y enajenación, de desvinculación con su pasado, previamente verificado en Zenón, en Nathanael, resultará también necesario a Lazare para poder adentrarse en un universo reservado sólo a los iniciados: el de los sueños.

La dualidad de planos entre lo onírico y lo real, que siempre ha estado más o menos latente en toda la obra narrativa de Yourcenar, adquiere en este relato una dinámica caprichosa, reflejando la dualidad misma cuerpo-espíritu, cuya tensión es la causa última que ha generado las frecuentes incursiones efectuadas por la autora en este universo, quedando este relato repartido entre los dominios de uno y otro. Así, la habitación de Herbert, situada significativamente en la última planta de la casa de la Loubah («Loubah avait logé Herbert dans la chambre tout en haut où l'on mettait des gens qui n'aimaient pas être dérangés»⁴⁷⁸, p.1046), se convierte a los ojos de Lazare en una especie de crisol en el que se funde toda la magia acumulada de tantas comedias: el rayo de luz que se escapa por debajo la puerta y las voces que escucha le hacen creer que ese pequeño recinto mágico está poblado por un pandemónium de fantasmas.

Como iniciación, Lazare tiene ocasión de participar de ambos mundos durante el período que va desde que se adentra en la habitación del viejo Herbert por vez primera, hasta que definitivamente se embarca en el carro de los cómicos. En el transcurso de esa transición, el personaje se ha decantado y ha optado por sumergirse en el mundo de los sueños, rompiendo definitivamente y de forma irreversible con lo que hasta entonces había sido su entorno inmediato. En el gesto de Lazare queda sellada la trascendencia y la pervivencia del espíritu – representado aquí por el mundo más etéreo e inaprensible de los sueños, de la ilusión, de la virtualidad en estado puro, del teatro en definitiva-, en detrimento del ciclo efímero del cuerpo y de la vida a ras de tierra (de ahí la elevación física

de la habitación de H. Mortimer), que estaría representado por el burdel y sus moradores.

Esta especie de muerte simbólica, de ruptura, que se asemejaría según lo expuesto al abandono que el espíritu del difunto efectúa respecto al cuerpo que lo sustentaba, no será en este caso materializada a través del proceso habitual, a través de la muerte física, sino a través de la inmersión en el mundo incorpóreo de los sueños; no será θάνατος la oficiante, sino su hermano υπνος. Las marcas aportadas por el texto son, en este sentido, abundantes.

La primera de ellas se refiere al balance previo a la partida definitiva, que Yourcenar suele introducir en sus protagonistas en los momentos inmediatamente anteriores a su muerte. Gracias a ese balance resumen, el moribundo aporta lo más destacable de su bagaje vital, dando con ello sentido al hecho de haber vivido esa existencia que, de otro modo, correría el riesgo de reducirse a la nada en el momento de su desaparición. El enjuiciamiento y el balance que el personaje efectúa de lo que ha sido su vida contribuye de esta forma a prepararle para la muerte, pues, al tiempo que lo reconforta, le ayuda para asumir el juicio posterior, que muchos de ellos temen afrontar (p. e., don Álvaro, padre de Anna).

De forma análoga, previamente a la muerte simbólica y a la ruptura con su pasado que va a representar la huida de Lázaro, éste efectúa igualmente el balance de su corta vida, aunque lo hace bajo el registro de un largo sueño («au lieu de sommeiller, il rêva» (p. 1055): «Ce fut un long rêve. Il s'agissait de lui, le petit Lazare, qui connaissait tout ce qu'il avait à connaître dans les rues d'Amsterdam» (p. 1055). A lo largo de ese sueño va desfilando un nutrido catálogo de tipos sociales conocidos por él: comerciantes, ladrones, borrachos, mendigos,...; también integra el desfile al propio Herbert: «Et Herbert était parti comme on part dans les rêves, ou comme parfois les comédiens passent dans la coulisse sans qu'on sache pourquoi, et c'est de la sorte que le petit Lazare partirait demain» (p.

⁴⁸Otra peculiar modalidad de isla. no convencional esta vez. para que el individuo permanezca en soledad.

1056)⁴⁷⁹. Este sueño, además de balance tiene todas las características de la experiencia alquímica de Zenón. Durante la noche, Lazare muere en su vieja apariencia, para renacer al alba y emprender el viaje, ya revestido de su nueva identidad. En el sueño se produce una especie de disolución de sus anteriores esencias: «Et il s'agissait de l'enfant Lazare qui avait joué avec Klem, et de celui envers qui Mevrow Loubah était bonne [...] Mais il lui semblait que ces petits Lazares étaient, non pas morts, non pas oubliés : dépassés plutôt, comme des petits garçons avec lesquels il aurait couru dans la rue» (id.). El propio Lazare, mediante una metamorfosis que le enfrenta a su propia alteridad, gracias al reflejo especular de los sueños, se desprende de su propio yo y asume la nueva esencia que se habrá de concretar en decenas de nombres y de apariencias diferentes.

A partir de ese momento, una vez efectuada esta especie de *auto-metempsicosis* que ya señaláramos en Zenón (cfr. apdo. 9.5), Lazare inicia una transmigración múltiple en el interior del mismo sueño, en virtud de la cual, adopta las apariencias infinitas que su nueva condición de actor le va a permitir asumir, y que le capacitará igualmente para jugar con el tiempo y con la edad, pues en adelante, no existirán para él los límites que rigen en el mundo real: «Et Lazare aussi serait toutes ces filles, et toutes ces femmes et tous ces jeunes gens et tous ces vieux [...] Et il serait aussi d'autres belles filles [...] il redeviendrait comme Humphrey un garçon [...] il serait roi [...] Ou bien il ferait le pitre» (pp. 1057-1058). Casi al final de su alocada carrera de asunción de identidades, como culminación de esa trayectoria, se ve a sí mismo como el Próspero de *The Tempest* (a quien identifica con Herbert por el papel de artífice del encantamiento que ambos desempeñan), en el que quizá resulte el párrafo más representativo y explícito, a través del que enlaza el universo del que procede y aquel al que se dirige:

⁴⁷⁹ Se produce en esta alusión a Herbert una ambigüedad expresiva deliberada, en la que se juega con un triple plano simultáneamente: por un lado, la salida de la escena, entre las bambalinas, por otra parte, la partida real que poco antes había efectuado de casa de Loubah, acudiendo a una llamada para que volviera a representar un papel; queda por fin un tercer nivel, en el que la partida aludida encubre la salida del mundo y de la vida, en la que los seres actúan como los actores que salen de la escena para no volver. Queda en el caso de Herbert, la duda de si será esta última, es decir, la muerte, la salida de escena que realmente ha realizado, teniendo en cuenta las llamadas a

Ou bien, au contraire, tout se passerait devant une mer bleue et sous un ciel rose, et il serait Prospéro l'Enchanteur qui, comme Herbert, n'a pas d'âge, parce qu'il est quasi Dieu [...] Et, après avoir apaisé la terre et les vagues, il réciterait de merveilleuses paroles sur les choses qui passent comme un songe, au fond d'un sommeil dont notre vie est enveloppée (il ne savait pas très bien le passage par cœur⁴⁸⁰), et quand il briserait sa baguette magique, tout serait fini (p. 1059).

La elección de este drama shakespeariano y no de *As you like it* como cabría esperar –pues era ésta y no aquella la que iban a representar–, del personaje y del pasaje reproducido (cfr. nota pie ant.) refuerza la línea argumental hasta aquí desarrollada:

- La obra.- Este drama, escrito por Shakespeare al final de su carrera (1611), es posiblemente aquel que más elementos sobrenaturales presenta de toda su producción. A un escenario y una atmósfera fantástica e irreal (isla desierta en la que se consuman la expiación y la reconciliación, al igual que en el purgatorio de Dante), se añade la irrupción de criaturas fantásticas, tales como elfos, hadas y otros espíritus, con profusión de magias y hechizos. Estas características, presentes en en la evocación de Lazare, sirven para perfilar la atmósfera onírica a la que le dará acceso su nueva condición de comediante.
- El personaje.- Próspero, que en algunos pasajes del drama expresa las ideas del propio dramaturgo, aún en su imagen la figura de Herbert (de dimensión casi divina) con los anhelos del propio Lazare. Su posición de privilegio nace de su carácter de mago benigno, de santo anciano (como el Catón en la orilla del purgatorio de Dante), de creador de sueños⁴⁸¹ poseedor de la vara mágica, que arrojará a lo más

la prudencia formuladas por Loubah antes de su partida: «Je vous conseille de rester sur place [...] vous risquez de mettre le pied dans un vrai drame» (pp. 1048-1049).

⁴⁸⁰ Se refiere al célebre monólogo que pronuncia Próspero en la escena 1 del acto IV de *The Tempest*: «We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep» (Shakespeare, p. 1154).

⁴⁸¹ Este carácter benéfico de creador de sueños (expresión, en cierto modo, de inocencia y de vida), puede oponerse al maleficio operado por otro personaje de Shakespeare, Macbeth, uno de cuyos

profundo del mar, una vez conseguida la reconciliación buscada Próspero representa, por todo ello, la culminación final de la trayectoria dramática que Lazare idealiza y se traza para sí en su sueño, por una parte, da un sentido y un objetivo final a la representación, y por lo tanto a los sueños; por otra parte, consciente de los poderes ilimitados que le confiere la vara, una vez concluida, la arrojará al mar para no invadir ámbitos divinos, alejándose de las capacidades humanas. Los sueños de Lazare, por lo tanto, al estar filtrados por la figura de Próspero, encuentran la medida del hombre⁴⁸².

- El pasaje al que alude el sueño de Lazare encierra el mensaje contenido en el drama calderoniano, según el cual la vida es el sueño del que despertamos más allá de tiempo, y las cosas que nos rodean son ilusorias y se desvanecen, tal como lo describe Próspero al llegar al final de su carrera, haciendo mención del carácter fugaz, inconsistente de los actores, como trasunto del ser humano, de breve paso en el escenario de la vida.⁴⁸³

más graves crímenes. es el de haber matado los sueños como consecuencia de su asesinato: «Methought I heard a voice cry 'Sleep no more! Macbeth does murder sleep'» (*Macbeth*. Act II. Scene II. Shakespeare. p. 865).

⁴⁸² En la medida en que en Próspero la dimensión *mágica* de la dramaturgia no excluye la vivencia de la vida del actor. criterio que parece querer manifestar al lanzar al mar la vara. una vez cumplida su función. Este mismo aspecto es señalado por Daiches al referirse a la posible proyección de W. Shakespeare en este personaje: «Shakespeare's last word can be hardly Prospero's 'We are such stuff...' for if that is all that life is. it is a strange thing to spend one's career interpreting it dramatically. No. life is worth something after all. The characters in *The Tempest* leave the magical island of redemption to go back into civilization with all its imperfections and temptations; and this is a good thing, for man belongs with his kind. and there is a glory even in the tragic paradoxes of the human situation» (Daiches II, p. 304).

⁴⁸³ El texto completo del monólogo aludido anteriormente recoge la identificación del final de la escena con el final de la vida: «Our revels now are ended. These our actors, as I foretold you, were all spirits, and are melted into air, into thin air: and, like the baseless fabric of this vision, the cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, the solemn temples, the great globe itself, yea, all which it inherit, shall dissolve, and like this insubstantial pageant faded, leave not a rack behind. We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep» (*The Tempest*. Act IV. scene 1, en Shakespeare. p. 1154) («Se terminaron nuestras diversiones. Estos actores nuestros, como ya os he dicho, eran todos ellos espíritus, y se disolvieron en aire, en aire sutil. Así, al igual que el no fundado edificio de esta visión, se disolverán las torres cuyas cimas tocan las nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos, el mismo inmenso globo y todo cuanto contiene, y, al igual que ese incorpóreo espectáculo desvanecido, no dejarán tras sí la menor

La diferencia en lo que se refiere al viaje emprendido por los personajes en *The Tempest* y el iniciado por Lazare en la carreta de los cómicos, no es otra que el carácter reversible que presenta el primer caso (todos regresan de la isla), y la imposibilidad de retorno que intuimos, en el caso de Lazare. En ambos casos la partida se produce en busca de una redención (o paraíso perdido), una liberación a través del espíritu, y también en los dos casos ésta se obtiene mediante la magia (con los sortilegios de la vara o a través del teatro); pero, mientras que Próspero y su hija Miranda regresan para recuperar su reino (una vez reconciliado aquél con su hermano Antonio el usurpador, y ésta enamorada de Fernando, el hijo de Antonio), Lazare no marcha dejando ningún vínculo capaz de hacerle regresar algún día.⁴⁸⁴ De hecho, igual que encontrábamos a un Nathanael progresivamente despojado de vínculos afectivos y materiales, encontramos a un Lazare que carece de familia carnal: ni madre («ma mère a été pendue en public», p. 1052), ni padre («je crois que j'ai pas de père», p. 1053), ni siquiera su abuela, que lo ha criado. parece retenerlo: «Elle t'aime, ta mère-grand? –Je porte les plats et j'ouvre les portes» (id.), afirma Lazare por toda respuesta. Serán tan sólo los caballos los que merezcan su despedida al partir: «Ne dis adieu à personne qu'aux chevaux» (p. 1054). La desvinculación de Lazare con lo que queda atrás es, pues, radical en todos los sentidos.

El sentido del viaje nace de la búsqueda de la propia redención (como ocurría con Miguel de la Cerna en *Anna, soror...*, que se embarca para expiar su culpa). Si Próspero va en busca de un purgatorio transitorio que le devuelva purificado al mundo real, el viaje de Lazare representará la superación del mundo que deja atrás, que incluye el mundo que sus padres (cada uno por su parte) representaban, y al que él renuncia implícitamente. El mundo material que conoce no le satisface y por eso adopta con facilidad la decisión de franquear la puerta que le da acceso al mundo inmaterial de los sueños.

huella. Nosotros estamos hechos de la misma sustancia que los sueños, y nuestra breve vida está rodeada por un sueño».

⁴⁸⁴ El paraíso perdido representado por la isla, resulta inhabitable para Próspero, como lo es en la obra de Milton: por esa razón, aquel regresará al mundo de la vida, como lo hicieron Adán y Eva después de la expulsión. Lazare, por su parte, carecerá de razones para regresar: ni un amor, ni un reino que reconquistar: todo su mundo estará encerrado en el teatro.

Todo el desarrollo narrativo del viaje que se inicia en el final del relato, está desarrollado bajo el signo del sueño. Así, son diversos los recursos expresivos empleados por la autora para subrayar el carácter onírico del viaje emprendido por el grupo. El más destacable es sin duda ninguna la indumentaria del actor que guía el carro, que va revestido de los atributos de la muerte, y que estaba en el origen del título inicial previo a *Comme l'eau qui coule*:

Tout comme dans l'ancien récit, l'acteur chargé du rôle de la Mort dans un rechauffé de farce médiévale tient les rênes, son drap blanc n'ayant rien à craindre d'une ondée. Ce détail, pris à un épisode analogue chez Cervantès⁴⁸⁵, justifiait naguère le titre du recueil de 1935 : *La Mort conduit l'attelage*. Chargé du symbolisme qu'on ne peut s'empêcher d'y mettre, il m'a paru aujourd'hui trop simpliste pour servir de titre. *La mort conduit l'attelage*, mais la vie aussi (Postface, p. 1071).

Otros elementos destacables que contribuyen a diseñar la atmósfera intemporal y fantasmagórica requerida son: la lluvia que arrecia y que obliga a que todos vayan hacinados en el carromato desvencijado, la partida de tarot⁴⁸⁶ que juegan dos parejas de cazadores, la balada lúgubre que canturrea Touchstone, el vaivén del carro, el repiqueteo de la lluvia sobre la lona, la somnolencia que empieza a adueñarse de Lazare, etc., que forman, todos ellos, la viva imagen de una estampa irreal, vestidos como van todos ellos con sus ropajes de comedia («Monsieur de Bréderode [...] veut que nous arrivions dans nos habits de théâtre,

⁴⁸⁵ El episodio al que se refiere Yourcenar pertenece a *El Quijote*, y está recogido en el capítulo XI de la 2ª parte. Su título es «De la extraña aventura que sucedió al valeroso Don Quijote con el carro o carreta de las Cortes de la Muerte»; en él se narra el encuentro del hidalgo castellano con la compañía de *Angulo el Malo*, que se dirige a representar *El auto de las Cortes de la Muerte*, montados en una carreta: «la primera figura que se ofreció a los ojos de Don Quijote fue la de la misma muerte, con rostro humano» (Cervantes, p. 541).

⁴⁸⁶ No resulta ajena la mención al tarot al registro netamente simbólico que, como hemos señalado, preside este relato en general, y más concretamente su parte final, así como al carácter iniciático del viaje del adolescente. Como señala Chevalier «los arcanos mayores [del tarot] son en sí mismos caminos iniciáticos» (Chevalier / Gheerbrant, p. 976), añadiendo acerca de uno de los arcanos menores, el juglar, una alusión que parece directamente aplicable a la vara de Próspero, que es, como hemos señalado, la del poder taumatúrgico del actor: «tiene en sus manos el bastón que le asegurará poder sobre la tierra del oro y sobre sí mismo» (id.). Por otra parte, entre los arcanos mayores, encontramos el número VII, que no es otro que el carro, también ahí presente. Según la clasificación señalada por Chevalier, los 21 arcanos mayores se dividen en 7 grupos temáticos (la muerte, pese a ser un arcano mayor, carece de número) «el primero (activo por excelencia) corresponde al espíritu, el segundo al alma y el tercero al cuerpo» (id.) [obsérvese la exacta correspondencia de estos tres elementos del tarot con lo señalado por la crítica para la trilogía de *La mort conduit l'attelage*, ya mencionada]. Aplicando esta clasificación al carro de nuestro relato, éste quedaría encuadrado en el ámbito

parce que ça fait plus gai», p. 1060). El tiempo real parece suspendido en el interior del carromato:

Les cahots du coche berçaient l'enfant qui s'habitua à eux. Tout se brouillait dans cette somnolence: le tambourinement de la pluie sur le toit [...] la plainte du pitre, l'haleine d'Aubrey, les figures du tarot dont on ne sait trop ce qu'elles veulent dire (p. 1063).

Quizá no sea casual que Lazare, el último de los personajes de las narraciones de Yourcenar, en lugar de morir al final del relato, como ha sido la tónica imperante en los demás, se dirija hacia un destino en el que multiplicará las vidas y las muertes representadas, siendo en todo momento la muerte quien guía el carromato en el que viaja, imagen en la que no resulta excesivamente difícil entrever una elocuente alegoría, como señala De Feyter: «Le petit acteur Lazare, qui dans l'univers du déguisement par excellence, vivra d'avance toute vie et dès lors aussi toute mort. Partant pour une vie de rêve qui consistera à travestir toute réalité jusqu'à la mort, il sera conduit dans un symbolisme presque par trop voyant, par l'acteur qui interprète la Mort» (De Feyter, p. 71).

del espíritu (al ser el n° 7 y ser, por lo tanto, primero de un grupo ternario), lo que convertiría a los pobladores de este carromato en los portadores de los espíritus de cuantos personajes representan en los escenarios.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

Queda la duda, una vez concluido el recorrido efectuado sobre la obra narrativa de Marguerite Yourcenar bajo la óptica del tema de la muerte, de si verdaderamente hemos mantenido inalterable el objetivo a lo largo de todo el estudio, o si por el contrario, éste nos ha ido forzando progresivamente a ampliar el número de puntos de atención en los que teníamos que ir fijando el centro de nuestro análisis. Si la perspectiva del crítico literario o del estudioso es analítica, la del creador es forzosamente sintética, y a veces resulta problemático el proceso mediante el cual pretendemos disociar los elementos que tan trabajosamente han sido engarzados.

La obra de Yourcenar, como hemos intentado demostrar, presenta efectivamente una presencia destacada de elementos, personajes y situaciones directamente vinculados a la muerte, pero se trata en todos los casos de un camino de ida y vuelta, en el que la vida y la muerte se hallan indisolublemente unidos: «Personne ne sait encore si tout ne vit que pour mourir ou on ne meurt que pour vivre».⁴⁸⁷ Junto a la muerte, los personajes de Yourcenar asisten en primera línea al resto de combates que el hombre ha de afrontar antes de esa última lucha, «cette révolution par où nous passerons tous»⁴⁸⁸: el amor, la religión, la guerra, la ecología, el fanatismo, la libertad. En medio de ese universo, el héroe yourcenariano, siempre considerado en su perspectiva estrictamente individual, se ve impelido al cumplimiento de un destino para el que sabe que está previamente predeterminado, y que no podrá en ningún caso eludir; también sabe que la culminación de ese destino indefectiblemente desembocará en la muerte, por muy diferentes que sean las denominaciones⁴⁸⁹ que se les atribuya, por muy

⁴⁸⁷ AS. OR p. 922.

⁴⁸⁸ MH. OR p. 446.

⁴⁸⁹ Son, en efecto, múltiples las denominaciones bajo las cuales Yourcenar encubre esta realidad cierta, compuesta en francés tan sólo de las cuatro letras del vocablo *mort*. La labor literaria consiste entonces en atribuirle un variado muestrario que introduce distintos matices metafóricos, simbólicos o alegóricos: así aparece, teñida de negro, como «cette grande incertitude noire» (SS. EM. p. 1533), «cette tenture noire» (MH. OR p. 403), «Sa Majesté noire» (ON. OR p. 649), o bien

heterogéneas que sean las distintas modalidades bajo las que se presenta y, en fin, por más que varíen las actitudes y las motivaciones de los distintos personajes que llegan hasta ella.

Como señaló W. Kaiser, «elle savait que le destin de l'homme est inexorablement tragique»⁴⁹⁰, quizá por eso ella misma confiesa en *Souvenirs pieux* que ante la vida y la muerte, no hay más actitudes admisibles que el cristianismo o el estoicismo. Cabría añadir una tercera opción, que sería la del nihilismo ante la constatación del destino ineluctable y absurdo del ser humano. Para entender el destino que ella adjudica a sus personajes y las vías a través de las cuales les conduce hasta su fin, conviene aclarar previamente que ella no adoptó con carácter exclusivo ninguna de las tres vías mencionadas. En su vida, se dieron en proporciones variables, y en distintas fases de su biografía, una actitud fuertemente agarrada a la existencia, que se apresuraba a disfrutar cada momento como si fuera a acabar un instante después («On ne voit pas deux fois le même cerisier ni la même lune découpant un pin. Tout moment est dernier parce qu'il est unique»⁴⁹¹), actitud en la que podríamos apreciar un componente epicureísta; sin embargo, junto a ello, hay un escepticismo profundo, que hemos señalado a través de las obras que reflejan conflictos bélicos, guerras de religión, destrucción del planeta, etc. Finalmente –y en esto, puede aproximarse más a la vertiente estoica que también transmite a algunos de sus personajes (Zenón, Nathanael, Adriano)-, emprende un paulatino proceso de familiarización y conocimiento del fenómeno de la muerte, de suerte que cuando ésta se produzca, sean la calma y la serenidad quienes presidan un tránsito apacible.

La mención que hemos efectuado en torno a los múltiples conflictos desencadenados por la humanidad, nos lleva a efectuar una necesaria diferenciación entre el plano del destino personal del individuo y el destino colectivo del género humano. El escepticismo que le inspiraba este último se

como «cette vieille maîtresse de Dieu» (FE. OR p. 1131). «la terrible exécutante» (SS. EM p. 1582), o «le don sombre» (DR. OR p. 188), entre otras.

⁴⁹⁰ Cit. en Savigneau, p. 510.

⁴⁹¹ En *Le Temps, ce grand sculpteur*.

fundamentaba no sólo en la reincidencia histórica en las mismas guerras, las mismas crueldades, las mismas intolerancias y los mismos fanatismos, que han quedado descritos en los capítulos correspondientes a *Le Coup de grâce* (cap. 6) y *L'Œuvre au Noir* (cap. 10), fundamentalmente, sino también en su persistente incapacidad para resolverlos.

Las abundancia de muertes colectivas y violentas reflejadas en ambas novelas testifican hasta qué punto la autora se siente descorazonada ante las sombrías perspectivas que el género humano como tal le inspira: «Mon découragement atteint à la largueur et à la profondeur de l'océan Atlantique»⁴⁹². La ruina del hombre como especie sobre la tierra queda representada igualmente en el empeño suicida que muestra en destruir el medio ambiente en el que sobrevive, actuando como un depredador irresponsable y cruel. Todas las obras analizadas contienen en mayor o menor grado alusiones al comportamiento cruel del ser humano hacia los animales (también hacia las plantas o los árboles), siendo éstos sistemáticamente presentados como depositarios de la nobleza y de la inocencia, en oposición al hombre.

La proyección que esta condena genérica sobre la humanidad tiene en las obras de Yourcenar, se manifiesta preferentemente en las muertes colectivas, ya sean producidas por guerras (*Le Coup de grâce*), o por epidemias (*L'Œuvre au noir*), que vienen a ser una suerte de expiación o de metáfora del destino que aguarda a la humanidad. Junto a ellas, las ejecuciones y excesos perpetrados en nombre de la religión, alcanzan igualmente tales niveles de verismo y crueldad en esta última obra, que asistimos a lo que hemos denominado *superposición de la muerte*, en virtud de la cual, se dispensa miesericordiosamente un estrangulamiento previo a un reo para luego ser quemado ya sin vida en la hoguera inquisitorial. Por último, el sueño, como elemento de adormecimiento colectivo, asimilado a la muerte, que embarga a la totalidad de los habitantes de Roma (*ciudad eterna*), al final de *Denier du rêve*, constituiría una cuarta

⁴⁹² Lettre à Jacques Kayaloff. 20 janvier 1942 (LT. p. 73).

modalidad de la muerte colectiva, a la que se ven abocados bajo el yugo del fascismo.

Descartada, pues, la posibilidad de redención del género humano como colectivo, los héroes yourcenarianos emprenden su aventura en tanto que elementos individuales, a la búsqueda de su destino, a través de la itinerancia, lo que excluye el estatismo en los personajes, como reflejo del permanente nomadismo que Yourcenar ejerció en vida, desde sus primeros años, y como reflejo igualmente del pánico que le inspiró el sedentarismo al que se vio condenada durante un largo período, a causa de la enfermedad de Grace Frick. En sus obras, la inmovilidad se asimila a la prisión de la que el hombre debe escapar, pues la permanencia puede equivaler a la muerte, llámese Woróino (Alexis), Gemara (Rosalia), Longemeuse (Stanislas), Brujas (Zenón), Amsterdam (Nathanael, Lazare), etc., adoptando esta prisión diferentes apariencias en cada uno de los títulos.

La realización de los destinos de estos héroes tiende indefectiblemente a la culminación mediante la muerte, bien sea ante la imposibilidad del su consumación a través de otro eje –el amor–, como en el caso de Thérèse (*La Nouvelle Eurydice*), Sophie (*Le Coup de grâce*), Miguel (*Anna, soror*), la viuda Aphrodisia (*Nouvelles Orientales*), o bien sea porque su destino esté en sí mismo representado por la propia muerte, revistiendo un carácter de sacrificio (Antinoos, Marcella, o la madre albanesa de «Le lait de la mort»), o bien, por último, el de la meta hacia la cual les ha conducido el proceso de búsqueda iniciado tiempo atrás, y una vez que se ha agotado más o menos plenamente el trayecto de su experiencia o búsqueda, y por lo tanto, de su destino (Wang-Fô, el príncipe Genghi, Adriano, Zenón, el prior de los franciscanos, Nathanael,). Encontramos, por fin, aquellos cuyos destinos quedan precisamente truncados por la muerte, que se interpone accidentalmente en su trayectoria, propiciando una desaparición prematura. En alguno de estos casos, es precisamente la muerte la que da sentido a una vida que hasta entonces carecía de él (Henri Maximilien, Conrad, Lucio, ...)

La soledad es una de las constantes que acompañan a los héroes yourcenarianos en vida, como reflejo del aislamiento y a menudo del desarraigo del individuo en la sociedad en la que está inmerso, y a la que se siente por completo ajeno. La idea, varias veces mencionada, de que nunca el individuo se halla más solo que en el momento de nacer y de morir, es aplicada con metódica insistencia, asistiendo en todos los casos al recogimiento íntimo que precede a una ceremonia trascendental, en la cual el ser humano ha de adentrarse en el más absoluto de los aislamientos : Adriano, Zenón, el prior, Genghi, y, como expresión más sublimada del acto de morir desnudo, Nathanael. A este último personaje parece *convenir especialmente la descripción efectuada por Ariès, en la que se refiere a los funerales de los pobres en las ciudades de la Edad Media: «le pauvre ou l'isolé ne disposait plus, dans les liturgies de la mort, ni de l'ancienne solidarité du groupe, ni de la nouvelle assistance des dispensateurs d'indulgences et de mérites : ni compagnons ou pleureurs, ni non plus prêtres ou pauvres. Pas de convoi. Pas de messe. Une absoute furtive»*⁴⁹³.

Alrededor de este núcleo central de la soledad, se edifica pues todo el conglomerado estético y simbólico que contribuye eficazmente a poner de relieve esa idea. Elementos como las islas, el silencio, la oscuridad -la noche- forman parte de una iconografía en la que la naturaleza y los sentidos adquieren un inusitado protagonismo. La naturaleza encuentra en las islas una doble metáfora, en su calidad de representación de un entorno en el que el individuo tan sólo comparte consigo mismo la intimidad necesaria para el trance supremo que se dispone a sufrir, y en la medida en que se encuentra rodeado por agua, que consituye, junto a la soledad, el otro elemento esencial en la configuración de la escenografía de la muerte en Yourcenar. En un escenario despoblado como el de la isla, los animales y las nubes son los únicos testigos que pueden perturbar la extinción de Nathanael, mientras que Zenón aísla artificialmente su celda para que ningún intruso perturbe el camino ya iniciado hacia el más allá. Quizá por todo lo expuesto, encontremos en la muerte de Nathanael, del *hombre oscuro*, la descripción paradigmática de las muertes yourcenarianas; en ella ha querido aunar

⁴⁹³ Ariès (1975). p. 94.

y acumular cuantos elementos ha ido diseminando hasta entonces en las muertes de los otros personajes. Nathanael es la creación más matizada en lo que se refiere al equilibrio entre la aproximación apacible de un ser hacia la muerte, junto con el marco en el que ese pequeño milagro tienen lugar. No en vano esta escena está diseñada apenas siete años antes de que Yourcenar acuda a la misma cita, esta vez en su propia isla, la de los Montes *Desiertos*.

En cuanto al elemento sensorial presente en las muertes de los personajes, destaca el esfuerzo realizado por la autora para aventurarse en una incursión en el interior del agonizante, con el fin de llegar al límite, y poder así transmitirnos hasta la última de las sensaciones, dejándolo al pie de la misma barca que le conduce hacia la otra orilla. Si Adriano hace un supremo intento por entrar en la muerte con los ojos abiertos, Zenón, tras la estampa que ha iluminado de forma deslumbrante su última visión, para teñir de rojo después la inmensidad del mar, mantiene la vida sensitiva a través de sus oídos, a través de los que escuchará los pasos del prior que viene a su encuentro, Anna de la Cerna, por su parte, conservará el don de la palabra tras la muerte, a través de la cual puede mostrarnos el encuentro al que asiste en el más allá con Miguel, y cuya salutación escuchamos con nitidez: «Amado mío». Sin embargo, quizá sean los oídos los que prevalezcan en conjunto, para captar el ruido ensordecedor que forman las turbulencias y corrientes de fluidos que marcan los pasos al más allá en Yourcenar. En semejante confusión de corrientes, se mezclan los ruidos de la vida que se va, el alma que se escapa a través de los fluidos, y las propias aguas ya pertenecientes al río de los muertos.

La muerte individual presenta una tipología análoga a la que antes hemos señalado para las colectivas y de la que sobresalen, por encima de todo, dos rasgos, a nuestro juicio, muy ilustrativos: el primero de ellos, es la presencia de varios personajes que recurren al suicidio como resolución del conflicto planteado, y el segundo es la escasez de personajes que conozcan una muerte natural, que excluya la enfermedad, la muerte violenta o el suicidio.

El suicidio se puede aplicar en Yourcenar, tanto a los personajes como Zenón, que directamente se quitan la vida con sus manos (también Antinoo, Iollas, Pancratés, Aphrodissia, Pierre de Maere, etc.), como aquellos otros que, sin matarse directamente, prosiguen deliberadamente un camino determinado, a sabiendas de que necesariamente habrá de culminar con su propia muerte: Sophie, Marcella, Miguel, etc., como en fin, aquellos a quienes la idea les ronda insistentemente por el espíritu, pero que finalmente desisten de la iniciativa (Alexis, Adriano).

Las motivaciones que pueden inducirles a adoptar semejante decisión varían entre la entrega en sacrificio por una causa (normalmente, tras la constatación de un fracaso: Sophie o Antinoo), la enfermedad (Pancratés), o el haber hallado la puerta de una salida para una situación irresoluble preservando la dignidad (Zenón, Iollas), o incluso, la expiación de una culpa (Miguel, Aphrodissia). En cualquier caso, Yourcenar confiere a sus personajes la capacidad de ejercer este acto supremo de soberanía individual, devolviéndoles la iniciativa que previamente les hurtó el destino. Hemos señalado anteriormente que Yourcenar está convencida de la derrota existencial que se cierne sobre todo hombre, desde el momento en que está abocado a un destino trágico; sin embargo, la posibilidad de recuperar en sus manos la actuación sobre su propio fin, encierra un gesto de reafirmación y, al mismo tiempo de rebeldía. Decía Malraux que «el hombre, nacido para la muerte, ha nacido para dársela, si así lo decide»; son muchos, como queda dicho, los personajes que, ya que el destino no les dejó decidir si querían la vida, se arrojan la capacidad de otorgarse la muerte. La épica de Mishima está ausente, pero se capta la hermosa lección de aceptación que subyace bajo estas muertes consentidas.

Autoinfligida o fruto de la enfermedad, la aceptación de la muerte resulta una de las características más logradas en el universo narrado por Yourcenar, representando uno de los últimos peldaños en el crecimiento de la sabiduría del ser humano, esta vez sí, en plena sintonía con el pensamiento estoico. La enfermedad individual, difiere de la función narrativa encomendada por ejemplo a

la peste en *L'Œuvre au Noir*, en la que asume resonancias de plaga bíblica en un universo degradado; la enfermedad, en el caso de Adriano, de Nathanael, o del prior, se constituye en eficaz aliado en esa progresiva ascesis que permite una serena aceptación del fin que se avecina, siendo en todos los casos vivida sin dramatismo, tan sólo como un ejercicio de mentalización de que el cuerpo es un bien frágil y perecedero. Otra vertiente específica de la enfermedad, recurrente en la obra y en las memorias de Yourcenar, es la asimilación del nacimiento con la muerte, operaciones ambas que tienen lugar en la cama, símbolo a un tiempo de la pila bautismal y del sepulcro, y que tiene a la mujer como sacerdotisa y víctima a un tiempo, desde que Fernande murió a los ocho días de dar a luz a Marguerite.

En el camino recorrido por los distintos personajes hasta la culminación que representa su muerte, hemos señalado la presencia de dos elementos característicos de Yourcenar, que de algún modo contribuyen a paliar el impacto de su destino ineludible. De un lado, existe la *anticipatio mortis*, gracias a la cual, numerosos personajes (Sophie, Nathanael, Henri Maximilien, etc.) entablan un primer contacto con la muerte, sea de tipo sensorial u onírico, que facilitará su posterior asunción definitiva. El segundo elemento detectado, es la apariencia de reversibilidad del destino, a través de la oportunidad que a muchos de los héroes que mueren se les ofrece poco antes del desenlace, con el fin de brindarles una posibilidad para que voluntariamente retrocedan, evitando así el fin fatal que les aguarda. No resulta necesario añadir que, indefectiblemente, estos personajes rechazan la vía abierta, pues ello equivaldría a quebrantar el determinismo que en todo momento hemos sostenido subyace en la narrativa yourcenariana. Con su rechazo, por el contrario, el efecto conseguido, es el de reforzar y ratificar dicha concepción.

Después de revisar en esta apretada conclusión las causas, modos y escenarios en los que mueren los personajes de estas narraciones, queremos concluir dedicando unas líneas a los vivos, a los que permanecen en el relato tras la desaparición de quienes tenían encomendada la tarea de morir en el texto. En la primera parte de este trabajo hemos rastreado las reacciones que las sucesivas

mueres de seres más o menos próximos iban suscitando en el ánimo de la escritora, para poder así calibrar adecuadamente las repercusiones que en su ánimo y en su obra podían derivarse. Pues bien, con ocasión de esta búsqueda, observamos una tendencia, quizá inconsciente, que a menudo mueve a la persona que permanece con vida, a una tarea de autosugestión, mediante la cual persigue obtener el convencimiento de dos extremos, cada uno de los cuales concierne a uno de los dos polos de la relación: el primero de ellos, consiste en convencerse de que la muerte ha resultado el desenlace idóneo para esa persona, dadas las circunstancias (enfermedad, sufrimiento, etc.); en segundo lugar, y ya refiriéndose a sí mismo, la exoneración de todo tipo de responsabilidad. Hemos dejado constancia en los capítulos correspondientes de la traslación que de este mecanismo autojustificativo –que hemos denominado *síndrome del superviviente*– efectúa Yourcenar a favor de los personajes que en cada caso sobreviven a otros: Georges, Algénare, Adriano, Stanislas, Eric, Adriano, Massimo, etc. En cada uno de estos casos urden complejos razonamientos para convencerse a sí mismos de su absoluta inocencia con respecto a esa muerte; ese será el primer paso para proceder, en una segunda etapa al olvido del difunto y a la superación de la quiebra que su desaparición pudiera representar.

Quede por último constancia de que con la descripción del rico universo de la muerte creado por Yourcenar, hemos creído adivinar un fresco más grandioso aún de personajes llenos de la enseñanza que la autora supo infundirles a través de su amor por la vida. Para Yourcenar, pese a todo, la pasión de vivir siempre fue muy por delante de su interés en prepararse para la muerte: «Mais en dépit de l'immense tristesse du monde [...] ce miracle de sensibilité et de lucidité qu'est la vie me semble devoir être vécu jusqu'au bout sans découragement et avec une sorte de confiance».⁴⁹⁴

Utilizaremos una vez más las palabras de Yourcenar para dar por finalizado el presente trabajo, recogiendo unas frases de sus *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*:

⁴⁹⁴ Lettre à Jeanne Carayon. 19 février 1977 (cit. en Savigneau. p. 360).

« Notre commerce avec autrui n'a qu'un temps ; il cesse une fois la satisfaction obtenue, la leçon sue, le service rendu, l'œuvre accomplie. Ce que j'étais capable à dire a été dit ; ce que je pouvais apprendre a été appris. Occupons-nous pour un temps d'autres travaux... ».

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

NOTA

La presente relación bibliográfica ha sido confeccionada según un criterio selectivo, tanto en lo que se refiere a las publicaciones de Marguerite Yourcenar como a la abundantísima literatura crítica que su obra ha generado. Respecto al primer aspecto, hemos omitido las publicaciones de artículos y ediciones previas o pre-publicaciones de toda su obra, quedando por lo tanto consignadas las ediciones actualmente disponibles de toda su obra novelística, dramática, poética y ensayística. El hecho de haber publicado una misma obra en distintas versiones y a veces bajo distintos títulos, hubiera hecho excesivamente prolija dicha relación. No obstante, en la introducción del capítulo específico dedicado a cada una de las obras narrativas, figura una breve introducción en la que se hace mención expresa de este tipo de informaciones, siempre referidas a la obra tratada en el mismo. No incluimos tampoco en esta relación las traducciones de sus obras publicadas en otras lenguas distintas del francés, aunque si las traducciones de obras ajenas vertidas al francés por la propia autora desde otras lenguas.

Para más información respecto a los aspectos mencionados, remitimos a la bibliografía recogida en SAVIGNEAU: «Bibliographie établie par Valérie Cadet» (pp. 515-532), así como en *Bibliographie, Œuvres Romanesques* de La Pléiade (Gallimard, 1982, pp. 1327- 1359).

En lo que se refiere a la literatura crítica generada por la obra de Marguerite Yourcenar, el criterio aplicado, huyendo del afán de exhaustividad, ha sido también forzosamente restrictivo dada su abundancia y dispersión, razón por la cual hemos optado por incluir, tanto las monografías de consulta cuya referencia resulta incexcusable como aquellas otras obras, artículos, actas, etc., cuya temática incide total o parcialmente en el aspecto específico de su obra tratado en este estudio.

I - OBRAS DE MARGUERITE YOURCENAR

a. Novelas y cuentos

- *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1982.
 - *Alexis ou le traité du vain combat*
 - *Le coup de grâce*
 - *Denier du rêve*
 - *Mémoires d'Hadrien*
 - *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*
 - *L'Oeuvre au noir*
 - *Carnets de notes de L'Oeuvre au noir*
 - *Anna, soror...*
 - *Un homme obscur – Une belle matinée*
 - *Feux*
 - *Nouvelles Orientales*
 - Supplément: *La Nouvelle Eurydice*

- *Comte bleu* suivi de *Le premier soir* et de *Maléfice*, Paris, Gallimard, 1993.

b) Ensayos y memorias

- *Essais et mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1991.
 - ESSAIS
 - *Sous bénéfice d'inventaire*

- *Mishima ou la vision du vide*
- *Le temps, ce grand sculpteur*
- *En pèlerin et en étranger*
- *Le tour de la prison*

- MÉMOIRES
 - *Le labyrinthe du monde*
 - I. *Souvenirs pieux*
 - II. *Archives du nord*
 - III. *Quoi? l'éternité*

- TEXTES OUBLIÉS
 - *Pindare*
 - *Les songes et les sorts*
 - *Dossier des «songes et les sorts»*
 - *Articles non recueillis en volume*

c) Poemas; presentaciones críticas v traducciones

- *Le Jardin des chimères*, Paris, Perrin, 1921.
- *Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Sansot, 1922.
- *Les charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984.
- *Fleuve profond, sombre rivière*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Présentation critique de Constantin Cavafy*, suivie d'une traduction des poèmes, Paris, Poésie/ Gallimard, 1978.
- *Présentation critique d'Hortense Flexner*, suivie d'un choix de poèmes, Paris, Gallimard, 1969.
- *La couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1979.
- *Blues et Gospels*, Paris, 1984.

d) Teatro

- *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971.
 - *Rendre à César*
 - *La petite Sirène*
 - *Le dialogue dans le marécage*
- *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.
 - *Électre ou la chute des masques*
 - *Le mystère d'Alceste*
 - *Qui n'a pas son minotaure?*

e) Discursos

- *Discours de Réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et Réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1981.
- *Discours de Réception de Marguerite Yourcenar à L'Académie Royale Belge de Langue et Littérature françaises, précédé du Discours de Bienvenue de Carlo Bronne*, Paris, Gallimard, 1971.

f) Otras traducciones

- Virginia Woolf: *Les vagues*, Stock, 1937.
- Henry James: *Ce que savait Maisie*, Laffont, 1947.

- James Baldwin: *Les coins des «Amen»*, Gallimard, 1983.
- Yukio Mishima: Traduction et présentation de *Cinq Nô modernes*, [traduits avec la collaboration de Jun Shiragi (Silla)] Gallimard, 1984.
- *La Voix des choses*, textes recueillis par Marguerite Yourcenar, photographies de Jerry Wilson, Gallimard, 1987.

f) Correspondencia

- *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et anotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, Paris, Gallimard, 1995.

II - DOCUMENTOS AUDIOVISUALES Y ENTREVISTAS⁴⁹⁵

- ARTE TV (1998): *Théma: Marguerite Yourcenar*, Émission de la chaîne franco-allemande ARTE du 8 septembre 1998:
 - *Le Coup de grâce*. Film de Volker Schlöndorff (1976)
 - *Marguerite Yourcenar, une vie d'écriture*. Documentaire de Dominique Gros produit par Françoise Castro.
 - *Le dialogue dans le marécage*. Adaptation de Dominique Gros et Nathalie Léger sur la pièce théâtrale de Marguerite Yourcenar.
- CHANCEL, Jacques (1979): *Radioscopie. Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar, juin 1979*, Cassettes Radio France.

⁴⁹⁵ Para una relación completa de entrevistas en diarios y revistas, véase Savigneau, pp. 530-532.

- DASNOY, Philippe (1979): *Marguerite Yourcenar*, Radiodiffusion Télévision belge, avril 1975.
- GALEY, Matthieu (1980): *Les yeux ouverts*, Bayard éditions.
- LE SIDANIER, Jean Marie (1980): «Pour solde de tout compte: Entretien de Jean-Marie Le Sidanier avec Marguerite Yourcenar», *Europe*, Revue Littéraire Mensuelle, Paris, 194-198.
- MONTALBETTI, Jean; MATTHIEU, André (1978): *Marguerite Yourcenar*, France-Culture, février, 1978.
- PIVOT, Bernard (1979): *Apostrophes*, Télévision française A2, décembre 1979.
- ROSBO, Patrick de (1972): *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, [entretiens diffusés sur les antennes de l'ORTF (France Culture) du 11 au 16 janvier 1971], Mercure de France.
- VON BRAUN, Christina: *Maguerite Yourcenar und die Académie Française*, IFAGE, un film fait pour Bayerischen Rundfunks.

III - ESTUDIOS SOBRE MARGARITE YOURCENAR

- ANDERSSON, Kajsa (1989): *Le "don sombre". Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*; thèse pour le doctorat à l'université d'Uppsala; Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- ARANCIBIA, Blanca (1993): «Un pont sur l'absence: la mort du prince Genghi», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 83-89.
- BARZILAI, Tierelinckx (1980): «Marguerite Yourcenar: Un Humanisme tourné vers l'inexpliqué», in *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, Bruxelles, 205-214.
- BENOIT, Claude (1986): «La mort dans les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar», en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 11-16.
- BENOIT, Claude (1990): «La mort dans les *Nouvelles Orientales*» En «Marguerite Yourcenar – une écriture de la mémoire.» *Sud* (hors série).
- BERMÚDEZ, Lola (1986): «Le lieu où tout se rejoint : la mort dans *Anna, soror...* » en en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international

Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 17-25

- BERTHELOT, Anne (1993): *L'Œuvre au noir de Marguerite Yourcenar*, Nathan, col. Balises.
- BIONDI, Carminella (1986): «Mourir à Münster : L'Envers d'une utopie religieuse dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar», in Imbroscio, Carmelina (ed. & pref.), Trousson, Raymond (introd.) *Requiem pour l'utopie? Tendances autodestructives du paradigme utopique*, Paris- Pisa, Nizet Goliardica, pp. 153-159.
- BIONDI, Carminella (1988): «Zénon et l'alchimie: Voyage au bout de la connaissance», in Biondi, Carminella (ed.); Rossi, Corrado (ed.), *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa, Goliardica, pp. 15-30.
- BLOT, Jean (1980): *Marguerite Yourcenar*, Seghers.
- BORCHARDT, Edith (1993): «L'intégration psychique, l'homosexualité et la mort dans *Coup de grâce*», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 99-106.
- BOTS, Wim J.A. (1988): «La théorie littéraire de Marguerite Yourcenar», en Real, Elena (ed.) *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986; Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp.129-133.

- BOTS, Wim J.A. (1993): «Marguerite Yourcenar et Montaigne devant la mort. Deux visages différents?», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 49-55.
- BOUSSUGES, Madeleine (1987): *Marguerite Yourcenar. Sagesse et mystique*, Grenoble, Éditions des Cahiers de l'Alpe.
- BREGIS, François (1975): «Alexis ou le traité du vain combat de Marguerite Yourcenar: La Densité du silence», *Fer de Lance*, 1975, 91, 42-48.
- CALATAYUD, Ema et alii (1987): «Corona literaria para Marguerite Yourcenar», en *Postdata*, número 3, pp. 31-44, Murcia.
- CASTELLANI, Jean Pierre (1986): «Eros et Thanatos dans *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar» en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 47-53.
- CASTELLANI, Jean Pierre (1988): «L'autre et le je dans les *Mémoires d'Hadrien*», en Real, Elena, *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986; Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp. 81-86.

- CHRISTENSEN, Peter (1993): «Jean d'Ormesson's *La Gloire de l'empire: A response to Hadrian and His Death*», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 204-211.
- COURRIBET, André (1986): «Interdit et rupture dans *Anna, soror...*» en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 55-60.
- COURRIBET, André (1988): «Stase et passage dans *Un homme obscur*», en Real, Elena (ed.) *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986; Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp. 105-110.
- COURSE, Didier (1993): «Le temps ou la mort en mouvement: une obsession baroque dans *Anna, soror...* de Marguerite Yourcenar», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 116-122.
- DEBREUILLE, Jean-Yves (1988): «Partage du savoir et différenciation des personnages dans *Anna, soror...*», en Real Elena (ed.), *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986; Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp. 53-64.

- DE FEYTER, Patricia (1990): «Zénon ou la vision du vide», in *Roman 20 - 50, Revue d'Étude du Roman du XXème siècle*, mai 1990, Lille, pp. 89-94.
- DE FEYTER, Patricia (1993): «Le masque polychrome de la mort», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 66-73.
- DELCROIX, Maurice (1981): «Marguerite Yourcenar entre le oui et le non», Liège, *Marche romane*, XXXI.
- DELCROIX, Maurice (1983): «La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar», en *La mort en toutes lettres*, Actes du colloque organisée par le département de littérature comparée de l'Université de Nancy II, pp.205-215.
- DELCROIX, Maurice (1993): «La mort de Zénon», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 1-8.
- DEMERS, Jeanne (1993): «La mort, contrainte suprême de *Mémoires d'Hadrien*», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 56-65.
- DEMERS, Jeanne (1994): «Marguerite Yourcenar vers une poétique du romanesque», en *Le romanesque français contemporain*, Actes du

colloque Vingt ans de la Philologie Romane de Silésie. Katowice 26-29 octobre 1993; Katowice, pp. 115-124.

- DENIS-CHRISTOPHE, Alain (1979): «Sur le suicide de Zénon dans *L'Oeuvre au noir*» en *Études Littéraires*, avril 1979, Montreal, pp. 43-49.
- DOTTIN, Georges (1990): «Chronologie historique et chronologie romanesque dans L'Œuvre au noir», in *Roman 20 - 50: Revue d'Étude du Roman du XXème siècle*, mai 1990, Lille.
- (1) FARRELL, C. Frederick, Jr., et FARRELL, Edith R. (1981): «Mirrors and masks in Marguerite's *Yourcenars Denier du rêve*», *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, Edwardville, IL (PLI.), 1981 summer, 307-319.
- (2) FARRELL, C. Frederick, Jr., et FARRELL, Edith R. (1983): *Marguerite Yourcenar in counterpoint*, University Press of America.
- (3) FARRELL, C. Frederick, Jr. et FARRELL, Edith R. (1989): «Les mythes vivants de *Denier du rêve*», *Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, nov. 1989, pp. 15-25.
- (4) FARRELL, C. Frederick, Jr. et FARRELL, Edith R. (1993): «La mort élémentaire dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 9-16.

- (5) FARRELL, C. Frederick, Jr. et FARRELL, Edith R.(1993): «Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 17-24.
- FAVERZANI, Camilo (1993): «Le sacrifice du fils dans *Anna, soror...*», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 108-114.
- FAVRE, Y.A.: «Yourcenar ou la sérénité tragique», *La Revue Universelle des Faits et des Idées*, n° 93, avril 1983, pp. 31-46.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1988): «Vie est œuvre, œuvre est mort», en Real, Elena (ed.) *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986, Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp.221-226.
- HARRIS, Nadia (1993): «Une oeuvre sans récompense», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 189-196.
- HARRIS, Nadia (1994): *Marguerite Yourcenar : vers la rive d'une Ithaque intérieure*. Saratoga, CA : Department of French and Italian. Stanford University.

- HEYTENIS, Jean (1988): «De L'Œuvre à soi: La rupture des liens». en Real, Elena (ed.) *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986: Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp. 111-120.
- HELL, Valérie (1986): «L'Ephèbe dans les *Mémoires d'Hadrien* et dans *Confessions d'un masque* de Y. Mishima» en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp 109-116.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier (1986): «Le XVI^e siècle de Marguerite Yourcenar», en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 117-121.
- HORN, Pierre (1985): *Marguerite Yourcenar*, Boston, Twayne Publishers.
- HOWARD, Joan (1988): *The Dialectic of Ritual Sacrifice*, Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI (DAI).
- HOWARD, Joan (1992): *From Violence to Vision: Sacrifice in the works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale, Southern Illinois UP.
- HOWARD, Joan (1993): «La mort, porte de métamorphoses», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 168-173.

- JACQUEMIN, Georges (1985): *Marguerite Yourcenar*, Lyon, La Manufacture.
- JAWAD, Suad H. (1985): «The Theme of Suicide in Prose Writings of Marguerite Yourcenar», *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor, MI (DAI), 1985 july.
- JIMÉNEZ, Dolores (1986): «L'esthétique du silence dans *Anna, soror...*», en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 129-133.
- JULIEN, Anne-Yvonne (1993): *Anne-Yvonne Julien commente «L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar»*, Paris, Gallimard, col. Foliothèque.
- KERMODE, Frank (1976): «A Successful Alchemist», *The New York Review of Books*, 1978, 14 oct. 6-10.
- LEVILLAEN, Henriette (1992): *Henriette Levillaen commente «Mémoires d'Hadrien» de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard.
- LEUWERS, Daniel et CASTELLANI, Jean Pierre (coord.) (1985): *Sud* (revue littéraire bimestrielle, numéro hors série, mai): *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*. Recueil de communications prononcées à Tours en mai 1985, lors du colloque international «Marguerite Yourcenar».
- LEUWERS, Daniel (1986): «Alexis ou naissance et rupture», en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 143-148.

- LEWERS, Daniel (1988): «Marguerite Yourcenar. Yeux ouverts, yeux fermés», en Real, Elena (ed.) *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986. Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp.269-273.
- LINARES, Inmaculada (1986): «Nathanael ou l'eau qui coule» en Real, Elena (dir.) Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986, pp. 149-152.
- LINARES, Inmaculada (1988). «Mémoire et souvenir dans *Comme l'eau qui coule*», en Real, Elena (ed.) *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986; Departamento de Filología Francesa Universidad de Valencia, pp. 99-103.
- MADEIROS, Ana (1993): «La mort, le masque et l'illusion: Étude approfondie des diverses morts réelles et symboliques dans *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar. in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 142-153.
- MELDOLESI, Tommaso (1993): «Les couleurs de la mort dans les *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992 University of Minnesota, pp. 154-160.

- MELZI D'ERIL, Francesca Kauvisvili: «La mort d'Aleï de *D'Après Dürer* à la "Conversation à Innsbruck"», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 42-48.
- MESNARD, Christine (1983): «De l'histoire à la géologie: Le Temps yourcenarien au passé», *La Licorne*, Poitiers, pp. 187-195.
- PAPADOPOULOS, Christiane (1988): *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Publications universitaires européennes.
- PEYRE, Henri: «Yourcenar: Independent, Imaginative and 'Immortal'», in *World Literature Today*, a Literary Quarterly of the University of Oklahoma Norma, OK (WLT), spring 1983, pp. 191-195.
- POIGNAULT, Rémy (1993): «La mort dans *Patrocle ou le desten*», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 174-188.
- POLI, Gianni (1984): «Marguerite Yourcenar: Il supplizio della speranza», *Lecture: Libro e spettacolo Mensile di Studi e Rassegne*, Milan feb. 1984, pp. 99-116.
- PONT, Carmen A. (1993): «Hypnos et Thanatos», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque

international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 34-41.

- PONT, Carmen A (1994): *Yeux ouverts, yeux fermés: La Poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi.
- PRIMOZICH, Loredana: «Le 'Timor Mortis' vu à travers l'amour chez M. Yourcenar», in *Quaderni di Lingue e Letterature*, Verona, pp. 41-50.
- (1) REAL, Elena del (dir.): Actes du colloque international Marguerite Yourcenar, Valencia (Espagne) 1984. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986.
- (2) REAL, Elena del (ed.) (1988): *Marguerite Yourcenar, biographie, Autobiographie*. Actes du II colloque international, octobre 1986; Departamento de Filologia Francesa Universidad de Valencia.
- (3) REAL, Elena del (1988): «Marguerite Yourcenar y las espirales del tiempo», en *Barcarola*, número 26-27, pp. 239-244, Albacete.
- (4) REAL, Elena del, et alii (1988): «Dossier Marguerite Yourcenar» en *Barcarola*, número 28, pp. 167-230, Albacete.
- ROSSO, Corrado (1988): «Les 'Mémoires d'Hadrien' ou un meurtre en voyage», in Biondi, Carminella (ed.); Rossi, Corrado (ed), *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa, Goliardica, pp. 232-58.
- SANZ, Teófilo (1993): «L'extase d'une mort annoncée dans *Un homme obscur*», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindrón A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite*

- Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 134-141.
- SARDE, Michèle (1995): *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont.
 - SARNECKI, Judith (1995): «Le visage maternel de la mort dans *L'Œuvre au noir*», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 161-167.
 - SAUVEBELLE, Agnès-Laure (1993): «*L'œuvre au noir*: Choisir entre Eros et Thanatos», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindron A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 197-201.
 - SAVIGNEAU, Josyane (1990): *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. Paris, Gallimard biographies.
 - SHURR, Georgia Hooks (1987): «A Reformation Tragedy: Marguerite Yourcenar's *The Abyss*», in *Soundings, : An Interdisciplinary Journal*, Knoxville, TN , 1987 spring-summer, pp. 169-187.
 - SPENCER-NOËL, Geneviève (1981): *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, Nizet.

- TISON BRAUN, Micheline (1990): *Zénon ou la recherche d'une transcendance*, Dalhousie French Studies, Halifax, NS, Canada (DFS).
- VANHESE, Gisele (1993): «Sur un sentiment inconnu: la Promesse dans la mort: Echos d'une légende albanaise chez Burger, M. Yourcenar et I. Kadare», in Court-Antoine (ed.); Bellet-Roger (ed.), *À la rencontre du populaire*, Sait-Etienne, Université de Saint-Etienne, pp. 145-161.
- VÁZQUEZ DE PARGA, M^a José (1990): *En torno a Yourcenar*, ACT, Cabildo Insular de Tenerife.
- VÁZQUEZ DE PARGA, M^a José (1993): «Mort alchimique: *Anna, soror...*, à la lumière de Fulcanelli», in Farrell C.F., Farrell E.R., Howard J.E. et Maindrón A. (eds.) *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Minnesota, Morris, 7-10 juillet, 1992. University of Minnesota, pp. 123-133.
- WATSON-WILLIAMS, Helen (1985): «Memento mori: Marguerite Yourcenar's *Un homme obscur*», en *European Relations. Essays for Helen Watson-Williams*; The Centre for Studies en Australian Literature. University of Western Australia, pp. 141-150.
- WEIGHTMAN, John (1983): «Falling towards Death», *Times Literary Supplement*, London, 1983 July 22, 767-768.
- YARAMONOGLU, Naime: «Les images d'eau et d'air dans les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar», *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor, MI (DAI), sept. 1986.

V - OTRAS OBRAS CITADAS

- ALBIAC, Gabriel (1996): *La muerte, metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós.
- ARIÈS, Philippe (1975): *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Éditions du Seuil.
- ARIÈS, Philippe (1977): *El hombre ante la muerte*, Trad. Mauro Armiño, Madrid, 1992 (e.o. 1983).
- BIBLIA, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963.
- BIEDERMANN, H. (1989): *Diccionario de Símbolos* (traducción del alemán: *Knauers Lexicon der Symbole*). Barcelona, Paidós, 1993.
- BOMPIANI (1988): *Diccionario de Autores* (Adapt. y trad. del original italiano *Dizionario degli autori*), 6 vol., Barcelona, Hora S.A.
- BOMPIANI (1987): *Diccionario de obras* (Adapt. y trad. del original italiano *Dizionario letterario delle opere*) 16 vol., Barcelona, Hora S.A.
- BRENNER, Jacques (1978): *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*. Paris, Fayard.
- CALVO SERRALLER, Francisco: «Caput Mortuum», en *Babelia* suplemento de cultura del diario *EL PAÍS* nº 279 de 1 de marzo de 1997 (p. 20)..
- CAMUS, Albert (1994): *Le premier homme*, Gallimard.

- CAMUS, Albert (1996): *Obras*, (4 vol.) edición de José María Guelbenzu. Madrid: Alianza Editorial.
- CARMONA FERNÁNDEZ, F. (1984): *Malraux, Camus, Sartre. La crisis de la novela en los años 30*. Murcia, Ediciones Limites.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. (Edición IV Centenario adornada con 356 grabados de Gustavo Doré, enteramente comentada por Clemencín y precedida de un estudio crítico de Luis Astrana Marín, más un índice resumen de los ilustradores y comentadores del Quijote por Justo García Morales). Madrid, ediciones Castilla, S.A.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1991): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ed. Herder.
- COOPER, David (1971): *The Death of Family*. Trad. Alberto Corazon (*La muerte de la familia*). Barcelona, Editorial Ariel, 1976.
- DAICHES, David (1969): *A Critical History of English Literature* (4 vol.), London, Secker & Warburg.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco (1995): *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Valladolid, Trotta Paradigmas.
- ELIADE, Mircea (1952): *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris, Gallimard.
- ERNST, Gilles (dir.): *La mort dans le texte*, colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

- GARCÍA GUAL, Carlos (1995): *La Antigüedad novelada*. Barcelona, Anagrama, col. Argumentos.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1995): *Penas del joven Werther* (traducido del alemán por José Mor de Fuentes), Madrid, Alianza Editorial.
- GOLDMANN, Lucien (1964): *Para una sociología de la novela* (trad. del francés de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz). Madrid, Ayuso, 1975.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1997): *Empédocles* (Trad. de Anacleto Ferrer), Madrid, Hiperión.
- JOYCE, James (1974): «Los muertos», en *Dublineses* (traducido del inglés por G. Cabrera Infante), Madrid, Alianza Editorial (3ª ed., 1979).
- LAING, R.D.(1969): *The politics of the family and other essays* (Trad. de Adolfo A. Negrotto), Barcelona, Paidós, 1982.
- LAGARD, E. et MICHARD, L. (1969): *Les grands auteurs français du programme* (6 vol.), XVI^e siècle. Paris, Bordas, 1992
- MARTIN, R. (dir.) (1992): *Diccionario de la mitología griega y romana*. (Versión en castellano: Alegria Gallardo Laurel), Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- MORIN, E. (1951): *L'homme et la mort devant l'histoire*. Paris, Ed. du Seuil (rééd. 1970).

- MORIN, E. (1970): *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil.
- PLATÓN (1995): *Diálogos* («Gorgias o de la Retórica», «Fedón, o de la inmortalidad del alma», «El banquete, o el amor»). Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral (Introducción: Carlos García Gual), 33ª ed. (1ª ed. 1938).
- RIMBAUD, Arthur (1972): *Obra Completa, prosa y verso* (Ed. bilingüe, traducida por J.F. Vidal-Jover), Barcelona, libros Río Nuevo.
- SHAKESPEARE, William (1996): *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions.
- TIJERAS, E. (1986): «Yukio Mishima: clamor suicidal», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 432, pp. 135-141.
- TOLSTOI, León (1988): *La muerte de Iván Ilich*, Barcelona, ediciones Orbis.
- VERCIER, B.; LECARME, J. (1982): *La littérature en France depuis 1968*. Paris, Bordas.