

R. 135. 677

RID T 5417 (2)

UNIVERSITAT DE VALENCIA

FACULTAD DE FILOLOGIA

MARGUERITE YOURCENAR:

NOVELA Y PERSONAJE

Tesis doctoral
realizada por CLAUDE BENOIT MORINIERE
y dirigida por la Dra. D^a ELENA REAL RAMOS

Septiembre 1987.



UMI Number: U607608

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607608

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

b 10512378

i 10857825

CB 0000127 013

~~111004~~
~~111013~~

INDICE



INTRODUCCION.....	2.
Notas de la introducción.....	24.
PRIMERA PARTE: Las novelas de la primera época.	
1.- PRESENTACION DE LAS NOVELAS DE LA PRIMERA EPOCA...	29.
1.1.- Características comunes a las cinco nove- las.....	31.
1.2.- La linealidad argumental.....	32.
Notas del capítulo 1.....	38.
2.- UN SISTEMA DE PERSONAJES.....	42.
2.1.- Caracterización de los personajes.....	42.
2.2.- Personajes: del sistema bipolar a la estruc- tura triangular.....	52.
2.3.- Del relato gidiano al teatro.....	56.
Notas del capítulo 2.....	63.
3.- UNA CRISIS INTERNA.....	66.
3.1.- <i>Anna, Soror...</i> y <i>Alexis</i> , historia de una transgresión.....	66.
3.1.1.- La transgresión en <i>Anna, Soror</i>	67.
3.1.2.- La transgresión en <i>Alexis</i>	83.
3.2.- Más allá de la transgresión.....	107.
3.2.1.- La homosexualidad como constante.....	107.
3.2.2.- Una homosexualidad asumida ^{¿bu en Adik?}	120.
3.2.3.- Resolución de la crisis por la muerte.	124.
X 3.3.- Aparición del mundo externo: <u>la historia</u> ...	131.
3.3.1.- <i>Denier du Réve</i>	133.

Relación entre conflicto externo y conflicto interno.....	133.
3.3.2.- <i>Le Coup de Grâce</i>	142.
Interferencia del conflicto bélico so- bre el conflicto personal.....	145.
Notas del capítulo 3.....	151.
4.- EL TIEMPO Y EL ESPACIO.....	157.
4.1.- <i>Anna, Soror</i>	158.
4.1.1.- La primera época: infancia y primeros años de la adolescencia.....	160.
4.1.2.- La ruptura.....	161.
4.1.3.- El tiempo simbólico.....	166.
4.1.4.- De la muerte de Miguel a la muerte de Anna.....	168.
4.2.- <i>Alexis... carta autobiográfica!</i>	173.
4.2.1.- Woróino: del espacio de la maduración al espacio de la revelación.....	175.
4.2.2.- Woróino o el espacio de la aceptación.....	177.
4.2.3.- Los desplazamientos o la huida de uno mismo.....	178.
4.2.4.- Wand: el espejismo de Woróino.....	179.
4.2.5.- La habitación, espacio polivalente....	181.
4.3.- <i>La Nouvelle Eurydice</i>	184.
4.3.1.- El valor del presente.....	185.
4.3.2.- El tiempo destructor.....	188.
4.3.3.- El tiempo recobrado.....	190.
4.3.4.- El tiempo cíclico.....	191.
4.3.5.- La aprehensión del espacio.....	193.
4.4.- <i>Denier du Rêve</i>	196.

4.4.1.- La nostalgia del pasado.....	197.
4.4.2.- El tiempo y el espacio vistos a través de la experiencia.....	204.
4.4.3.- El tiempo y el espacio: la cristaliza- ción del drama.....	209.
4.5.- <i>Le Coup de Grâce</i>	219.
4.5.1.- La primera juventud o la felicidad perfecta.....	220.
4.5.2.- "Les dix mois les plus pleins de ma vie".....	222.
4.5.2.1.- La cristalización del conflic- to.....	222.
4.5.2.2.- El retorno del pasado.....	229.
4.5.2.3.- Una doble tragedia.....	230.
Notas del capítulo 4.....	234.
5.- LAS MODALIDADES DEL SECRETO.....	239.
5.1.- El relato en primera persona.....	239.
5.1.1.- La confesión.....	240.
5.2.- El relato en tercera persona.....	266.
5.2.1.- El juego de las focalizaciones.....	268.
5.2.2.- La formulación del incesto.....	273.
5.3.- Sentencias y generalización.....	279.
5.3.1.- <i>Alexis</i>	280.
5.3.2.- <i>La Nouvelle Eurydice</i>	285.
5.3.3.- <i>Le Coup de Grâce</i>	288.
5.3.4.- La sentencia como modo de transmisión de una ética.....	293.
Notas del capítulo 5.....	296.

SEGUNDA PARTE: Las novelas de la segunda época.

1.- LAS NOVELAS DE LA MADUREZ.....	301.
1.1.- El "Opus Nigrum" de la escritora.....	301.
1.2.- Un nuevo proceso de creación literaria.....	303.
Cuadro comparativo de las novelas.....	308.
1.3.- Génesis de las tres novelas.....	309.
1.3.1.- <i>Mémoires d'Hadrien</i>	310.
1.3.2.- <i>L'Oeuvre au Noir</i>	312.
1.3.3.- <i>Un Homme Obscur</i>	315.
Notas del capítulo 1.....	320.
2.- DIFERENCIAS ESENCIALES CON LAS NOVELAS DE LA PRI- MERA EPOCA.....	323.
2.1.- El relato biográfico.....	324.
2.2.- El personaje.....	326.
Notas del capítulo 2.....	329.
3.- DE LA BIOGRAFIA HISTORICA A LA BIOGRAFIA FICTI- CIA.....	330.
3.1.- La historia.....	331.
3.2.- El pasado.....	333.
3.3.- Los métodos.....	335.
3.4.- De la historia a la ficción.....	343.
3.5.- La parte de la historia en las tres nove- las.....	345.
3.5.1.- <i>Mémoires d'Hadrien</i>	346.22/1
3.5.2.- <i>L'Oeuvre au Noir</i>	352.
3.5.3.- <i>Un Homme Obscur</i>	359.
Notas del capítulo 3.....	365.
4.- LA ESPECIFICIDAD DEL PERSONAJE.....	371.
4.1.- Hadrien.....	371.

NOTA

Para este trabajo hemos utilizado las siguientes ediciones y abreviaturas:

Alexis ou le Traité du Vain Combat..... (Alex.)

Le Coup de Grâce..... (C.Gr.)

Estas novelas están editadas conjuntamente en la colección Folio, Gallimard, 1971.

Anna, Soror..... (A.S.)

Un Homme Obscur..... (H.O.)

Estas dos novelas pertenecen al tríptico:

Comme l'Eau qui Coule, colección N.R.F., Gallimard, 1982.

Denier du Rêve..... (D.R.)

Colección l'Imaginaire, Gallimard, 1971.

La Nouvelle Eurydice..... (N.E.)

Grasset, 1931.

Mémoires d'Hadrien (M.H.)

seguido de:

Carnets de Notes de Mémoires d'Hadrien..... (C.N.M.H.)

Colección Folio, Gallimard, 1974.

L'Œuvre au Noir..... (O.N.)

Colección N.R.F., Gallimard, 1968.

INTRODUCCION

Mucho se ha escrito sobre M. Yourcenar en los últimos treinta años (1) y, sobre todo, a partir de 1981, fecha de su ingreso en la Academia Francesa, siendo la primera mujer que accedió a un sillón de tan tradicional institución. Después de su admisión en la Academia Real belga en 1970, esta consagración definitiva confirma la calidad, el relieve y el alcance de una obra literaria merecedora de numerosos premios, como el premio Fémina Vacaresco en 1952 por *Mémoires d'Hadrien*, el Fémina en 1968 por *L'Oeuvre au Noir*, el premio literario de Mónaco en 1972, el gran premio nacional de la cultura en 1974, el gran premio de la Academia Francesa en 1977 y el premio Erasmo en 1983.

Antes de acercarnos a su obra novelesca, que va a ser el objeto de nuestro estudio, nos parece imprescindible situar a la escritora en el contexto literario de los años veinte, época de sus primeras producciones, y buscar las diversas influencias que han contribuido a configurar su personalidad de escritora. Teniendo en cuenta que su primera gran novela *Remous*, inacabada y abandonada definitivamente, pero fuente de varias obras posteriores, fue escrita entre 1921 y 1923, es evidente que su actividad literaria comienza al final de la Primera Guerra Mundial, en un momento de grandes cambios y en plena crisis de la novela, iniciada con el declive del Naturalismo. Durante aquellos años, la problemática planteada en torno a la naturaleza y a la función de la novela sigue vigente, dando lugar a las posturas más apasionadas. Esta situación hace que M.

Yourcenar comparte algunas de las preocupaciones estéticas de sus contemporáneos. Como la mayoría de los escritores de su generación, se enfrenta a los nuevos planteamientos filosóficos y literarios de su época: en reacción contra una descripción de la realidad condicionada por el positivismo, se manifiesta una tendencia a la apropiación moral, poética y filosófica del mundo por la conciencia del escritor, que se traduce principalmente por el recurso al individualismo, el culto del individuo como ser único frente a los demás y al mundo, y por la exaltación de una conciencia-memoria, receptora del mundo, que recrea una cultura.

Pero existen otros factores de orden personal que también han influido en la vocación literaria de M. Yourcenar: ha recibido una sólida formación clásica desde muy joven, y su afición a la lectura le ha permitido adquirir una auténtica erudición. Ha leído los clásicos griegos, numerosos libros de historia, de filosofía, y autores tan diversos como Yeats, Swinburne, d'Annunzio, Goethe, Nietzsche, Rilke, Ibsen, Tolstoi, Chejov, etc. A partir de 1926, se interesa por la literatura contemporánea, a través de las obras de Barrès, Gide, Schlumberger, T. Mann, Maurois, Giraudoux, Cocteau, Ionesco, Montherlant, Simone Weil, Caillois -su predecesor en la Academia Francesa- y algunos de estos autores, como reconoce en *Les Yeux Ouverts* (2) llegarán a ejercer cierta influencia en el estilo o en el planteamiento de sus primeras novelas.

Sin embargo, M. Yourcenar siempre ha permanecido alejada de todos los movimientos literarios: "Les mouvements, les groupes littéraires ne peuvent jamais rien apporter d'autre

que du vent, et encore! du vent chargé de scories et de poussières" (3) dice a Matthieu Galey en una de sus entrevistas, afirmándose a lo largo de su vida como una escritora original, cuya obra no se adscribe a ninguna corriente literaria contemporánea. Su postura al respecto no es el reflejo de una reacción pasajera, sino una línea de conducta existencial, una distanciación, instintiva y consciente a la vez, frente a las modas y a todo lo actual, como afirma ella misma: "Je me suis beaucoup méfiée de l'actualité, en littérature, en art, dans la vie" (4).

Dentro de la variedad que caracteriza la creación literaria de nuestra autora, hemos optado por estudiar sus novelas, que representan la mayor parte de su producción. En el caso de M. Yourcenar, nos hallamos, efectivamente, frente a una obra heterogénea cuya gran diversidad sorprende a todo lector que no la conozca en toda su extensión; traductora, ensayista, poeta, filósofo, historiadora, autor teatral, novelista, M. Yourcenar es poseedora de un saber y de un arte polifacéticos. Pero ha dedicado la mayor parte de su vida -desde los dieciocho hasta los setenta y ocho años- a la composición y redacción de numerosas novelas, pudiendo considerarse *Un Homme Obscur* y la novela corta *Une Belle Matinée* como "la fin de la série et comme une sorte de testament" (5), según sus propias palabras. Basándonos en la cronología inserta en la edición de las *Œuvres Romanesques*, en la biblioteca de la Pléiade (6) podemos contar unas nueve novelas (7), sin tomar en consideración el proyecto de los primeros años, *Remous*, ni los dos paneles del tríptico *Le Labyrinthe du Monde*, *Souvenirs Pieux* y *Archives du Nord* -que

ella misma presenta como crónicas familiares-, frente a seis obras teatrales, tres libros de poemas -*Le Jardin des Chimères, Les Dieux ne sont pas morts y Les Charités d'Alcippe* (que recoge varios de los poemas anteriores)-, y diversas traducciones (8): de dos novelas, de obras poéticas precedidas de una presentación crítica y de negros espirituales bajo el título *Fleuve Profond, Sombre Rivière*, al lado de artículos y ensayos, la mayoría de estos recopilados en *Sous Bénéfice d'Inventaire y Le Temps, ce Grand Sculpteur*, el libro de novelas cortas *Les Nouvelles Orientales* y el libro de poemas en prosa *Feux*, "considéré comme une série de récits mêlés de pensées" (9).

La profusión, la naturaleza a veces compleja, la diversidad de estas obras y el particular proceso de composición de algunas, hacen difíciles toda clasificación genérica y cronológica. Pero se evidencia una superioridad cuantitativa de la novela, género al que algunas veces M. Yourcenar ha tenido que recurrir forzosamente por las exigencias de su tiempo, como por ejemplo con *Mémoires d'Hadrien*:

"Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes; on est à peu près forcé d'en passer par lui. Cette étude sur la destinée d'un homme qui s'est nommé Hadrien eût été une tragédie au XVII^e siècle; c'eût été un essai à l'époque de la Renaissance" (10).

Por otra parte, bien se sabe que la escritora debe su fama internacional al éxito obtenido por sus dos novelas *Mémoires*

d'Hadrien, publicada en 1951 y *L'Oeuvre au Noir*, en 1968, ambas ganadoras de premios literarios y traducidas a numerosos idiomas, y que es por sus talentos de novelista por lo que principalmente es conocida.

Sin embargo, a pesar de su proyección mundial, apenas existen estudios generales sobre la obra novelesca de Yourcenar si se exceptúa el libro de J. Blot: *Marguerite Yourcenar* (11): la crítica se ha interesado sobre todo en aspectos concretos de dicha obra. Además del estudio específico de G. Spencer-Noël: *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar* (12), existen numerosos trabajos realizados por especialistas del tema yourcenariano, inéditos o publicados en revistas y números monográficos (13) sin olvidar las comunicaciones presentadas en los dos coloquios internacionales Marguerite Yourcenar, celebrados en nuestra universidad de Valencia en 1984 y 1986, en el coloquio internacional de Tours en 1985 y en las jornadas Yourcenar de Parma en 1986. Pero por razones obvias estos interesantes estudios tratan temas muy delimitados y se centran en una obra, en un aspecto determinado de ésta o en un sólo tema común a varias obras.

Partiendo de esta coyuntura, nos hemos propuesto realizar nuestro estudio considerando el conjunto de las novelas de Yourcenar para poder captar su obra novelesca en su dinamismo y en su evolución. En vista de que la autora no ha publicado ninguna nueva novela desde 1982, podemos dar por cerrada su creación novelesca ya que, según la última entrevista que ha concedido (14), está acabando el tercer volumen -*Quoi, l'Eternité*- del tríptico *Le Labyrinthe du*

Monde y proyecta terminar *Le Tour de la Prison*, relato de una vuelta al mundo basado en su experiencia personal. Ahora, y desde una perspectiva globalizadora, nos es posible observar la trayectoria novelística de la escritora y, parafraseándola, "Prendre une [oeuvre] connue, achevée, fixée (autant qu'elles peuvent jamais l'être) (...) de façon à embrasser d'un seul coup la courbe tout entière..." (15).

Obedeciendo a las exigencias del tipo de novelas que vamos a analizar -es obvio que cada tipo de novela requiere ser analizado desde una determinada perspectiva, y siguiendo la orientación que nos da la autora en los prefacios y en los comentarios relativos a sus obras, sean notas del autor, advertencias o explicaciones muy precisas tales como las que encontramos en *Les Yeux Ouverts* -recopilación de entrevistas a cargo de Matthieu Galey- o en los *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar* -recogidos por Patrick de Rosbo y revisados por ella misma- llevaremos a cabo nuestro estudio centrándolo sobre el personaje literario. Para Marguerite Yourcenar, como veremos más adelante, el personaje tiene una importancia capital; es el punto de apoyo de la intriga, el generador y el centro de la novela.

Procediendo a un análisis comparativo del personaje principal de cada novela, observaremos sus transformaciones sucesivas a lo largo de toda la producción novelesca. A través del personaje y de su lógica interna, intentaremos descubrir las implicaciones semánticas y estructurales que entraña sobre cada una de sus novelas para poder establecer una sistematización de los modos de representación y de escritura de Marguerite Yourcenar.

9
P
E
R
O
N
D
E
S

Antes de dar forma a nuestro proyecto de análisis, procederemos a una definición del objeto a analizar. La definición del personaje literario dista mucho de ser sencilla. Como bien dicen Ducrot y Todorov, "La catégorie du personnage est paradoxalement restée l'une des plus obscures de la poétique" (16) y su concepto ha variado según las diversas corrientes científicas, filosóficas y literarias.

La crítica literaria tradicional ha estudiado al personaje siguiendo un modelo de análisis de tipo psicológico, equiparando las nociones de personaje y de persona. Este concepto se basa en la valorización del individuo, determinada por las teorías históricas que consideran al hombre como centro del universo, y en el predominio de una estética de la representación. A partir de este concepto, el personaje será el centro de la novela y de su estudio. En este sentido, François Mauriac dice: "Si le romancier veut atteindre l'objectif de son art, qui est de peindre la vie, il devra s'efforcer de rendre cette symphonie humaine..." (17), "Ainsi, nous devons donner raison à ceux qui pensent que le roman est le premier des arts. Il l'est en effet par son objet qui est l'homme" (18). Esta concepción del personaje/persona, eje de la novela, ha sido la de la mayoría de los autores de principio de siglo, como hemos señalado anteriormente. Así lo explica Michel Raimond en su valioso estudio sobre la crisis de la novela: "On admettait volontiers que le roman n'a d'autre mission que de faire vivre des personnages (...) Le roman paraissait secondaire. Il n'est que l'espace où les personnages se déploient" (19).

Para estos autores, el personaje se fundamenta en una concepción idealista, antropocéntrica y personalista.

A partir de los años treinta, con la aparición de nuevos valores comienza a entrar en crisis este concepto y hacia 1950 se produce una reacción contra la excesiva "sacralización" del personaje, considerado como elemento central de la novela y concebido en esta dimensión de persona. Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor y los teóricos del "Nouveau Roman" ponen en tela de juicio el concepto tradicional del personaje, que consideran como totalmente caduco y en vías de desaparición. Postulan un rechazo del personaje "profundo" a cambio de un "porteur d'états", soporte de ciertas transformaciones semánticas, de un sujeto en proceso, pura conciencia en la mayor parte de los casos, y hasta reducible a una simple figura gramatical.

Finalmente, a partir de los años sesenta, la influencia de la lingüística y de las disciplinas formales de inspiración estructural han revolucionado los conceptos y las técnicas de la crítica literaria, al proponer un tratamiento lógico y científico del personaje, cuyo estudio ha de ser abordado basándose en los axiomas de la lógica formal. A raíz de los estudios de V. Propp, Brémond y Greimas, se distinguen en las obras tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, el de las acciones -en el sentido que utiliza Greimas cuando designa a los personajes como actantes- y el nivel de la narración o discurso. Se establece así un estatuto estructural del personaje como actante y agente de secuencias de acciones que le son propias. El sistema de los personajes está sometido a una

estructura paradigmática -sujeto/objeto, protagonista/ antagonista, destinador/destinatario, etc- y su descripción y su análisis se limitan a una pura formalización, a un inventario de mecanismos regulares internos al texto, sin aportar nada nuevo a la comprensión o explicación de los modos de funcionamiento de la obra literaria en su relación con el autor o con el lector.

Ante este elenco de diversas concepciones del personaje de novela, podemos y debemos preguntarnos cuál es la de M. Yourcenar, cuya actividad literaria se extiende desde 1921 hasta nuestros días.

Marguerite Yourcenar, contemporánea en parte de estas distintas opciones literarias, siempre ha mantenido una misma concepción del personaje de novela en toda su obra: la concepción clásica tradicional del personaje/persona como individuo dotado de psiquismo, ser viviente dentro de un universo de ficción, cuya mirada se centra sobre el mundo y sobre sí mismo. En efecto, a la pregunta que le hace P. de Rosbo: "Qu'est-ce que c'est, pour vous, qu'un personnage?", responde:

"... qu'est-ce que c'est qu'un personnage, ou plus clairement, qu'est-ce que c'est qu'un être humain?. Est-ce, comme le veut Marcel Proust (...) une sorte d'agglomérat, une sorte de paquet de sensations, d'émotions, de souvenirs (...) ou est-ce au contraire, comme dans les

grands tragiques grecs ou dans les poètes tragiques français du XVII siècle (...) un noyau solide représentant une sorte d'entité presque inaltérable qui s'oppose au reste du monde et résiste aux circonstances? Il y a bien entendu du vrai dans les deux points de vue..." (20).

Se decanta claramente por la concepción del personaje como entidad, como persona, con su personalidad propia, hecha de virtudes y defectos: "Tout écrivain (...) classifie ses personnages d'après les vertus qu'il admire le plus ou les défauts qu'il déteste le plus en eux..." (21), con su voz propia, que el autor debe saber escuchar, y con su independencia a la hora de expresarse o de actuar, idea expresada también por A. Gide y F. Mauriac (22). En repetidas ocasiones M. Yourcenar insiste sobre este último punto, recalcando la independencia de sus personajes. De Hadrien dice: "A de certains moments, d'ailleurs peu nombreux, il m'est même arrivé de sentir que l'empereur mentait. Il fallait alors le laisser mentir, comme nous tous" (23) y también: "Je crois qu'il n'a pas mal menti au sujet de son élection, de son arrivée au pouvoir, il a dû en savoir un peu plus qu'il ne m'en a dit" (24). Lo mismo ocurre con Zénon, al cual la escritora atribuye total autonomía y libertad. Hablando de los momentos que preceden su muerte, explica:

"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.

Du reste, toute la fin du livre a pris un tour vraiment inattendu pour moi..." (25).

Esta faceta de sus personajes, la justifica por la relación muy especial que les une a su creador, el cual debe dejarse dominar por el personaje e inclinar su propia personalidad hasta hacerla desaparecer para poder entregarse totalmente a él. Nace entonces entre el creador y su "criatura" una estrecha relación que perdura después del proceso de creación y que les une de por vida, relación de la misma índole que cualquier relación humana:

"Je reçois, métaphoriquement parlant, de fréquentes visites de mes personnages. Ils sont presque toujours à côté de moi, mêlés à mes amis vivants. Il m'arrive souvent de penser à eux, de me retourner vers eux, de leur parler silencieusement (...) Zénon, surtout, est un constant compagnon" (26).

Esta concepción tan singular del personaje viene expresada repetidamente por la autora, para quien no hay personajes de ficción sino seres de la misma entidad que cualquier otra persona humana. Así, en *Souvenirs Pieux*, se entrecruzan en la playa de Heyst Octave Pirmez, tío de la escritora, y

Zénon. "Les lignes qui s'intersectent entre cet homme nu et ce monsieur à complet blanc sont plus compliquées qu'un fuseau horaire (...) L'oncle Octave tantôt m'émeut et tantôt m'irrite. Mais j'aime Zénon comme un frère" (27); y en *Les Yeux Ouverts* la escritora declara a Matthieu Galey: "Quoiqu'il arrive, je suis sûre à ma mort d'avoir un médecin et un prêtre, Zénon et le Prieur des Cordeliers" (28).

Que sus personajes de novela sean imaginarios o históricos, es decir, creados a partir de una figura conocida y de documentos que recogen hechos reales, la relación autor-personaje es la misma: en ambos casos, el escritor nutre al personaje de su propia sustancia, por un fenómeno de gestación, "comme on les nourrirait de sa chair" (29). Para M. Yourcenar, el personaje interfiere en su vida misma; los seres ficticios de sus novelas le ayudan a penetrar la realidad y le permiten realizar otras experiencias vitales fuera de los límites de su propia existencia: "Ils sont autant d'avenues de plus par lesquelles je pénètre la réalité. A travers eux, j'ai vécu des vies parallèles" (30).

Apoyándonos en estos planteamientos y en nuestra propia lectura de las novelas, hemos optado por un determinado modelo de análisis: el que parte del personaje como pieza fundamental alrededor de la cual se organizan los diversos elementos del relato y como máximo exponente de la cosmovisión de la autora.

La primera dificultad que se presenta al investigador que desea realizar un análisis de los personajes en una obra

literaria es la delimitación del campo de estudio. En efecto, como subraya Philippe Hamon,

"le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre: il n'est pas dénombrable même (comme tel ou tel mot, telle ou telle 'figure', tel ou tel trope) et est donc inaccessible aux méthodes quantitatives; il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles" (31).

El personaje se configura por un conjunto variable de elementos -temas, descripciones, diálogos, monólogos- a lo largo de un proceso evolutivo propio de toda novela. Por eso, los estudios referentes al personaje suelen limitarse a un monotema: los personajes femeninos en x; el personaje de x en la novela y, etc., o a un estudio comparativo entre dos o a lo sumo tres personajes. La ausencia de toda reflexión teórica definida sobre el concepto de personaje y la dificultad para delimitar su estudio, son los factores que justifican una decisión arbitraria por parte del investigador a la hora de elegir su propio método.

Antes de comenzar el análisis, será necesario proceder a la elección y exposición del corpus sobre el que versará nuestro estudio.

- 1.- Estableceremos una lista de las novelas a analizar y efectuaremos una selección de personajes, basándonos en criterios de representatividad y de operatividad para el análisis.
- 2.- Procederemos a una "periodización" o división cronológica del conjunto de la obra novelesca, apoyándonos en varios criterios: fechas de composición de las obras, fechas de refundiciones, de publicaciones, sin seguir únicamente el orden cronológico riguroso de cada una de estas operaciones, ya que ninguna, por sí sola, puede dar cuenta del proceso evolutivo de la obra de M. Yourcenar.
- 3.- Entrando ya en el análisis propiamente dicho, haremos un estudio comparativo de los personajes en cada una de las novelas y en cada una de las partes que constituyen el conjunto de la obra, desde un doble punto de vista:
 - a) Un punto de vista temático, estudiando los principales elementos temáticos que configuran el personaje.
 - b) Un punto de vista formal, basándonos en la relación entre la configuración temática del personaje y sus implicaciones formales, o sea, sus consecuencias a nivel del texto.

Somos conscientes de las limitaciones de dicho estudio, que toca sólo de pasada un aspecto tan interesante como la estructura, dejando de lado la lengua y el estilo, cuyo análisis, posible objeto de otra tesis, nos llevaría a exceder nuestro propio proyecto -el estudio global de la

obra novelesca a través del personaje- y podría entorpecer la visión de conjunto.

También en esto, el enfoque de nuestro análisis ha sido determinado por las palabras de la escritora, que expresa así su concepción de forma y fondo de la obra literaria: "En réalité, pour moi il n'y a pas d'antithèse entre fond et forme (...) la forme n'est autre chose que le fond rendu visible et l'essence rendue palpable" (32).

Finalmente, el estudio de las dos partes sucesivas de la obra -adoptando para cada una de ellas la perspectiva más oportuna para el análisis- nos permitirá captar dicha obra en su evolución, la cual esperamos poder describir y explicar en nuestras conclusiones.

Para poder llevar a cabo nuestro trabajo, partiremos de dos fuentes de conocimiento. La primera será el conocimiento que nos proporciona nuestra propia lectura de las obras, como experiencia individual de aproximación al texto; la segunda, será el conocimiento que nos proporciona la voz de la misma autora, a través de los numerosos comentarios que acompañan sus obras (prefacios, notas de autor, advertencias, "carnets de notes") y de las entrevistas realizadas por P. de Rosbo, por Matthieu Galey y por Jacques Chancel, éstas últimas, durante una serie de emisiones radiofónicas dedicadas a la escritora bajo la rúbrica "Radioscopie" en 1979.

En consecuencia, nuestra metodología se organiza en función de una triple relación:

- 1.- Una relación autor/personaje, que se establece a partir de la opinión personal de la autora sobre sus personajes (concepción, funcionalidad, características, etc.)
- 2.- Una relación narrador/personaje, dada por el texto, que implica las focalizaciones, los puntos de vista, los diálogos y las distintas manifestaciones del personaje a través de la narración.
- 3.- Una relación lector/personaje, de la cual nace la representación imaginaria del personaje que se va produciendo en la mente del lector a lo largo de la lectura y que se inscribe en el campo de la recepción.

La obra novelesca.

Como ya hemos dicho, no resulta fácil clasificar genéricamente las obras de M. Yourcenar. Ella misma agrupa curiosamente en el primer tomo de las ediciones la Pléiade, bajo la rúbrica *Oeuvres Romanesques*, obras de naturaleza muy diferente (32) y acaba de sorprendernos cuando declara a Josyane Savigneau: "Je ne fais pas de différence entre romanesque et poésie (...) Est-ce qu'on écrit des romans? Je n'ai pas l'impression d'en avoir jamais écrit. *Mémoires d'Hadrien* est un discours, le monologue d'un homme qui examine sa vie" (33). Esta concepción muy sui generis de los géneros literarios explica por qué incluye el libro de poemas en prosa *Feux* en las *Oeuvres Romanesques*, mientras los dos volúmenes de *Le Labyrinthe du Monde* serán publicados en un segundo tomo, junto a las obras de teatro.

Por nuestra parte incluiremos en el corpus del análisis, además de las novelas recopiladas en las *Oeuvres Romanesques*, una de las obras de juventud de M. Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, publicada por Grasset en 1931, que no ha sido reeditada por voluntad expresa de la escritora (34). Hemos excluido del corpus *Les Nouvelles Orientales* (35) y *Une Belle Matinée* por tratarse de "nouvelles", novelas cortas en las cuales el personaje no está suficientemente desarrollado y, por tanto, no resulta operativo para nuestro análisis.

En cuanto a *Souvenirs Pieux* y *Archives du Nord*, estas dos obras en prosa no pueden ser consideradas como novelas: pertenecen al género de las crónicas. "ni roman, ni récit, ni mémoire" dice Raymond Jean en su artículo "*Archives du Nord, Archives de l'écriture*" (36) en el que estudia los principios de composición y de escritura utilizados por M. Yourcenar para contarnos ciertos episodios de la vida de sus padres y antepasados hasta el momento de su nacimiento. Aunque haya seguido el mismo procedimiento de reconstrucción que en *Mémoires d'Hadrien*, recurriendo a su imaginación para suplir la carencia de fuentes y para re-crear la realidad, la autora no considera estas obras ni como relatos ni como novelas (37). En ellas, se unen la autobiografía y la crónica, quedando muy reducida la parte de la ficción y, por tanto, no pueden ser incluidas entre las novelas de M. Yourcenar.

Nuestro estudio se extenderá sobre ocho novelas (clasificadas a continuación por orden cronológico de publicación definitiva).

- *Alexis ou le Traité du Vain Combat*.....1929.
- *La Nouvelle Eurydice*.....1931.
- *Le Coup de Grâce*.....1939.
- *Mémoires d'Hadrien*.....1951.
- *Denier du Réve*.....1959.
- *L'Oeuvre au Noir*.....1968.
- *Anna, Soror*.....1981.
- *Un Homme Obscur*.....1982.

"Periodización" o partición de la obra narrativa.

Llamamos "periodización" a una determinada agrupación de las novelas según las distintas etapas de actividad literaria de la escritora. Hemos distinguido dos etapas netamente diferenciadas, pero el complicado y largo proceso de composición que se da en ciertas novelas -las que han sido objeto de refundiciones sucesivas- no hace sino dificultar todo intento de ordenación cronológica. Para determinar estas dos etapas y ver a cuál de las dos pertenece cada novela, hemos observado detenidamente las circunstancias que condicionan la composición de cada una de ellas, y las características comunes que permiten reunir ciertas novelas en un mismo periodo.

Primer periodo: si dejamos aparte el proyecto de la extensa novela *Remous* -concebido a sus veinte años y que M. Yourcenar destruye pero de donde saldrán más adelante los temas de varias obras- podemos considerar como primera época los quince años que van desde 1925 hasta 1940, durante los cuales la autora escribe novelas relativamente cortas, de rápida composición y de temática principalmente amorosa.

Siguiendo el orden cronológico de su redacción primera tenemos:

- *Anna, Soror*.....1925.
- *Alexis ou le Traité du Vain Combat*.....1928.
- *La Nouvelle Eurydice*.....1930.
- *Denier du Rêve*.....1932.
- *Le Coup de Grâce*.....1938.

Durante los diez años que siguen a la composición y publicación de *Le Coup de Grâce*, M. Yourcenar interrumpe su actividad literaria y abandona momentáneamente todo proyecto de escritura (38).

Segundo periodo: a partir de 1948, y por circunstancias fortuitas (el hallazgo de un borrador de la carta de Hadrien), la escritora vuelve a los proyectos de sus veinte años. Por etapas sucesivas re-escribe su "Hadrien", que se convierte en *Mémoires d'Hadrien, D'Après Dürer* que se convierte en *L'Oeuvre au Noir y D'Après Rembrandt*, dividido en dos partes que serán *Un Homme Obscur*, seguido de una novela corta: *Une Belle Matinée*. Estas dos últimas serán recopiladas en el tríptico *Comme l'Eau qui Coule* junto a *Anna, Soror...* y publicadas por última vez en 1982.

Podemos establecer la siguiente relación, con fechas de la redacción definitiva:

- *Mémoires d'Hadrien*.....1948-1951.
- *L'Oeuvre au Noir*.....1956-1965.
- *Un Homme Obscur*.....1979-1981.

Estas tres novelas serán publicadas respectivamente en 1951, 1968 y 1982.

Los personajes.

Independientemente de los criterios formales que pueden orientarnos para determinar cuantitativamente la presencia del personaje en el texto, todo lector, en virtud de un efecto particular de la lectura, está capacitado para emitir juicios del tipo: "el personaje principal de la novela es x, operando simultáneamente una jerarquización entre los distintos personajes de la novela. Por otro lado, la opinión del autor, expresada en comentarios externos al texto, puede confirmar o infirmar el juicio del lector. En efecto "tout écrivain établit sans même le savoir une certaine hiérarchie et classifie ses personnages..." afirma M. Yourcenar (39). Además, sabemos por la escritora cuáles son sus personajes fundamentales, por ser objeto de numerosas explicaciones, desarrollos, informaciones complementarias. Alexis, Hadrien, Zénon, Nathanaël, Marcella, Eric, Anna, etc., han constituido el tema principal de los prólogos, notas, entrevistas, que han contribuido a investirlos de un estatuto privilegiado.

Partiendo del texto, podemos establecer una sistematización y una selección que se justifican por varias razones:

- Desde un punto de vista temático: el personaje "como tema, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora (...) que está íntimamente ligado a lo que se cuenta" (40).

- Desde un punto de vista temático formal: el personaje "como medio, como técnica, es decir como instrumento fundamental para la visión o exploración de ese mundo", que está ligado a como se cuenta (idem).

40

A menudo, el personaje yourcenariano participa de estas dos funciones. Así, los personajes narradores -Alexis, Stanislas, Eric y Hadrien- son a la vez tema y medio, sujeto y objeto de la enunciación, protagonistas indiscutibles de la novela.

Estos personajes centrales, en la misma medida que Anna, Miguel, Marcella, Zénon y Nathanaël -que si no son narradores de la acción- son protagonistas y sujetos principales de la acción, entran en relación con una red más o menos extensa de personajes secundarios cuya consideración podrá revelarse necesaria para el análisis. Esta relación entre personajes se estudiará como "estructura del sistema de personajes", siendo uno de los elementos constitutivos de la novela.

En nuestro análisis comparativo del personaje se podrán establecer oposiciones del tipo: personaje central/personaje secundario, personaje masculino/personaje femenino, personaje ficticio/personaje histórico, personaje individual/personaje colectivo, personaje joven/personaje adulto, activo/pasivo, específico/paradigmático, etc.

Al estudiar las novelas de M. Yourcenar a través de sus personajes, intentaremos también poner de relieve lo que la autora ha querido expresar, mostrar y defender pues, como dice ella, "on écrit pour défendre ou pour attaquer un système" (41) y definiremos las diferentes etapas de su evolución ideológica reflejada a través de estos "seres de papel" que viven, cada uno a su manera, una o varias facetas de la aventura humana.

cap. IV
↓

Dividiremos nuestro trabajo en dos partes: en la primera trataremos de definir las características y la función del personaje en las novelas de la primera época y sus efectos en la estructura temática de cada una de ellas, considerando sus implicaciones en la utilización del tiempo y del espacio. En la segunda mostraremos que, al enriquecimiento del personaje de las novelas de la segunda etapa corresponde una mayor densidad y complejidad de dichas novelas; en este caso, adoptaremos una perspectiva algo distinta, centrando especialmente nuestro estudio en el personaje propiamente dicho, que genera y sustenta toda la novela. En ambas partes, procederemos a un breve estudio formal, aunque esquemático, de cada una de las novelas de las dos épocas, destacando en las modalidades literarias utilizadas las consecuencias de lo que hemos visto anteriormente.

a)

b)

Das maneras d' estudiar el personaje a)
b)

NOTAS.

- (1) Artículos de prensa, coloquios internacionales sobre su obra, revistas universitarias, tesis doctorales, memorias de licenciatura, artículos en revistas nacionales e internacionales de crítica literaria y, en España, sobre todo, a partir del "boom" editorial causado por la reaparición en el mercado de las *Memorias de Adriano* en 1982.
- (2) M. Galey, *Les Yeux Ouverts*, ed. Le Centurion, París, 1980, pág.47. sic Marguerite Yourcenar: "Je voulais me mettre au pas de la littérature contemporaine, surtout du "récit" à la Gide ou à la Schlumberger, m'enfermer dans une forme d'art plus littéraire, plus contenue (...) Une réaction (...) a suivi (...) le style orné qui a pu être effectivement influencé par Barrès, mais aussi par tant d'autres...". cf. también págs.48-49-50.
- (3) op.cit. pág.95.
- (4) op.cit. pág.65.
- (5) cf. "La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar", declaraciones recogidas por Josyane Savigneau en "Le monde des Livres", *Le Monde*, 7 Diciembre 1984. Pág. 25.
- (6) M. Yourcenar, *Oeuvres Romanesques*, col. La Pléiade, ed. Gallimard, París, 1982.
- (7) v. bibliografía general, apartado "Obras de Marguerite Yourcenar".
- (8) v. bibliografía general, "Traducciones".

- (9) M. Yourcenar, op.cit., avant-propos de l'auteur, pág. IX.
- (10) M. Yourcenar, *Carnets de Notes de Mémoires d'Hadrien*, col. Folio, ed. Gallimard, Paris, 1974. pág. 340.
- (11) cf. J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, ed. Seghers, Paris, 1980.
- (12) G. Spencer-Noël, *Zénon ou le thème de l'Alchimie dans L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, ed. Nizet, Paris, 1981.
- (13) v. bibliografía general, "números monográficos".
- (14) Saddri, "Marguerite Yourcenar termina su autobiografía", *Antena Semanal*, 9 Agosto 1987.
- (15) M. Yourcenar, op.cit. pág. 322.
- (16) Ducrot-Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, ed. Seuil, Paris, 1972, pág. 286.
- (17) Fr. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, ed. Corrêa, Paris, 1933. pág. 119.
- (18) id. ibid. pág. 122.
- (19) M. Raimond, *La Crise du Roman, des Lendemain du Naturalisme aux Années vingt*, ed. Corti, 1985, pág. 465.
- (20) P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, ed. Mercure de France, 1972, pág. 72.
- (21) id. ibid. pág. 73.
- (22) Fr. Mauriac, op. cit. pág. 128. "Plus nos personnages vivent et moins ils nous sont soumis".
pág. 151, "Nos personnages raisonnent, ont des idées claires et distinctes, font exactement ce qu'ils veulent faire".
- (23) M. Yourcenar, op.cit. pág. 341.

- (24) M. Galey, op.cit. pág.155.
- (25) id. ibid. pág.177.
- (26) P. de Rosbo, op.cit. pág.26.
- (27) M. Yourcenar, *Souvenirs Pieux*, col. Folio, ed. Gallimard, París,1974, págs.265-6.
- (28) M. Galey, op.cit. pág.241.
- (29) id.ibid., pág.71.
- (30) id.ibid., pág.241.
- (31) Ph. Hamon, *Le Personnel du Roman*, ed. Droz, 1983. Introducción, págs.18-9).
- (32) P. de Rosbo, op.cit. págs.15-6).
- (33) M. Yourcenar, *Oeuvres Romanesques*, op. cit. Avant-propos, pág. IX, sic "On trouvera dans ce volume ceux de mes ouvrages qui rentrent plus ou moins dans la catégorie du roman, de la nouvelle et du conte, catégorie devenue si vaste de nos jours qu'elle échappe de plus en plus aux définitions".
- (34) J. Savigneau, op.cit. pág.24.
- (35) cf. M. Galey op.cit. págs.81-83 y P. de Rosbo op.cit. pág.18.
- (36) Se trata más bien de una recopilación de cuentos y leyendas: M. Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, col. l'Imaginaire, ed. Gallimard, París, 1963. Post-scriptum págs.147-8, sic "Des dix nouvelles (...) quatre sont des retranscriptions, plus ou moins librement développées par moi, de fables ou de légendes authentiques".
- (37) R. Jean, "Archives du Nord, archives de l'écriture" *Actes du Colloque International Marguerite Yourcenar 1984*, Universitat de Valencia, Valencia, 1986, pág.123.

(38) id.ibid., pág.124. sic "... il est clair que M. Yourcenar, en accord avec son éditeur a refusé récit autant que roman".

(39) M. Galey, op.cit., pág.122.

(40) P. de Rosbo, op.cit., pág.73.

(41) D. Tacca, *Las Voces de la Novela*, ed. Gredos, Madrid, 1978, págs.131 y sigs.

(42) M. Yourcenar, *Carnets de Notes de Mémoires d'Hadrien*, op.cit. pág.342.

PRIMERA PARTE:

LAS NOVELAS DE LA PRIMERA EPOCA

1.- PRESENTACION DE LAS NOVELAS DE LA PRIMERA EPOCA.

Nota preliminar:

Como hemos señalado anteriormente, esta primera etapa comprende las novelas escritas entre 1925 y 1940 que no han sufrido cambios importantes de fondo desde su primera versión. Tres de ellas, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, *La Nouvelle Eurydice* y *Le Coup de Grâce* no han sido retocadas y se mantienen tales como las escribió la autora en 1928, 1930 y 1938 respectivamente, hecho poco frecuente en la obra de Yourcenar. *Anna, Soror...* y *Denier du Rêve* han conocido varias refundiciones (1) pero la concepción de los personajes y de los temas principales no ha cambiado. Los retoques efectuados en los dos textos han sido principalmente de tipo formal (2) y no afectan al personaje en su esencia. Al estudiar los personajes de estas cinco novelas, nos enfrentamos por tanto a unos modelos estables, que han mantenido su esencia y sus características en caso de reescritura de la obra, y cuya inmutabilidad ha sido garantizada por la misma autora.

Por otro lado, conviene señalar que *La Nouvelle Eurydice* constituye un caso aparte entre estas cinco novelas. Muy poco conocida por el público, ha sido desacreditada por la escritora (3), que la juzga severamente y ha prohibido su reedición. En consecuencia, es una obra de difícil localización y adquisición (4). Sin embargo, esta novela de "segunda fila" presenta un gran interés por su ubicación dentro de la producción novelística de M. Yourcenar, ya que refleja un momento de tanteo y de búsqueda

en los comienzos de su carrera literaria y que marca cierta transición en las preocupaciones psicológicas e ideológicas de los personajes. En efecto, escrita entre *Alexis* y *Denier du Rêve*, deja paso a un tipo de novela totalmente nuevo en cuanto a la temática y técnica literaria.

De las cinco novelas que nos proponemos estudiar, tres de ellas han sido escritas de una sola tirada, al ritmo de la inspiración y en un lapso de tiempo relativamente corto. Así, "*Anna, Soror...* fut écrite en quelques semaines du printemps 1925, au cours d'un séjour à Naples et immédiatement au retour de celui-ci" (5); "J'ai eu la chance d'écrire d'un seul coup *Alexis* en 1928" (6) "au courant de la plume, sans rien refaire" (7); "*Le Coup de Grâce* a été également écrit en quelques semaines, durant l'automne 1938" (8) dice la autora. Según las propias palabras de M. Yourcenar, estos textos no retocados expresan de manera fiel y espontánea lo que ella quería decir durante esta época de juventud. Así, refiriéndose a *Alexis* dice: "J'ai eu la chance (...) de le publier l'année suivante et de pouvoir le laisser republier tel quel, représentant à peu près exactement ce que je voulais et pouvais dire durant ces années-là" (9)

Sin embargo, *Denier du Rêve*, compuesto hacia 1933 y reescrito definitivamente en 1958-59, ha sido objeto de un trabajo de "composition par couches successives" (10). En este sentido, se asemeja a las obras de la madurez, fruto de una elaboración discontinua, de un trabajo casi geológico" (11) y en esto, difiere totalmente de las novelas anteriores.

1.1.- Características comunes a las cinco novelas.

Desde un punto de vista temático, las novelas de la primera época presentan una serie de puntos en común: los personajes centrales, en un momento determinado de su vida -en su mayoría durante la juventud- se enfrentan a un problema personal, vital, de tipo amoroso casi siempre, y de aspecto puntual, condicionado por un tiempo y un espacio limitados; dicho problema sirve de base al argumento de la novela. Por ello, a diferencia de las novelas posteriores, las obras de juventud de M. Yourcenar ofrecen una trama sencilla: se trata de una crisis de gran intensidad, vivida por unos seres jóvenes durante una época corta de su vida, crisis que se resuelve poco antes del final de la novela por una transgresión o por la muerte.

Desde un punto de vista formal, y debido a su sencillez argumental, son novelas relativamente cortas (12) que ponen en juego un sistema mínimo de personajes (13). Por otro lado, la naturaleza íntima del problema o de la crisis implica determinadas modalidades narrativas, haciéndose evidente la correlación forma-fondo y las consecuencias de esta estrecha relación. Siguiendo, en todo lo posible, una progresión cronológica, estudiaremos a los personajes principales de cada novela bajo estos diversos aspectos temáticos y formales, y, procediendo por análisis comparativo o contrastivo, intentaremos señalar en qué medida se acoplan al modelo propuesto o se alejan de él.

1.2.- La linealidad argumental.

En esta época de la vida de M. Yourcenar, se detecta la influencia de Gide o, al menos, del Gide de las primeras novelas a las que él llama "récits". "Oeuvre relativement simple, qui présentait une situation simple, un ou deux personnages éventuels, il retraçait une aventure sentimentale ou passionnelle, une crise de la vie intérieure" (14). Esta definición del relato gidiano parece aplicarse perfectamente a las primeras novelas de Yourcenar. En tres de ellas sobre todo, la situación planteada y la trama argumental son de una sencillez evidente.

En Anna, Soror!... dice la autora, "Il s'agit d'un amour entre frère et soeur" (15), "... l'union de deux êtres d'exception appariés par le sang, isolés par leurs qualités mêmes..." (16). Dos frases le bastan para resumir una obra que, precisamente por la sencillez de su argumento, casi no ha podido ser retocada: "Je n'y ai pas changé grand chose, ce n'était pas possible: le thème était trop simple" (17). La composición de la novela sigue una progresión lineal: infancia de Miguel y Anna con Donna Valentine, muerte de la madre durante la estancia en Acropoli, nacimiento y toma de conciencia de la pasión amorosa por parte de los dos adolescentes, realización del incesto, marcha y muerte de Miguel, boda y larga vida de Anna hasta su muerte y el episodio, algo apartado del tema, del retiro de don Alvare a la cartuja de San Martín. La parte principal de la novela, de la (página 15 a la 50) corresponde a la narración de la crisis pasional y a su desenlace a partir del cual el relato se limita a señalar los pocos incidentes o peripecias que

puntúan la vida de Anna: su marcha a Flandes, su boda y su muerte, sólo cumplen una función complementaria dentro de la organización de la intriga. El amor incestuoso, dominante semántica del texto que estructura toda la novela, aparece desde la tercera página: "les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin de mots pour jouer d'être ensemble" (A.S. pág.11) y se resume en las últimas palabras de Anna: "Mi amado" (A.S. pág. 75).

→ Muy parecido es el caso de *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, que ofrece la misma linearidad y la misma sencillez argumental: "Il s'agissait d'un jeune homme marié depuis deux ans, qui écrit à sa femme au moment de la quitter les raisons pour lesquelles il s'en va (...) Il s'agit d'un homosexuel (si l'on tient à ce mot) qui aime sa femme et qui cependant la quitte" (18). Refiriéndose a esta novela, M. Yourcenar insiste en repetidas ocasiones sobre la influencia que ejerció Gide en cuanto a la forma del relato, "récit à la française" y la idea del título -*Le Traité du Vain Combat* recuerda sobremanera al *Traité du Vain Désir* de este autor-: "C'est du point de vue formel surtout que la lecture des premiers livres de Gide m'avait été précieuse en me prouvant qu'il était encore possible d'utiliser la forme purement classique du récit" (19) y aunque ella se defina como seguidora de Rilke, más que de Gide (20), es bien sabido que el tema de la homosexualidad había sido tratado en repetidas ocasiones por éste último.

En *Alexis*, el tema de una tendencia homosexual invencible se va elaborando progresivamente a través del argumento: en su carta explicativa, Alexis, mirando retrospectivamente

su vida, describe su infancia, su poca salud y su soledad como factores determinantes de su estado actual: "Mon enfance fut silencieuse et solitaire" (Alex. pág.29), "Ma santé n'était pas très bonne; des troubles nerveux s'étaient manifestés..." (Alex. pág.43), "J'ai été élevé par les femmes" (Alex. pág.37), "Je crois que ces années d'enfance ont déterminé ma vie" (Alex. pág.28). Cuenta su doloroso recorrido hacia la revelación de su homosexualidad, las luchas terribles e inútiles contra su naturaleza, el fracaso de su matrimonio hasta la decisión de la separación definitiva; en fin, una auténtica demostración con la exposición de las causas y de los efectos, cuya lógica se trasluce detrás del estilo reservado y alusivo de la carta y a pesar de la complejidad psicológica del personaje.

→ Diez años más tarde, con *Le Coup de Grâce*, la autora vuelve a utilizar el mismo tipo de relato. "L'aventure (...) me parut (...) se prêter admirablement à entrer dans le cadre du récit français traditionnel" (21). La novela, aunque plantea un doble problema de tipo amoroso e ideológico, es de argumento relativamente sencillo: Eric, oficial alemán de unos cuarenta años, cuenta a sus compañeros una experiencia de juventud. En plenas guerras bálticas, durante unos diez meses, ha vivido una intensa crisis emocional junto a sus amigos Conrad y Sophie, crisis que se resolvió trágicamente con la muerte de sus dos compañeros. Aquí también, la narración sigue fielmente el orden cronológico de los acontecimientos, sin mucha complicación argumental, pero hay que señalar una mayor cantidad de peripecias y el carácter inesperado -por su dramatismo- de la escena final.

El conflicto amoroso que nace y evoluciona entre Sophie y Eric ocupa la mayor parte de la novela: de la página 157 a la 213. El personaje de Sophie desaparece momentáneamente, produciéndose una elipsis, ya que sólo aparece veinticinco páginas más tarde, para el desenlace de la historia. El entramado del problema político e ideológico y de la crisis sentimental, da más cuerpo a la intriga sin perjudicar la claridad del argumento:

"Par-delà l'anecdote de la fille qui s'offre et du garçon qui se refuse, le sujet central du *Coup de Grâce* est avant tout cette communauté d'espèce, cette solidarité de destin chez trois êtres soumis aux mêmes privations et aux mêmes dangers" (22).

Sin duda, las circunstancias trágicas en las que viven los tres protagonistas tienen mucho que ver con el juego de sentimientos y de pasiones que los separa o los une.

→ Contrariamente a estas tres novelas, *La Nouvelle Eurydice* aparece como una novela bastante complicada, y esto, no tanto por complejidad argumental, sino por cierta falta de claridad que induce a confusión. En este sentido, J. Blot escribe: "l'éclairage est plus faible, la lumière se retire. Dans l'ombre, on discerne mal les articulations du récit, le mobile des personnages et l'homme de la femme" (23). El argumento en sí parece bastante simple: "C'était l'histoire d'un jeune homme qui recherche la femme qu'il a vaguement aimée et apprend qu'elle était mariée et qu'elle

est morte" explica Yourcenar (24). Hay que añadir el reen-
cuentro de Stanislas con su amigo Emmanuel, ya viudo, hablar
de la amistad particular que les une y del suicidio misterio-
so de éste, que clausura la novela (25). El exceso de
misterio y la falta de nitidez de la personalidad de los
tres protagonistas deteriora la trama de la novela. Sin em-
bargo, también en este caso M. Yourcenar había intentado
volver al relato tradicional pero con menos suerte que en
Alexis:

"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 (...) infiniment raté (...) et
je sais maintenant que chaque fois que
l'écrivain s'assied à sa table, devant son
cahier de pages blanches, pour commencer une
oeuvre nouvelle, il aura à voir naître sous ses
doigts, comme un potier qui commence à faire
tourner son tour, une forme toute neuve et qu'il
ne pourra employer qu'une fois." (26)

Después de esta malograda experiencia, la escritora da
un giro radical y se lanza a técnicas absolutamente nuevas
para su novela siguiente: "Du point de vue formel, *Denier du*
Rêve représentait un nouveau départ après le strict régime
du récit à la française (...) Je rêvais cette fois d'une
forme mi-lyrique, mi-narrative..." (27). Pero el cambio

operado no es sóloamente formal. El argumento es totalmente distinto, sacado de la realidad política, en torno a una situación real y actual. De los relatos retrospectivos, o alejados en el tiempo, la autora pasa al presente: "... c'était un roman contemporain à l'époque où je l'écrivais" (28). Esta vez, quiere captar la vida en su complejidad: "C'est la vie romaine populaire dans des milieux souvent très simples ou franchement subversifs" (29) y escoge un tema de actualidad -un atentado antifascista en Roma, el año XI de la dictadura-. Al argumento sencillo de este tema central, se engarzan una serie de episodios secundarios (la visita de Lina Chiari al médico, la conversación entre Giulio Lovisi y Rosalía di Credo, la visita de Giovanna, esposa de Carlo Stevo, las reflexiones de la vieja Dida mientras vende sus flores, el largo paseo de Clément Roux con Massimo por las calles de Roma y la borrachera de Marinunzi) que se relacionan unos con otros por el intercambio de una moneda. Esta compleja estructura difiere totalmente del esquema simple de las tres primeras novelas.

NOTAS.

- (1) v. introducción.
- (2) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, col. N.R.F., ed. Gallimard, París, 1982. Postface d'*Anna Soror...*, pág. 242. "... *Anna, Soror...* reproduit dans sa quasi-intégralité le texte de 1935, lui-même presque identique au récit écrit en 1925 (...) D'assez nombreuses retouches de pure forme (...) ont cependant été faites en vue de la republication d'aujourd'hui (...) Si j'insiste sur ce que ces pages ont pourtant d'essentiellement inchangé, c'est que j'y vois, parmi d'autres évidences qui peu à peu se sont imposées à moi, une preuve de plus de la relativité du temps".
id. *Denier du Rêve*, col. l'Imaginaire, ed. Gallimard, París, 1971, préface, pág.7: "Non seulement les personnages, leurs noms, leurs caractères, leurs rapports réciproques et le décor où ils se situent sont restés les mêmes, mais les thèmes principaux et secondaires du livre, sa structure, le point de départ des épisodes et le plus souvent leur point d'arrivée n'ont nullement changé".
- (3) P. de Rosbo, op.cit. págs.18-9 y M. Galey, op.cit.págs. 81-3.
- (4) La única edición de esta novela es la de Grasset con fecha de 1931 y se encuentra archivada en la Biblioteca Nacional de París.
- (5) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit. postface d'*Anna, Soror...*, pág.247.

- (6) P. de Rosbo, op.cit. pág.17.
- (7) M. Galey, op.cit. pág.71.
- (8) P. de Rosbo, op.cit. pág.20.
- (9) id.ibid. pág.17.
- (10) id.ibid. pág.20.
- (11) id.ibid. pág.20.
- (12) *Anna, Soror...*, 66 páginas; *Alexis*, 104 páginas; *La Nouvelle Eurydice*, 230 páginas; *Denier du Rêve*, 188 páginas y *Le Coup de Grâce*, 109 páginas en las ediciones que utilizamos para nuestro estudio.
- (13) v. cap. 2, apartado 2.2.
- (14) M. Raimond, *Le Roman Depuis la Révolution*, col. U, ed. A. Colin, París, 1967, pág.171.
- (15) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit. postface, pág.242.
- (16) id. ibid. pág.245-6.
- (17) M. Galey, op.cit. pág.58.
- (18) id.ibid. pág.66.
- (19) M. Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, col. Folio, ed. Gallimard, París, 1971, préface, pág.17. y para otras referencias a Gide, cf. M. Galey, op.cit. págs.47,66,67.
- (20) Fue precisamente Gide quien habló detalladamente de Rilke en 1911 y E. Jaloux decía que "les cahiers de *Malte Laurids Brigge* ouvraient bien des fenêtres sur l'inconscient" en *Nouvelles Littéraires*, 6 Octubre 1923. Por su parte, M. Yourcenar dice que *Alexis* es "bien moins gidien que rilkéen (...) le Rilke de *Malte*

Laurids Brigge (...) je me sentais très proche de Rilke durant cette période", M. Galey, op.cit. págs.66-7.

(21) M. Yourcenar, *Le Coup de Grâce*, col. Folio, ed. Gallimard, París, 1971, préface, pág.127.

(22) id.ibid. págs.131-2.

(23) J. Blot, op. cit. pág.104.

(24) M. Galey, op.cit. pág.82.

(25) En vista de la dificultad para encontrar el texto de esta novela, que no ha sido reeditada, resumiremos brevemente el argumento: la primera parte expone claramente la situación de los personajes: Emmanuel, amigo muy querido de Stanislas, se ha casado con Thérèse. Stanislas, que ha idealizado a Thérèse y cree que la quiere, va a pasar una larga temporada a Vivombre, propiedad del matrimonio Olinsauve (Emmanuel y Thérèse). Los tres protagonistas, al vivir juntos, se van dando cuenta de la confusión de sus sentimientos. ¿Quiere Thérèse a Stanislas o a Emmanuel?; por su parte, Emmanuel y Stanislas se profesan un cariño mutuo. Stanislas, cuando recuerda su marcha de Vivombre a petición de Thérèse, se pregunta sobre la verdadera naturaleza de sus sentimientos. La problemática amorosa tampoco se resuelve en la segunda parte: cuando Stanislas vuelve a Vivombre deseoso de ayudar a sus amigos, descubre que Thérèse le quería a través de una conversación con Pascaline, la sirvienta que cuida la casa abandonada por el matrimonio. La tercera parte, lógicamente, debería aclarar este embrollo sentimental. Stanislas averigua la muerte de Thérèse pero no encuentra su tumba. Parte hacia

París en busca de Emmanuel y, después de una violenta discusión, cuando todo da a entender que los dos amigos se han reconciliado, Emmanuel intenta estrangular a Stanislas. Este huye y se esconde en un hotel. Una carta de su amigo pidiéndole auxilio le llega demasiado tarde: Emmanuel se ha suicidado.

(26) P. de Rosbo, op.cit. pág.18.

(27) M. Yourcenar, *Rendre à César*, THEATRE I, col.N.R.F., ed. Gallimard, París, 1961; histoire et examen d'une pièce, pág.13.

(28) P. de Rosbo, op.cit. pág.42.

(29) M. Galey, op.cit. pág.86.

2.- UN SISTEMA DE PERSONAJES.

2.1.- Caracterización de los personajes.

Todos o casi todos los personajes que aparecen en las novelas que estudiamos, tienen una característica común: su juventud. En efecto, todos tienen, poco más o menos, la edad de la escritora. Anna, nacida en 1575, cumple veinte años cuando se va con Miguel y Donna Valentine a Acropoli: "Au mois d'Août 1595 (...) Cette année-là, don Alvare, empêché, pria sa femme de surveiller seule le domaine." (A.S. págs. 12-13). Cuando se muere su hermano tiene veintidós años y se casa a los veinticinco: "Anna de la Cerna, âgée de vingt-cinq ans (...) portait le noir depuis la mort de son frère, tué trois ans plus tôt..." (A.S. pág.61). Miguel debe tener alrededor de un año menos que ella -no hay ninguna indicación precisa sobre su edad-. Antes de morir, Anna recuerda a su hermano: "don Miguel resplendissait dans l'éclat de ses vingt ans" (A.S. pág.75), en una época de felicidad y de juventud.

Por otra parte, Alexis y Monique cuando se conocen no pasan de veintidós y veinticuatro años respectivamente: "Nous fûmes mariés à Wand un jour assez pluvieux d'octobre (...) songez que j'avais vingt-deux ans..." (Alex. pág.100).

Asimismo, Stanislas acaba de cumplir veintidós años cuando se dirige a Vivombre: "... je me rappelai soudain que c'était mon anniversaire, et que, ce jour là, j'atteignais vingt-deux ans". (N.E. pág.9). Emmanuel debe de ser poco mayor que Stanislas: "il était mon aîné et de santé plus fragile" (N.E. pág.11).

En *Denier du Rêve*, Massimo es un joven estudiante y en *Le Coup de Grâce*, Conrad, Eric y Sophie se aproximan a los veinte años (1). Sin embargo, se observa un hecho sorprendente en todas las novelas, (excepto en *Le Coup de Grâce*): el personaje femenino es siempre mayor que el masculino. Anna es mayor que Miguel, así lo dice Meneguino d'Aia: "Monseigneur, (...) Donna Anna, qui s'inquiète de votre conduite, m'a prié de veiller sur vous. Elle est quelque peu votre aînée." (A.S. pág.38). Ocurre lo mismo entre Alexis y Monique: "Vous aviez vingt-quatre ans. C'était, à peu près, l'âge de mes soeurs aînées (Alex. pág. 104) y Thérèse, por su parte, le lleva nada menos que siete años a Stanislas: "un jeune homme de vingt ans, une femme de vingt-sept ..." (N.E. pág.191). En cuanto a Marcella, es diez años mayor que Massimo, el estudiante que vive con ella.

Esta diferencia de edad, que encontramos también en las novelas posteriores, es muy significativa ya que la mujer aparece a menudo como hermana mayor o madre a los ojos del protagonista, hecho que incide directamente en la naturaleza del sentimiento amoroso, como se verá más adelante.

La presentación y caracterización de estos personajes sigue la línea de las novelas de principio de siglo:

"L'aspect physique des personnages est rarement évoqué avec quelque détail. Il est exceptionnel qu'ils aient un métier précis, des revenus, une famille, des convictions politiques ou sociales, sauf dans la mesure où ces données sont indispensables au

déroulement du récit, ou plutôt, au sujet même du roman. Sans profession, sans enfants, à peine dotés d'un corps, ils ne nous sont connus que pour cette partie d'eux qui est requise pour qu'il y ait histoire" (2).

Esta afirmación se puede aplicar sobre todo a las tres primeras novelas y, aunque M. Yourcenar nunca se dedique a componer un retrato físico de sus personajes, hallamos algunas indicaciones más precisas, algún rasgo particular en las dos últimas.

En *Anna, Soror...* se dice muy poco sobre el aspecto físico de Anna y Miguel. La información está diseminada y aparece o bien dada por el narrador impersonal: "Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa soeur; n'étaient les mains, délicates chez elle, durcies chez lui (3) par le maniement de la bride et de l'épée, on les eût pris l'un pour l'autre" (A.S. pág.11), o bien es vista por los ojos de Miguel o por los ojos de Anna. Estos procedimientos, que dependen de la focalización interna o externa, obligan al lector a operar una deducción para poder formarse una representación de los personajes. Los rasgos físicos de Anna, vistos o imaginados por Miguel se reducen a:

- La blancura del pie: "Ces pieds (...) il les voyait devenir plus blancs (...) Miguel, se penchant pour les embrasser, reconnaissait les pieds d'Anna, nus dans leurs mules de satin noir." (A.S. págs. 17-18). "... il crut voir (...) la pâleur dorée d'un pied nu" (A.S. pág.18)

- La blancura de la piel, por oposición a la piel morena de la gitana: "Anna, par exemple, était infiniment plus blanche" (A.S. pág.21). "... il se l'imagina, plus blanche que son linge..." (A.S. pág.35).

El aspecto externo de Anna se muestra sobre todo en el vestido y en el calzado: "... mules de satin noir" (A.S. pág.18), "... sa beauté et la magnificence de ses vêtements..." (A.S. pág.41), "la longue robe noire dont l'enveloppaient chaque matin ses coiffeuses flottait autour d'elle en plis lâches" (A.S. pág.46), "Elle portait le noir (...) et la somptuosité des étoffes donnait quelque chose de fastueux à son deuil" (A.S. pág.61), "... séduit par cette fille que le noir qu'elle portait rendait plus blanche et plus mince" (A.S. idem). La belleza, la blancura y la delgadez son los atributos que definen a Anna exteriormente.

De Miguel, poco se dice, ya que durante la mayor parte del texto el mundo exterior se ve a través de su mirada. Sin embargo, cuando la focalización está centrada en Anna, aparece Miguel como "cette statue sombre (...) vêtu de noir" (A.S. pág. 42), o en el recuerdo como "... un jeune cavalier tout en noir" (A.S. pág.74). El retrato moral de Anna y Miguel aparece más a través de sus reacciones y sus actos que por una descripción o una enumeración de sus cualidades o defectos. De Anna, sólo se menciona el pudor y la piedad religiosa: "Anna baissait les yeux, avec cette pudeur qui s'aggrave encore, chez les filles pieuses, aux abords de la nubilité" (A.S. pág.12), el orgullo: "Anna pleura en secret, mais se retint par fierté" (A.S. pág.12), "Cette fière Anna s'humilia ..." (A.S. pág.31). De mayor, sin embargo, se le

atribuyen varias cualidades: "... sa mansuétude (...) son austérité, son humilité, sa patience." (A.S. pág.74). Miguel parece ser violento: "La violence avec laquelle il la fixait l'effraya" (A.S. pág.42), "Il semblait hors de lui" (A.S. pág.43), "Il s'y roulait en criant" (A.S. pág.46) y su comportamiento deja adivinar a un ser apasionado. Además, es fiel a su concepto de honor y respeta sus compromisos: "Cette parole tenue à soi-même le confirmait dans ses traditions d'honneur..." (A.S. pág.49).

Los personajes secundarios reciben un tratamiento parecido; Donna Valentine, cuya semblanza física -"Valentine était belle, claire de visage, mince de taille" (A.S. pág.9)- y moral -su serenidad, fidelidad y generosidad- constituye las tres primeras páginas de la novela, no se describe detalladamente en cuanto a su aspecto físico. Don Alvare está caracterizado como un ser en perpetuo conflicto entre sus terrores religiosos y sus debilidades carnales, poco afectuoso con su familia y despiadado en el ejercicio de sus funciones.

Alexis y La Nouvelle Eurydice carecen igualmente de todo retrato físico. Si se desconocen los rasgos y la caracterización externa en Alexis, es precisamente porque la modalidad literaria de la carta obvia lógicamente toda descripción física del que escribe y de su destinatario. El narrador sólo menciona el color de sus ojos: "Daniel et moi, nous avons les yeux bleus" (Alex. pág.116), como signo externo de un fenómeno hereditario, y la palidez de sus manos: "... aussi pâles que l'ivoire..." (Alex. pág.121), privadas de sol por la vida que ha llevado. Cuando se refiere a Monique,

le confiere numerosas cualidades, haciendo de ella un retrato elogioso, pero sin entrar jamás, por las razones que hemos dado, en el detalle significativo o la descripción minuciosa. Monique es: "bonne", "belle", "riche": "On m'avait dit que vous étiez très belle, que vous étiez riche, et tout à fait accomplie. On ne m'avait pas dit combien vous étiez bonne" (Alex. pág.91). Las cualidades morales se unen a las físicas. Además, Monique es serena, dulce, maternal, piadosa y de gran vitalidad. Según Alexis "...vous étiez très calme (...) Vous étiez sereine à la façon d'une lampe (...) vous ne faisiez que les gestes qu'il fallait faire, et cela était parfait" (Alex. pág.94), "... je vous trouvais douce" (Alex. pág.95) pero "... vous n'étiez pas (...) effacée ou timide: il y avait en vous une vitalité admirable" (Alex. pág.104). "Je pense, avec une infinie douceur, à votre bonté féminine, ou plutôt maternelle" (Alex. págs.122-123). Este personaje representa el prototipo de mujer ideal, dotada de todas las cualidades morales que M. Yourcenar define en la "postface de *Anna, Soror...*", que sirve de modelo a Donna Valentine, Plotine o la dama de Frösö. Alexis, por su parte, traza un autorretrato moral desde su infancia hasta el momento presente de la carta, insistiendo sobre su timidez, su dulzura, su amor a la belleza, su tendencia a la soledad, su religiosidad: "... je retrouve, comme s'il ne m'avait pas quitté, ce jeune garçon timide, très doux..." (Alex. pág.23), "... j'étais un enfant très sensible à la beauté" (Alex. pág.36), "Mon enfance fut silencieuse et solitaire; elle m'a rendu timide, et par conséquent taciturne" (Alex. pág.29), "... je deviens très

pieux" (Alex. pág.49). Menciona sus escrúpulos y los estados de desesperación provocados por las luchas internas. Este retrato subjetivo y bastante complaciente cumple una función explicativa, ya que viene a justificar una situación y una decisión: la de la separación.

En La Nouvelle Eurydice el proceso descriptivo es totalmente distinto. Aunque el relato sea en primera persona, como en Alexis, la visión de los personajes es externa y no se llega a penetrar en su interioridad si no es a través de conjeturas, interrogaciones, suposiciones por parte del narrador. Jamás se conoce exactamente el carácter verdadero de Thérèse, de Emmanuel, ni siquiera el del propio Stanislas. Si se habla de Thérèse, se menciona "... la forme de sa bouche et la nuance de ses yeux" (N.E. pág.12) sin describirlas. Sin embargo, algunos detalles referentes a su forma de vestir sirven para caracterizarla o identificarla: "... [qu'elle portait une robe presque rose, rappelant, selon la mode de l'époque, le calice renversé d'un glaïeul, et [qu'un large chapeau de velours noir mettait sur son visage l'ombre pathétique qu'on voit au centre des vieux cadres" (N.E. pág.12-13). "elle était vêtue d'une robe sans couleur, qui me parut quelconque parce qu'elle était simple, mais cette simplicité, en même temps qu'elle me déçut, me toucha comme une nudité toute spirituelle et partant plus intime" (N.E. pág.19). "je reconnus Thérèse à la couleur de sa robe" (N.E. pág.65). Se alude a su belleza como característica general: "Indifférent à sa beauté..." (N.E. pág.12), "Elle est très belle" (N.E. pág.23) y, como aspecto de su carácter, a sus sentimientos maternos (N.E. pág.20).

(Este rasgo, cómo ya hemos visto, es común a los personajes femeninos de Yourcenar).

Emmanuel sólo se da a conocer por los diálogos y algunas reacciones suyas que inducen a pensar que es un ser atormentado y capaz de violencia. Sin embargo, Stanislas lo presenta al principio de la novela como un joven elegante y refinado: "...je lui enviais son élégance, qui était presque de la grâce, son goût délicat, et jusqu'à l'indolence, qu'il portait dans sa vie" (N.E. pág.15).

En cuanto al personaje narrador, nada dice de su físico, y sólomente revela algunos trazos de su carácter por los pensamientos, las reflexiones y las actitudes que adopta: es indeciso, no sabe nunca si ama a Thérèse o no, si ama realmente a Emmanuel; pasa del deseo a la indiferencia o a la repulsión, es un ser cambiante y en plena evolución. Lo que llama la atención, al lado de esta falta de precisión, es la descripción detallada de un personaje secundario, l'abbé Godechaud, digna de la novela realista: "...une large figure jaune, tachetée de points rouges, sillonnée de petites veines bleues, où l'acné le disputait à l'artériosclérose, mais encore déformé[el], détérioré[el] par l'âge." (N.E. pág.134), descripción totalmente aleatoria en la cual la autora parece haberse recreado, siguiendo la mejor tradición de la novela balzaciana. Pero generalmente, en estas tres obras, prima el lado moral del personaje que carece de la densidad y del espesor realista o naturalista. Alexis, Monique (4), Stanislas, Emmanuel y Thérèse son un prodigio de abstracción. Ante todo, han sido dotados de un

psiquismo definido y de una interioridad rica en matices a partir de los cuales se construye la novela.

El caso es distinto en Anna, Soror..., donde los retratos esquemáticos de los personajes responden al arquetipo del hombre y de la mujer de determinada clase y época, que deben ser portadores de ciertas cualidades físicas o morales acordes con su calidad y su rango. La belleza, la blancura de la piel, la delgadez, en la misma medida que el orgullo, el respeto a la palabra dada y la piedad religiosa son cualidades específicas que caracterizan a las personas que pertenecen a una clase social alta, según los cánones que imperaban en el siglo XVI: "Par bienséance, elle portait aux fêtes de la cour les magnifiques vêtements qui convenaient à son âge et à son rang..." (A.S. pág.10), "Anna baissait les yeux, avec cette pudeur qui s'aggrave encore, chez les filles pieuses..." (A.S. pág.12), "Comme c'était dimanche, Miguel et sa soeur allèrent entendre la messe dans la chapelle du château" (A.S. pág.22). En la novela, este tipo de retrato no solamente cumple una información sino que además, le da un tono renacentista y, por tanto, puede ser considerado como un efecto estilístico.

En *Denier du Rêve* y en *Le Coup de Grâce* se observa una ampliación de la descripción. Por medio de unas breves pinceladas, se expresa la figura del personaje, acorde con su carácter. En *Denier du Rêve*, los personajes secundarios son objeto de una descripción que sirve de presentación. Así, para Giulio Lovisi: "Il atteignait la soixantaine; son visage onctueux luisait comme s'il s'était à la longue imprégné de ses pommades et de ses huiles" (D.R. pág.37) y

la vieja Dida: "vieille, elle ressemblait aux troncs d'arbres. Elle était dure d'oreille; ses grandes mains noueuses ramaient autour d'elle comme des branches; ses pieds lents à se mouvoir..." (D.R. pág.151).

De los tres personajes principales, Alessandro es el que más descripciones suscita: "on n'apercevait que sa tête, son buste blanc, ses mains posées près de lui sur la table comme des instruments soigneusement fourbis. Sa belle figure un peu grimaçante..." (D.R. pág.25). "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: un masque de praticien, crispé par l'attention (...), un masque hâlé de méridional (...), un masque de voluptueux (...) et qui semblait plus individuel parce qu'il était plus caché. Enfin, à de rares moments (...), on voyait s'ébaucher sa figure véritable, le visage dur, amer et froidement désolé qu'il dissimulait dans la vie..." (D.R. págs. 97-98). Al retrato físico se une un retrato psicológico, los rasgos externos y las expresiones reflejan la manera de ser y los pensamientos del individuo. Marcella y Massimo apenas se describen. "Son beau visage, pesant comme du marbre, n'exprimait que du calme" (D.R. pág.77) o "...la Phèdre prolétarienne au beau visage tragique..." (D.R. pág.127) son frases evasivas que carecen de toda precisión y no se sabe casi nada sobre la apariencia externa de Marcella. De Massimo se dice poco más: "... le visage presque trop fin du jeune homme, sa figure mince, quasi parfaite, mais troublée, et où l'expression sans cesse

contrariait la beauté." (D.R. págs.81-82). En los dos personajes se destaca la misma característica: la belleza.

Es en *Le Coup de Grâce* donde aparece una mayor insistencia en los procedimientos descriptivos, especialmente en el retrato de Sophie, objeto principal de la narración que hace Eric. Esta aparece aquí como un ser de carne y hueso, con un aspecto físico concreto por oposición a los personajes "desencarnados" de las primeras novelas: "...elle avait perdu la bouffisure de l'adolescence, elle était belle; la mode des cheveux courts lui seyait. Sa figure maussade était marquée d'un pli amer au coin des lèvres" (C.Gr. pág.151). "... sa voix douce et rude, ses cheveux tondus..." (C.Gr.pág.158). "La glace lui renvoya des yeux d'enfant et d'ange, un large visage un peu informe (...), des joues couleur de soleil et de neige, une bouche dont le rose bouleversant faisait presque trembler; et des cheveux blonds..." (C.Gr. pág.173). "La nuque hâlée de Sophie, ses mains gercées..." (C.Gr. pág.178). Por primera vez, el personaje no sólo tiene espíritu, corazón, sino también una realidad física, que es en la novela objeto de la mirada, de los sentimientos y de los comentarios del narrador.

2.2.- Personajes: del sistema bipolar a la estructura triangular.

Por regla general, durante todo el primer periodo, las novelas ofrecen un elenco muy limitado de personajes principales -no pasan de dos o tres- exceptuando *Denier du Rêve*, que reúne a más de veinte personajes pero que mantiene en el episodio central un número reducido: Marcella,

Alessandro y Massimo. Aquí también, M. Yourcenar sigue las pautas del relato gidiano -"un ou deux personnages éventuels" (5) y construye la intriga a partir de dos o tres figuras centrales.

Las dos primeras novelas cuentan con un sistema bipolar: todo se juega entre Anna y Miguel o entre Alexis y Monique. Pero mientras en *Anna, Soror...* hay que distinguir dos momentos: el primero, donde los elementos narrativos se polarizan principalmente en dos personajes, Anna y Miguel, (6) y el segundo, después de la muerte de Miguel, donde el relato se concentra más en Anna; en *Alexis* no se produce ningún cambio desde principio a fin, manteniéndose Monique como destinataria explícita de la carta, invisible y silenciosa, pero presente e indispensable hasta el final de la novela (7). En ambos casos hallamos a una pareja formada por un personaje femenino y un personaje masculino de edad y de carácter parecidos, Anna y Miguel, Alexis y Monique, enfrentados o unidos en una crisis pasional y sentimental. Estos personajes ejercen una influencia recíproca el uno sobre el otro y se dan a conocer de varias maneras. En *Anna, Soror...* hay tres posibilidades: podemos ver y conocer a Anna a través de la visión de Miguel, vemos a Miguel tal y como Anna lo ve, por fin, conocemos a ambos gracias también a las explicaciones o descripciones dadas por el narrador, como aclararemos en un análisis posterior. En *Alexis*, sólo conocemos a Monique y a Alexis según la visión del narrador, o sea, la de Alexis.

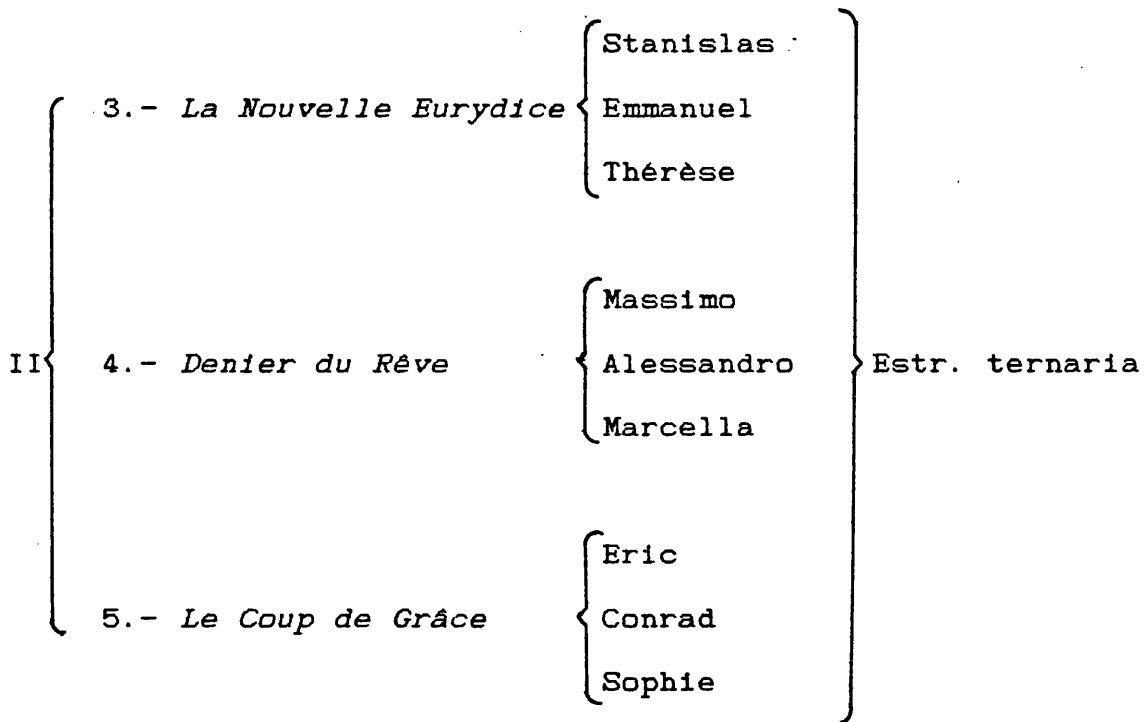
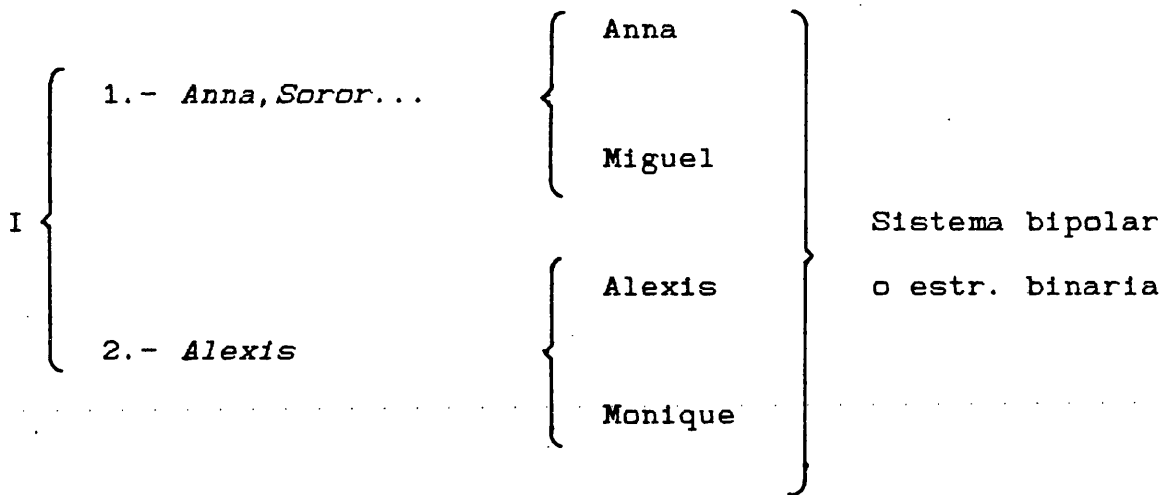
A partir de *La Nouvelle Eurydice*, se agrega otro personaje masculino en las tres novelas siguientes (8),

estructura triangular

dándose un triángulo amoroso, lo cual implica una mayor complejidad de relaciones y de sentimientos: "Un triangle s'est formé dont on retrouvera partout la trace: deux hommes, une femme." (9) y, como veremos, este triángulo reaparecerá esporádicamente en las obras posteriores. En esta tercera novela, entre Thérèse, Emmanuel y Stanislas se teje una red de relaciones confusas que reúnen o enfrentan a Stanislas con Thérèse, Thérèse con Emmanuel y Stanislas con Emmanuel sucesivamente, dándose múltiples posibilidades de situaciones y de actitudes pasionales. *Denier du Rêve*, en su parte central, plantea el mismo tipo de esquema, ya que el amor de Marcella se divide entre dos hombres, Alessandro y Massimo; pero un cuarto personaje -Carlo Stevo- ha mantenido una relación homosexual con cada uno de ellos: primero con Alessandro, luego, en Viena, con Massimo. Se desdobra el triángulo y la intriga amorosa se complica. Además hay que señalar que se reproduce este esquema ternario, como en eco, en la organización compleja de relaciones que se instauran entre los personajes principales y los secundarios, dando lugar a una serie de tríos tales como: Alessandro-Marcella-Angiola Fidès, Massimo-Marcella-Lina Chiari, Paolo Farina-Angiola Fidès-Lina Chiari, etc.

Por fin, *Le Coup de Grâce* también ofrece un triángulo amoroso: Eric, Sophie y Conrad, dándose una relación homosexual entre Eric y Conrad, al mismo tiempo que una relación amorosa entre Eric y Sophie.

Por lo tanto, se pueden establecer las estructuras siguientes:



En las cinco novelas, este juego limitado acaba por desarticularse cuando se resuelve la crisis que los une, por la separación o la muerte, quedándose un solo personaje al final de la novela. Mientras Anna sobrevive a Miguel y Alexis abandona a Monique, Stanislas y Eric pierden respectivamente a sus dos seres queridos y hacen un relato retrospectivo de los acontecimientos. En *Denier du Rêve*, aunque no desaparezca Alessandro, Massimo se queda sólo

después de la muerte de Marcella, ya que, con ella, ha desaparecido el nexos que unía a los dos personajes masculinos.

2.3.- Del relato gidiano al teatro.

Si es evidente que la influencia de Gide juega un papel de primera importancia en la concepción y estructura de las dos primeras novelas, se puede detectar en las tres últimas un claro influjo del teatro que entra en juego en *Denier du Rêve* y perdura en *Le Coup de Grâce* (10). Esto no resultará extraño si se recuerda que en 1929-1930, es decir, cuando se publica *Alexis*, M. Yourcenar escribe su primera obra de teatro: *Le Dialogue dans le Marécage*, drama en un acto publicado en 1931, que trata también de una crisis pasional llevando a la escena el tema de los celos. Tal vez por esta razón se advierte en *La Nouvelle Eurydice* la presencia de numerosos diálogos -una quinta parte del texto aproximadamente-, algunos de ellos recordando a los monólogos teatrales: su forma, aunque sea la del diálogo por el uso de las dos personas gramaticales, es un simple recurso retórico, como en el caso del lamento de Stanislas, que no tiene interlocutor real pues Thérèse está muerta: "Est-ce que je rêve? (...) Est-ce que j'ai pleuré? (...) Vous êtes morte, ma bien-aimée. Votre corps commence quelque part, près d'ici (...) ce lent, progressif et tranquille amalgame à la terre (...). Bien-aimée, je vous aime ainsi..." (N.E. págs.147-8-9).

Estos diálogos y monólogos están prácticamente ausen-

tes en *Anna, Soror...* (11), o justificados por la forma epistolar de *Alexis*: en este último caso, la carta es un largo diálogo o monólogo sin respuesta, escrito y no hablado. En las tres novelas siguientes, los diálogos funcionan como auténticas conversaciones reproducidas en su integridad, con las modulaciones de la voz y el ritmo de las palabras:

"-Oh Conrad, dit-elle avec un accent d'infinie fatigue (...)

-Oui, je suis heureux, fis-je à contrecœur (...)

-Ah, c'est que vous n'en avez pas l'air, reprit-elle sur un ton de taquinerie..." (C.Gr.pág.190)

La novela que contiene la mayor cantidad de diálogos es sin duda *Denier du Rêve*, donde casi todos los personajes se comunican verbalmente entre ellos (12). Así, el episodio central, casi en su totalidad, reproduce, por una parte, el diálogo de Marcella con Alessandro, mientras Massimo está escondido detrás de la puerta -pura escena de farsa- y por otra, el diálogo entre Marcella y Massimo antes del atentado, lo que supone una dramatización de la acción. Refiriéndose a este hecho, M. Yourcenar dice: "De temps à autre, il était naturel de s'engager ainsi dans le théâtre, moins comme un spectacle qu'on aimerait voir réaliser sur la scène que comme un labyrinthe de monologues ou de dialogues à l'état pur" (13) y afirma su deseo de reproducir la vida en su desarrollo, captada a lo vivo, a través de la voz y de la palabra. Por esta razón estas novelas se asemejan al

teatro o a un tipo de teatro escrito que no se escribe para ser necesariamente representado.

En este sentido *Le Coup de Grâce* está concebido como una representación imaginaria, ya que Eric, delante de un auditorio silencioso y sin derecho a la palabra, mima, cuenta, recita, reproduciendo ora las palabras de Sophie, ora las de Conrad o las de la madre de Grigori Loew, siendo él a la vez el personaje narrador y el actor solitario de esta representación. El paralelismo que mantiene la obra con el teatro está señalado por la autora en el prólogo de *Le Coup de Grâce*: "Unité de temps, de lieu et, comme le définissait jadis Corneille (...) unité de danger: action limitée à deux ou trois personnages (...) enfin, inévitabilité du dénouement tragique..." (14), según el cual, esta obra cumple con los requisitos de la tragedia clásica (15). En efecto, el sistema de personajes está condicionado por esta evolución hacia el teatro ya que, como en la tragedia clásica, el drama se urde entre tres o cuatro personajes y va hacia un desenlace trágico: "Le drame n'avait qu'à se nouer entre les trois personnages" (16). Ya sea entre Stanislas, Thérèse y Emmanuel, entre Marcella, Massimo y Alessandro o entre Eric, Sophie o Conrad, la situación dramática enfrenta los personajes entre sí, en un conflicto pasional y/o ideológico, y sólo se resolverá por un final trágico, impuesto por la fatalidad de su destino.

Marguerite Yourcenar, consciente de estas interrelaciones entre sus novelas y el teatro, compara algunas de ellas con sus obras teatrales:

"on a jusqu'ici très peu noté les rapports du théâtre avec mes autres ouvrages plus répandus. Ils n'en diffèrent que par la forme, et non par la substance (...) *Electre* ou *la Chute des Masques*, c'est *Le Coup de Grâce*, trois êtres (...) soudés entre eux par l'amour, la haine et le danger (...) Nous retrouvons le même triangle dans la *Léna* de *Feux*, ou encore dans *Denier du Rêve*, où l'amour de Marcella oscille entre deux hommes." (17)

Indudablemente, es en ésta última novela donde la influencia del teatro se hace más notable en cuanto al sistema de personajes y a su papel dramático. Gran parte de los personajes secundarios son figuras tragicómicas "qui à première vue pourraient sembler échappées d'une Commedia ou plutôt Tragedia dell'Arte moderne" (18) y que representan tipos banales como: la joven estrella, el médico arribista, el comerciante mezquino, el viejo pintor, la prostituta de gran corazón, etc. Estos personajes anodinos constituyen entre todos un personaje colectivo: el pueblo de Roma, ciudad eterna, personaje que adquiere todo su relieve en el epílogo de la novela, con la descripción de la noche romana que le confiere una dimensión épica: "Le long des rues, de haut en bas des maisons noires, les dormeurs s'étagent comme des morts aux flancs des catacombes" (D.R. pág.198). Por este procedimiento, la autora ha querido "montrer à la fois les rapports conscients ou inconscients entre ces différents

êtres humains vivant dans un même temps, dans une même ville..." (19).

Si consideramos la forma, esta novela, es de lejos, la más dramática de todas:

"La forme en est dramatique, d'abord par cet événement, le dénier, qui lie tous les personnages entre eux et à un même moment (...) elle l'est surtout par la manière dont elle traite le temps et l'espace dont les rigoureuses unités compensent la diversité des comparses. L'action, rassemblée autour de l'attentat, se passe en un jour et en un lieu" (20).

Así, los personajes de la novela, se hallan en las mismas condiciones que los del teatro, sometidos a los límites de un tiempo muy corto y de un solo espacio para manifestar su carácter, sus sentimientos, sus opiniones. Por otra parte, son seres que se distancian inexorablemente. Se enfrentan en el odio o en el amor con una verdadera fuerza trágica, debida a la proximidad de la muerte. Eje del triángulo de personajes, Marcella, cuyo crimen y cuya muerte la equiparan a una heroína de tragedia antigua, alcanza con su gesto y con su aceptación de los hechos, "une dimension de tragédie" (21).

Más que personajes de novela, los personajes de *Denier du Rêve* son, por tanto, figuras de teatro, voces que suplican, susurran o gritan, con su acento propio, el amor, el dolor, el hastío, el miedo y la desesperación. De esta

nueva concepción de la novela surgiría años más tarde la idea de escribir *Rendre à César*, obra teatral directamente inspirada en *Denier du Rêve*, que ha respetado fielmente la parte central de la novela:

"Les quatre ou cinq scènes qui constituent l'acte central, beaucoup plus fidèles aux conventions du théâtre, sont prises presque textuellement à la partie médiane du roman lui-même. C'est d'ailleurs cette présence dans *Denier du Rêve* d'une sorte de noyau dramatique qui m'avait incité à en tirer *Rendre à César*" (22).

Podemos concluir -en cuanto a la evolución que se observa entre la primera y la quinta novela- que se produce un cambio, a partir de *La Nouvelle Eurydice*, en la distribución de los personajes. Así, en las dos primeras, las dos parejas compuestas por un personaje masculino y uno femenino acaban separándose al final de la crisis y se reducen a uno de sus miembros. En las otras tres, el sistema de personajes se amplía: se forma un trío compuesto por dos personajes masculinos y uno femenino, trío que se desarticula quedando sólo un personaje masculino (23), que en *La Nouvelle Eurydice* y *Le Coup de Grâce* resulta ser el narrador. Si la influencia de Gide se manifiesta a través de esta opción por un número muy reducido de personajes en la mayoría de las obras estudiadas, la aportación del teatro aparece, a partir de *La Nouvelle Eurydice*, por medio de unas nuevas técnicas

literarias: utilización de monólogos y diálogos dramáticos, aparición de numerosos personajes secundarios en *Denier du Réve*, y estrechamiento del tiempo y del espacio que adoptan las limitaciones impuestas por el teatro. Los personajes se han convertido en personajes dramáticos: se dan a conocer directamente, en su evolución moral y sentimental cuando hablan o actúan ante nuestros ojos, o bien, en el caso de Eric, proceden a una representación del relato.

NOTAS.

- (1) Aunque el relato no ofrezca ningun indicio preciso que permita fijar exactamente su edad, se puede deducir que si Eric tiene dieciséis años en 1915, alcanza los veinte cuando se producen las guerras bálticas. Sophie tiene la misma edad: "Sophie avait tout juste mon âge" (C.Gr. pág.154) y si Conrad aparenta ser algo más joven, por ser más tímido e inocente, nada en el texto lo niega ni lo confirma.
- (2) Cf. Edmonde Magny, *Histoire du Roman Français depuis 1918*, col. Points, ed. Seuil, París, 1950, pág.63.
- (3) Subrayamos nosotros.
- (4) En el caso de *Alexis*, la forma epistolar de la novela justifica la ausencia de descripción ya que el "tú" y el "yo" no se describen ni tienen por qué hacerlo.
- (5) v. nota 14 cap.1.
- (6) Donna Valentine es, sin duda, un personaje fundamental en la primera parte de la novela ya que influye indirectamente en la relación futura de sus hijos. Pero desaparece a partir de la página 25 y, por tanto, no la podemos considerar como un personaje central.
- (7) cf. el art. de M. Delcroix: "*Alexis ou le Traité du Vain Combat*: un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar" en C.A.I.E.F., núm.29, mayo 1977, págs.236 y sigs.
- (8) Ratificamos la opinión de J. Blot: "Dès l'origine se trouve constituée la structure érotique des récits et des romans: la femme y est sacrifiée à un amour pédérastique", op.cit., pág.103, pero en *Alexis*, no aparece

ningún tercer personaje determinado. Este hecho se da a partir de *La Nouvelle Eurydice*.

- (9) J. Blot, op.cit., pág.108.
- (10) En estas dos novelas se puede hablar de un casi total respeto a las unidades del teatro clásico. Unidad de tiempo, de lugar y de acción, aunque en *Le Coup de Grâce*, el tiempo no se limite a veinticuatro horas sino a unos diez meses.
- (11) Los diálogos en esta obra son cortos y poco frecuentes.
- (12) Aunque utilicemos la versión definitiva para nuestro estudio, sabemos por la autora que los diálogos existían en la primera versión. cf. *Denier du Réve*, op.cit., préface de 1959, pág.9.
- (13) M. Galey, op.cit., pág.199.
- (14) M. Yourcenar, *Le Coup de Grâce*, op.cit., préface págs. 127-8.
- (15) Esta es la única obra que se llevó al cine, dirigida por el cineasta alemán V. Schlöndorff. Marguerite Yourcenar pensaba que este corto episodio que reúne sólo a tres personajes enfrentados en un conflicto pasional en medio de las guerras bálticas podría ser representado cinematográficamente con un perfecto acuerdo entre el texto y la interpretación. No satisfecha con el resultado, prohibió la transposición cinematográfica de sus obras posteriores como declara a Jacques Chancel en la emisión "Radioscopie" del 15 Junio 1979.
- (16) M. Galey, op.cit., pág.119.
- (17) id. ibid., pág.199.
- (18) M. Yourcenar, *Denier du Réve*, op.cit., préface, pág.8.

- (19) P. de Rosbo, op.cit., pág.163.
- (20) J. Blot, op.cit., pág.110.
- (21) P. de Rosbo, op.cit., pág.91.
- (22) M. Yourcenar, *Rendre à César*, op.cit. pág.17.
- (23) En *Denier du Rêve* sólo permanece Massimo hasta el final de la novela mientras Alessandro, después del atentado, carece de toda función dinámica.

3.- UNA CRISIS INTERNA.

Manteniéndose en la línea del relato gidiano y de numerosas novelas de principio de siglo que narran "une aventure sentimentale ou passionelle, une crise de la vie intérieure", las primeras novelas de M. Yourcenar exponen una crisis interna vivida por los protagonistas, crisis que se resuelve por una transgresión o por la muerte, ambas con valor iniciático ya que los personajes han experimentado un profundo cambio una vez superada dicha crisis.

No por casualidad son, casi todos, personajes jóvenes. Su juventud es un factor condicionante de su problema vital. En efecto, durante este periodo de la vida que corresponde a su etapa de formación, los personajes atraviesan una serie de mutaciones a través de las cuales se van manifestando las tendencias profundas y a menudo desconocidas de su ser. Su despertar a la sensualidad, a la sexualidad, al sentimiento amoroso, les impulsa a realizar sus deseos. Además, marcados por su educación y su entorno familiar y social, buscan su propia identidad y la afirmación de su personalidad. Todos estos factores confluyen para crear una situación de crisis, más propia de su edad que de la madurez.

3.1.- Anna, Soror... y Alexis: historia de una transgresión.

En sus dos primeras novelas, M. Yourcenar presenta a unos seres jóvenes que se enfrentan a unas prohibiciones de orden religioso y moral para la realización de su deseo amoroso. De este enfrentamiento entre su deseo y los "inter-

dictos" (1) surge la crisis, y esta crisis sólo se solventará por la transgresión de los interdictos.

3.1.1.- La transgresión en *Anna, Soror...*

Anna, Soror..., según dice la autora, forma parte de aquellos primeros textos "souvent gauches, mais spontanés et quasi obsessionnels d'autrefois" (2), que ella escribió a la edad de veintidós años. Relata la historia de un amor incestuoso que nace entre dos hermanos, Anna y Miguel: "Il s'agit d'un amour entre frère et soeur, c'est à dire du type de transgression qui a le plus souvent inspiré les poètes aux prises avec un acte volontaire d'inceste" (3). Aquí, la autora insiste en el carácter voluntario de la transgresión realizada por los dos hermanos. Al cometer el incesto, violan conscientemente las leyes religiosas dictadas por la religión católica y las leyes morales impuestas por las sociedad.

El incesto como transgresión sexual universal:

Como dice G. Bataille: "D'emblée, si nous envisageons l'inceste, nous sommes frappés par le caractère universel de la prohibition" (4). En efecto, sabido es que existe un interdicto sexual de carácter universal. Dentro del ámbito universal de este interdicto, la prohibición del incesto se traduce en casos precisos, según unas reglas dadas: prohibición de la unión física entre familiares próximos, padres con hijos, hermanos entre sí, ... Esta prohibición universal se opone; en la mente humana, a la libertad animal de la vida sexual. La práctica del incesto, aunque se considere como "normal" y sea admitida en muchas sociedades primitivas, no tiene cabida en nuestra concepción de la

sexualidad humana y está considerada como una perversión o desviación frente a la tendencia general de nuestra sociedad. "Est-il rien de plus ferme en nous que l'horreur de l'inceste? (...) Il est inhumain à nos yeux de s'unir physiquement à son père, à sa mère comme à son frère ou à sa soeur" (5) dice G. Bataille. La transgresión de este interdicto, condenada por las leyes humanas, morales y religiosas, ha interesado a numerosos escritores y poetas: "Que l'inceste existe à l'état de possibilité omniprésente dans la sensibilité humaine, attirante pour les uns, révoltante pour les autres, le mythe, la légende, l'obscur cheminement des songes, les statistiques des sociologues et les faits divers en font preuve. Peut-être pourrait-on dire qu'il est vite devenu pour les poètes le symbole de toutes les passions sexuelles, d'autant plus violentes qu'elles sont plus contraintes, plus punies et plus cachées" (6) escribe la autora en 1981. La elección del tema del incesto para una de sus primeras novelas pone de manifiesto el interés especial que despertó en la joven escritora, si no este tipo particular de relación amorosa, sí, al menos como se comprobará en obras posteriores, la cuestión de las transgresiones amorosas y sexuales.

El incesto como transgresión religiosa:

Para explicar el matiz religioso de este tipo de transgresión, es necesario destacar el fervor religioso característico de la época en que se sitúa la acción: la Contrarreforma contribuye a configurar el cariz dogmático e inflexible del cristianismo: "C'était l'époque où le Saint-Office, récemment introduit en Italie, épiait le moindre tressaille-

ment des consciences" (A.S. pág.11). Anna y Miguel han sido educados en un ambiente religioso y acostumbrados a cumplir con las prácticas de la religión católica; asisten asiduamente a los oficios: "Comme c'était dimanche, Miguel et sa soeur allèrent entendre la messe dans la chapelle du château (...) Ils communièrent (A.S. pág.22). Reciben los sacramentos, rezan, leen la Biblia y los libros de los místicos... Su contexto familiar contribuye a este ambiente de fervor: Donna Valentine pasa la Cuaresma recluida en un convento de Ischia. Aunque su misticismo sea más platónico que cristiano -"cette femme baignée d'un mysticisme plus platonicien que chrétien (7)" precisa la autora-, encarna un tipo de religiosidad serena y mesurada. Por su parte, don Alvare atraviesa crisis de terror místico que le llevan a terminar su vida en la cartuja de Saint-Martin. Todo esto hace que la religión sea para Anna y Miguel un modelo de comportamiento y de vida. Al ser el incesto considerado como falta grave o como pecado mortal según las leyes religiosas, surge en los dos hermanos un fuerte sentimiento de culpabilidad cuando descubren la naturaleza de sus sentimientos y de su deseo amoroso. Mientras este sentimiento amoroso, aunque considerado como antinatural, es involuntario e inconsciente hasta el momento de su revelación, la unión carnal de los dos hermanos es una transgresión consciente y voluntaria de la ley religiosa y de la norma social.

La transgresión y su realización.

La transgresión no se limita al acto incestuoso en sí. Viene realizándose progresivamente a partir de determinadas

circunstancias que marcan, en Miguel mucho antes que en Anna, la pérdida de la inocencia. Antes de la toma de conciencia, la infancia y el principio de la adolescencia transcurren para los dos jóvenes en una unión placentera alrededor de la madre:

"Miguel passait de longues heures assis à côté d'Anna (...). Dès leur enfance, elle leur avait appris à lire dans Cicéron et dans Sénèque: tandis qu'ils écoutaient cette voix tendre leur expliquer un argument ou une maxime, leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages (...). Les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin des mots pour jouir d'être ensemble " (A.S. pág. 11).

Anna y Miguel, cuyo parecido físico y moral refuerza la atracción recíproca (8), no han experimentado todavía ninguna inquietud; ninguna clase de preocupación o remordimiento ha venido a enturbiar la serenidad de los largos ratos que pasan juntos. La pérdida de la inocencia comienza para Miguel en Acrópolis, cuando observa clandestinamente a Anna que se dispone a acostarse. Observándola mientras ella se desviste, Miguel va descubriendo el cuerpo de su hermana:

"Par les croisées étroites comme des meurtrières, il lui arrivait d'entrevoir l'ombre d'Anna (...). Elle se décoiffait, épingle par épingle, puis tendait le pied à une servante

pour qu'on lui enlevât sa chaussure." (A.S. pág.13).

Este descubrimiento lento y progresivo, casi ritual, de los cabellos, de los pies de Anna, cobra una dimensión erótica para Miguel, que se convierte en "voyeur" y viola, con la mirada, la intimidad de su hermana.

De la visión o contemplación clandestina, Miguel pasa al tacto, al contacto físico, cuando toca el seno de Anna para reanimarla, durante el viaje de vuelta a Nápoles: "Anna était comme morte, il la délaça; il cherchait anxieusement la place du coeur; les pulsations reprirent sous ses doigts" (A.S. págs.28-29). Pero cada vez que toma posesión del cuerpo de Anna, bien sea por la mirada, bien sea por el tacto, intuye que su gesto no es inocente: como dice A. González, "cependant, la découverte du corps de l'autre ne se fait pas sans qu'intervienne à chaque fois l'auto-censure, consciente ou inconsciente" (9). Esta toma de conciencia de lo prohibido se traduce por una inmediata reacción de rechazo, dictada por un sentimiento de culpabilidad: "Don Miguel, par décence, tirait les rideaux." (A.S. pág.13). "Don Miguel passait continuellement ses mains l'une contre l'autre comme pour en effacer quelque chose" (A.S. pág.29). Lo mismo ocurre con sus pensamientos: "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" (A.S. pág.22)

Este camino gradual hacia la identificación del deseo no es simultáneo en los dos hermanos. Mientras Anna está

todavía en una fase de total inocencia -aunque sea mayor que Miguel en edad-, se produce en éste una transformación que le afecta física y mentalmente. Durante la estancia en Acrópolis, tiene ciertas revelaciones que le hacen intuir poco a poco lo que él ignoraba:

- Los turbios rumores que corren en Acrópolis asedian su mente de manera obsesiva e involuntaria:

"on parlait d'étranges sacrilèges, de Christs foulés aux pieds et d'hosties portées entre les parties viriles pour augmenter la vigueur; une bande de moines avait enlevé et séquestré dans le couvent une partie de la jeunesse du village, et l'endoctrinait de l'idée que Jésus avait charnellement connu Madeleine et Saint Jean (...) Miguel y repensait souvent malgré soi, puis les chassait de son esprit comme on s'épouille d'une vermine..." (A.S. pág.14-15).

Sus reflexiones sobre tales acontecimientos -donde religión y sexo son objeto de sacrilegio- le hacen ver la fuerza arrolladora del deseo carnal que impulsa al hombre a profanar lo sagrado: "troublé à la pensée de ces hommes que leur désir emportait assez loin pour qu'ils osassent tout." (A.S. pág.15).

- A esta información externa se suman unas experiencias extrañas y fortuitas -los encuentros con la encantadora de serpientes-, de carácter onírico, que intervienen en sus sueños como imágenes significativas, como dice A. Courribet,

"ces images et symboles ne prendront toutefois pleinement valeur de signe, éveillant en lui la conscience de son désir, que placés dans l'espace du rêve" (10). En efecto, es por medio del sueño, durante el cual la hechicera es sustituida por Anna, y Miguel le besa los pies, como el objeto de su deseo aparece de manera explícita. Además, esta revelación es corroborada más tarde por la profecía de la gitana: "Monseigneur, votre soeur vous attend près d'ici avec une coupe pleine d'eau pure. Vous boirez ensemble" (A.S. pág.19). Estos indicios, que se presentan como impulsos inconscientes, encaminan a Miguel hacia el objeto de su deseo: "c'est en effet la grande rupture finale en même temps que la réalisation du désir que lui annonce la fille sarrazine en lui disant qu'il boira avec sa soeur à la même coupe. La coupe est symbole de communion dans l'amour et boire à la même coupe est un rite de mariage, un rite d'union" (11).

- La crisis que atraviesa el adolescente no se traduce únicamente por los pensamientos y los sueños insólitos que afluyen a su mente. Se manifiesta también por síntomas fisiológicos, signos aparentes de la transformación interior que se está realizando en él: fiebre, sed, titubeos, insomnios: "Sans doute avait-il la fièvre" (A.S. pág.19), y como sugiere el texto: "...peut-être la fièvre permet-elle de voir et d'entendre ce qu'autrement on ne voit et n'entend pas" (A.S. idem). La fiebre, que produce el sueño, hace aflorar en Miguel sus deseos ignorados y secretos.

- Pero el conocimiento total del deseo incestuoso se cumple definitivamente con la lectura de los textos sagrados. En

efecto, si bien unos ejemplos de incestos habían irrumpido ya en la mente del joven cuando deambulaba por las ruinas - los hijos de Adán y Eva, severamente castigados por tales uniones, Caenus y Byblis- el modelo bíblico del incesto cometido por Amnon con Tamar, cuya lectura sume a Miguel en una profunda turbación, le desvela inequívocamente lo que estaba latente en lo más secreto de su subconsciente: "une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face, lui apparut" (A.S. pág.32). A partir de este momento Miguel sabe que desea a Anna. Con la lucidez, nace la mala conciencia, de donde se deduce que a más conocimiento, menos inocencia. Repitiendo el esquema bíblico de Adán y Eva, escondiéndose al ver que estaban desnudos, Miguel esconde la Biblia y se esconde de su hermana para leer el fragmento que trata del incesto. Para él, dicha lectura es doblemente culpable: primeramente, por relatar una transgresión de las leyes humanas y religiosas, un acto prohibido y después, por confirmarle en su propio deseo.

A partir del pleno conocimiento de su deseo, Miguel atraviesa una violenta crisis interna; cuando vislumbra la posibilidad de cometer el incesto con Anna, se plantea la transgresión del interdicto, lo que provoca en él unas reacciones contradictorias: atracción y repulsión, fascinación y horror; Siguiendo un movimiento pendular, sus actos y su comportamiento responden al impulso de fuerzas antagónicas: fuerza incontenible del deseo que le lleva hacia Anna, terror frente al interdicto. Los mecanismos de rechazo se traducen de distintas maneras: Miguel tira la Biblia al fondo de un cajón, su trato hacia Anna se vuelve

duro: "Il devenait dur, il lui adressait d'incessants reproches au sujet de son oisiveté, de sa tenue, de ses vêtements... il avait cessé de la traiter en soeur" (A.S. págs.32-33); Huyendo de la presencia de su hermana, cambia su habitación, próxima a la de Anna, por otra situada al extremo opuesto; frecuenta la corte del virrey, las mujeres de las tabernas, las cortesanas, con las cuales realiza la experiencia de la carne buscando en estas relaciones una desviación de sus apetitos. Frente a este distanciamiento voluntario, Miguel siente una atracción obsesiva hacia Anna, objeto prohibido de su deseo. Se complace en contemplarla, "attitude d'amant plus que de frère" (12), en estado de voluptuoso abandono mientras le lee los místicos, estado que no deja de recordar la manifestación del gozo sensual: "Sa tête un peu renversée, ses lèvres disjointes..." (A.S. pág.32), y cuya contemplación crea una complicidad implícita entre Anna y Miguel: si por un esfuerzo de memoria visual Miguel intenta grabar en su mente los rasgos exactos de Anna es por un expreso deseo de posesión que se realiza a través de la mirada. Esto explica sus irrupciones repentinas en la habitación de su hermana y la insistencia de sus miradas: "Alors, pris d'une résolution soudaine, il entrait chez Anna, et la considérait avec une avidité silencieuse" (A.S. pág.33). La contemplación y la rememoración son la respuesta de Miguel ante la fascinación que su hermana ejerce sobre él como objeto amoroso prohibido.

Para Anna, el paso de un estado de inocencia al conocimiento de su deseo y de sus verdaderos sentimientos es mucho más tardío que para Miguel. Las razones de esta

tardanza encuentran su explicación en su profunda religiosidad y en una vida prácticamente reclusa entre las murallas del fuerte de Saint-Elme. Sus raras apariciones en la corte del virrey le son impuestas: "Anna était quelquefois obligée de paraître à ces fêtes" (A.S. pág.36). Este aislamiento la preserva de toda influencia exterior y la mantiene en un clima de piedad y recogimiento poco propicio a la expansión de los sentidos, e incluso contrario a cualquier manifestación de la vida sexual. Pero después de la muerte de Donna Valentine se produce una evolución en sus sentimientos hacia su hermano. El cariño fraternal se vuelve exclusivo. Anna no soporta el estar separada de Miguel, "Anna fit jurer à son frère de ne l'abandonner jamais" (A.S. pág. 27), "Voici plus d'une semaine que je ne vous ai vu, mon frère" (A.S. pág.31). Además, le horroriza la idea del matrimonio: "elle allait dire que sa mère ne la verrait pas mariée, mais l'idée lui fit soudain horreur" (A.S. pág. 25) y rechaza el que le propone su padre: "Saviez-vous que notre père m'a proposé un mariage en Sicile?(...) vous savez bien que je n'accepterai pas" (A.S. pág.43), con lo cual manifiesta su repulsión inconsciente por todo amor que no sea el de Miguel. Por otra parte, el despido de Agnésine, que les acompaña a la iglesia de los dominicos por expreso deseo de Miguel no es sino la consecuencia de un ataque de celos. Anna no puede soportar la idea de una relación amorosa entre Miguel y la sirvienta o cualquier otra mujer: "Elle crut qu'il était content de partir, et quoique ce sentiment lui prouvât peu d'amour, Anna n'en fut pas

malheureuse: elle savait maintenant qu'aucune femme ne retenait Don Miguel à Naples" (A.S. pág.33).

Por celos también manda espiar a su hermano, adoptando el comportamiento de una amante frustrada. Esta conducta impropia de una hermana descubre a Miguel el verdadero motivo que impulsa a Anna: los celos. "Il exultait se disant: elle est jalouse" (A.S. pág.39). Al mismo tiempo, las palabras de reproche que le dirige éste, son harto significativas y sugieren a Anna las intenciones profundas de Miguel:

"Le matin, quand je rentrais, vous m'attendiez comme une maîtresse qu'on abandonne! est-ce votre droit? Avez-vous ma garde? Suis-je votre fils ou votre amant?" (A.S. idem)

Aquí, los términos "maîtresse" y "amant" empleados intencionadamente por Miguel, cumplen su función de ruptura, operando un cambio radical en la conducta de Anna: "Des angoisses inexplicables la prenaient devant son frère; il la sentait tressaillir au moindre contact de ses mains" (A.S. pág.40). El roce fraternal, el trato cariñoso, ya no le son posibles desde que ella intuye el carácter anómalo de sus sentimientos.

De nuevo. por mediación de Miguel, Anna llega al conocimiento definitivo de sus sentimientos. Mientras ella ha adoptado en todo momento un comportamiento pasivo, Miguel asume el rol activo:

19.- Al expresar abiertamente sus celos el día del Jueves Santo:

- Celos de la gente que mira a Anna mientras besa las llagas de Cristo.
- Celos de Cristo, al que Anna quiere entregar su vida encerrándose en un convento:

"Et vous vivriez, trempée de larmes, à vous consumer d'amour pour une figure de cire? (...) et je vous permettrais un amant parce qu'il est crucifié? (...) Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu? (...) Jamais!" (A.S. pág.43) (13).

20.- Al sugerir a Anna, por su grito "Amnon, Amnon, frère de Thamar!" (A.S. pág.44), la lectura del pasaje de la Biblia que hace referencia al incesto cometido por los dos hermanos. Este grito es la expresión de la transgresión (14) ya que actúa como señal y expresa el deseo de Miguel a su hermana. Pero al mismo tiempo, es el dispositivo que motiva en Anna la lectura de la Biblia donde encontrará la revelación de su propio deseo.

Para que el incesto se realice de mutuo acuerdo y voluntariamente por parte de Anna y de Miguel, ha sido necesario que primeramente Anna descubra y asuma el deseo amoroso que le lleva hacia Miguel. Tanto para ella como para su hermano, la revelación del deseo se ha realizado por medio de la Biblia. Después de la lectura, Anna, por primera vez, sin ninguna coacción de su conciencia, presta atención libremente al lenguaje de sus sentidos y de su corazón. En

un primer momento, se produce en ella la liberación del interdicto: da rienda suelta a las manifestaciones de su cuerpo, a la agitación de su carne, derribadas ya las últimas barreras de su autocensura:

"Stupéfaite de s'être menti si longtemps, elle écoutait bondir son coeur.

Il lui sembla qu'il se dilatait au point d'emplir tout son être. Une mollesse irrésistible la gagnait. Traversée de brusques secousses, les genoux serrés, elle restait repliée sur ce battement intérieur" (A.S. pág.44)

Sin embargo, si el primer intento de unión entre los dos hermanos fracasa, es porque reaparece la conciencia del interdicto, que se manifiesta por el silencio mutuo que les separa; y la puerta de madera a través de la cual cada uno escucha el jadeo de un deseo igual al suyo no es sino la materialización del obstáculo moral que hace imposible la unión definitiva.

Es un movimiento de compasión (cum-patire: etimológicamente, sufrir con) de Anna hacia Miguel el que barre este último obstáculo, al reunir a estos dos seres desgarrados por un mismo sufrimiento. Han desaparecido los interdictos o, mejor dicho, han sido superados, condición *sine qua non* para que sea posible la realización del incesto.

Resolución de la crisis: transgresión y muerte.

Después de la satisfacción del deseo, se da por terminada la crisis que atraviesan los dos personajes y que

ocupa la mayor parte del relato:

- A la situación insoportable de Anna y Miguel, antes de la noche del Viernes Santo, sucede un tiempo de plena felicidad: "Il ressentait, avec un étourdissement d'ivresse, cet allègement du corps qui semble libérer l'âme" (A.S. pág. 49), "cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur..." (A.S. pág. 75):

- Cometida la falta desaparece el remordimiento y el sentimiento de culpabilidad: "Il ne regrettait rien" (A.S. idem). Tampoco Anna demuestra jamás sentir remordimientos: "Ce n'est pas non plus de remords, mais l'inconsolable deuil qui poudra Anna toute sa vie", explica M. Yourcenar, "en dépit du long combat intérieur précédant la faute, aucun remords ne se glisse en eux" (15).

Si el interdicto religioso no atormenta la conciencia de Miguel es porque, al haber decidido previamente sacrificar su vida, está convencido de que obtendrá la redención de su pecado:

"...l'immensité de son sacrifice lui semblait engager Dieu (...). Un obscur instinct (...) l'assurait que 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." (A.S. págs. 49-50)

Su muerte les redime, a él y a Anna, de la falta cometida:

"Il priaït Dieu, passionnément, d'épargner sa soeur. Il ne doutait pas que Dieu n'y consentit. Il l'exigeait comme un droit. Il lui semblait, l'enveloppant de son sacrifice, la soulever avec lui vers une éternité bienheureuse. (A.S. pág.50).

La muerte real de Miguel le aparece como redentora y como propiciadora de la reunión definitiva. Por esta razón, al no sentir ningún arrepentimiento, puede gozar intensamente de su unión carnal con Anna sin dejar de asistir a la misa del lunes de Pascua. Se siente liberado, en cuerpo y alma, de toda tensión física y moral y vive en un sentimiento de paz gozosa. La aceptación de la muerte ha sido el precio de su felicidad física y espiritual.

La realización de la transgresión y la aceptación de la muerte constituyen las dos etapas de la iniciación de Miguel, que le han transformado en un ser nuevo, reconciliado consigo mismo y con Dios, con la esperanza de una eterna felicidad.

A la muerte física de Miguel responde la **muerte en vida de Anna**: es como si el tiempo se hubiera parado para ella con la muerte del ser amado. Para recordar su pecado mortifica su cuerpo:

"Elle portait un cilice pour se rappeler son péché. La nuit, elle s'étendait sur un étroit lit de planches qu'elle avait fait dresser près

de l'énorme couche où elle ne voulait plus dormir" (A.S. pág. 55)

y vive totalmente entregada al recuerdo, sin ninguna esperanza de futuro: "Pour tout revivre, elle s'enfonçait dans sa mémoire. Aucune possibilité d'avenir ne tressaillait en elle" (A.S. idem). Su soledad y su estado de desesperación le hacen desear la muerte: "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" (A.S. idem). Esta disposición anímica explica lo poco que le afectan los acontecimientos (su boda, el nacimiento de sus hijos) que no dejan huella en la perennidad de su amor y de su recuerdo.

La religión aparece como su único refugio. Anna reza, asiste a los oficios religiosos, se retira a un convento. Esta misma religión, que había impuesto los interdictos, se vuelve espacio protector del amor incestuoso. A través de la lectura de los místicos, repetición de los momentos pasados junto a Miguel, vuelven los recuerdos de la felicidad pasada: "Elle s'était remise à la lecture des mystiques (...) les mêmes que lui lisait jadis, dans l'ensoleillement des après-midi napolitaines, un jeune cavalier tout en noir (...) les images d'autrefois rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile." (A.S. págs. 74-75). No existe ninguna contradicción entre su fe y su amor: "Vieille femme, elle continuera d'unir sans perplexité son amour irrépentant pour Miguel et sa confiance en Dieu." (16)

Su muerte significa la **vuelta a la vida**. Como para Miguel, la muerte física se presenta a Anna como la reunión

definitiva, la posibilidad de alcanzar "le lieu où tout se rejoint". Poco antes de morir, acuden a su memoria las imágenes premonitorias de un reencuentro próximo:

"don Miguel resplendissait dans l'éclat de ses vingt ans. Une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli (...) Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité" (A.S. pág.75).

Este reencuentro con el ser amado queda reflejado por sus últimas palabras: "Mi amado".

Tanto para Anna como para Miguel, el amor ha sobrepasado todas las prohibiciones morales y religiosas, y ha sobrevivido a la muerte. La fuerza inextinguible de su pasión ha vencido todos los obstáculos y superado todas las pruebas. "La notion sociale de l'interdit et la notion chrétienne de la faute se sont fondues à cette flamme qui dure toute la vie" (17).

3.1.2.- La transgresión en Alexis.

Después de haber visto en *Anna, Soror...* como los personajes transgreden las leyes religiosas y morales al cometer un incesto, estudiaremos en *Alexis* una nueva forma de transgresión: la aceptación voluntaria de su homosexualidad por parte del personaje, aceptación que le lleva a romper su matrimonio. El tema de la homosexualidad no es nuevo en las

obras de M. Yourcenar. Ya, en *Pindare*, una biografía que escribió durante su adolescencia entre 1926 y 1929, describe las amistades ardientes de los jóvenes griegos: "les vives amitiés qui faisaient plaisir dans les palestres une icône de l'amour", reivindicando la plena libertad en el disfrute del cuerpo: "liberté des corps et liberté de leurs étreintes, individualisme, jeunesse... Une morale s'élabore qui sera celle des grands romans" (18). La homosexualidad, tema no muy tratado en literatura, pero frecuente en la obra de la escritora, es aquí la causa del conflicto interno de *Alexis*.

Alexis ou le Traité du Vain Combat es la carta de un joven homosexual, Alexis, casado desde hace dos años, en la cual explica a su mujer las razones que le han impulsado a marcharse: después de una lucha inútil, llena de caídas y recaídas sucesivas, Alexis asume por fin su homosexualidad y, haciendo caso omiso de todas las prohibiciones religiosas y morales, decide vivir según su naturaleza, lo que le lleva a abandonar a su mujer y a su hijo.

La homosexualidad como transgresión social y moral.

La práctica de la homosexualidad, aunque sea y haya sido un fenómeno habitual en todas las épocas, no han dejado de enfrentarse con prohibiciones más o menos drásticas dictadas por la sociedad y por las distintas religiones. Si consultamos el libro de Laplanche y Pontalis: *Vocabulaire de la Psychanalyse*, observamos que la homosexualidad está clasificada en un principio como perversión (19), o sea, como desviación por referencia a la norma.

En la sociedad moderna asistimos a una debilitación de los interdictos sociales al respecto, y como lo dice M. Yourcenar, "l'amour entre deux personnes du même sexe est en partie sorti de la clandestinité" (20). Sin duda, la divulgación de varios estudios psicoanalíticos, fue uno de los factores que incidieron sobre la producción literaria europea de principios de siglo, con lo cual, el tema de la homosexualidad, se convirtió en materia literaria. *Alexis ou le Traité du Vain Combat* está en la línea argumental de numerosas novelas contemporáneas, muy especialmente en la línea de Gide, que tratan este tema hasta entonces censurado: "Alexis ou le Traité du Vain Combat parut en 1929; il est contemporain d'un certain moment de la littérature et des mœurs où un sujet jusque là frappé d'interdit trouvait pour la première fois depuis des siècles sa pleine expression écrite", dice M. Yourcenar. (21)

Hay que señalar que el tema de la homosexualidad es recurrente en la obra de Yourcenar. Varios personajes de sus novelas manifiestan tendencias homosexuales: Eric en *Le Coup de Grâce*, Massimo y Carlo Stevo en *Denier du Rêve*, más tarde, Hadrien en *Mémoires d'Hadrien* y Zénon en *l'Oeuvre au Noir* son los ejemplos más conocidos. Por su parte, la novelista reconoce que si se ha interesado por el problema homosexual, es por su carácter minoritario: "Il est donc intéressant pour le romancier moderne, de le regarder en face et de tâcher de voir quelle est la part de ce comportement dans la vie humaine en général" (22).

En *Alexis*, lo que aparta al personaje de la norma social es su homosexualidad y *Alexis*, como *Anna, Soror...*, es

el relato de una transgresión. Esta transgresión se opera en primer lugar frente a una serie de interdictos morales y sociales, dictados por una educación y un entorno determinados. La progresiva toma de conciencia de su homosexualidad y los diversos obstáculos que impiden su libre expansión son los factores que ocasionan la crisis del personaje.

Para Alexis, los interdictos sociales se ven acentuados por el núcleo cerrado que representa Woroino, lugar de su infancia. Las horas de su niñez y de su adolescencia transcurren mayoritariamente entre las paredes de la mansión y, sobre todo, en el grupo familiar, rígido y conservador:

- Al ser descendiente de personajes casi legendarios, se siente obligado a corresponder a un ideal de honor y a mantenerse fiel a esta imagen ante los demás:

"Comme rien ne pouvait empêcher que nous ne fussions les descendants de ces personnages devenus presque légendaires, rien ne pouvait empêcher qu'on ne continuât de les honorer en nous (...). Nous, les Géra, n'étions pour ainsi dire que la fin d'un lignage dans ce très vieux pays de la Bohême du Nord" (Alex. pág.25).

- Por otra parte, su infancia austera y triste le ha acostumbrado al respeto de las tradiciones, a la sobriedad y a la medida que derivan de la pobreza:

"Je n'ai pas besoin de vous dire que nous étions très pauvres. (...) la gêne des vieilles familles, où l'on semble ne continuer à vivre que par fidélité (...) envers la maison, (...) envers les ancêtres(...). C'était l'avantage de ces milieux très fermés d'autrefois qu'on y considérait moins ce que vous étiez que ce que vous aviez été" (Alex. pág.24).

En el ambiente de Woroiño no puede darse a conocer tal como es rompiendo los usos y las tradiciones.

- Además, el silencio y el autocontrol propio de los habitantes de Woroiño son otro tipo de censura; ni se dice ni se muestra lo que uno siente: "Je ne crois pas me rappeler d'y avoir entendu un rire de jeune fille, qui ne fût pas étouffé (...) et je dois dire aussi que je n'y ai jamais vu pleurer" (Alex. pág.26). Más tarde, en sus contactos con la familia, en sus relaciones con la princesa Catherine, se mantienen estas constantes:

"La vie des gens du monde se limite, en surface, à quelques idées agréables, ou tout au moins décentes. Ce n'est même pas de l'hypocrisie, on évite simplement de faire allusion à ce qu'il est choquant d'exprimer. On sait bien qu'il existe des réalités humiliantes, mais on vit comme si on ne les subissait pas" (Alex. pág.44).

La clase social alta en la que se mueve Alexis poco antes de conocer a Monique, rechaza toda realidad que pueda humillar, chocar o sorprender.

- En su relación con Monique, la vergüenza y el respeto imposibilitan una comunicación íntima y sincera. El pudor que había caracterizado el trato con su madre y sus hermanas es una barrera insuperable que impide toda explicación espontánea: "Nous avons tant menti et tant souffert du mensonge" (Alex. pág.21), "Que fallait-il faire? on n'ose pas tout dire à une jeune fille..." (Alex. pág.99). M. Yourcenar subraya la gran importancia de este tipo de censura en la novela, insistiendo sobre el aspecto moral y social de los interdictos y su incidencia en la conciencia de Alexis: "le fait est que, dans *Alexis*, l'accent est mis surtout sur le débat d'ordre moral, sur la réprobation d'ordre social que risque d'encourir le personnage..." (23).

La homosexualidad como transgresión religiosa.

Los interdictos religiosos, aunque menos preponderantes, intervienen también en la concepción moral de la homosexualidad, debido a la educación religiosa que ha recibido Alexis: desde muy joven acude a las ceremonias religiosas con su familia, "Ainsi, la voiture qui nous menait à l'église..." (Alex. pág. 25), y tiene a su disposición en Worobno numerosos libros de piedad: "C'étaient pour la plupart des recueils de piété (...) pleins de ce doux mysticisme morave..." (Alex. pág.41). Esta educación le deja un fondo de religiosidad que sale a la luz durante su adolescencia: "J'étais si faible que je devins très pieux" (Alex. pág. 49) y que contribuye a la configuración de su

ideal de pureza: "Ma jeunesse, mon adolescence plutôt, a été absolument pure" (Alex. pág.21). Este ideal de pureza permanece, más tarde, en su mente adulta, cuando valora su pasado. Por otra parte, las numerosas referencias a sus creencias confirman la importancia que tienen para él, durante su juventud, las enseñanzas de la religión: "...j'ai cru longtemps pouvoir remercier Dieu..." (Alex. pág.37), "Je croyais en Dieu..." (Alex. pág. 57), "J'étais moi-même avant de vous connaître, d'une piété timorée, enfantine. Sans doute, j'étais catholique..." (Alex. pág. 92). Esta religiosidad le hace considerar su homosexualidad como culpable, infundiendo en él las nociones de pecado, de culpa, de remordimiento y llevándolo a emprender una lucha contra su propia tendencia, condenada por la religión. Esta situación sume al personaje en una profunda crisis, a la hora de descubrir y asumir su homosexualidad.

La transgresión y su proceso.

De la misma manera que Anna y Miguel conservan su inocencia mientras no identifican la naturaleza de sus sentimientos, Alexis es un ser puro mientras no descubre su homosexualidad. Hasta el momento de la revelación, los indicios que podrían informarle escapan a su criterio. Cuando recuerda su infancia, busca indicios de su tendencia homosexual en algo que le diferencie de los demás: "Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable et presque terrifiante, ce que nous deviendrons plus tard" (Alex. pág. 23). En efecto, cree que ciertas facetas de su carácter -que, por cierto, no tienen en sí nada de extraño- no son habituales en los chicos de su edad.

Ha sido un niño tímido, temeroso, solitario y taciturno y, por tanto, volcado sobre sí mismo: "Je retrouve, comme s'il ne m'avait pas quitté, ce jeune garçon timide, très doux..." (Alex. pág.23); "J'étais un enfant craintif." (Alex. pág. 28); "Mon enfance fut silencieuse et solitaire; elle m'a rendu timide et par conséquent taciturne" (Alex. pág.29). Su sensibilidad era extremada, exacerbada: "Je me souviens aussi d'une sensibilité particulière aux contacts, je parle des plus innocents, le toucher d'une étoffe très douce, le chatouillement d'une fourrure (...) ou l'épiderme d'un fruit." (Alex. pág.31). Además, sentía una atracción irresistible hacia la belleza: "...j'étais un enfant très sensible à la beauté. Je pressentais déjà que la beauté, et les plaisirs qu'elle nous procure, valent tous les sacrifices et même toutes les humiliations" (Alex. pág.36). Criado exclusivamente entre mujeres, sus relaciones con las chicas de su edad, amigas de sus hermanas, han sido de tipo fraternal, haciendo imposible cualquier sentimiento amoroso:

"Mes soeurs (...) avaient des compagnes, qui vivaient familièrement avec nous, et dont je finissais par me croire presque le frère. Pourtant, rien ne semblait empêcher que j'aimasse l'une de ces jeunes filles (...) Justement, c'était impossible (...) ce dont je différais le plus, ce n'était pas des femmes" (Alex. pág. 39).

Esta identificación con la mujer/hermana neutraliza toda atracción heterosexual basada, precisamente, en la alteridad de los sexos. Desde muy joven demuestra una afectividad exclusiva y sufre a causa de los celos: "La jalousie est un sentiment blâmable (...) J'en ai beaucoup souffert, d'autant plus que je ne l'avouais pas" (Alex. pág.37). A su anhelo de perfección moral -"mon besoin maladif de perfection morale" (Alex. pág. 43)- se suma su repulsión, su indignación y su miedo frente a las realidades de la vida sexual: "Je ne nie point que des exemples me bouleversèrent (...) Je fus terrifié. (...) Le soir, dans mon lit, je suffoquais en y pensant; je croyais sincèrement que je suffoquais de dégoût" (Alex. pág.45-45). Estos comportamientos llevan a Alexis a pensar que no es como los demás. Se cree diferente, mejor, superior a sus compañeros de colegio. El convencimiento de su diferencia y de su superioridad perdura todavía en el momento de la redacción de la carta: "et je pense encore que je différais des autres. (...) Pourtant, il me semble que je n'étais pas comme les autres, et même, que je valais un peu mieux" (Alex. pág.46).

Esta ignorancia de su tendencia homosexual hace que la primera transgresión preceda a la toma de conciencia y, por tanto, a la aparición del sentimiento de culpabilidad. Aquí, el proceso de conocimiento es inverso al de Miguel y Anna, que ya conocen su deseo antes de satisfacerlo. En Alexis, la tendencia homosexual y su práctica se fundamentan en algo **instintivo e inconsciente**. La ocasión no se busca, se presenta fortuitamente y sin ninguna señal precursora: "Et ce fut alors que cela eut lieu, un matin pareil aux autres,

où rien, ni mon esprit, ni mon corps, ne m' avertissaient plus nettement qu'à l'ordinaire" (Alex. pág.53). No existe ninguna premeditación, ninguna preparación especial, ya que el personaje ignora lo que va a ocurrir: "mes pensées, je vous l'affirme, n'étaient pas moins innocentes que cette journée qui commençait" (Alex: pág.53).

Esta primera transgresión es de carácter externo: no existe como tal en la interioridad del personaje. En efecto, mientras dura la relación homosexual -algunas semanas-, Alexis no racionaliza en ningún momento sus acciones, todo su ser está sumido en una serie de sensaciones placenteras que excluyen cualquier operación mental o intelectual. La estupefacción y la sorpresa son sus primeras reacciones ante una experiencia totalmente nueva. Como Anna, que se queda estupefacta cuando lee la Biblia y descubre su amor incestuoso: " Stupéfaite de s'être menti si longtemps" (A.S. pág. 44), Alexis, al descubrir el placer por medio de la relación homosexual, siente estupor: "C'était plutôt de la stupeur (...) J'étais seulement stupéfait d'être si peu bouleversé" (Alex. pág.54). Por lo tanto, toma conciencia primeramente de su cuerpo, de las sensaciones y emociones que le invaden y cuya fuerza anula sus facultades mentales.

El despertar de la conciencia sólo se produce cuando cesa la relación amorosa. Hasta este momento, Alexis ha vivido sin pensar, con los ojos cerrados. "Puis un matin, il ne vint plus. Ma fièvre tomba. Ce fut comme un réveil (...) Je dus réfléchir" (Alex. pág.55). La reflexión es la que hace surgir los interdictos en la conciencia de Alexis. Así, podemos oponer: "ce que j'éprouvais n'était pas de la honte,

c'était encore moins du remords" (Alex. pág.54), explicado por la frase "Tout bonheur est une innocence" (Alex. idem) a "Je me condamnais donc sévèrement" (Alex. idem), actitud de autocensura que sigue al periodo de inocencia. Aparecen simultáneamente los interdictos morales, sociales y religiosos. El adolescente se siente culpable frente a la sociedad: "Naturellement, je ne pouvais me juger que d'après les idées admises autour de moi" (Alex. pág.55), y de igual manera se juzga según las leyes religiosas: "Je croyais en Dieu (...) et je me jugeais abominable devant lui." (Alex. idem).

Esta noción cristiana del pecado, unida a la noción social del interdicto, sólo se encuentra en las dos primeras novelas: *Anna, Soror...* y *Alexis*. En estas novelas la transgresión se llama "faute", "péché", y sus causas "vices", "inclinations" o "tendances interdites", palabras que connotan una idea de culpabilidad y de desobediencia a las leyes divinas y humanas. Esta idea desaparece, como veremos más adelante, en la mayoría de las novelas posteriores. (24)

La crisis y sus manifestaciones.

La revelación de su homosexualidad a partir del momento en que la considera culpable, provoca en Alexis una crisis de identidad que se manifiesta en varias ocasiones: "Il m'est arrivé, seul, devant un miroir qui dédoublait mon angoisse, de me demander ce que j'avais de commun avec mon corps, avec ses plaisirs ou ses maux, comme si je ne lui appartenais pas" (Alex. pág.56). Cuando se mira en el espejo experimenta una disociación entre su conciencia y el ser físico, fisiológico que siente, sufre, goza, independiente-

mente de su voluntad. Por mediación del espejo, reflector de su alter ego, se produce en el personaje la desintegración de la unidad fundamental del ser, la separación del cuerpo y del alma, y esta experiencia le sume en una terrible angustia. Durante su estancia en Viena, Alexis conoce este desdoblamiento de la personalidad, marcado por la distancia entre lo que se es y lo que se quisiera ser: "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. Je suis certes meilleur que lui; je puis parler de lui comme je ferais d'un étranger; je ne comprends pas quelles raisons m'en font le prisonnier" (Alex. pág.77).

El personaje se ve sometido a una terrible lucha, que se mide por una sucesión de victorias y derrotas. Pero la fuerza irresistible del deseo vence todos los escrúpulos de conciencia y le induce a realizar nuevas transgresiones, ahora totalmente conscientes: "Je vous épargne le récit de transgressions nouvelles, qui m'ôtèrent l'illusion de n'être qu'à demi coupable" (Alex. pág.58). Aunque pierda la conciencia de lo que hace cuando se deja subyugar por la violencia de su deseo, Alexis transgrede voluntariamente los interdictos que pesan sobre la homosexualidad y sus nuevas experiencias son conscientes, cuando no premeditadas. Como consecuencia, los impulsos del deseo y los del remordimiento entran en conflicto, llevando al individuo a la desesperación: ante la impotencia y la inutilidad de sus esfuerzos

frente a la soberanía del cuerpo y del deseo, ve la muerte como solución, como la escapatoria a una situación insostenible. Alexis, siempre vencido en su inútil combate, conoce muchas veces el deseo de la muerte y la tentación del suicidio: "J'avais des instants d'agonie où je me figurais mourir" (Alex. pág.60); "Mais on hait la vie quand on souffre. Je subis les obsessions du suicide" (Alex. pág.79); "Une pudeur m'empêchera toujours de dire combien de fois, durant ces mois d'été, j'ai désiré la mort" (Alex. pág. 117) "Je m'étais résolu à me laisser mourir" (Alex. pág.118). En *Alexis* el deseo de la muerte ha perdido toda connotación positiva. Mientras para Miguel en *Anna, Soror...* la muerte deseada y plenamente aceptada adquiere valor de acto sagrado, de sacrificio, y tiene como fin la redención del pecado: "la mort à la recherche de laquelle il partait le dispensait du pardon" (A.S. págs. 49-50), para Alexis, es la consecuencia de la desesperación y del cansancio de vivir. Asimismo, si la realización del incesto proporciona a Miguel una reconciliación interior del cuerpo y del alma y una felicidad total, las inevitables transgresiones de Alexis, culpables y vergonzosas a sus ojos, le convierten en un ser solitario, incapaz de una relación plena y duradera, inadaptado a la sociedad, y en desacuerdo consigo mismo al no asumir su propia naturaleza.

Pero en ambas novelas los personajes están dominados por un deseo inicialmente involuntario e instintivo: Alexis como homosexual es, por encima de todo, víctima de sus instintos naturales: "La vie m'a fait ce que je suis,

prisonnier (...) d'instincts que je n'ai pas choisis..." (Alex. pág.122), más que de su educación y de su entorno; su homosexualidad no es accidental sino consubstancial, inevitable, y toda lucha contra su inclinación natural es vana. Este carácter consubstancial de su homosexualidad es común a la atracción incestuosa de Anna y Miguel, que les lleva fatalmente el uno hacia el otro.

Del silencio a la confesión.

El sentimiento de culpabilidad que sucede a cada nueva transgresión provoca en Alexis dos reacciones contradictorias:

- Mantener el secreto de su tendencia y de sus relaciones homosexuales por vergüenza y por temor a la censura moral y social:

"La première conséquence de penchants interdits est de nous murer en nous-mêmes: il faut se taire ou n'en parler qu'à des complices (...) ma mère (...) m'en aurait voulu de lui ôter l'idée très pure, très douce, et un peu fade qu'elle se faisait de son enfant. Si j'avais osé me confesser aux miens, ce qu'ils m'eussent le moins pardonné, ç'aurait été, précisément, cette confession" (Alex. págs.59-60).

Este secreto se mantiene o bien por el **silencio**: Alexis calla y no cuenta a nadie lo que le pasa, y es un silencio culpable: "il est terrible que le silence puisse être une faute, c'est la plus grave de mes fautes, mais enfin, je

l'ai commise" (Alex. pág.29), o bien por la **mentira**: "Nous avons tant menti et tant souffert du mensonge..." (Alex. pág.21).

- Desea una confesión de su inclinación homosexual y de sus transgresiones para sentirse comprendido y obtener alguna ayuda moral en su lucha solitaria, o para ser perdonado: "J'ai beaucoup souffert, dans mes efforts pour me vaincre, de ne pouvoir attendre ni encouragement ni pitié, ni même ce peu d'estime que mérite toute bonne volonté" (Alex. pág.59).

También en su caso, son los interdictos los que hacen imposible toda confesión a pesar de los intentos repetidos de Alexis. Primeramente intenta confiarse a su madre:

"Elle s'aperçut bien que j'avais quelque chose. (...) il me semblait qu'un aveu allait couler hors de moi (...) J'allais peut-être tout raconter (...) 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" (Alex. págs. 62-63).

Luego, a la princesa Catherine:

"Je m'ouvris à la princesse Catherine. Je ne pouvais tout dire (...) Enfin, j'osai faire allusion à des fautes antérieures, d'une nature très grave (...) mais que naturellement je ne pus préciser." (Alex. pág.97).

Y por fin, a Monique:

"On n'ose tout dire à une jeune fille (...). Les termes m'eussent manqué; j'eusse donné de mes actes une image affaiblie, ou peut-être excessive. Tout dire, c'était vous perdre."

(Alex. pág.99).

Pero su confesión sólo se podrá realizar cuando, por fin, libre de todas las prohibiciones, decida escribir su larga carta a Monique para explicarle las razones de su marcha.

El matrimonio como intento frustrado de integración.

La etapa final de la crisis del personaje coincide con la época de su matrimonio, que representa, para él, el último intento de integración en una vida preconizada por las normas de la sociedad y de la religión: "J'avais eu dans ma famille d'admirables exemples de tendresse féminine; mes idées religieuses me portaient à voir dans le mariage le seul idéal innocent et permis" (Alex. pág.98). Esta decisión le aparece como la única posibilidad de vencer definitivamente los instintos homosexuales que jamás ha considerado como inherentes a su ser: "Jamais, même aux instants de complet abandon, je n'avais cru mon état définitif ou simplement durable" (Alex. idem), y por tanto, como un deber hacia si mismo: "Je me croyais le droit (le devoir, plutôt) de ne pas repousser l'unique chance de salut que me donnait la vie" (Alex. pág.99). Pero la tentativa de Alexis se resuelve negativamente, pues, contrariamente a lo que se ha

imaginado el personaje, y como lo explica D. Leuwers, "c'est paradoxalement dans l'enfermement du mariage qu'Alexis va se sentir peu à peu la liberté de revendiquer ses instincts, sa différence." (25).

Monique o la imagen de la madre.

Para Alexis la imagen de la mujer está condicionada por su infancia y por su homosexualidad:

Durante su infancia, la ausencia del padre y el ambiente exclusivamente femenino en el que vive han contribuido a su "feminización" y a la fijación de su inclinación homosexual. Si nos remitimos a Freud, vemos como constante en los homosexuales un apego intenso a la madre, "favorisé par la tendresse excessive de la mère elle-même, ensuite renforcé par un effacement du père de la vie d'un enfant" (26). Alexis, en Woróino, vive rodeado de su madre y de sus hermanas; es más, descubre el amor a través de los sueños de las adolescentes: "Il est dangereux (...) d'apprendre à voir l'amour à travers des rêves de jeunes filles" (Alex. pág.38) "Lorsque celui qu'elles aimaient entraît à l'improviste, le coeur me battait plus qu'à elles" (Alex. idem). El adolescente se identifica con sus hermanas por el tipo de vida que lleva y por los sentimientos que van naciendo en él, en una total compenetración con ellas.

A raíz de esta circunstancia, su concepción de la mujer es maniqueísta. Sólo existen dos clases de mujeres: la mujer ideal (27), generalmente maternal y mayor que él, que le inspira respeto y veneración; en esta categoría entran su madre, sus hermanas y, más tarde, la princesa Catherine y Monique, "J'étais habitué à envelopper les femmes de tous

les préjugés du respect" (Alex. pág.44), y la **mujer despreciable**, que sólo le inspira repulsión; es la prostituta o la que provoca el comercio carnal. Alexis rehuye todo contacto con estas mujeres cuando los adolescentes de su edad las frecuentan y viven sus primeras experiencias sexuales:

"De pitoyables créatures aperçues au cours des sorties préoccupaient les plus âgés de mes compagnons, mais elles me causaient une répugnance extraordinaire. J'étais habitué à envelopper les femmes de tous les préjugés du respect; je les haïssais dès qu'elles n'en étaient plus dignes." (Alex. idem).

Todas las mujeres por las que Alexis siente afecto se caracterizan por su parecido moral con su madre o sus hermanas; las designa siempre con los términos de "mère" o de "soeur": Marie, la amiga y vecina de Viena, le recuerda a sus hermanas por la dulzura de sus gestos: "Je n'ose dire que Marie me rappelait mes soeurs, pourtant, je retrouvais là ces doux gestes de femme, qu'enfant, j'avais aimés" (Alex. pág.72). La princesa Catherine juega un papel de protectora y de madre: "La princesse, comme ma mère, employait ce doux français (...). Elle faisait de son mieux pour me former au monde" (Alex. pág.87); "Elle se croyait tenue, en quelque sorte, de remplacer votre mère et la mienne" (Alex. pág.92). Monique reúne las cualidades de las hermanas de Alexis: la edad, la dulzura, la piedad religiosa, una reserva natural. También posee las de su

madre: bondad, comprensión, serenidad. Representa para Alexis la síntesis madre-hermana que la convierte en la única mujer capaz de comprenderle, ayudarle y quererle. Por eso, unas veces la considera como hermana: "Il m'arrivait de songer que j'eusse été heureux d'être vôtre, je veux dire votre frère" (Alex. pág.95); "Chaque heure ajoutait quelque chose à cette intimité timidement fraternelle" (Alex. pág.97), "Il me semblait presque que vous étiez ma soeur" (Alex. pág.112), y busca en ella una intimidad de tipo fraternal; otras veces Monique le aparece como madre, en particular, cuando se realiza la primera unión sexual:

"...il me semble que ce fut un don maternel (...) j'ai pensé que tout homme, sans le savoir, cherche surtout dans la femme le souvenir du temps où sa mère l'accueillait. Du moins, cela est vrai, quand il s'agit de moi. Je me souviens, avec une infinie pitié, de vos efforts un peu inquiets pour me rassurer, me consoler, m'égayer peut-être; et je crois presque avoir été moi-même votre premier enfant" (Alex. pág.103).

Monique, como la madre lo haría con su hijo, consuela, tranquiliza, alegra a Alexis cuando se entrega a él. Más tarde, cuando regresan a Woroino para el nacimiento de su hijo, Alexis, al ver a Monique acostada en la cama materna, procede a una sustitución inconsciente de Monique por la madre:



"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..." (Alex. pág.113).

Pero, contrariamente a lo que suele ocurrir en otras novelas de M. Yourcenar, donde la imagen de la mujer como hermana o madre suele influir positivamente en la génesis de la relación amorosa, (por ejemplo, Anna, Sophie, la dama de Frösö, Madame D'Ailly), en *Alexis*, esta doble visión de Monique como hermana y como madre, es para el personaje lo que explica el fracaso de la relación sexual en la pareja: aunque llega a realizarse, no puede satisfacer a ninguno de los dos. En efecto, Alexis, antes de su primera experiencia sexual con Monique, siente repulsión y miedo, ya que la considera como envilecedora:

"J'y pensais d'avance avec un peu d'inquiétude, de répugnance aussi, il me semblait que cette intimité trop grande allait gêner, avilir quelque chose" (Alex. pág.102).

Para él , la pareja hombre-mujer que forman los dos esposos, reproduce la pareja primordial de la madre con el hijo. Esta visión de la mujer-madre proyectada sobre Monique, introdu-

ce la noción de incesto en la unión conyugal. El hecho de haberse casado con una mujer que despierta en él la imagen de la madre o de la hermana, sustituto de la madre, le hace ver esta unión como contraria a la naturaleza y produce en él una terrible frustración: "Je n'étais pas heureux" (Alex. pág.103), frustración compartida por Monique, que constata el poco entusiasmo y la pasividad de Alexis: "Vous, non plus, mon amie, vous n'étiez pas heureuse" (Alex. pág.104). Todas estas razones explican el fracaso del matrimonio, que ni siquiera encuentra solución con el nacimiento de su hijo: "La naissance de Daniel ne nous avait pas rapprochés, elle nous avait déçus, tout autant que l'amour" (Alex. pág.116) y es que, como lo señala D. Leuwers, "le drame d'Alexis n'est pas lié à son mariage, même s'il s'est ponctuellement réalisé en lui" (28).

Para resolver su crisis interna, Alexis tiene que pasar por un proceso de emancipación y liberarse de la tutela de Monique: la separación de la madre/Monique implica para él una vuelta atrás, al tiempo de la adolescencia. En efecto, después del nacimiento de su hijo -del cual no asume interiormente la paternidad, "Je me disais qu'il serait vôtre, votre enfant, Monique, beaucoup plus que le mien" (Alex. pág.115)-, se produce un alejamiento entre Alexis y Monique parecido al que se vive en la adolescencia entre madre e hijo. Deja de ver a Monique como madre y vuelve a identificarse con el adolescente de su vida pasada:

"Nous n'avions pas repris notre existence commune; j'avais cessé de me blottir contre vous,

comme un enfant qui a peur des ténèbres, et l'on m'avait rendu la chambre où je dormais lorsque j'avais seize ans. Dans ce lit, où je retrouvais, avec mes rêves d'autrefois, le creux que jadis avait formé mon corps, j'avais la sensation de m'unir à moi-même" (Alex. págs.116-117).

El abandono del refugio protector y el reencuentro con su pasado le llevan a descubrir su verdadera identidad: "Je n'avais pas changé (...) J'étais ce que j'avais été, peut-être plus profondément qu'autrefois" (Alex. pág.117).

De la identidad recobrada a la transgresión final.

Pero recobrar la identidad propia es, para el personaje, tener que admitir la inutilidad de todos sus esfuerzos y reconocer la supremacía de los instintos sobre la voluntad humana. Este balance pesimista lleva a Alexis al desánimo y a la desesperación más aguda: "Une pudeur m'empêchera toujours de vous dire combien de fois, durant ces mois d'été, j'ai désiré la mort" (Alex. pág.118). Pero en la vida del personaje, la tristeza siempre ha sido asociada a la música: "La musique me transporte dans un monde où la douleur ne cesse pas d'exister, mais s'élargit..." (Alex. pág.81). Por eso, el clima de tristeza en el que se ve sumido conduce a Alexis de nuevo a la música: "Ce fut dans cette tristesse que la musique revint à moi" (Alex. pág. 118), lo que provoca un verdadero renacer del personaje. Daniel Leuwers explica en estos términos este proceso de transformación: "La vraie naissance a lieu à ce moment-là, fruit d'une rupture que la naissance de Daniel a contribué à

provoquer. C'est comme si, à une première naissance imparfaite parce que purement biologique, devait succéder une seconde naissance, consciemment assumée" (29). Por lo tanto, la música para Alexis es una mayéutica, pues hace aflorar en él todas sus pulsiones profundas y reprimidas. "La musique débusque et dépasse les refoulements du héros" (30). En efecto, los acordes musicales desencadenan una rebelión interna, un odio hacia todo lo que ha desnaturalizado su verdadera personalidad:

"Ce qui maintenant naissait de l'instrument où pendant deux années, j'avais séquestré tout moi-même, ce n'était plus le chant du sacrifice, ce n'était même plus celui du désir (...). C'était la haine; la haine pour tout ce qui m'avait falsifié, écrasé si longtemps" (Alex. pág.120).

El sentimiento de culpabilidad, que no ha dejado de atormentarle durante toda su vida, ha sido sustituido por el lamento del tiempo perdido, del placer sacrificado inútilmente:

"Ce que je regrettais, remontant (...) d'accords en accords, vers mon passé le plus intime et le moins avoué, c'étaient, non pas mes fautes, mais les possibilités de joie que j'avais repoussées" (Alex. pág.119)

Por la música también, el personaje descubre su cuerpo, sus manos, instrumento de placer, de trabajo y, por tanto, de libertad. "Mes mains, Monique, me libèreraient de vous; elles pourraient de nouveau se tendre sans contrainte, elles m'ouvraient, mes mains libératrices, la porte du départ" (Alex. pág.121). La identidad recobrada y asumida ha sido la condición indispensable para alcanzar la libertad.

Simultáneamente, la censura religiosa ha ido desapareciendo con la fe de Alexis: "Je n'ai pas assez la foi, mon amie (...) et si je me repends, c'est de mon repentir" (Alex. idem). Por primera vez descubre la soberanía de la libertad, libertad de la vida, a imagen de la libertad del arte: "Je commençais à comprendre cette liberté de l'art et de la vie qui n'obéissent qu'aux lois de leur développement propre" (Alex. pág.120). Gracias a la desaparición de los interdictos, Alexis se reconcilia con su cuerpo y puede asumir libremente su homosexualidad, dándose por superada su larga crisis de identidad:

"...durant ces derniers jours ensoleillés d'automne, j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps. Mon corps qui me guérit d'avoir une âme (...) la vie m'a fait ce que je suis, prisonnier (...) 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" (Alex. pág.122).

Volvemos a encontrar, aunque con diferentes connotaciones, el mismo recorrido iniciático que en *Anna, Soror...*: Alexis, después de una serie de pruebas dolorosas y por medio de la transgresión final se ha convertido en un ser diferente. Es un hombre nuevo que se dispone a emprender otra vida bajo el signo de la libertad.

3.2.- Más allá de la transgresión.

Mientras *Anna, Soror...* y *Alexis* son el relato de una crisis interna que se resuelve por una transgresión -un incesto cometido conscientemente en el primer caso, una homosexualidad reconocida en el segundo-, a partir de *La Nouvelle Eurydice*, la crisis ya no se resuelve por ninguna transgresión sino por la muerte, muerte elegida libremente o debida a una fatalidad externa. El conflicto interno no se plantea en los mismos términos pues ha desaparecido la noción de interdicto social y religioso.

3.2.1.- La homosexualidad como constante.

El personaje homosexual masculino, protagonista principal en *Alexis*, aparece, aunque de forma atenuada, en las tres novelas siguientes. En *La Nouvelle Eurydice*, si el tema de la homosexualidad no se expresa de manera explícita, aparece a través de alusiones veladas, medias palabras, frases complejas y sinuosas que desvelan una amistad muy particular entre Stanislas y Emmanuel. Desde las primeras páginas, esta amistad se describe como "un culte et une passion tout ensemble" (N.E. pág.11). Refiriéndose a su amigo, Stanislas lo describe como: "celui que j'admettais m'être préféré toujours" (N.E. pág.84). Durante la escena

del restaurante, el comportamiento de los dos amigos deja suponer que les unen unos lazos de cariño y de ternura muy fuertes:

"... se reprenant, insinuant, presque tendre, me caressant les cheveux comme un enfant qu'on veut calmer:

- Mon petit... puisque c'est passé...

Et, se penchant, il m'embrassa. (N.E. pág.205)

En varias ocasiones Stanislas se cuestiona sobre la intensidad del amor de Emmanuel hacia él:

"Je m'expliquais ainsi ce moment de tendresse, jouée peut-être, mais si naturellement jouée qu'elle prouvait, au moins autant que si elle avait été sincère, qu'Emmanuel restait capable d'en éprouver pour moi (...), il suffisait peut-être, pour qu'il me détestât, qu'il m'eût trop complètement avoué jusqu'à quel point il m'aimait" (N.E. págs.216-217).

Esta amistad compleja conlleva toda una gama de sentimientos contradictorios como el amor, el odio, los celos, la ternura, el rencor, características de toda relación amorosa exclusiva. Por otra parte, la incógnita de esta viva amistad parece sustentar la problemática amorosa de la novela. ¿Ha pretendido Thérèse, por celos, separar a estos amigos tan unidos? "J'ai cru d'abord qu'elle t'aimait (...) Maintenant

je me demande si elle ne désirait pas plutôt... nous désu-
nir" (N.E. pág.201) dice Emmanuel, después de la muerte de
su mujer. Stanislas, cuando recuerda el pasado, se pregunta
si estaba verdaderamente enamorado de Thérèse o si, en
realidad, quería a Emmanuel: "Je me demande si ce n'était
pas surtout Emmanuel que j'aimais." (N.E. pág.51). Todo se
queda en suposiciones e interrogantes que la novela deja sin
resolver. No se esclarece el misterio que envuelve las rela-
ciones entre los dos hombres, pero si la homosexualidad no
se formula claramente en ningún momento, subyace latente en
toda la intriga.

Constituye también en las dos novelas siguientes un
factor de segundo orden; puramente ocasional en *Denier du
Rêve*, cobra más importancia en *Le Coup de Grâce*, ya que la
tendencia homosexual de Eric es uno de los factores determi-
nantes en el conflicto pasional que surge entre los persona-
jes.

En *Denier du Rêve*, Alessandro, marido de Marcella y
Massimo, el joven estudiante, han mantenido relaciones homo-
sexuales con Carlo Stevo, el ideólogo del grupo anarquista.
Pero es algo que pertenece a una época pasada y que carece
de consecuencias. El hecho surge casualmente en la conver-
sación a manera de simple información y no incide en la
crisis interna de los personajes. Así, Alessandro confiesa a
Marcella que estuvo unido a Carlo sentimentalmente y que han
vivido juntos en una época lejana, antes de su matrimonio:
"Nous étions liés, avant que..." (D.R. pág.104); "on ne
fréquentait pas Carlo sans l'aimer" (D.R. pág.105). Después
de la muerte de Carlo, este hecho ya no tiene importancia

para ninguno de los dos y le parece lógico y normal a Alessandro contárselo a Marcella.

Por otro lado, la relación que nació en Viena entre Carlo y Massimo se ve reforzada por un fuerte sentimiento afectivo, un cariño mutuo que perdura vivo en la mente de Massimo, y cuya hondura sobrepasa la mera relación homosexual. El estudiante ruso toma conciencia de todo ello cuando recuerda a Carlo, ya muerto, durante el paseo nocturno con el viejo pintor Clément Roux por las calles vacías de Roma, después del atentado:

"Oserais-tu dire (d)'un amant? (...) Cela a peu compté pour moi. Et pour lui? Un bris avec son milieu. Une réaction contre son puritanisme d'homme de gauche. Un retour à quel moment de sa jeunesse?. Et si cela a compté davantage, c'est dans un domaine où les mots ne vont pas..."

(D.R. pág.179).

Sabe que Carlo le ha entregado su confianza y su ternura en cuanto le conoció:

"Massimo revoyait dans un café de Vienne un étranger aux vêtements élimés (...) qui lui serrait le poignet entre ses mains moites de phtisique, balbutiant dans un allemand incorrect ses idées sur la vie, le secret de ses plans, et d'indistinctes protestations de tendresse."

(D.R. pág.84).

Los breves lazos que han unido a los dos hombres acuden nostálgicamente a la memoria de Massimo idealizados por el recuerdo:

"Sa capacité de comprendre, son incapacité de mépriser (...) Sa gaieté d'homme triste... Et si j'avais été le seul à suivre, à partager, à donner à quelqu'un ce bref bonheur que ceux qui disent l'aimer si souvent ne donnent pas?" (D.R. pág.185).

Interesa subrayar que los tres personajes, a parte de sus experiencias homosexuales de carácter esporádico, han mantenido o mantienen una relación heterosexual ya que, o bien se han casado con la mujer a la que aman -Alessandro con Marcella, Carlo con Giovanna- o bien tienen amantes femeninas, tal es el caso de Massimo con Lina Chiari y con Marcella. Son, por lo tanto, seres bisexuales y su vertiente homosexual, lejos de incidir en su problema personal o en el conflicto que les distancia unos de otros, es una faceta más de su personalidad compleja. El hecho de seguir una inclinación homosexual en un momento puntual de su vida, aparece como una postura vital, como una determinada manera de reacción frente a la vida y a los seres que les rodean.

En *Le Coup de Grâce*, el tema de la homosexualidad interfiere directamente en la configuración del triángulo amoroso y en el dilema que se le presenta a Eric, amigo incondicional de Conrad, cuando encuentra a Sophie, hermana de éste, y descubre que se siente atraído por ella. " Eric

von Lhomond, dans *Le Coup de Grâce* est, lui, un personnage profondément marqué par une préférence homosexuelle" (31) afirma M. Yourcenar. Esta preferencia aparece en distintos momentos del relato. Desde el breve resumen que hace Eric de su infancia se aprecia una similitud con Alexis. Como él, ha perdido a su padre, muerto en la batalla de Verdun, y se ha quedado sólo con su madre. No le atrae el mundo de las mujeres y habla de sus experiencias con ellas de forma despectiva o indiferente. "... une demi-heure passée sur un lit en désordre dans les bras de la première venue" (C.Gr. pág.176) sólo le produce un poco de repulsión: "Un peu de mon dégoût" (C.Gr. idem). "c'est assez facile à un homme qui méprise les femmes, et qui, comme pour se confirmer dans l'opinion qu'il a d'elles, a choisi de ne fréquenter que les pires" (C. Gr. pág.157). Sus salidas con chicas representan "... ces sombres soirées en réaction contre soi-même" (C.Gr.pág.177) y no se deja convencer por "... l'idée du bonheur par les femmes" (C.Gr. pág.181). Para él, solamente existe Conrad, su único amigo de la infancia, con quien vive una amistad ardiente y conoce la felicidad perfecta:

"...j'ai connu le bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable qu'on peut échanger contre une poignée de gros sous (...) mais qui n'en demeure pas moins semblable à elle-même, et qu'aucune dévaluation n'atteint." (C.Gr. pág.145).

A los ojos de Eric, Conrad es un muchacho bello y delicado, es el compañero ideal:

"Tout en lui m'inspirait une confiance absolue (...). A son côté, l'esprit et le corps ne pouvaient être qu'en repos (...) C'était l'idéal compagnon de guerre comme ç'avait été l'idéal compagnon d'enfance" (C.Gr. 148).

Existe entre los dos adolescentes una unión perfecta y un gran parecido físico: "au physique, nous étions pareils, élancés, durs, souples, avec le même ton de hâle et la même nuance d'yeux" (C.Gr. pág.144). También les une una "entente spontanée des esprits, des caractères, des corps, y compris ce morceau de chair inexplicado qu'il faut bien appeler le coeur, et qui battait chez nous avec un synchronisme admirable..." (C.Gr. pág.142). Además, Eric y Conrad forman una pareja complementaria: el primero, fuerte, adulto, protector:

"Je me croyais adulte (...) comparé aux adolescents (...) de Kratovicé, il va de soi que je représentais l'expérience et l'âge mûr. Je m'éveillais à un sens tout familial des responsabilités (...) ce souci de protection..." (C.Gr. 146-147),

el segundo, más blando, más maleable, más inocente:

"Au moral, la différence entre Conrad et moi était absolue et subtile, comme celle du marbre et de l'albâtre. La mollesse de Conrad n'était pas qu'une question d'âge: il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours" (C. Gr. 144);

"Il avait gardé une innocence d'enfant..." (C.Gr. pág.148).

En la pareja, Eric asume el papel masculino, que implica superioridad, autoridad, protección, acción, por oposición a Conrad, más pasivo, que reúne la dulzura, la inocencia y cierta blandura de carácter. En la descripción hecha por Eric se observa una feminización de Conrad: "Du frère et de la soeur, c'était Conrad qui répondait paradoxalement le plus à l'idée qu'on se fait d'une jeune fille..." (C.Gr. pág.178), "Il avait gardé (...) une douceur de jeune fille" (C.Gr. pág.148), "Les natures comme celles de Conrad sont fragiles..." (C.Gr. pág.228). Estos rasgos femeninos contrastan con el retrato de Sophie, que Eric ve bajo un enfoque totalmente opuesto. Lo que le sorprende al volver a Kratovicé no es solamente la belleza de la muchacha, : "Quant à Sophie, elle avait perdu la bouffissure de l'adolescence; elle était belle" (C.Gr. pág.151), a quien recordaba antes "...mal coiffée, négligeable" (C.Gr. pág.145), sino precisamente el aspecto masculino que le dan sus ademanes y su modo de vestir:

"...sa voix douce et rude, ses cheveux tondus, ses petites blouses, ses gros souliers toujours encroûtés de boue faisaient d'elle à mes yeux le frère de son frère" (C.Gr. pág.158).

Inconscientemente, Eric ama en Sophie todo lo que le recuerda a Conrad, verdadero objeto de su amor. Busca en ella lo que le diferencia de las mujeres y lo que le identifica a los seres que gozan de su preferencia sexual: "La nuque hâlée de Sophie, ses mains gercées serrant une éponge m'avaient rappelé subitement le jeune valet de ferme Karl..." (C.Gr. pág.178). Sus piernas le parecen "moins d'une jeune déesse que d'un jeune dieu" (C.Gr. pág.184). Si lleva adelante su relación con ella es porque la considera como "... un être en qui je me plaisais à reconnaître le contraire d'une femme" (C.Gr. pág.162); vistiendo como un hombre, viviendo con naturalidad entre hombres, realizando por necesidad las tareas tradicionalmente reservadas a estos, "Ce garçon manqué..." (C.Gr. pág.180), sin acicalamiento ni engaños, que lleva las municiones a su lado como cualquier otro compañero de armas, sorprende y atrae a la vez a Eric, que sólo ha conocido los sentimientos de "... vague ennui et de gêne secrète que m'avaient fait éprouver à Berlin les filles des amis de ma mère" (C.Gr. pág.156).

Esta **masculinización** de Sophie desvirtúa la relación amorosa heterosexual: al no verla ni aceptarla como mujer, no puede comprenderla ni sentir hacia ella la atracción física natural entre dos seres del sexo opuesto. Es una

manifestación más de su homosexualidad, que incide claramente en el problema sentimental de los dos personajes.

El fracaso de la relación amorosa.

Pero no se puede imputar únicamente a la homosexualidad del personaje el progresivo deterioro y el fracaso final de su relación con Sophie. Aunque sea la clave del comportamiento de Eric, en su distanciamiento físico y afectivo de Sofía intervienen además una serie de factores anejos. El primero es el desconocimiento del amor por parte de Eric, que achaca su reacción de estupor a su inexperiencia y a su inmadurez en este campo:

"...si l'adolescence est une époque d'inadaptation à l'ordre naturel des choses, j'étais certes resté plus adolescent (...) que je ne le croyais, car la découverte de ce simple amour de Sophie provoqua en moi une stupeur qui allait jusqu'au scandale" (C.Gr. pág.159).

En este sentido la autora subraya en el prefacio de *Le Coup de Grâce* la índole de este tipo de reacción: "... sa répugnance et sa révolte en présence de l'insistante passion de la jeune fille sont moins rares qu'il ne le suppose, effets presque banals du choc de la première rencontre d'un homme avec le terrible amour" (32). Por otra parte, la confusión de los sentimientos que el narrador intenta sistematizar en su relato retrospectivo, explica las vacilaciones del joven Eric, siempre dividido por pulsiones de distinta índole y, a veces, contradictorias. A una sincera admiración por Sophie

"j'avais reconnu du premier coup d'oeil en elle une nature inaltérable, avec laquelle on pouvait conclure un pacte précisément aussi périlleux et aussi sûr qu'avec un élément" (C.Gr. págs.163-164)- se mezcla una vanidad muy masculina de sentirse amado y halagado: "la vanité me compromet envers elle comme le désir l'eût fait" (C.Gr. pág.167); "... son don complet de soi me raffermissait au contraire dans ma dignité ou ma vanité d'homme" (C.Gr. pág.163). Además, un deseo de posesión y de dominación se apoderan del personaje como lo muestran los celos y el carácter excluyente de sus sentimientos:

"Si j'avais possédé Sophie cette nuit-là, je crois que j'eusse avidement joui de cette femme que je venais de marquer aux yeux de tous, comme une chose qui n'était qu'à moi seul" (C.Gr. pág.204).

También se manifiestan en un cierto sadismo que caracteriza sus relaciones con Sophie: "Bien vite, il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau (...) il n'est pas certain que je n'y prisse pas plaisir" (C.Gr. pág.160); "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..." (C.Gr. pág.167). El placer sádico sentido por Eric cuando castiga a Sophie, puede relacionarse con la dureza de Miguel hacia Anna en *Anna, Soror...*: "Il devenait dur. Il lui adressait d'incessants reproches (...) Il blâmait âprement ses

effusions de langage" (A.S. pág.32); "Anna (...) sanglotait. (...) Resté seul (...) Il exultait, se disant: 'elle est jalouse'" (A.S. pág.39) y con el placer que siente Alexis: "Je pensais, avec une sorte de cruel plaisir, que de votre chambre vous m'entendiez jouer;" (Alex. pág.120). Vuelve a aparecer este componente sádico en *Mémoires d'Hadrien*, en las relaciones del emperador con Antinoüs (33), al que no duda en humillar o pegar, y en varias de las *Nouvelles Orientales* (34), ilustrando la visión de la autora, que asocia generalmente placer con dolor y amor con sufrimiento, a lo que J. Blot llama: "l'érotique douloureuse de Yourcenar" (35).

Al complejo enredo de sentimientos que acosa al personaje se suma la sombra del amor incestuoso, presente en mayor o menor grado en todas las novelas de la primera época. En efecto, Eric ve en el amor de Sophie, el de una hermana: "Et pour que l'inceste même ne fit pas défaut, la magie des souvenirs me transformait en frère aîné" (C.Gr. pág.160). Pero aquí, como en *Anna, Soror...*, se trata del sentimiento amoroso que puede nacer entre dos hermanos o dos personas que se consideran como tales, y aproximadamente de la misma edad, por oposición a la relación Alexis-Monique (36) o Massimo-Marcella, donde el personaje masculino, más joven y más inmaduro, ve a la mujer como madre.

Finalmente, aquí, el personaje de tendencia homosexual se siente a la vez atraído y repelido por Sophie, mientras Alexis no experimenta ninguna atracción sexual hacia Monique. El conflicto interno que se libra en él se traduce externamente por unas reacciones pendulares de atracción y

rechazo que culminan en la escena nocturna del balcón, clímax de la relación amorosa. A la máxima entrega de la pareja:

"Son heure dans ma vie, ç'a été celle-là. (...) Ce geste qu'elle avait mis près de dix semaines à accomplir, le plus étonnant, c'est que je l'acceptai. (...) je me sais gré d'avoir au moins une fois baisé cette bouche et ces rudes cheveux" (C.Gr. pág.192)

sucede la separación brutal, provocada por la aversión: "Je ne sais à quel moment le délice tourna à l'horreur (...) Je m'arrachai à Sophie avec une sauvagerie qui dut paraître cruelle à ce corps que le bonheur rendait sans défense" (C.Gr. pág.193). Este gesto inesperado de rechazo marca la deterioración irreversible de la relación amorosa:

"... a 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" (C.Gr. idem).

A la complejidad y versatilidad de los sentimientos de Eric hay que añadir su falta de sinceridad, que falsea toda comunicación entre los dos personajes. Como en *Anna, Soror...* y en *Alexis*, el personaje masculino sabe lo que el personaje femenino ignora, lo cual dificulta o imposibilita toda

compenetración entre los miembros de la pareja. En *Le Coup de Grâce*, el silencio culpable de Eric es uno de los factores del conflicto que enfrenta y luego separa a los personajes.

3.2.2.- Una homosexualidad asumida. → *Com en Alexis?*

Dejando a parte *La Nouvelle Eurydice* en la que, como hemos visto al principio de este apartado, este tema no está desarrollado sino que sólo está sutilmente sugerido en algún fragmento de diálogo o en alusiones aisladas a la ambigua relación de Stanislas y Emmanuel, advertimos que tanto en *Denier du Rêve* como en *Le Coup de Grâce*, la homosexualidad no causa ningún problema de conciencia por sí mismo ni implica ningún tipo de transgresión por parte de los personajes. Se puede comprobar que han desaparecido los interdictos religiosos y sociales que provocaban la crisis en *Alexis* y en consecuencia, toda noción de pecado, de falta y de culpabilidad.

Desaparición de los interdictos.

En *Denier du Rêve*, el grupo de anarquistas está compuesto por personajes ajenos a toda preocupación religiosa. Su moral se fundamenta en la defensa de los oprimidos por el régimen fascista y es de tipo humanitario y laico: "...le sens de la justice, du droit, une sorte de bonté indignée, avaient conduit Carlo à la haine pour le maître nouveau..." (D.R. pág.87); en cuanto a Marcella "c'était la haine (...) qui, peu à peu, avait mené cette femme, fraternelle envers tous les vaincus, à cultiver en soi les émotions de la bonté" (D.R. idem). Los personajes no se encierran en ellos mismos, sobre sus problemas íntimos, sino que

se abren al mundo externo y a la grave crisis de su país. La homosexualidad de los personajes masculinos no es motivo de escándalo o de juicio moral por parte de los demás -Marcella acepta la noticia con toda normalidad-: "J'aurais dû m'indigner, je suppose. Non... Délestée..." (D.R. pág.114). Alessandro y Massimo no sienten ninguna vergüenza por su relación con Carlo y la comentan abiertamente con Marcella. "Nous étions liés, avant que... Je comprends qu'une femme l'ait aimé, cet enthousiaste qui voyait le monde à travers son coeur..." (D.R. pág.104) dice Alessandro a su mujer. Massimo reduce este episodio de su vida pasada a una historia antigua sin consecuencias: "Laisse de côté ces vieilles histoires" (D.R. pág.124). Lo único que atormenta a Massimo es la parte de responsabilidad que puede tener en la muerte de un hombre que le ha querido: "Celui qui essaie de sauver, ou qui, au contraire... L'Ange des dernières heures..." (D.R. pág.175).

De la misma manera, ha desaparecido el interdicto religioso que pesaba en Alexis sobre la conciencia del personaje. Aquí, la relación homosexual es un contacto humano más, con sus aspectos positivos y enriquecedores, remedio contra la soledad para Carlo cuando está en Viena, posibilidad de procurar alguna felicidad al exiliado, para Massimo: "Et si j'avais été le seul (...) à partager, à donner à quelqu'un ce bref bonheur..." (D.R. pág.185). También es de suponer que la generosidad y el carácter abierto de los personajes que componen el grupo anarquista, su espíritu libre y su cosmopolitismo, la promiscuidad que les impone la clandestinidad, son factores que concurren a

cierta permisividad en sus costumbres y sus comportamientos. Están muy lejos del mundo cerrado, austero y religioso de *Alexis* y no miden sus actos ni sus relaciones amorosas según los mismos valores religiosos y sociales.

Le Coup de Grâce se desarrolla igualmente en un mundo esencialmente laico, mundo de tradiciones guerreras y de leyendas míticas: "Kratovicé redevenait ce qu'il avait été aux temps qu'on croyait révolus, un poste de l'Ordre Teuto-nique, une citadelle avancée de Chevaliers Porte-Glaive" (C.Gr. pág.227). La infancia de Eric no se ha nutrido de lecturas místicas ni de prácticas religiosas. Habla de una madre "... à demi folle dont la vie se passait à lire les Evangiles bouddhiques et les poèmes de Rabindranath Tagore" (C.Gr. pág.141), atraída por un orientalismo que desconoce la severidad y el puritanismo. Su adolescencia se ha desarrollado en "une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent" (C.Gr. pág.145) lo cual implica la ausencia de toda prohibición y de todo sentido de culpa o pecado. Por eso Eric, en vez de condenar su relación homosexual con Conrad o su propia inclinación, por culpable o antinatural, procede a una idealización de esta amistad exclusiva, basada en la total armonía de los cuerpos y de los espíritus, en la línea de la tradición griega al principio y, más tarde, durante la guerra "...dans la grande tradition de l'austérité et du courage viril" (C.Gr. pág.227). El amor que une a los dos amigos, en lugar de plantearles problemas religiosos o morales, les proporciona confianza, felicidad y serenidad. Por medio de su relación amorosa se realizan plenamente en una aceptación y un respeto recípro-

cos imposibles de conseguir en cualquier otro tipo de relación.

Cuando Eric considera la posibilidad de su vida futura con Sophie, se da cuenta de que su "vicio" no se lo permitiría, "c'est donc de moi que serait venue fatalement l'initiative de la rupture (...) mon vice à la fois désespérant et indispensable m'aurait reconquis..." (C.Gr. pág.204). A las palabras "faute" o "péché", cargadas de connotaciones morales y religiosas, se ha sustituido la palabra "vice", de connotación pagana, para designar una tendencia sexual no habitual. Si alguna vez el personaje da muestras de remordimiento, no es precisamente por este "vicio", que define así:

"ce vice, quoiqu'on puisse en penser, c'est bien moins l'amour des garçons que la solitude. Les femmes n'y peuvent vivre, et toutes la sacagent, ne serait-ce qu'en s'efforçant d'y créer un jardin" (C.Gr. pág.204).

sino por haber perdido a Sophie: "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" (C.Gr. pág. 248).

Hemos observado, tanto en *Denier du Rêve* como en *Le Coup de Grâce*, una liberación moral de los personajes, que ven como normal su homosexualidad y la asumen plenamente sin temor a ninguna condena por parte de su entorno y sin atravesar ninguna crisis moral, a raíz de sus relaciones homosexuales. Pueden satisfacer su inclinación natural sin

complejo de culpabilidad, ya que no transgreden interdictos de ningún tipo. Esta faceta del personaje masculino anuncia las figuras de Hadrien, Zénon y Nathanaël y marca una apertura en su configuración psicológica y moral.

3.2.3.- Resolución de la crisis por la muerte.

Siguiendo un paralelismo casi perfecto, la crisis que se plantea respectivamente en *La Nouvelle Eurydice*, *Denier du Rêve* y *Le Coup de Grâce* se resuelve por la muerte fortuita o voluntaria de dos personajes, uno femenino y el otro, masculino. Estas muertes pueden ser, según los casos, muertes aceptadas por los personajes, resultado de la fatalidad del destino, o bien, fortuitas y asumidas a la vez.

En las novelas anteriores se observa también la presencia de la muerte, pero con un valor y una función dramática totalmente diferentes. La muerte física de Miguel ha sido aceptada de antemano y tiene poder de salvación, de redención, pero no resuelve por sí sola la crisis interna del personaje: ha sido necesaria la transgresión de los interdictos. En cuanto a la muerte metafórica de Anna y de Alexis, es una muerte iniciática que les abre paso a una nueva vida. A partir de *La Nouvelle Eurydice* aparece en las novelas de Marguerite Yourcenar una nueva concepción de la muerte.

La muerte como solución de todos los conflictos:

La Nouvelle Eurydice.

El conflicto amoroso de *La Nouvelle Eurydice* se soluciona parcialmente con la muerte de Thérèse, debida a su enfermedad, al reunir a los dos amigos Emmanuel y Stanislas. El personaje que causaba la discordia entre ellos ha desapa-

recido y parece que van a poder disfrutar nuevamente de su antigua amistad: "Nous nous sommes aimés comme deux frères ..." (N.E. pág.204) dice Stanislas; "mon ami... mon seul ami (...) Mon petit... puisque c'est passé..." (N.E. págs. 204-205) contesta Emmanuel. La muerte de Thérèse, aunque le haya causado dolor, ha zanjado definitivamente los tormentos del deseo de Stanislas. Este llega incluso a dudar de sus sentimientos: "Mon amie, je ne sais pas si je vous aimais (...) Et je ne sais pas si vous m'aimiez" (N.E. pág. 238) y saca la conclusión de que nadie es irremplazable: "ce que j'aimais en vous, je puis le trouver en d'autres" (N.E. pág.239). La muerte de Thérèse ha provocado una debilitación y hasta una desaparición del deseo amoroso que había motivado la crisis interna del personaje. En cuanto a la muerte de Emmanuel, constituye un **enigma** para Stanislas, que desconoce sus causas: "Etait-il mort parce qu'il n'avait plus de quoi vivre, ou parce qu'il n'avait plus pour qui vivre?" (N.E. pág.230), pero también le procura una sensación de liberación:

"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" (N.E. pág.224).

Esta doble muerte parece la única solución para Stanislas, que se aleja del cementerio donde reposan sus dos amigos,

deseoso de olvidar los sufrimientos del pasado y dispuesto a emprender una nueva vida: "... du moment que rien n'est plus, il importe peu de savoir ce qui a été" (N.E. pág.233). "Je sors du cimetière(...) je prends une route, n'importe laquelle, puisque toute route mène ailleurs" (N.E. pág.240). La muerte de Thérèse y Emmanuel, reuniéndoles, -"Mon amie, je vous l'ai ramené" (N.E. pág.238)- ha liberado a Stanislas de las pasiones contradictorias que le habían hecho sufrir y le ha devuelto la paz del alma.

Por primera vez aparece la muerte causada por el suicidio. Emmanuel provoca su propia asfixia, dejando constancia de su desesperación y de su hastío de la vida. Para él, la muerte es una huida, una escapatoria que le permite evadirse de un mundo nefasto en el que nadie le ha ayudado, ni siquiera su amigo ha contestado a su carta desesperada: la única solución que le queda es la muerte. Aunque las muertes de Carlo Stevo y Marcella puedan considerarse como previstas y aceptadas de antemano por ellos mismos, no son verdaderos suicidios, ellos no se dan propiamente la muerte, la reciben de manos ajenas. El tema del suicidio seguirá apareciendo en las novelas de la madurez, con Antinoüs y Zénon, pero también tiene lugar en *Souvenirs Pieux* con el suicidio de Remo, hermano de Octave Pirmez y tío de Marguerite Yourcenar.

La muerte como autoafirmación y realización de uno mismo.

Cuando Marcella se dirige al palacio Balbo con la intención de realizar el atentado y a sabiendas de que la van a matar, su andadura hacia la muerte responde a una necesidad existencial. Así lo dice Massimo, que ha adivinado

sus motivos más secretos: "Tu veux tuer César, mais surtout Alessandro, et moi, et toi-même... Faire place nette... Sortir du cauchemar (...) Tu vas tuer pour essayer d'exister..." (D.R. págs.116-117). Al dar muerte al dictador no sólo se afirma como detentadora de su vida o como justiciera, exterminadora del que causa la desgracia del pueblo, sino que además, da sentido a su vida, a su lucha, a su relación con los compañeros. "Mais est-ce que tu ne sens pas que toute ma vie, et même notre intimité ce soir, devient grotesque si je ne le fais pas? (D.R. pág.124). Pero para ella, dar la muerte significa también recibirla, quitar la vida ajena al precio de la suya propia, "Tuer, c'est seulement ton moyen de mourir..." (D.R. pág.118) admite Massimo ante la decisión inquebrantable de Marcella. Al ir hacia su muerte, Marcella sigue siendo fiel a sí misma, cumple con su misión: "Il faut bien que ce que les gens n'ont pas le courage de faire soit fait par quelqu'un" (D.R. pág.117), y se realiza plenamente sacrificando su vida por sus ideales políticos y humanitarios.

Lo mismo podríamos decir de Carlo Stevo, que en plena crisis moral se ha retractado de sus convicciones más arraigadas, pero que redime esta retractación por su muerte: "Et Carlo, qui a lutté, puis fléchi, demandé grâce, puis fait sans doute ce qu'il fallait pour n'avoir plus besoin d'aucune grâce..." (D.R. pág.117). Esta muerte no es solamente para Carlo el fin de sus sufrimientos físicos y morales, es ante todo una manera de demostrar que ha permanecido fiel hasta el final y que ha optado por la muerte antes de

caer en una nueva retractación, salvando su honra y reafirmando ante sí mismo y ante los demás.

En *Le Coup de Grâce* la muerte de Sophie se produce en su último reencuentro con Eric y salda definitivamente el conflicto que les había enfrentado y distanciado. Su muerte, deseada con obstinación y aceptada con serenidad, es su modo de afirmarse frente a la vida, frente a Eric y frente a sí misma. Si desea su muerte con obstinación es en primer lugar para cumplir con su deber de soldado bolchevique capturado por el enemigo, para quien cualquier intento de pedir la salvación sería una deshonra: "L'horreur pour moi n'était pas tant la mort de Sophie que son obstination à mourir" (C.Gr. pág.244); y la desea también para seguir los dictados de una conciencia y de un temperamento en los que predominan el heroísmo, el orgullo y la fidelidad a sus ideales. En tercer lugar, sabe que, al pedirle a Eric que ejecute él mismo el disparo que acabará con su vida, crea entre ellos un lazo indestructible que los unirá para siempre en la vida y en la muerte. Estos últimos momentos se convierten en una situación límite para los dos personajes, que alcanzan así una intimidad máxima. La ejecución de Sophie por Eric materializa trágicamente lo que había sido su relación amorosa: el verdugo y la víctima. Pero tienen la seguridad de que cada uno de ellos hubiera actuado de la misma manera:

"Quand Eric et Sophie se retrouvent à la fin du livre, j'ai essayé de montrer (...) cette intimité ou cette ressemblance (...) ce lien fraternel qui les unit quoiqu'ils fassent (...)

Au point où ils en sont, il importe peu laquelle des deux personnes donne ou reçoit la mort. Peu importe même qu'ils se soient haïs ou aimés" dice M. Yourcenar (37).

Por su acto heroico, Sophie no sólo se rehabilita definitivamente a los ojos de Eric, después de una sucesión de flaquezas, de errores, de comportamientos humillantes, sino que además encuentra en su muerte la forma suprema de ser ella misma y de realizarse.

La fatalidad externa.

Si la fatalidad aparece ya en las primeras novelas, se trata de una **fatalidad interna**, inherente al personaje, que le lleva irremediablemente a cometer la transgresión. Anna y Miguel no pueden resistir a la llamada de la pasión que les impulsa el uno hacia el otro; por ello, después de una dura lucha contra su deseo, transgreden los interdictos y se entregan a su amor incestuoso. Alexis, por su parte, está fatalmente dominado por sus instintos sexuales y todo intento de combatirlos es inútil. En las tres novelas posteriores observamos que los personajes son víctimas de un destino fatal y que su muerte no es sino el cumplimiento de este destino.

En *La Nouvelle Eurydice*, la muerte de Thérèse y de Emmanuel se deben sobre todo a unas circunstancias fortuitas que hubiesen podido ser evitadas. Es el azar, más que la fatalidad, el que interviene en estas muertes: la muerte de Thérèse ha sido causada indirectamente por un hecho casual: citada por Stanislas a su casa de Longemeuse, sus llamadas

pasan desapercibidas por culpa de la tempestad. Después de quedarse toda la noche en el jardín, expuesta a las inclemencias del tiempo, cae gravemente enferma; una recaída acaba con su vida. También la muerte de Emmanuel hubiera podido ser evitada si su carta desesperada hubiese llegado a tiempo. En estos dos casos, han sido circunstancias adversas y casuales, pero no inevitables, las que han provocado indirectamente la muerte de los dos personajes.

En *Le Coup de Grâce* se unen lo fortuito y lo inevitable; el encuentro del pequeño destacamento mandado por Eric con los restos de un regimiento bolchevique al cual Sophie pertenece, es considerado por Eric como una mala pasada del destino: "Le destin boucla sa bouche au petit village de Kovo..." (C.Gr. pág.235). Este encuentro totalmente imprevisible se debe al azar. Pero el hecho de pertenecer a campos políticamente opuestos hace inevitable la ejecución de los prisioneros de guerra, y entre ellos, de Sophie. La muerte de Sophie, necesaria por su condición de enemigo, no puede ser evitada: "... je me cognais la tête à l'inévitable comme un prisonnier au mur de sa cellule" (C.Gr. pág.244) dice Eric. Además, Eric se convierte en el brazo del destino ya que le incumbe matar a Sophie. Como Marcella, al ejecutar al dictador, realiza el acto automáticamente, sin pensar y sin comprender muy bien el alcance de su gesto: "Il est certain que je n'ai été dans tout ce dernier acte qu'un figurant somnambule" (C.Gr. pág.235). Los dos personajes han sido víctimas de la fatalidad, Eric por tener que matar a Sophie, Sophie, por tener que morir.

Pero es en la muerte de Marcella cuando aparece la fatalidad como realización de algo fijado de antemano y que debe ocurrir inexorablemente. Marcella se encuentra en una situación que no tiene escapatoria posible. La fatalidad que pesa sobre su empresa criminal la conduce inevitablemente hacia su muerte. Así, Marcella se convierte en instrumento y en víctima del destino. Durante su recorrido hacia el lugar del asesinato, sus sentimientos, sus motivaciones, pierden toda importancia para ella. Desaparece de su conciencia hasta el motivo de su acto: "L'imminence de son acte repoussait dans l'ombre les motifs qui l'y avaient portée, ou ceux qui pouvaient peut-être l'en détourner encore" (D.R. pág.128). El atentado se llevará a cabo forzosamente una vez puesto en marcha el mecanismo de su realización: "fatal, devenu inévitable, il pouvait se permettre d'être absurde comme les choses" (D.R.págs.128-9). Como un autómatas, ciega a todo lo que le rodea, Marcella cumple su propio destino y va al encuentro de su muerte: muere cuando intenta matar, por una especie de encadenamiento trágico e implacable a la vez.

3.3.- Aparición del mundo externo: la historia.

Lo que llama la atención en *Denier du Rêve* y en *Le Coup de Grâce*, es la aparición de la Historia a través de los acontecimientos del mundo externo que rodea a los personajes. Dichos acontecimientos, en los que el personaje se ve envuelto, condicionan el problema interno cuando no lo provocan directamente. Los personajes, ubicados en un mundo exterior que corresponde a un espacio y a un tiempo históri-

cos y generalmente inspirados por modelos reales (38), adquieren mayor peso de veracidad y de realidad.

Si consideramos las novelas anteriores, vemos que en *Anna, Soror...* ningún acontecimiento de tipo histórico interfiere en el plantamiento de la crisis de Anna y Miguel. Se mueven en el mundo cerrado del castillo de Saint-Elme, en Nápoles, en Acrópolis, sin participar en la vida externa y sometidos a unas costumbres sociales y religiosas que determinan su formación. Su problema es de tipo moral, personal e interior.

En *Alexis* el planteamiento es parecido. El personaje vive casi exclusivamente volcado sobre sí mismo. Aunque el núcleo familiar de Woróino o la sociedad aristocrática que rodea a la princesa Catherine sean reflejos de una época determinada, no provocan la lucha interna del personaje: si acaso, le predisponen a un exceso de sensibilidad o a un mayor respeto de las tradiciones, sin más.

Con *La Nouvelle Eurydice* aparece la primera novela contemporánea de M. Yourcenar. Situada en Francia -Paris y algún lugar de la campiña francesa-, no se menciona en ella ninguna fecha determinada. Es más, hay una total ausencia de datos históricos, de fechas, de sucesos, con lo cual la novela parece flotar en la imprecisión, y sus personajes, sin conexión con la realidad externa, son, como reconoce la autora, convencionales: "Les personnages étaient très livresques, la femme une image conventionnelle de femme vertueuse, le mari..." (39).

3.3.1.- Denier du Rêve: relación entre conflicto externo y conflicto interno.

"*Denier du Rêve s'engage dans le siècle*" (40). Contrastando fuertemente con las novelas anteriores, tiene por tema principal un acontecimiento político contemporáneo: el atentado contra el dictador es el eje alrededor del cual gravitan los episodios secundarios.

Los hechos narrados se inspiran en un acontecimiento real y, por tanto, histórico, presenciado personalmente por la autora:

"Je vivais en Italie (...) Pour la première fois, j'étais consciemment en face d'événements actuels, une certaine année de l'histoire. (...) Le livre est né (...) d'un certain nombre de personnages, aperçus durant un séjour à Rome (...) C'était peu après, ou au moment de l'assassinat de Matteoti" (41)

El tiempo de la historia se sitúa en el año 1933, más exactamente, el 21 de Abril de 1933 (42), precediendo en un año a la fecha de redacción de la novela. En ella la autora, no acude al alejamiento temporal como en *Alexis* o en *Anna, Soror...*, sino que se propone captar en vivo un tiempo actual. Por eso, en la segunda edición de 1959, ha querido conservar íntegramente la atmósfera política del libro: "Ce roman, situé dans la Rome de l'an XI du fascisme" (43), con su topografía precisa, con los nombres de los edificios y de las calles, está situado no obstante en el espacio especí-

fico del pueblo y "des milieux souvent très simples ou franchement subversifs" (44), o sea, en un espacio mediatizado por un tiempo histórico o un tiempo histórico "espacializado". Si la autora respeta este tiempo y este espacio históricos, es porque la ideología de los personajes, sus actos, sus relaciones con el entorno, no podían ser desplazados, ya que derivan de una situación histórica fuera de la cual pierden su sentido:

"Il convenait de laisser au geste de Marcella son aspect de protestation quasi individuelle, tragiquement isolée, et à son idéologie cette trace de l'influence des doctrines anarchistes qui ont naguère si profondément marqué la dissidence italienne. Il fallait laisser à Carlo Stevo son idéalisme politique en apparence périmé et en apparence futile, et au régime lui-même, l'aspect dit positif et dit triomphant qui fit si longtemps illusion..." (45)

Relación entre el conflicto externo y el conflicto interno.

Puesto que los personajes están sumidos en una situación política dada y fuertemente comprometidos en ella por sus actividades anarquistas, se han visto obligados a adoptar determinadas posturas ideológicas y a realizar acciones consideradas como subversivas por el régimen dictatorial apoyado por algunos sectores de la sociedad. Este conjunto de factores les conduce a un estado de crisis

interna. Al marginarse de la sociedad italiana fascista, entran en conflicto con algunas personas de su entorno: Marcella se enfrenta con su marido, Alessandro, al que ha abandonado por seguir a Carlo, el ideólogo del grupo y el inspirador de las actividades anarquistas: "Ne réduisons pas le passé à de misérables démêlés d'alcôve... La politique nous a séparés, voilà tout" (D.R. pág.102). Carlo Stevo es despreciado por su suegro: "L'imbécile, dit Giulio en étouffant un blasphème, j'ai toujours pensé que ce Carlo allait mal finir..." (D.R. pág.40). Pero, los personajes también entran en crisis consigo mismo, como es el caso de Marcella, Carlo y Massimo.

Así, el conflicto interno de Marcella se produce a la vez por causas externas e internas. Los castigos morales y físicos infligidos a sus padres, las torturas y la muerte de Carlo Stevo y los procedimientos indignos del partido fascista son las causas externas que provocan en Marcella un odio y un deseo de venganza y le incitan a cometer el asesinato:

"Peu m'importe par quelles brutalités ou par quelles promesses... Leur pire crime: nous salir, trouver moyen de nous forcer à plier ou à paraître l'avoir fait, s'arranger pour que plus personne ne soit pur... Raison de plus pour que j'agisse sans délai. Par revanche, par expiation... Pour le Parti, pour toi, pour moi-même..." (D.R. págs. 93-94).

Por otro lado, una vez tomada su decisión, quiere mantenerse firme en ella a pesar de las advertencias de Alessandro, de sus ofrecimientos de una nueva vida en común y de los consejos de su compañero Massimo para que aplace su proyecto o desista de él. "Crois-moi, il n'y a pas de foi pour laquelle il vaille la peine de tuer, encore moins bien de mourir" (D.R. pág. 111) dice Alessandro, y Massimo: "N'empire pas les choses, Marcella (...) Renonce à ce à quoi tu penses" (D.R. pág.93). Pero el combate interior de Marcella tiene también causas internas: su cansancio de luchar, su desánimo: "Tu sais qu'on ne dispose que d'une certaine provision de forces et que j'ai presque épuisé les miennes" (D.R. pág.124) confiesa a Massimo. También tiene miedo a la cárcel, que envilece, a la tortura y al agotamiento, que pueden obligarla a delatar a sus amigos si no muere en el acto: "*REGINA COELI*: ce nom de prison... Est-ce là que demain... Faites, mon Dieu, que je meure tout de suite." (D.R. pág.46). Así, la grave crisis que atraviesa personalmente está íntimamente ligada a la situación conflictiva producida por los acontecimientos políticos de su país.

De una manera similar, el problema personal de Carlo Stevo proviene de la situación insostenible en la que vive: enfermedad, soledad del destierro, presiones de todo tipo como la tortura o las privaciones que le infligen sus enemigos políticos. Su no conformismo frente al régimen le margina doblemente; es despreciado por su familia: "et Carlo Stevo était sûrement un criminel, puisque c'était un condamné." (D.R. pág.41) piensa G. Lovisi, "Moi, je l'ai toujours détesté" (D.R. idem). Se ha convertido en un marginado

social y político, sin ninguna posibilidad de porvenir. Su crisis, de esencia ideológica, se debe a tres razones:

- La soledad que le rodea en el exilio le priva de todo apoyo moral necesario para poder seguir luchando.

- La enfermedad consume las pocas energías que le quedan, mellando su fuerza física y su firmeza moral.

- Ha perdido toda esperanza en cuanto a su vida propia y a la eficacia de su partido, frente a la postura cada vez más fuerte y estable del régimen político.

Estas tres causas, todas provocadas por la situación política, le llevan a una profunda crisis moral que le induce a abdicar y luego a dejarse morir:

"- (...) Ils l'ont tué?.

-Le mot s'applique mal à un malade qui n'avait pas six mois à vivre. Dites plutôt une forme de suicide." (D.R. pág.103)

Massimo, el joven estudiante ruso, aparece igualmente como un ser profundamente marcado por la situación de guerra o de luchas políticas en que se ha visto mezclado durante toda su vida: "Un enfant qui a connu la faim, la guerre, la fuite, l'arrêt aux frontières..." (D.R. pág.121). Su crisis personal viene también condicionada por las circunstancias políticas que le rodean, ya que al desempeñar su papel de agente doble, traiciona a sus amigos. Hasta su toma de conciencia es un individuo que se deja llevar por los acontecimientos, que no se integra en ninguna lucha ideológica, "Un garçon qu'on a habitué à tout. 'Comme ceux qui

n'ont pas d'espérance...". (D.R. pág.121), "...celui qui n'entre pas tout à fait dans le jeu..." (D.R. pág.175), aunque sueña con un mundo distinto, sin mentiras ni muertes: "Un monde si différent qu'il ferait de lui-même crouler tous les autres, un monde sans revendications, sans brutalité, surtout sans mensonges..." (D.R. pág.122). Sólo descubre su degradación moral a partir de las muertes de Carlo y Marcella, cuando comprende la irreversibilidad de los hechos:

"Mon nom est quelque part sur leurs listes... Contaminé pour toujours comme par la syphilis ou la lèpre... Vivre encore quarante ans avec les manifestations secondaires d'une infamie pardonnée..." (D.R. pág.176).

La evolución del personaje está mediatizada por el mundo externo, por los sucesos dramáticos que presencia y que provocan el despertar de su conciencia. La resolución de su crisis al final de la novela se realiza por medio de la aceptación de los acontecimientos: cuando Massimo asume la muerte de sus amigos se asume a sí mismo:

"Accepte qu'ils soient morts: tu mourras un jour. Accepte même (il le faut bien) d'avoir été entamé par l'infamie... Attends... Pars de ce que tu es..." (D.R. pág.184)

Como Carlo y Marcella -aunque más pasivamente- Massimo vive su conflicto interior estrechamente relacionado con el conflicto político en el que se ha visto envuelto por las circunstancias; la experiencia vital que le brindan el atentado y sus consecuencias es ya un factor decisivo en el proceso evolutivo del adolescente.

Denier du Rêve: la historia, la literatura y la vida.

Denier du Rêve puede considerarse como una novela atípica por su forma y su contenido en la trayectoria literaria de M. Yourcenar. Esta novela constituye para la autora una experiencia sin precedente en cuanto a su realización y a su intencionalidad. Como lo dice J. Blot: "M. Yourcenar veut observer directement, voir sans intermédiaire et prendre part dans les affaires du Temps" (46). En efecto, por un concurso de circunstancias, la autora, puesta frente a la vida romana y sus problemas políticos, conoce a algunas personas pertenecientes a medios comprometidos en contra del régimen fascista y se inspira en este tema candente para crear un tipo nuevo de novela:

"pour la première fois, j'étais consciemment en face d'événements actuels, une certaine année de l'Histoire, et j'avais à improviser une technique devant ce panorama changeant" (47).

Esta observación de la vida romana, tal como es en estos momentos de disturbios, le lleva a tomar posición a favor de

la realidad y en contra de la visión lírica y enaltecida de Italia que ofrecen los escritores franceses de entonces:

"Il y avait (...) une sorte de lyrisme de l'Italie romaine (...) Il y avait ce qu'on croyait être une tradition de grandeur et dont on n'apercevait pas le gonflement et la fraude. Moi, ce que je tâchais de montrer, c'était surtout la vie populaire et les réactions populaires." (48)

La novela parte, por tanto, de un deseo expreso de reflejar la realidad histórica, vista desde los estamentos menos conocidos por ser clandestinos y secretos.

Al mismo tiempo, con esta novela, la autora adopta una especie de compromiso político proponiéndose denunciar el lado desconocido del fascismo:

"Le fascisme me paraissait grotesque; j'avais vu la marche sur Rome des messieurs de 'bonne famille', suants sous leurs chemises noires, et des gens sur lesquels on tapait, parce qu'ils n'étaient pas d'accord. Cela ne m'avait pas paru beau. De plus, je n'étais pas dupe d'une prétendue unanimité (...) Les gens des villages, les ouvriers n'étaient pas gagnés, ils se taisaient, simplement" (49).

De ahí el elenco variadísimo de personajes, representativo de todas las clases sociales -el abogado Paolo Farina, la prostituta Lina Chiari, el médico acomodado Alessandro, la solterona beata Rosalía di Credo, la actriz famosa Angiola Fidès, la florista Dida, la dueña del café Impero, el comerciante, el viejo pintor, el estudiante extranjero, el empleado del servicio de aguas Oreste Marinuzi- que dan su opinión sobre el atentado, el dictador o el régimen por medio de diálogos "a lo vivo" o por reflexiones y pensamientos interiores y silenciosos, unos a favor, otros en contra, otros, en fin, indecisos o a la expectativa, reflejando el desconcierto y las graves preocupaciones de la mayoría de ellos: "...je l'admire, cet ancien maçon qui tâche de bâtir un peuple..." (D.R. pág.102) dice Alessandro. "Vous oubliez que je l'ai vu parvenir" (D.R. pág.103) contesta Marcella. "Oser s'attaquer à un si grand homme (...) Et à qui tout réussit..." (D.R. pág. 43) declara Giulio Lovisi, etc. Reproducir la realidad por medio de la literatura es, para Marguerite Yourcenar la manera de tomar posición frente a unos acontecimientos políticos e históricos: "Un écrivain peut contribuer à la lutte politique en disant tout simplement ce qu'il a vu" (50). Así, en *Denier du Rêve*, la obra literaria, al reflejar la realidad, cuenta la historia.

Este tratamiento de la historia como actualidad, enfocada hacia el presente contemporáneo de la escritora, es un caso único en toda la obra novelística de Marguerite Yourcenar, ya que las novelas anteriores a *Denier du Rêve*, lo mismo que las posteriores y los dos volúmenes del *Labyrinthe du Monde* se caracterizan por su representación de un pasado

más o menos remoto. Pero, dicho procedimiento se inscribe perfectamente en la visión de la escritora, para quien la historia no es sino la repetición de los hechos, la recurrencia de los acontecimientos:

"Il est à peine exagéré de montrer (...) les chaotiques aventures de l'*Histoire Auguste* se prolongeant jusqu'à nos jours, jusqu'à Hitler livrant ses dernières batailles en Sicile ou à Bénévent comme un César Romain Germanique du Moyen Age, ou jusqu'à Mussolini tué en pleine fuite, puis pendu par les pieds dans un garage de Milan, mourant au XX^{ème} siècle d'une mort d'empereur du III^{ème} siècle" (51)

3.3.2.- Le Coup de Grâce.

Con esta última novela, M. Yourcenar sigue en la corriente de la novela "histórica" puesto que, como en *Denier du Rêve*, crea a unos personajes ubicados en unas circunstancias históricas precisas y fuertemente condicionados por ellas (52). En estas dos novelas encontramos, repitiendo lo que dice Lukacs, "ce qui est spécifiquement historique: le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de son temps" (53). La novela, que la autora misma califica como "histórica", "*Le Coup de Grâce*, qui évoque un épisode des guerres baltes de 1920, a été écrit en 1939. C'était déjà un roman historique" (54), reúne las características y los atributos de la

historia: una fecha y un lugar donde transcurren unos hechos auténticos, "Le livre s'inspire d'une occurrence authentique, et les trois personnages (...) sont restés à peu près tels que me les avait décrits l'un des meilleurs amis de l'intéressé" (55). El argumento se fundamenta en el testimonio de un suceso real. Pero *Le Coup de Grâce* se diferencia de *Denier du Rêve* por otras razones:

En primer lugar, el relato se sitúa en el pasado y no en el tiempo presente. No es la historia actual, viva, desarrollándose ante los ojos de la escritora, sino una historia inmovilizada en el pasado y contada por un narrador explícito, con veinte años de distancia. En este caso, Marguerite Yourcenar opta por un alejamiento espacial y temporal, como lo había hecho en *Alexis*; toma distancias para conseguir una mejor perspectiva:

"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 les guerres baltes de 1919-1921 (que naturellement je n'ai pas vécues). C'était déjà devenu de L'Histoire, et cela m'obligeait à rester fidèle à un milieu spécifique, à un temps donné dont nous voyons déjà en partie les aboutissements, ce qui, pour moi, est peut être l'essentiel de l'histoire" (56)

Prefiere examinar y relatar unos hechos ya acontecidos, fijados, en un intento de máximo respeto a su contexto

histórico. De esta manera, desea evitar las aportaciones personales que pudieran resultar demasiado arbitrarias y deformadoras.

Por otra parte, el procedimiento que utiliza para componer su novela es inverso al de *Denier du Rêve*. En el caso presente, no es la observación directa de hechos históricos la que hace surgir la novela: a partir de un suceso que le han contado, la autora se vuelca hacia la historia, investiga, se informa para recrear el contexto histórico:

"Je me suis (...) aperçue très vite que pour situer ces trois personnes, pour les comprendre, pour apprécier leurs motivations, il importait de tout savoir de la situation politique, sociale, du temps et du milieu où elles se trouvaient, et je me suis mise à étudier des cartes d'état-major, à feuilleter de vieux numéros de "l'illustration" qui donnaient des photographies de guerre dans les provinces baltes. J'étais retombée dans l'histoire" (57)

Es por la observación indirecta de los elementos históricos como consigue dar a sus personajes "la réalité d'un individu donné à un moment donné" (58), o sea, el peso de la realidad.

Por fin, la intencionalidad de la autora al escribir *Le Coup de Grâce* difiere totalmente del compromiso político que subyace en *Denier du Rêve*. Al contar el drama que une y separa a la vez a tres seres de idéntica nobleza moral,

involucrados en la misma guerra, sólo pretende ofrecer el testimonio de su extraordinaria historia: "C'est pour sa valeur de document humain (s'il en a), et non politique, que *Le Coup de Grâce* a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé" (59).

Interferencia del conflicto bélico sobre el conflicto personal.

Como en la novela anterior, en *Le Coup de Grâce* el mundo externo toma parte activa en el desarrollo de la intriga. No es sólo el marco espacio-temporal en el que se fragua el conflicto de los personajes, sino que condiciona y determina en cierta medida su proceso evolutivo. Las circunstancias y los acontecimientos de la guerra ocupan buena parte de la narración, de principio a fin. En efecto, los personajes están reunidos por una situación de guerra: Eric toma la decisión de ir a proteger a sus amigos de Kratovicé, situado "...en pleine zone des combats, exposé aux surprises et aux attaques à la mitrailleuse" (C.Gr. pág.149)., y se alista en el cuerpo de voluntarios del general barón Von Wirtz, "...qui participait à la lutte antibolchevique en Estonie et en Courlande" (C.Gr. pág.147). El clima de tensiones y de privaciones al que están sometidos los tres jóvenes empeora su carácter y sus relaciones entre sí: "Ces frottements continuels d'une existence sur le qui-vive nous laissaient à la fois écorchés et durcis" (C.Gr. pág.168). El tiempo de la guerra y el espacio donde transcurre para ellos juegan un papel decisivo en la tragedia que les aguarda:

"On parle toujours comme si les tragédies se passaient dans le vide: elles sont pourtant conditionnées par leur décor. Notre part de bonheur ou de malheur à Kratovicé avait pour cadre ces corridors aux fenêtres bouchées où l'on butait sans cesse (...); le temps y jouait son rôle par l'offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir" (C.Gr. pág.167).

Esta probabilidad de morir en cualquier momento y la vida difícil en un castillo aislado les lleva a una exacerbación de su sensibilidad, que provoca roces o sentimientos apasionados. Por otro lado, los personajes están marcados por experiencias dolorosas a consecuencia de este tipo de vida. Sophie ha sido sometida "...aux promiscuités gênantes d'une maison changée en caserne" (C.Gr. pág.168), "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..." (C.Gr. pág.154); ha padecido tratos brutales entre los cuales, una violación humillante que ha sido conocida por todos excepto por Conrad: "...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" (C.Gr. págs. 155-156). Por su parte, Eric se siente dividido entre sus actividades militares, su amistad por Conrad y el excitante juego amoroso que le procura Sophie. Al lado de estos problemas de tipo afectivo y

sentimental, se enfrenta con Sophie por causa de sus distintas ideologías políticas. Este factor se suma al complejo entrettejido de razones que van conformando el conflicto entre él y Sophie:

"Sophie cachait à peine ses sympathies pour les Rouges (...) Je sentais que chacune des résolutions passées en sa présence provoquait chez elle une explosion intérieure de haine; (...) Il y avait en elle un étrange besoin de haïr tout ce qui était moi, sauf moi-même"
(C.Gr. págs.170-171).

Todos estos problemas derivados directa o indirectamente del conflicto bélico muestran claramente que la crisis de los personajes está condicionada por las circunstancias de un mundo externo hostil y que la aventura sentimental o personal, no puede ser considerada aisladamente de este contexto.

Pero el mundo externo no interviene sólomente como condicionante de la crisis. Con la progresión de los acontecimientos, va cristalizando cada vez más el conflicto que enfrenta o distancia a los personajes entre sí. Las obligaciones militares y el cariz preocupante de la guerra deterioran paulatinamente la amistad entre Eric y Conrad:

"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" (C.Gr. pág.174-175).

Además, los desplazamientos y las maniobras imposibilitan en dos ocasiones el intercambio verbal, la explicación necesaria para evitar la ruptura entre Sophie y Eric:

"Elle nous dit adieu dans la cour (...) Par un instant, nous ne fûmes seuls. (...) Volkmar et moi, nous baisâmes la main qui nous était tendue, et qui continua de loin à nous faire des signes que chacun de nous prenait pour lui seul." (C.Gr. pág.205)

"Il se peut qu'une confiance totale de ma part l'eût empêchée de passer ainsi à l'ennemi" (C.Gr. pág.211)

Pero el desarrollo de los hechos es independiente de los deseos del personaje y supeditado a razones externas, lo que hace más difícil una verdadera comunicación entre Eric y Sophie.

Finalmente, la guerra que ha reunido a Conrad, Eric y Sophie, los separa definitivamente: Conrad muere durante el combate, y Sophie, después de alistarse en el bando enemigo, recibe el castigo capital infligido a todos los prisioneros de guerra. A diferencia de Marcella, que acepta premeditada-

mente su muerte, ni Conrad ni Sophie desean morir, y si Sophie no hace nada por salvar su vida, es por cumplir con su deber de soldado, en un espíritu de honradez y por sentido del honor. La guerra en *Le Coup de Grâce* cumple una función dramática: organiza y deshace la intriga; es el resorte que hace progresar la acción y que constituye el elemento trágico de la novela. El conflicto pasional sólo cobra su sentido y su dramatismo al ser contextualizado por el conflicto del mundo externo.

Como en *Denier du Rêve*, la autora ha situado a sus personajes en un contexto histórico preciso, aunque más alejado en el tiempo y en el espacio. Es precisamente la descripción de esta realidad histórica la que confiere a Eric, Sophie y Conrad un mayor peso de autenticidad:

"La vérité psychologique que nous cherchons passe trop par l'individuel et le particulier pour que nous puissions avec bonne conscience, comme le firent avant nous nos modèles de l'époque classique, ignorer ou taire les réalités extérieures qui conditionnent une aventure (...) Ce garçon et cette fille que je connaissais seulement par un bref résumé de leur aventure n'existeraient plausiblement que sous leur éclairage propre, et autant que possible dans des circonstances historiquement authentiques" (60)

La utilización de la historia, tal como aparece en estas dos últimas novelas, deja presentir un cambio en los modos de representación y de escritura de la autora.

NOTAS.

- (1) Utilizaremos el término "interdicto" en el sentido de prohibición religiosa o/y moral, tal como se encuentra en la traducción castellana del libro de G. Bataille, *L'Erotisme*.
- (2) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui coule*, op.cit. postface d'*Anna, Soror...*, pág.241-2.
- (3) id.ibid., págs.242-3.
- (4) G. Bataille, *L'Erotisme*, col. Arguments, ed. de Minuit, París, 1957, pág.219.
- (5) id.ibid., pág.60.
- (6) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Anna, Soror...*, pág.250.
- (7) id.ibid., pág.246.
- (8) v. la comunicación de Ana González: "Le temps et l'espace dans *Anna, Soror...*", Actes du Colloque International Marguerite Yourcenar 1984, op.cit., pág.100.
- (9) id.ibid. pág.102.
- (10) v. André Courribet: "Interdit et rupture" Actes du Colloque International Marguerite Yourcenar 1984, op.cit., pág.57.
- (11) id.ibid.
- (12) id.ibid. pág.59.
- (13) En las palabras de Miguel, se opera una primera transgresión de carácter religioso:
 - 1.- Le niega a Cristo su naturaleza divina, lo cosifica, lo reduce a una figura de cera.

2.- La palabra "amante", referida a Cristo, por oposición a "amado/amada", propias del registro místico, conlleva una connotación erótica con cierta carga sacrílega o blasfematoria.

3.- Miguel, al considerar a Cristo como un posible rival, se equipara a él, pecando de orgullo.

Esta transgresión ya venía anticipada por la escena de la comunión: "Les lèvres d'Anna se tendirent pour recevoir l'hostie. Miguel songea que ce mouvement leur donnait la forme du baiser" (A.S. pág.22). Miguel presta al gesto de Anna una dimensión erótica profanando mentalmente el sacramento de la comunión.

(14) cf. A. Courribet, op.cit. pág.60: "La parole est en effet la dernière modalité qui conduit à l'amour illícite. Elle est transgression".

(15) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit. postface, pág.246.

(16) id.ibid.

(17) id.ibid.

(18) J. Blot, op.cit., pág.53.

(19) cf. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, P.U.F., París, 1967, págs.307-9, según los cuales la homosexualidad está clasificada como perversión, partiendo de la definición tradicional de la sexualidad, debiendo ésta manifestarse como una atracción irresistible ejercida por uno de los sexos sobre el otro, con el fin de la unión sexual o, al menos, de las acciones que tienden a este fin. Pero a partir de la concepción freudiana de la sexualidad, una perversión

como la homosexualidad, aparece como una variante de la vida sexual. Conviene aclarar que lo que para Freud es norma, nunca tiene que ver con el consenso social: "L'homosexualité n'est pas anormale parce qu'elle est condamnée et ne cesse pas d'être une perversion dans les sociétés ou dans les groupes où elle est très répandue ou admise".

(20) M. Yourcenar, op.cit. pág.250.

(21) M. Yourcenar, *Alexis*, op.cit., pág.11.

(22) P. de Rosbo, op.cit. pág.78.

(23) id.ibid., pág.79.

(24) Tal vez se podría buscar una relación hipotética entre este enfoque religioso de la prohibición y de la falta y la época de juventud durante la cual M. Yourcenar escribió sus primeras novelas, perdurando vivo todavía el recuerdo de su educación católica. Refiriéndose a *Alexis*, dice: "Les bases de ma culture sont religieuses (...) un peu plus tôt, dans *Alexis*, cet effort s'exprimait dans les scrupules, le désir de faire de son mieux..." M. Galey, op. cit. pág.35.

En cuanto a *Anna, Soror...* declara: "... bien qu'aillant cessé de fort bonne heure toute pratique religieuse (...) il m'était aisé d'assumer la ferveur religieuse de ces deux enfants de la Contre-Réforme (...) La scène où le frère et la soeur, tout près de s'unir, contemplant de leur balcon du fort Saint-Elme le ciel 'resplendissant de plaies' de la nuit du Vendredi Saint (...) montre à quel point l'émotion chrétienne persis-

tait en moi...", postface d'*Anna, Soror...*, op.cit., pág.249.

(25) D. Leuwers, "Alexis ou naissance et rupture" Actes du Colloque International Marguerite Yourcenar 1984, op.cit., pág.146.

(26) S. Freud, *Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci*, col.Idées, ed. Gallimard, Paris,1927, pág.79.

(27) Volveremos a encontrar en varias novelas de M. Yourcenar este tipo de mujer maternal, generosa, comprensiva y discreta, imagen de la mujer perfecta según la escritora y a la que encarna Donna Valentine en *Anna, Soror...* A este propósito M. Yourcenar escribe en la postface del libro: "Cette sereine Valentine me semble, dans ce que je n'ose appeler pompeusement mon oeuvre, un premier état de la femme parfaite, telle qu'il m'est souvent arrivé de la rêver: à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse, 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 inspire au Zénon de *L'Oeuvre au Noir* huit jours de sécurité. Si je prends la peine de les énumérer ici, c'est que, dans une série de livres où l'on m'a parfois reproché de négliger la femme, j'ai mis en elles une bonne part de mon idéal humain", op.cit., págs.246-7.

v. también sobre este tema M. Galey, op.cit., pág.181.

(28) D. Leuwers, op.cit., pág.145.

(29) id.ibid., pág.147.

(30) id.ibid.

- (31) P. de Rosbo, op.cit., pág.80.
- (32) M. Yourcenar, *Le Coup de Grâce*, op.cit., préface, pág. 131.
- (33) M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., págs.193-4).
- (34) En particular en *La Veuve Aphrodisia* y en *Le Sourire de Marko*.
- (35) J. Blot, op.cit., pág.87.
- (36) Hay que puntualizar en *Alexis* las dos vertientes del sentimiento incestuoso ya que Alexis, unas veces considera a Monique como madre y otras como hermana.
- (37) M. Yourcenar, *Le Coup de Grâce*, op.cit., préface, pág. 132.
- (38) cf. M. Yourcenar, *Rendre à César*, op.cit., pág.11: "Les personnages du roman de 1933 (...) avaient en bonne partie leurs modèles vivants, les uns trouvés sur place à l'époque où ce premier texte fut mis sur pied dans un hôtel de Ravenne, d'autres au contraire, rencontrés au cours de précédents séjours en Italie...".
- (39) M. Galey, op.cit., págs.82-3.
- (40) J. Blot, op.cit., pág.109.
- (41) M. Galey, op.cit., pág.84.
- (42) cf. P. de Rosbo, op.cit. pág.157.
- (43) M. Yourcenar, *Denier du Rêve*, op.cit., préface, pág.8.
- (44) M. Galey, op.cit., pág.86.
- (45) M. Yourcenar, op.cit., págs.10-11.
- (46) J. Blot, op.cit., pág.110.
- (47) M. Galey, op.cit., pág.84.
- (48) id. ibid.
- (49) id. ibid., págs.86-7.

- (50) id. ibid.
- (51) M. Yourcenar, *Sous Bénédicte d'Inventaire*, col. Idées, ed. Gallimard, Paris, 1978, pág. 34.
- (52) J. Blot, op. cit., pág. 116: "L'action se déroule en effet dans les pays baltes, à la fin de la grande guerre et tandis que se poursuit la lutte nationale et antibolchevique de ces marches de l'Allemagne et de la Pologne. Comme le *Denier*, ce roman paraît s'intéresser aux situations politiques créées de l'Europe de l'après-guerre et, notamment, aux causes et racines du fascisme.
- (53) G. Lukacs, *Le Roman Historique*, col. Petite bibliothèque, ed. Payot, Paris, 1965, pág. 17.
- (54) P. de Rosbo, op. cit., pág. 42.
- (55) M. Yourcenar, *Le Coup de Grâce*, op. cit., préface, pág. 127.
- (56) M. Galey, op. cit., pág. 118.
- (57) P. de Rosbo, op. cit., pág. 42.
- (58) id. ibid., pág. 67.
- (59) M. Yourcenar, op. cit. pág. 133.
- (60) id. ibid., págs. 128-9.

4.- EL TIEMPO Y EL ESPACIO.

Al considerar el tratamiento del tiempo y del espacio en las novelas de esta primera época, se advierte que las coordenadas espacio-temporales están principalmente relacionadas con la progresión de los personajes hacia su crisis y con la evolución y resolución de la misma. Después de observar, en un primer momento y si lo juzgamos relevante para nuestro análisis, la organización del tiempo y del espacio en el texto narrativo, intentaremos determinar en qué medida estas coordenadas pueden condicionar a los personajes e intervenir directa o indirectamente en la génesis de su conflicto. Pero más allá de estas consideraciones objetivas, nos detendremos a analizar especialmente el tiempo en su dimensión subjetiva, que G. Poulet define como "le temps humain" (1), es decir, la temporalidad como condición de una realización, como substancia del tiempo sentido y vivido de forma particular por el personaje.

El espacio es inseparable del tiempo, un espacio, real o imaginario, que se integra a los personajes y que está estrechamente vinculado a la acción o al discurrir temporal. En el funcionamiento espacial, cabe destacar las relaciones que contraen los diferentes espacios entre sí y respecto al personaje, las consecuencias originadas por los cambios de espacio o desplazamientos y la caracterización de determinados espacios significativos. Son los aspectos que tienen mayor interés para nuestro estudio del personaje que, como tal, está ubicado en un espacio y en un tiempo particulares.

A título de observación general se puede notar que la distribución del tiempo y del espacio tiene puntos comunes a casi todas las novelas: a un espacio relativamente limitado se superpone una dilatación temporal, durante el desarrollo de la crisis, con lo cual se produce una intensificación de la misma.

4.1.- Anna, Soror...

La novela relata la vida de Anna de la Cerna y el incesto cometido por ella y su hermano. La extensión cronológica se reparte sobre unos sesenta años -de 1575 a 1635 aproximadamente- pero la distribución temporal, que sigue un riguroso orden cronológico, privilegia el episodio del incesto, que abarca unas treinta y ocho páginas, mientras la infancia se limita a cuatro páginas y la vida de Anna después de la muerte de Miguel no pasa de las veinticinco. A la dilatación de la parte que relata la crisis de los personajes se opone una reducción del periodo de infancia de Anna y de los cuarenta años de su vida después de cometido el incesto, que están resumidos o narrados elípticamente.

El tiempo de la historia narrada se sitúa al final del siglo XVI y principios del XVII, época de gran fervor religioso a raíz de la Contrarreforma. Esta religiosidad muy marcada, determina en gran parte la tonalidad general de la novela, el carácter de los personajes y el tipo de conflicto personal que se les presenta. En efecto, el ambiente de piedad religiosa, de prácticas piadosas en el que transcurre su infancia y adolescencia incide directamente en la formación de sus criterios morales. Los interdictos religiosos han

recobrado toda su fuerza y el individuo que pertenece al mundo judeocristiano vive temeroso de los anatemas y del posible castigo eterno. Así, don Alvare vive angustiado por el peso de sus pecados: "Pour me charger de vos misères, j'ai déjà trop de mes péchés." (A.S. pág.47) contesta a Miguel; "Inquiet, mais épuisé, le marquis sentait le moment venu de s'abandonner à la grande main terrible..." (A.S. pág.64), "Un peu de l'ancienne terreur lui revint, avec l'horreur du grand abîme." (A.S. pág.68). Tiempo de austeridad religiosa, pero también, tiempo de rebelión en algunos conventos del sur de Italia, donde los frailes más eruditos recuerdan el pasado de la civilización griega con sus dioses, sus estatuas, su culto al cuerpo y a los sentidos, los personajes viven en un periodo dividido entre el temor a Dios y un despertar a la sensualidad, que son los condicionantes específicos de su problema interno: horror al pecado y violencia del deseo.

El espacio real, geográfico, y algunos datos cronológicos provienen de una estancia de la escritora en Nápoles: "*Anna, Soror...* fut écrite en quelques semaines du printemps de 1925, au cours d'un séjour à Naples, et immédiatement au retour de celui-ci, c'est ce qui explique peut-être que l'aventure du frère et de la soeur s'accomplisse et se dénonce durant la Semaine Sainte (2). Marguerite Yourcenar había admirado "la beauté austère ou la splendeur fanée des églises", en particular, en Saint-Jean-de-la-Mer, donde es llevado el ataúd de Miguel; había visitado la fortaleza de Saint-Elme y la cartuja de Saint-Martin, los pueblecitos de la Basilicate, entre ellos Acropoli, y las ruinas de

Paestum, lugar donde Miguel, entre sueño y realidad, cree ver a una encantadora de serpientes. "Jamais investigation romanesque ne fut plus immédiatement inspirée par les lieux où on la plaçait" (3). Por lo tanto, el espacio geográfico, tanto como el tiempo histórico, se fundamentan sobre una realidad. Pero al espacio y al tiempo objetivos se superponen en la novela un espacio simbólico y un tiempo subjetivo que dependen de la psicología de los personajes, y que cumplen diversas funciones en la evolución de su crisis. A cada fase temporal corresponde un espacio específico y la correlación de este tiempo y de este espacio determina las distintas etapas de la progresión de los personajes y de la intriga.

4.1.1.- La primera época: infancia y primeros años de la adolescencia.

Representa el tiempo de la inocencia y de la felicidad. Anna y Miguel, ignorantes de su deseo incestuoso, viven en perfecta armonía, agrupados alrededor de su madre. Dentro del castillo de Saint-Elme, fortaleza aislada del mundo exterior, pasan largas horas encerrados en la habitación de su madre, espacio protector y maternal (4) que constituye y representa el refugio interno y secreto, símbolo del seno materno. "Miguel passait de longues heures assis à côté d'Anna dans la petite pièce dorée comme l'intérieur d'un coffre..." (A.S. pág.11). El mismo espacio y el mismo tiempo compartidos por Anna y Miguel favorecen la intimidad entre ellos y les lleva a una profunda compenetración que se advierte por una semejanza física y moral: "Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa soeur; (...) on les eût pris

l'un pour l'autre" (A.S. idem). Su semejanza moral procede de una afinidad de tipo afectivo -se complacen en su mutua compañía y alrededor de su madre- e intelectual -por el goce compartido de la lectura: "Dès leur enfance, elle leur avait appris à lire dans Cicéron et dans Sénèque (...) leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages" (A.S. idem)-. El tiempo de identidad entre Anna y Miguel, de perfecta armonía, de felicidad e inocencia, es un tiempo estático, que fluye imperceptiblemente para los personajes, y que constituye un estado ideal. Ningún deseo de cambio, ninguna nostalgia del pasado viene a enturbiar su apacible y tranquila felicidad. Está resumido en el texto en media página, que refleja la situación estable de los personajes durante el primer periodo.

4.1.2.- La ruptura.

Pero este estado inocente y feliz se ve interrumpido por un cambio espacial, el viaje a Acrópolis, que provoca una primera ruptura entre los personajes. A la austeridad y a la tranquilidad de la fortaleza, mundo aislado y protegido, sucede la exuberancia de un mundo lleno de sensualidad, sensualidad aparente y material de la mansión campesina de Acrópolis,

"...la grande salle envahie par la surabondance de la ferme. Des tas de raisins déjà confits dans leur propre suc engluaient le carrelage à la moresque (...) des bottes d'oignons pendaient aux voûtes; la farine coulant des sacs s'insinuait partout avec la poussière; on était

saisi à la gorge par l'odeur du fromage de buffle" (A.S. pág. 13),

de esta progresión de colores, de perfumes que despiertan y embriagan los sentidos, de la sensualidad más solapada y profunda del pensamiento, que llega a Miguel a través del ambiente revuelto de los monasterios, de los chismes sacrilegos que circulan en Calabria, que no puede apartar de su mente y que le hacen ver la fuerza y la violencia del deseo carnal: "Miguel y repensait souvent malgré soi, (...) troublé pourtant à la pensée de ces hommes que leur désir emportait assez loin pour qu'ils osassent tout" (A.S. pág.15). Turbado por el despertar de la sensualidad, Miguel va rompiendo progresivamente con el espacio protector de donna Valentine (5): desobedece sus órdenes al alejarse de la mansión, lugar de la reunión familiar.

"Certains jours, passant outre aux interdictions de donna Valentine, Miguel se levait à l'aube, sellait lui-même son cheval, et se lançait à l'aventure très loin dans les terres basses" (A.S. idem).

Estas incursiones clandestinas en un espacio desconocido y abierto reflejan la manifestación de un deseo inconsciente aún, que se irá precisando a través de las palabras de la encantadora de serpientes, como hemos explicado en un análisis anterior (6).

Paralelamente a la ruptura con el espacio protector de donna Valentine, se produce un importante cambio en las relaciones de Miguel con Anna. Este cambio se expone en la narración desde el punto de vista de Miguel por un efecto de focalización del que hablaremos más tarde. Así, gracias a la configuración específica del espacio -la disposición de las habitaciones, separadas pero enfrentadas-, Miguel descubre el cuerpo de su hermana en su realidad sensual y carnal:

"Les chambres du frère et de la soeur se faisaient face; par les croisées étroites comme des meurtrières, il lui arrivait d'entrevoir l'ombre d'Anna (...) Elle se décoiffait, épingle par épingle, puis tendait le pied à une servante pour qu'on lui enlevât sa chaussure" (A.S. pág.13).

Como lo señala André Courribet, "Ce qui paraît important ici, c'est le dévoilement du corps d'Anna dans sa dimension érotique par le regard de Miguel. (...) Cette prise de possession (...) est déjà une rupture" (7). Al espacio de la identidad ha sucedido un espacio de la alteridad, ya que Miguel ve a Anna, no ya como hermana, semejante a él, sino como mujer y objeto de deseo.

Pero es a su vuelta a Nápoles, después de la muerte de donna Valentine, cuando se acaba para Miguel la fase de inocencia. El tiempo de la infancia está definitivamente acabado, dejando paso a una etapa de profundo cambio que se advierte en el comportamiento de Miguel frente a Anna. El

coche que les lleva hacia Nápoles, microespacio cerrado y aislante del mundo exterior, se convierte en lugar clave para la revelación del deseo: es el escenario donde se manifiestan violentamente los sentidos de Miguel. El contacto físico de su mano con el pecho de su hermana despierta en él un verdadero tumulto interior, causado por el desorden de sus sentidos:

"il la délaça; il cherchait anxieusement la place du coeur; les pulsations reprirent sous ses doigts. (...) Il se tenait debout, appuyé contre la portière du coche, les mains encore tremblantes, et plus livide que sa soeur. Il ne pouvait parler" (A.S. pág.28-29).

El viaje permite, por tanto, a Miguel pasar de la ignorancia al conocimiento.

Al volver al mismo espacio, el castillo de Saint-Elme, los personajes ya no disfrutaban de la unión perfecta que les proporcionaba la compañía de donna Valentine. El tiempo de la compenetración ha desaparecido, sustituido por un tiempo de separación tanto física como moral; Miguel y Anna ni siquiera pueden gozar de la lectura en común como antes: "ils se voyaient à peine" (A.S. pág.30), "Ils ne savaient à quoi occuper les heures. (...) Miguel feuilletait impatiemment les volumes, en lisait quelques lignes, et passait à d'autres qu'il abandonnait aussi vite" (A.S. pág.31). Es más, la lectura del pasaje de la Biblia referente al incesto de Amnon y Tamar, al revelar a Miguel "Une possibilité qu'il

n'avait jamais osé regarder en face..." (A.S. pág.32) acaba de separar a los dos hermanos. A partir de este momento se produce un distanciamiento radical entre ellos (8):

- Miguel adopta un comportamiento duro y desagradable con ella: "Il devenait dur; il lui adressait d'incessants reproches (...) Il blâmait âprement ses effusions de langage" (A.S. idem).
- Se aleja físicamente de ella al cambiar su habitación por otra más apartada.
- Abandona el mundo estanco de la fortaleza, donde suele permanecer su hermana, por el mundo exterior, abierto, de la corte y de los barrios bajos de la ciudad.

Anna, por su parte, sufre por este brusco cambio de Miguel: "Il avait cessé de la traiter de soeur; elle s'en aperçut; elle en pleurait la nuit en se demandant comment elle avait pu l'offenser" (A.S. pág.33).

Los dos jóvenes atraviesan un momento de desunión y de sufrimientos que marca el **principio de la crisis**. El tiempo transcurre para Miguel, a la vez demasiado lento y demasiado rápido. Esta contradicción responde al antagonismo de sus intenciones: por un lado, deseo de marcharse para evitar lo que presiente como inevitable, por otro, aflicción por esta separación que le impide realizar su deseo: "Il comptait les jours, s'efforçant de se réjouir qu'ils passassent si vite, mais plus accablé que soulagé" (A.S. pág.33). La felicidad anterior ha dejado paso a un periodo de sufrimiento y de pruebas que corresponden a una etapa iniciática para los personajes: "Ses luttes intérieures, en fatiguant son esprit, le laissaient en proie à des soupçons..." (A.S.

pág.37), "Des angoisses inexplicables la prenaient devant son frère" (A.S. pág.40). Miguel, acosado por el deseo y los escrúpulos, se desespera frente al paso inmutable de tiempo, que no cambia nada a su situación desesperada. "...il se demandait avec effroi ce qui serait arrivé le lendemain à pareille heure. Les jours, sans rien changer, passaient." (A.S. idem). Es una concepción del tiempo orientada hacia el futuro, una proyección de los acontecimientos venideros que se estrella contra el paso regular e inalterable del tiempo cronológico.

4.1.3.- El tiempo simbólico.

La **Semana Santa**, durante la cual los personajes realizan el incesto, corresponde al clímax de la novela. Aquí interviene un doble juego temporal: el tiempo histórico, que se refiere al tiempo ritual de la Semana Santa, se convierte en el reflejo del tiempo humano, dándose de esta manera una "especularidad" simbólico-religiosa. A la pasión de Cristo hace eco la pasión de Anna y Miguel, cuyos sufrimientos aparecen realizados por medio de símbolos e imágenes que connotan la angustia y el dolor. Así, la oración de Anna en la iglesia de Mont-Olivet, donde contempla y besa al Cristo yacente, imagen de la crucifixión y de la muerte, evoca la oración de Cristo en el monte de los Olivos (9) el Jueves Santo. En la noche del Viernes Santo, el sufrimiento interno de los personajes, que se explicita repetidamente en el texto: "Donna Anna se roidissait de souffrance (...) ce visage défait que semblaient corroder les larmes (...) une compassion désolée" (A.S. pág.48), se ve reforzado por una imagen que simboliza el martirio de Cristo: "Le ciel, dans

cette nuit du Vendredi saint, semblait resplendissant de plaies" (A.S. idem).

El reflejo del tiempo histórico-religioso en el tiempo humano de los personajes parece responder a cierta disposición de la autora, muy sensible a la "emoción cristiana": "La scène où le frère et la soeur, tout près de s'unir, contemplant de leur balcon du fort Saint-Elme le ciel 'resplendissant de plaies' de la nuit du Vendredi saint, même si certains la jurent sacrilège, montre à quel point l'émotion chrétienne persistait en moi..." (10).

Durante el tiempo sagrado, el Viernes santo, se realiza el incesto, pero paradójicamente, la falta grave, el pecado cometido en esta fecha simbólica de la muerte de Cristo no causa ningún sentimiento de culpabilidad o remordimiento en los personajes, como afirma la autora: "... en dépit du long combat intérieur précédant la faute, sentie aussitôt comme un bonheur indicible, aucun remords ne se glisse en eux" (11).

La consumación del incesto se sitúa, como lo señala Dolores Bermúdez, "sous le signe d'un temps mort, d'un temps de mort, d'un temps vacant de loi pendant lequel, le Christ au tombeau, on dirait qu'il n'y a pas de loi enfreinte" (12) y no tiene repercusiones morales. A los ojos del cristiano, la asociación de la muerte redentora de Cristo y de la realización del incesto, acto prohibido, establece una especie de compensación que permite la esperanza del perdón. Por otro lado, la Semana Santa, tiempo de muerte y de resurrección, ofrece a Miguel la perspectiva de la reunión definitiva con Anna, aunque la muerte los separe. Por esta concep-

ción de un dios redentor que devuelve al pecador la vida eterna, Miguel se inscribe totalmente en el espíritu de la época, tal como lo muestra G. Poulet, cuando se refiere a:

"...la conception de deux durées, de l'une à l'autre desquelles doit passer inévitablement l'être déchu qui devient l'être régénéré (...)
La Rédemption est l'acte souverainement mystérieux par lequel une nouvelle création et une nouvelle conservation se trouvent possibles. Mais l'existence surnaturelle que confère au rédimé l'action rédemptrice ne peut que différer radicalement de l'existence naturelle conférée par l'action créatrice. Elle n'est plus une vertu qui fonde perpétuellement ses activités; elle est une force qui du dehors vient se surajouter à l'être et à ses activités viciées, pour les transformer et les redresser" (13).

Así, al ofrecer su vida, Miguel redime su culpa, a la imagen de Cristo, que redime con su muerte la culpa del género humano. Cambia el tiempo vivido, discontinuo y finito por el tiempo eterno, continuo e ilimitado, donde se podrá reunir con Anna: "Il lui semblait, , l'enveloppant de son sacrifice, la soulever avec lui vers une éternité bienheureuse" (A.S. pág.50).

4.1.4.- De la muerte de Miguel a la muerte de Anna.

Antes de proseguir nuestro estudio del tiempo y del espacio, conviene señalar que a partir de la muerte de

Miguel se produce un cambio radical en la estructura de la novela. En efecto, *Anna, Soror...* es, ante todo, la historia de un incesto, desde el nacimiento del deseo incestuoso hasta su realización, por lo que el tema principal desaparece con la muerte de Miguel. La segunda parte de la novela es una especie de epílogo que relata las consecuencias, las secuelas de dicha pasión amorosa, intercalando episodios ajenos al tema del incesto tales como la marcha de don Alvare y de Anna para Flandes, la boda de Anna o el retiro de don Alvare a la cartuja. Esto explica la ausencia de linealidad argumental y temporal (14) y la desaparición de toda focalización intensiva, que caracterizan la primera parte. Se aprecia, por tanto, un cambio de perspectiva pues el tiempo y el espacio ya no son subjetivizados por Miguel sino por Anna o por personajes secundarios y de forma intermitente.

El espacio físico se divide entre Nápoles, Flandes y Picardía, produciéndose unos desplazamientos más numerosos que en las etapas anteriores, frente a una temporalidad cada vez más inmóvil. El transcurrir de la vida de Anna -unos cuarenta años hasta su muerte- presenta numerosas elipsis, siendo escamoteados largos periodos o resumidos con pocas palabras: "Quelques semaines passèrent; vers la fin mai, Anna apprit comment don Miguel avait trouvé la mort" (A.S. pág.50); "Elle portait le noir depuis la mort de son frère, tué trois ans plus tôt..." (A.S. pág.61), "Vers la soixantaine, (...) elle s'installa comme pensionnaire dans le couvent de Douai..." (A.S. pág.73).

La inmovilidad del tiempo se hace patente a través de la repetición de ciertas acciones y de la monotonía de la vida: "Anna se rendait chaque soir à l'église de Saint-Dominique" (A.S. pág.54). "Sa vie en apparence n'avait pas changé, mais une règle presque monastique gouvernait ses journées ..." (A.S. pág.55); "L'histoire d'Anna eut désormais la monotonie d'une épreuve longuement supportée." (A.S. pág.71), "Avec les années, l'isolement, la fatigue, une sorte de stupeur était tombée sur elle." (A.S. pág.72).

En cuanto al tiempo y al espacio, Anna experimenta un doble rechazo que se manifiesta por una huida del espacio físico, una perpetua ausencia, y por la negación del presente y del porvenir. La desesperación causada por la muerte de Miguel opera en ella una interrupción del paso del tiempo: "Aucune possibilité d'avenir ne tressaillait en elle." (A.S. pág.55). Vive totalmente volcada hacia el pasado y se aferra al recuerdo: "... elle portait un cilice pour se rappeler de son péché (...). Pour tout revivre, elle s'enfonçait dans sa mémoire." (A.S. idem). Por otra parte, la visión de los lugares donde han transcurrido los años en compañía de Miguel hace surgir de su memoria las imágenes del pasado. Así, al penetrar en la habitación de don Miguel, revive intensamente un incidente olvidado: "En ouvrant, une faiblesse la prit; cet incident oublié avait lieu de nouveau devant elle; Miguel s'efforçait à lui crier des injures..." (A.S. pág.56). La contemplación de Nápoles desde el balcón le recuerda cada episodio de su vida, como si ésta se hubiese parado para siempre. Anna, por tanto, muere en vida, negando a ésta toda posibilidad de cambio; muere simbólicamente.

mente también por las mortificaciones que se inflige y por su continua ausencia frente a los acontecimientos.

El tiempo se le presenta bajo sus dos aspectos negativos, la destrucción y la separación:

- Destrucción del cuerpo de Miguel y del suyo propio: "Anna se disait que ce corps à demi dissous continuerait à se défaire..." (A.S. pág.52). "... elle se réjouissait que son visage, ses bras, sa gorge amaigris fussent différents de ceux que des mains devenues poussière avaient seules caressés." (A.S. pág.64).

- Separación temporal de una época de felicidad pasada, que debilita el recuerdo:

"L'office des Morts, récité chaque soir depuis près de quarante ans, à force d'être dit, perdait subitement tout sens. Le visage du bien-aimé lui apparaissait parfois en songe (...), le reste du temps, il gisait décomposé dans sa mémoire comme don Miguel lui-même dans sa tombe (...) mais sa douleur épuisée n'était plus qu'une lassitude" (A.S. pág.73).

Por otro lado, los espacios en los que vive donna Anna le son totalmente ajenos. Cuando se dirige todas las tardes a la iglesia de Saint-Dominique, su mente parece haberse separado de su cuerpo: "Elle se faisait ouvrir la chapelle et restait là inerte et sans larmes, oubliant même de prier (...) forme pareille à une statue sur une tombe" (A.S. pág.55). Su vida en la corte de la infanta o en sus tierras

de Picardía, así como su última estancia en el convento, no son sino una larga ausencia, un distanciamiento continuo: "Anna était tout simplement ailleurs." (A.S. pág.74). El personaje adopta un comportamiento pasivo, ha perdido toda capacidad de reacción y de integración.

Poco antes de morir, sin embargo, se realiza la **fusión del presente con el pasado y el futuro**. Como observa Dolores Bermúdez (15), con la abolición de los límites temporales reaparecen los espacios por medio de imágenes: "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" (A.S. pág.75). Conjunción del pasado, del presente y del futuro, la eternidad deseada, el lugar donde todo se hace uno devuelve a Anna la felicidad pasada. Los límites espacio-temporales se han borrado, la discontinuidad ha dejado paso a la continuidad: "Le temps avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles" (A.S. idem). La continuidad temporal viene expresada por las últimas palabras de Anna "mi amado", que reflejan el carácter perenne de su sentimiento amoroso.

Así, en *Anna, Soror...*, el tiempo y el espacio se estructuran alrededor del tema fundamental: la pasión amorosa de Anna y Miguel. En la primera parte de la novela, a cada espacio le corresponde una extensión temporal delimitada por hechos concretos que puntualizan el proceso evolutivo del deseo: nacimiento, conocimiento, revelación y realización. Se trata, por tanto, de un espacio lleno de connotaciones, determinante para la evolución del personaje. El tiempo está visto desde una concepción subjetiva y

psicologista, y se mide según las vivencias del ser humano o según sus creencias religiosas. En la segunda parte, el personaje se evade de sus coordenadas espacio-temporales para permanecer en un tiempo espacializado en el pasado, hasta el momento de su muerte, donde se realiza la síntesis espacial y temporal al alcanzar "... le lieu où tout se rejoint." (A.S. pág.75).

4.2.- Alexis.

Según afirma Marguerite Yourcenar, el tiempo y el espacio que sirven de marco a la aventura de Alexis son indisociables de la historia que se cuenta y del personaje que la protagoniza por

"le caractère très personnel d'une confidence étroitement reliée à un milieu, un temps, un pays maintenant disparu des cartes, imprégnée d'une vieille atmosphère d'Europe centrale et française à laquelle il eût été impossible de changer quoi que ce soit sans transformer l'accoustique du livre." (16)

Esta afirmación da a entender que las coordenadas espacio-temporales cumplen una función importante en la configuración del personaje y de su crisis.

La forma de la novela, carta autobiográfica, implica un juego temporal muy particular. En su carta a Monique, Alexis ofrece una visión de su vida pasada, comentada por medio de reflexiones personales, digresiones, análisis realizados en

el momento de la escritura, que coincide con el presente del narrador y del personaje, "El personaje cuenta hechos de su pasado, pero contemplados con la relativa 'ajenidad' que impone el tiempo. Sobrevive, naturalmente, el apego a la propia identidad, pero inscrita en la indiferencia de la distancia temporal" (17). Podemos aquí utilizar la terminología de Jean Rousset (18) y decir que la novela se desarrolla en un doble registro. A partir de este doble planteamiento temporal, estudiaremos las conexiones que se establecen entre el tiempo de la historia narrada, o sea, el tiempo cronológico de la vida pasada de Alexis, y el tiempo personal vivido y subjetivizado por él, en relación con un espacio físico, externo, que generalmente prepara o condiciona la crisis vital del personaje.

El transcurso del tiempo cronológico está señalado por numerosos indicadores temporales, lo cual permite seguir objetivamente la evolución del personaje, bien sea por la contabilización de los años de Alexis, por la duración de ciertas etapas de su vida: "Entre la quatorzième et la seizième année, j'avais moins de jeunes amis que naguère..." (Alex. pág.40), "Je passai à Presbourg un peu moins de deux ans" (Alex. pág.43), o bien por la indicación de los meses o de las estaciones: "Nous passâmes l'hiver à Presbourg" (Alex. pág.61), "Nous fûmes mariés à Wand un jour assez pluvieux d'octobre." (Alex. pág.100), sin más objetivo que una reconstrucción ordenada y minuciosa de su vida, a través de los recuerdos que vuelven fielmente a su memoria. Estos datos no han sido deformados ni interpretados y pertenecen a la realidad de la temporalidad objetiva.

El espacio geográfico refiere los distintos lugares donde transcurren la infancia y la adolescencia de Alexis hasta dos años después de su matrimonio con Monique: Woroiño, Presbourg, Viena, Wand y los numerosos viajes que siguen a su boda, que reflejan los desplazamientos y las estancias sucesivas del personaje.

El esquema temporal que organiza la novela es parecido al de *Anna, Soror...* : al tiempo de la infancia corresponde una época de inocencia y de relativa felicidad; durante la adolescencia tienen lugar la cristalización y la revelación de la tendencia homosexual, acompañada de una serie de pruebas y de luchas internas, con la lógica pérdida de inocencia. La época del matrimonio aparece como un intento de integración a una vida "normal", una última prueba de la trayectoria del personaje hacia su madurez. El tiempo final es el de la carta, que coincide con la resolución de la crisis y con la liberación final.

Los espacios geográficos o físicos determinan las distintas etapas del problema de Alexis. Así, Woroiño es el escenario de las tres fases decisivas de la evolución del personaje. Es a la vez el espacio de la maduración del niño hacia su naturaleza homosexual, el espacio de la revelación de su homosexualidad y el espacio de la aceptación de este componente de su personalidad.

4.2.1.- Woroiño: del espacio de la maduración al espacio de la revelación.

Si bien la mansión familiar representa un espacio protector, al preservar al niño de las influencias externas, no por ello significa para Alexis ese lugar de felicidad que la

fortaleza de Saint-Elme representa para Anna y para Miguel. Como la fortaleza, es un lugar cerrado, pero no por murallas, sino por la mentalidad puritana y anticuada de sus habitantes. Su ambiente triste y silencioso predispone a Alexis a la soledad y a la introversión: "Ce n'était pas que nous y fussions très heureux; du moins, la joie n'y habitait guère. (...) on y était un peu triste" (Alex. pág.26). Pero el aspecto más decisivo para la formación de Alexis es tal vez ese ambiente exclusivamente femenino, que impone cierto maternalismo favorecido más tarde por la desaparición del padre, y que "feminiza" al niño, acostumbrado a sentir y a actuar como sus hermanas. Este es un medio favorable al desarrollo de un complejo de Edipo que, más o menos velado, condicionará a Alexis en su vida futura. El mismo ve en su identificación con sus hermanas la causa de su incapacidad para enamorarse: "On ne s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble." (Alex. pág.39). La época de la infancia en Woroiño está considerada por el personaje como determinante de su personalidad futura: hipersensibilidad, vertiente femenina de su ser, reserva y timidez. Si describe a Monique con tanta minuciosidad los largos años pasados con su familia es porque cree que han favorecido la aparición de su tendencia homosexual. Para él, el espacio y el tiempo de Woroiño le han proporcionado una lenta maduración al cabo de la cual se produce naturalmente la eclosión de un deseo latente: "Le fruit ne tombe qu'à son heure, lorsque son poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre; il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime" (Alex. pág.53-54).

La **revelación** se presenta de manera inesperada, como por casualidad, en unas circunstancias habituales y conocidas:

"Et ce fut alors que cela eut lieu, un matin pareil aux autres, ou rien, ni mon esprit, ni mon corps, ne m'avertissaient plus nettement qu'à l'ordinaire (...) C'était un matin comme tous les matins possibles, ni plus lumineux, ni plus voilé" (Alex. pág.53).

El personaje siente tanto más el efecto traumático de esta revelación cuanto que ésta ha sido instantánea, de **carácter puntual**, por oposición al largo periodo de maduración anterior, causándole una sorpresa que se traduce por la estupefacción: "Ce que j'éprouvais n'était pas de la honte (...) c'était plutôt de la stupeur" (Alex. pág.54).

Mientras la infancia de Alexis en Woróino ha transcurrido en plena inocencia para Alexis, "Ma jeunesse, mon adolescence plutôt, a été absolument pure, ou ce qu'on convient d'appeler telle" (Alex. pág.21), a partir de su primera experiencia homosexual descubre su naturaleza verdadera, toma conciencia de sí mismo, de su cuerpo y de las exigencias de este cuerpo que había ignorado hasta entonces. Este descubrimiento, al plantearle graves problemas religiosos y morales, marca el principio del tiempo de la crisis.

4.2.2.- Woróino o el espacio de la aceptación.

El personaje, durante los años de lucha, después de su matrimonio y en todos los momentos de su vida, vuelve a

Woroïno, el espacio materno por excelencia. Pero su retorno con Monique a la casa de su infancia, con motivo del nacimiento de su hijo, le proporciona el reencuentro con su pasado: su habitación, su cama de adolescente, el lugar que le ha visto nacer, crecer y desarrollarse. Como lo dice acertadamente Daniel Leuwers: "Alexis se réfugie dans son propre passé où il entend trouver les racines de sa nature profonde que les événements ont brimée" (19) y este pasado, revelándole su verdadera identidad, le lleva al re-conocimiento de sí mismo. Así, Woroïno se convierte en el espacio simbólico de su segundo nacimiento, "Dans ce lit (...) j'avais la sensation de m'unir à moi-même (...) j'étais ce que j'avais été, peut-être plus profondément qu'autrefois..." (Alex. pág.116-117). La vuelta a la música, que había acompañado su infancia y su juventud, le permite liberarse de todo lo que le ahoga: "La musique débusque et dépasse les refoulements du héros" (20), produciéndose una reconciliación del personaje consigo mismo y la asunción definitiva de su homosexualidad como parte integrante de su ser.

Woroïno representa, por tanto, un espacio en el que se suceden tres fases temporales decisivas en la evolución de Alexis: maduración, revelación y aceptación. Esta última fase proyecta al personaje hacia otros espacios donde emprenderá su nueva vida.

4.2.3.- Los desplazamientos o la huida de uno mismo.

Fuera de las épocas pasadas en Woroïno, en un espacio estático y exento de cambios, Alexis pasa una parte de su juventud en un ir y venir constante, de Presbourg a Viena, de Viena a Wand, de Wand a Méran y luego, hacia países más

templados para volver a Viena antes de regresar a Woroïno. Este movimiento incesante, que E. Real define acertadamente como "l'errance", refleja la trayectoria del personaje en su lucha consigo mismo: "tous les déplacements géographiques dans le roman sont des évasions dans lesquelles le personnage essaie inlassablement de se fuir lui-même" (21) y, como se puede advertir al observar la trayectoria del personaje, la negación de Woroïno equivale para él a la negación de sí mismo; sólo podrá aceptarse tal como es en Woroïno, donde recobrará su verdadera identidad. Así, sus desplazamientos sucesivos, salidas y vueltas repetidas, simbolizan el recorrido moral de Alexis, hecho de caídas y de pequeñas victorias, de pasos hacia adelante y de retrocesos, que caracterizan al ser inestable, insatisfecho de sí mismo, que siempre busca otro lugar donde cree poder conseguir por fin su equilibrio. Pero el movimiento de Alexis no tiende hacia una dirección determinada, es "un mouvement circulaire mais non progressif qui devient le symbole de l'impuissance du personnage, incapable de s'arracher au blocage psychologique et spirituel qu'il subit" (idem). Siempre vuelve al mismo punto: su incapacidad de vencer su tendencia homosexual y los escrúpulos o remordimientos que ésta le proporciona. Ello le conduce a una total desesperación y a un rechazo de sí mismo: "Je suis fatigué de cet être médiocre, sans avenir (...) de cet être que je suis bien forcé d'appeler Moi, puisque je ne puis m'en séparer" (Alex. pág.77).

4.2.4.- Wand: el espejismo de Woroïno.

Dentro de los distintos espacios donde Alexis pasa temporadas más o menos prolongadas, Wand se le presenta como el

espejismo de Woroiño. En efecto, inconscientemente, Alexis procede a una identificación de Wand con Woroiño: mismo tiempo letárgico en los dos espacios. A "Je pourrais presque admettre (...) qu'il ne s'agit que d'une de ces périodes de demi-sommeil..." (Alex. pág.23) se superpone una descripción similar de la época pasada en Wand: "Ces mois passés à Wand me semblent une longue sieste, pendant laquelle je m'efforçais de ne jamais penser." (Alex. pág.90). Por medio de la aprehensión del tiempo, el personaje establece una primera relación de similitud entre los dos espacios. Además, el ambiente decadente y apacible de la residencia veraniega de los príncipes de Mainau es sentido por él como muy similiar al de Woroiño y le procura una idéntica sensación de tranquilidad, de calma: "Je ne puis dire que Wand me rappelait Woroiño; pourtant c'était la même impression de vieillesse et de durée tranquille" (Alex. pág.90). Por fin, en Wand, Alexis encuentra la misma protección femenina que durante su infancia: la madre es sustituida por la princesa Catherine: "elle se croyait tenue, en quelque sorte, de remplacer votre mère et la mienne" (Alex. pág.92); "Elle faisait de son mieux pour me former au monde" (Alex. pág.87), mientras Monique le inspira el mismo sentimiento de amor fraterno que sus dos hermanas, "chaque heure ajoutait quelque chose à cette intimité timidement fraternelle" (Alex. pág.97). El entorno femenino que le rodea en Wand le devuelve la confianza y la paz de la infancia, "Je vous ai dit combien j'étais sensible à la douceur des femmes: j'éprouvais, près de vous, un sentiment nouveau de confiance et de paix" (Alex. pág.95). Este concurso de circunstancias

favorecen en Alexis una asimilación más o menos consciente de los dos espacios. Pero más tarde, cuando escribe la carta, comprende que se ha dejado engañar por sus impresiones y que todo ha sido una ilusión, un sueño: "Ce fut comme le rêve d'un après-midi d'été" (Alex. pág.91).

4.2.5.- La habitación, espacio polivalente.

Al lado de los macroespacios -países, ciudades, mansiones- donde vive el personaje o hacia los cuales se desplaza, se mantiene siempre un microespacio, lugar secreto y cerrado, aislado del mundo exterior, donde se manifiesta la interioridad del individuo: la **habitación**. En *Alexis* se producen once escenas o situaciones que tienen lugar dentro de una habitación, hecho significativo en cuanto a la orientación del personaje hacia sí mismo. La habitación puede representar para el personaje el espacio triste y solitario donde transcurren las enfermedades o las angustias morales. Así, en el colegio de Presbourg, Alexis sufre la obsesión de la carne en su aspecto más trivial: "Le soir, dans mon lit (...) je suffoquais de dégoût" (Alex. pág.46) y se deja llevar por sus escrúpulos y sus sospechas, en la soledad de su alcoba. Más tarde, en Viena, la habitación se transforma para él en el lugar temido de la soledad y del insomnio. Ya no encuentra refugio entre las tristes paredes de su cuarto, que le aíslan del mundo externo donde pueden realizarse los encuentros o las experiencias deseadas: "J'avais peur de me retrouver dans ma chambre, de m'étendre sur le lit où j'étais sûr de ne pouvoir dormir" (Alex. págs.68-69).

En su habitación de Woroiño esconde la turbación de sus sentidos después del descubrimiento trascendente que acaba

de realizar. A raíz de su primera experiencia amorosa, vuelve a su habitación para dejar expresarse libremente a su felicidad y a la revolución de su ser: "Je me souviens seulement de mon retour dans ma chambre, le soir, et de larmes absurdes, nullement pénibles, qui n'étaient qu'une détente." (Alex. pág.54). La habitación es el lugar secreto donde goza de sus emociones, sin disimulos y sin necesidad de explicar a nadie las razones de sus lágrimas o de su alegría. En esta misma habitación, se produce su primera crisis de identidad. Como Miguel, en *Anna, Soror...*, se mira intensamente en el espejo para intentar descubrir la naturaleza de sus sentimientos (32), Alexis busca en la contemplación de sus facciones un cambio aparente que refleje su transformación interior. A través del espejo, intuye que se ha producido una escisión entre él y su cuerpo:

"...mais le miroir ne me renvoyait que mon image ordinaire (...) Il m'est arrivé, seul, devant un miroir qui dédoublait mon angoisse, de me demander ce que j'avais de commun avec mon corps, avec ses plaisirs ou ses maux, comme si je ne lui appartenais pas." (Alex. pág.56).

La habitación es el espacio de la búsqueda de sí mismo, de la introspección, del autoanálisis y del monólogo silencioso, espacio privilegiado de la actividad psicológica del personaje.

La habitación matrimonial, secreta pero compartida, en vez de favorecer la unión de la pareja, se convierte en el

espacio de la incomprensión y de la separación. Lugar frío, sin intimidad, les produce malestar y tristeza: "...une chambre de passage, froide, nue, (...) une chambre sans solitude, et pourtant sans intimité" (Alex. pág. 106) y obliga a los personajes al disimulo y a la mentira:

"nous simulions la présence du sommeil, pour n'être pas forcés de nous plaindre l'un l'autre. (...) Vous pleuriez, le plus silencieusement possible, pour que je ne m'en aperçusse pas, et je feignais alors de ne pas vous entendre."
(Alex. pág.106-107)

El recinto tradicional de la unión amorosa se vuelve nefasto para los dos esposos, que miden en los momentos de mayor proximidad física, el abismo moral que les separa y la imposibilidad de una comunicación sincera entre ellos.

Por su parte, la gran habitación de Woroino, antigua habitación de la madre, cobra para Alexis un valor simbólico. Es la habitación de la vida y de la muerte, escenario de los nacimientos y de las defunciones durante generaciones sucesivas. Por virtud de esta repetición cíclica, Alexis revive su propio nacimiento a través del de su hijo, lo que explica el fenómeno de sustitución que se efectúa en su mente cuando Monique le aparece como suplente de su madre: "chaque matin, comme au temps où j'entraais chez ma mère, j'attendais que ces longs doigts fragiles se posassent sur ma tête, afin de me bénir." (Alex. pág.113). Esta sustitución, de la que ya hemos tratado anteriormente, se ve favo-

recida por la permanencia y la perennidad del espacio, que sugiere al personaje una noción de continuidad, confirmada por la reiteración periódica de los mismos acontecimientos.

A la disposición final del personaje, que se dirige hacia un espacio diferente, corresponde una nueva concepción del tiempo. Mientras Alexis durante su vida pasada ha ignorado el futuro por entregarse a la lucha del momento presente, a partir de su decisión de marcha, entrevé la posibilidad de un tiempo venidero que le proporcionará calma y serenidad: "cet acquiescement, je l'espère, à défaut du bonheur, me procurera la sérénité." (Alex. pág.122). Al asumir su ser con todos sus perfiles y componentes fisiológicos y psíquicos, recobra el tiempo con su dimensión de pasado y de futuro: el pasado, contado y explicado en su carta, el futuro como dispensador de nuevas posibilidades. Esta asunción del tiempo se produce al final de la novela, cuando el personaje ha solventado su larga crisis y se ha decantado por la liberación de todo cuanto había condicionado su doloroso pasado.

4.3.- La Nouvelle Eurydice.

La Nouvelle Eurydice, narración autobiográfica de una aventura pasada ofrece, por la disposición temporal del relato una diferencia sustancial con *Alexis*, en cuanto al proceso evolutivo del personaje. En efecto, aunque exista en ella la misma superposición de dos temporalidades -tiempo presente de la escritura y tiempo pasado de la historia- y la misma actividad mnemónica por parte del narrador, el periodo de la infancia -aspecto importante del relato en

Alexis no aparece en *La Nouvelle Eurydice*, cuyo relato comienza el día en que Stanislas cumple veintidós años. El personaje, en consecuencia, ha salido ya de la infancia y de la adolescencia, lo que implica la desaparición de la época de inocencia, común a *Alexis* y *Anna, Soror...* Por ello, la crisis de los protagonistas ocupa prácticamente todo el texto. El tiempo de la historia corresponde a la duración de conflicto amoroso que enfrenta a los personajes entre sí.

Pero mientras en *Alexis* no existe ninguna interrupción del continuum temporal entre el pasado, el presente y la proyección en el futuro que clausura la carta, en esta novela se observa una ruptura entre el pasado y el presente, producida por las muertes de Thérèse y Emmanuel, que separan irremediabilmente dos temporalidades: un pasado alejado, visto como generador de felicidad, de amor, de amistad o de conflicto, época activa de la vida afectiva y sentimental, que se contempla desde un presente nostálgico, vuelto hacia atrás en el intento de revivir mediante el recuerdo una época cumplida definitivamente. Este esquema temporal será utilizado de nuevo en la última novela de esta primera época: *Le Coup de Grâce*.

4.3.1.- El valor del presente.

Aquí, como en *Alexis*, es el protagonista -Stanislas- quien siente e interpreta el tiempo, que aprehende el espacio y, como narrador, da de ellos su visión personal. Pero su descripción es la de unos estados nacidos de la coyuntura presente, en el momento mismo en que se producen. Stanislas intenta captar el mundo por medio de un contacto

directo y sensual, a través de las sensaciones, de las emociones del momento.

"Je sentais que cette visite, en ravivant mon chagrin, contribuait à m'en distraire: puisqu'il se présentait ainsi, par petites émotions successives, il me semblait maintenant se réduire à chacune d'elles..." (N.E. pág.104).

"L'été m'envoyait à chaque pas mille sensations voluptueuses qui (...) se présentaient comme pour me dire que le bonheur est indépendant d'une femme. Je me demandais s'il est bien nécessaire de s'éprendre d'aucune, quand le froissement d'une herbe suffit à remplir un coeur." (N.E. págs. 106-107).

El instante, vivido por Stanislas, abarca una proyección tridimensional: el futuro, al hacerse presente, se convierte automáticamente en pasado, lo cual lleva a pensar que el futuro no se diferencia del pasado:

"chaque tour de roue, me faisant entrer dans cet avenir si passionnément imaginé d'avance, intégrait celui-ci au présent et bientôt au passé. Déjà, je commençais à douter que ce lendemain, dont je m'étais tant promis, différât de la journée précédente à laquelle il se reliait par une pente insensible..." (N.E. pág.19).

Su tiempo se compone de una multiplicidad de instantes que se yuxtaponen y se siguen imperceptiblemente; la duración no puede aparecer sino como una sucesión de estímulos, emociones que perduran en el recuerdo: "Le souvenir des longs mois où j'habitai Vivombre se perd dans une continuité d'émotions si profondes, qu'elles ressemblent à du calme." (N.E. pág.21) No se trata de la duración bergsoniana, concebida como transformación y creación permanente del ser, sino de un conjunto de vivencias, de experiencias sensibles sometidas a la inestabilidad y a la discontinuidad:

"...au lieu d'être une pensée fondée en soi, dans la permanence interne de quelque principe éternel, c'est une pensée sans essence, sans principe, en somme sans raisons d'être, sinon le dévoilement d'un certain contenu sensible dépendant lui-même du hasard des sensations et disparaissant avec elles, pour aussitôt renaître, dans le perpétuel remous des phénomènes" (23)

Cuando se halla en situaciones de espera, al vivir el momento en sus límites inmediatos, el personaje es incapaz de percibir el tiempo en su continuidad, por eso siente un hiato, una interrupción entre el momento que vive y el que espera vivir: "entre le moment où j'étais et celui où déjà j'aurais voulu être, il n'y avait qu'un vide incommensurable..." (N.E. pág.57); el presente y el futuro no se integran en el continuum temporal. Como lo explica G. Poulet,

"qui vit dans l'instant, comment peut-il apprendre à vivre entre les instants? Comment peut-il surtout faire de la succession ininterrompue de ses instants qui se remplacent, une unité temporelle quelle qu'elle soit?" (24).

Si el personaje no percibe el tiempo en su duración, muestra en cambio, una clara tendencia a valorizar el presente y vive el instante en su plenitud, con toda riqueza de sensaciones, en una gran actividad emocional y sensual. Participa de la vida de la naturaleza, por una compenetración anímica: "quelque chose se communiquait à moi de l'allègre verdure du matin." (N.E. pág.55). "A ce moment, (...) j'avais la sensation d'être mêlé à tout. Ces noces secrètes des arbres, plus riches que les nôtres, en frémissements et en murmures, m'apportaient l'émotion d'une puberté nouvelle" (N.E. pág. 58-59) y experimenta los sentimientos con una extraordinaria violencia: "L'amour, par le désir, se répandait dans mon corps, dans mon cerveau par la douleur" (N.E. pág.52), pero en su instantaneidad, en su discontinuidad: "...passant de l'irritation à la pitié, et de la pitié à l'admiration, si rapidement que je ne me doutai pas du passage..." (N.E. pág. 48).

4.3.2.- El tiempo destructor.

A esta valorización del presente responde una negación del tiempo en su transcurso, cuyos efectos son destructores y nefastos. El paso del tiempo aniquila la juventud y la belleza:

"... l'idée que Thérèse finirait par vieillir me fit détester la vie." (N.E. pág.104).

"si nos amours pour des êtres de chair sont infiniment plus tragiques que les autres, cela tient à ce que leurs objets sont surtout plus fragiles. Ils changent; la vie, avant la mort, s'arrange pour les détruire; ils ne sont pas, avant même qu'ils ne soient plus." (N.E. pág.82)

Sólo la muerte puede detener el proceso de descomposición del individuo: "Sa mort m'inspirait maintenant un sentiment de sécurité; elle ne pouvait pas déchoir; elle ne pouvait plus vieillir" (N.E. pág.152). La idea de la muerte como dueña del tiempo y de su destrucción, que aparece por primera vez en esta novela, se encuentra en varias novelas posteriores; Conrad y Antinoüs se salvan del envejecimiento por su muerte temprana, "tué à l'ennemi (...) il échappait aux lendemains. (...) l'avenir ne me fera probablement pas changer d'avis sur la chance que représente cette mort." (C.Gr. pág.233), "Un être épouvanté, c'est-à-dire de vieillir, avait dû se promettre depuis longtemps de mourir au premier signe de déclin." (M.H. pág.200). Para Stanislas, el tiempo no solamente destruye los seres y las cosas en su materialidad, sino que debilita el recuerdo o lo neutraliza para el olvido.

"Comme toujours, lorsqu'on s'efforce d'en reconstituer l'image, je ne retrouvais du passé que des fragments irritants d'êtres incomplets, et cherchant à me représenter Thérèse, je me

rappelais qu'elle portait souvent la même robe."

(N.E. pág.101).

Su incapacidad de recobrar el pasado mediante la memoria se debe a su valoración del instante vivido a través de la sensación. Como dice G. Poulet: "Qui vit dans l'instant oublie l'instant qui précède" (25) y esta sensación nunca podrá ser revivida en su integridad, ni siquiera por el recuerdo:

"notre passé se détruit en nous d'heure en heure, à la fois renié et continué par la vie: nous n'en gardons que le souvenir, infiniment modifiable, de sensations et d'états d'âmes, car on ne s'est pas vu, on s'est senti souffrir."

(N.E. pág.124).

Sólo las imágenes se conservan estables en la memoria, "mais là encore, le souvenir est trompeur, puisqu'il ne tient compte ni de la durée, ni de la transformation des êtres et des choses, d'où la frustration de Stanislas qui, devant son incapacité à faire revivre le passé dans son intensité et sa vérité, avoue que 'le souvenir n'est qu'une façon d'oublier" (26).

4.3.3.- El tiempo recobrado.

La única posibilidad que se ofrece a Stanislas para volver a recobrar el pasado es la **memoria afectiva**, que se manifiesta de forma espontánea a partir de una sensación presente que se relaciona o se asocia a una sensación vivida

anteriormente y que hace resurgir el recuerdo de una situación pasada.

"J'arrivai, au croisement des routes, à une fontaine où souvent nous avions bu; (...) Le retour des sensations les plus humbles donne à ce que nous fûmes une espèce d'intermittente pérennité; près de cette eau, les mains posées sur la margelle humide, avec, dans les paumes, cette froideur familière, il me suffisait de fermer les yeux pour imaginer la présence de Thérèse, comme partie de ces choses que je retrouvais là: une source, restée la même, comblait le vide entre cette femme et moi. (N.E. págs. 89-90-91).

Así, todas las sensaciones pueden operar el mismo resurgir del pasado. Tanto la sensación táctil de la humedad como la sensación olfativa del perfume de las rosas renuevan el sentimiento del deseo erótico experimentado por el personaje durante una situación anterior de espera: "Unies à jamais, pour moi, à la détresse d'une longue attente, elles déclenchaient de nouveau (...) le mécanisme du désir" (N.E. pág. 110). El instante ha sido restituído por la memoria afectiva, reuniendo el pasado al presente.

4.3.4.- El tiempo cíclico.

Después de haber sido informado de la muerte de Thérèse, Stanislas descubre, a través de la cadena de sensaciones que en él provoca la noticia, el gran movimiento cósmico del

universo. A partir de entonces, sus reflexiones le llevan a percibir la dimensión cósmica del tiempo y del espacio:

"La terre tourne, trainant 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. Couché, la tête levée vers l'immense étendue vide, encore fatigué des larmes, j'ai l'illusion de sentir dans tout mon corps ce tournoiement planétaire. 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." (N.E. pág.146-147).

Estas preocupaciones metafísicas y esta idea del tiempo cíclico muestran la gran novedad en la concepción del personaje a partir de *La Nouvelle Eurydice*. Stanislas, por la universalización de su cosmovisión, anuncia las meditaciones de Hadrien, contemplando el movimiento de los astros, sobre el destino de los hombres (27) y los pensamientos de Zenón

sobre la sucesión de las generaciones humanas y el movimiento infinito de la tierra (28).

4.3.5.- La aprehensión del espacio.

La representación del espacio es correlativa a la captación del tiempo como instante, y aparece en la novela a través de las sensaciones que este espacio provoca en el personaje. De ahí que los diferentes espacios no sean descritos físicamente sino mostrados a través de una impresión o una visión subjetiva, tal y como Stanislas las siente en el momento mismo de la percepción, "...mon retour à Vivombre resta toujours lié, dans mon souvenir, aux aspects qu'avait alors le paysage, et jusqu'aux impressions de la température." (N.E. pág.18). La claridad, la sombra, los colores, el calor o el frescor del ambiente, la contemplación de determinados objetos son los elementos a partir de los cuales el personaje aprehende el espacio:

"Thérèse me reçut dans une chambre éclairée par une lampe." (N.E. pág.19)

"Un soir d'hiver, j'étais assis près d'elle dans le salon provincial un peu froid, tiède seulement de sa présence; (...) Je regagnai ma chambre (...) éclairée par la réverbération du givre." (N.E. pág.30-31)

"...le compartiment s'emplit d'une fraîcheur presque caressante..." (N.E. pág.77).

"Ma chambre (...) retenait (...) une pénombre glauque, presque sous-marine, l'un de ces clairs-obscurs qui font des réduits les plus

humbles, en été, des tabernacles de fraîcheur."

(N.E. pág.128)

"C'était une pièce sombre (...); je remarquai l'odeur de cuisine, le visage insignifiant d'un dîneur, les doux bras nus d'une jeune servante."

(N.E. pág.129-130).

"Un jour cru emplissait la chambre" (N.E. pág. 231).

A diferencia de lo que ocurre en las novelas anteriores, el espacio no tiene nada que ver con el conflicto de los personajes, no influye directamente en Stanislas ni en la evolución de su crisis. Es un simple decorado, que en alguna ocasión parece hacer eco al estado anímico del personaje: "J'accusais de mon malaise l'abominable fadeur de l'air" (N.E. pág.175), "Je refis la route qui me parut changée, parce que mon esprit l'était." (N.E. pág.150). Sirve de soporte a la narración y permanece bastante impreciso y aleatorio, pudiendo cambiar según los estados y las situaciones de Stanislas. La toponimia misma presta a confusión: Ombrevive, Vivombre, Ombre, Vives, parecen las piezas de un puzzle o las indicaciones engañosas de un laberinto en el que se pierde Stanislas en su búsqueda de Thérèse. El confuso recorrido de cementerio en cementerio adquiere un doble valor simbólico: figura la repetición del mito de Orfeo, de su andadura por los infiernos para encontrar a Euridice, y la imposibilidad de alcanzar el objeto de deseo: "n'ayant pu la rejoindre vivante, il me

semblait naturel de ne pas la retrouver dans la mort" (N.E. pág.157).

Por otra parte, los desplazamientos de Stanislas en su itinerario reiterativo -de Paris a Vivombre y de Vivombre a Paris- reflejan la fluctuación de sus sentimientos, la alternancia del deseo amoroso y de la indiferencia, del recuerdo y del olvido, en un continuo movimiento que se manifiesta más intensamente por los numerosos viajes en tren, las paradas en las estaciones, con la agitación del viajero que va hacia una nueva etapa de su vida: "... au tournant d'un voyage et peut-être d'une vie" (N.E. pág.85), "j'allais et venais le long du quai désert, comme jadis, dans le jardin de Longemeuse, j'avais arpenté la nuit" (N.E. idem). El último desplazamiento de Stanislas, que clausura la novela, muestra la evolución del personaje, que decide dejar atrás el pasado y, en consecuencia, el espacio donde el pasado ha transcurrido. Es la huida de un pasado incierto -todo es incierto, los recuerdos, los sentimientos, las opiniones- para emprender una nueva vida. La vida, es decir, el hecho de existir, es lo único cierto: "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." (N.E. pág.239). La concepción del tiempo y del espacio, adquirida a través de la experiencia, ha llevado al personaje a percibir la relatividad del mundo que le rodea, por oposición a la inmanencia del momento existencial. El presente del tiempo narrativo que cierra la novela viene a reforzar aún más esta idea que reaparece en algunas obras posteriores de Marguerite Yourcenar y que la autora, en *Le Temps, ce Grand*

Sculpteur pone en boca de Michael Ange, maestro de Gherardo Perini: "Il n'y a ni passé ni futur mais seulement une série de présents successifs, un chemin perpétuellement détruit et continué où nous avançons tous" (29).

4.4.- Denier du Rêve.

Al ofrecer una estructura espacio-temporal que, como hemos señalado anteriormente, obedece a la regla de las unidades de la tragedia clásica, (30), *Denier du Rêve* presenta una percepción del tiempo y del espacio muy diferentes a las que hemos observado en las novelas anteriores. Los personajes no pueden evolucionar ante nuestros ojos, a la manera de Miguel, Anna, Alexis o Stanislas durante algunos años, "puisque'ils n'ont qu'une journée pour manifester leur caractère, leurs vices et leurs vertus" (31); están sometidos al tiempo del drama, veinticuatro horas sujetos al presente, carentes de todo futuro que no sea el inmediato, y si vuelven a su pasado, es de forma esporádica, por la evocación del recuerdo. Todos ellos se hallan reunidos en un espacio físico común, pero que posee para cada uno sus connotaciones particulares, y en sus sueños se han creado un espacio imaginario que les proporciona la ilusión necesaria para asumir su pasado y su presente. Estos son los dos niveles espacio-temporales de la novela, subrayados por la autora en el prefacio de la obra: "... à relire les parties nouvelles du livre, (...) je suis surtout sensible au fait que (...) les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité, ont cessé d'y être séparés, à peu près inconciliables, pour s'y fondre davantage en un tout qui est

la vie." (32). Por otra parte, la visión del tiempo y del espacio ya no depende de un sólo personaje -el narrador en *Alexis y La Nouvelle Eurydice*- ni del personaje privilegiado por la focalización interna, como en *Anna, Soror...* Se manifiesta a través de todo un grupo de personajes, en mayor o menor grado, y de formas diversas: diálogos, pensamientos, intervenciones del narrador impersonal y omnisciente.

4.4.1.- La nostalgia del pasado.

La nostalgia de un pasado feliz frente a un presente lleno de tristezas o de problemas, es la característica de varios personajes: Rosalía di Credo, don Ruggero, su padre, Paolo Farina, Giulio Lovisi, Lina Chiari ven su vida como dispensadora de cierta felicidad o tranquilidad que les niega el momento presente. Por eso se vuelven hacia esa época y hacia ese mundo desaparecidos, a partir de los cuales se ha ido formando su actual problema vital. "Chaque personnage (...) est l'occasion d'une biographie, d'une exploration dans son passé, passé vers lequel il tourne ses regards, et où généralement se situe la source de son drame" (33).

Rosalía di Credo ha convertido la casa de su infancia en el centro de su vida. Espacio de la vida familiar, en un país soleado y de naturaleza exuberante, esa casa representa para ella la época dorada de su infancia, antes de que comenzaran a suceder las desgracias. En su recuerdo, "Cette maison décrépite" (D.R. pág.55) y los jardines de Sicilia le aparecen mitificados y sólo ve su lado positivo, sin reparar en el estado ruinoso y abandonado de la propiedad familiar: "La maison, univers à part, avait ses lois, son climat même, car il semblait à Rosalía n'avoir vu là-bas que des jours

éclatants" (D.R. pág.59). Esta idealización de Gemara proviene de la disposición moral de Rosalía, que vive esencialmente en el pasado. Aunque resida en Roma, su espíritu y su corazón permanecen en Gemara, imagen de su pasado:

"Elle comprenait enfin, vaguement, comme comprennent ceux qui pensent avec leur coeur, que ce domaine ne serait plus situé à quelques centaines de lieues, mais à quelques années de distance: la maison, c'était son passé." (D.R. pág.75).

La conservación del pasado es lo único que le permite sobrevivir a un presente lleno de desgracias, de soledad y de pobreza: "Rosalía s'était résignée à ces pertes, à force de s'en désespérer, mais elle croyait pouvoir se souvenir de Gemara avec sécurité" (D.R.idem). La pérdida de su única razón de vivir, le lleva a la desesperación y al deseo de morir. Pero la muerte no significa para ella una huida del presente hostil, sino una forma de retornar al pasado. El viaje hacia la muerte es el viaje hacia Gemara: "Elle était assise sur sa malle dans une cabine de seconde classe (...) Rosalía traversa la chambre qui roulait et tanguait sous elle ..." (D.R. págs.78-79). El espacio sórdido y triste del apartamento de Roma ha sido sustituido por el espacio benéfico y soñado de la casa siciliana:

"Tranquille, couchée sur sa courtepointe roussie
comme le cadavre de ses ancêtres sur le bûcher

des funérailles, les yeux grand ouverts, Rosalía di Credo venait d'aborder au pied d'un monstrueux Gemara nocturne..." (D.R. pág.79-80).

Don Ruggero adopta la misma postura vital que su hija. Último heredero de su raza, reúne en él todo lo que ha caracterizado el pasado. Representa y es la encarnación del pasado: "la vieillesse semblait l'état naturel de cet homme qui ne valait que comme aboutissement d'un passé." (D.R. pág. 55). Su orientación hacia el pasado le impide vivir en el presente, que rechaza sustituyéndolo por sus sueños y sus fantasías, y le priva de toda perspectiva de futuro: "Don Ruggero n'avait pas d'avenir (...). La vie personnelle de Don Ruggero avait été aussi nulle que possible, mais ce néant même semblait chez lui une forme voulue d'immobilité." (D.R. pág.56). No solamente es un ser estático, como Rosalía, que no avanza hacia ninguna temporalidad futura con el paso de los años, sino que va adoptando un comportamiento regresivo que se traduce por la locura, al final de su vida. Su huida del presente ya no se realiza por el sueño o la ilusión que le han caracterizado siempre, sino por la pérdida de la razón:

" humilié par la vie, qui l'un après l'autre avait soufflé ses rêves, il mettait la démence entre sa défaite et lui. Au moment de sombrer, Don Ruggero regagnait son île: la folie, c'était sa Sicile (...) pareil aux sorciers vendant leur âme pour la possession des choses, ce gâteux

n'avait fait que troquer sa raison contre son univers." (D.R. pág.73-74).

Con los otros tres personajes -Paolo Farina, Giulio Lovisi y Lina Chiari- la huida del presente no alcanza tal dramatismo. Para compensar las frustraciones que les proporciona su vida actual, recurren a la ilusión voluntaria, al engaño que disfraza la realidad y la hace más soportable.

Paolo Farina, abandonado por su mujer, ha pasado de una situación de felicidad: "... aveuglément heureux de posséder cette jeune femme, et séparé d'elle par cet épais bonheur..." (D.R. pág.17), a una vida de tristeza y de soledad, "Ses soirées étaient tristes, dans leur prétentieuse maison neuve..." (D.R. pág.19).

Giulio Lovisi es un hombre abrumado por los disgustos y las preocupaciones que se van sumando al paso de la edad,

"... force était de reconnaître que le commerce périlait et que Giuseppa le faisait souffrir." (D.R. pág.35).

"Les sévérités du nouveau Code (...) les ineptes scènes de sa femme, le quasi-veuvage de Vanna et l'injuste sort de sa touchante petite-fille atteinte d'une coxalgie, s'unissaient pour faire de Giulio, non le plus malheureux des mortels (...) mais un pauvre homme aussi soucieux que n'importe qui." (D.R. pág.36).



Ninguna perspectiva de un futuro más favorable puede remediar el desánimo del personaje:

"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." (D.R. pág.50).

Lina Chiari acaba de ver frustradas todas sus esperanzas: el diagnóstico del médico y la próxima operación acaban de sentenciar sus días, o por lo menos, su vida tal como ella la había vivido hasta ahora. "Même si elle survivait à l'opération, elle n'avait plus que six jours à vivre. Le médecin venait de lui dire qu'il faudrait lui enlever un sein." (D.R. pág.29). El conocimiento de su enfermedad le niega toda posibilidad de refugiarse en el recuerdo del pasado o en la perspectiva del futuro: la contemplación de su pecho, marcado por la señal de la enfermedad, provoca la aparición de imágenes horribles, recuerdo de una escena del pasado:

"Un épisode lointain lui revint en mémoire (...) une baignade au pied des rochers où un poulpe s'était agrippé 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." (D.R. pág.27).

Su futuro se limita a los seis días que la separan de la operación. El presente, carente de toda perspectiva, ya no es sentido por ella como tal, sino como el tiempo que le encamina hacia la muerte. Al mirarse en el espejo,

"

Ce qu'elle voyait, ce n'était pas le visage de la Lina Chiari qui déjà appartenait au passé, mais 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." (D.R. pág.30).

Para estos tres personajes, la única manera de salvar el presente, es huir de la realidad por medio del sueño, de la mentira o de la esperanza engañosa. Como dice Dolores Jiménez, "les deux niveaux spatio-temporels du récit proposent une opposition bonheur passé/malheur présent ne connaissant qu'une seule alternative: l'illusion volontaire, la tromperie volontaire, l'achat du rêve." (34). Así, Paolo sustituye a Angiola por Lina, prostituta a la que paga y que satisface su ilusión:

"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." (D.R. pág.20);

"On n'achète pas l'amour (...) mais on achète du rêve (...). Le peu d'argent que Paolo Farina donnait à Lina chaque semaine, lui servait à payer une illusion volontaire, c'est-à-dire, peut-être, la seule chose au monde qui ne trompe pas." (D.R. idem).

Para Giulio Lovisi, la ilusión no significa la restitución de un pasado más feliz, como para Paolo. La religión le sirve de pretexto para no ver la realidad:

"... il venait savourer chaque soir une faible goutte de l'alcool de Dieu. (...) Dieu, dont la volonté servait d'explication aux misères de Giulio et d'excuse à son manque de courage..."

(D.R. pág.38).

Los cirios que compra para colocar a los pies de "la Madone" le mantienen en la esperanza de un futuro mejor, ya que él es incapaz de remediar su situación por su mediocridad y su pobreza de espíritu.

"S'il avait été clairvoyant, Giulio Lovisi aurait donc convenu qu'il était vain de prier. Et cependant, les minces cierges de cire qui se consumaient devant lui sous l'oeil fixe d'une Madone n'étaient pas inutiles: ils lui servaient

à maintenir la fiction d'une espérance." (D.R. pág.52).

Esta ficción de una esperanza es lo que pretende encontrar **Lina Chiari** al comprar el maquillaje que transforma su cara marcada por la enfermedad, devolviéndole su vida y su belleza. La contemplación de su nueva imagen, que ha recobrado su atractivo pasado, le devuelve la esperanza necesaria para afrontar su dramática situación: "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 (...). Complice d'une illusion qui la sauvait de l'horreur, une mince couche de fard empêchait Lina Chiari de désespérer." (D.R. pág.32).

4.4.2.- El tiempo y el espacio vistos a través de la experiencia.

Con una concepción mucho más realista del tiempo y del espacio, **Clément Roux** y **la vieja Dida** son dos personajes cuya edad avanzada les permite tener una larga experiencia y una visión ya definida de la vida. La vieja Dida ha pasado toda su vida limitada a un espacio muy reducido -Roma y Ponte Porzio-, donde han transcurrido todos los acontecimientos, felices o desgraciados, que ella ha presenciado o sufrido en su propia persona. Del mismo modo que los personajes balzacianos, está marcada por el medio que le rodea y se ha ido identificando con la naturaleza, con los frutos de la tierra que ella siembra, poda, alimenta al ritmo de las estaciones y entre los cuales se ha cumplido su experiencia de la vida:

"Jeune, la mère Dida avait ressemblé aux fleurs;
vieille, elle ressemblait aux troncs d'arbres"

(D.R. pág. 151),

"elle était dure comme la terre, avide comme la
racine (...) violente comme l'eau et sournoise
comme elle. Pour des générations de créatures
végétales, elle avait été la Bonne Mère et
l'impitoyable Parque..." (D.R. pág.158).

Su identificación con el espacio ha trascendido a su concepción del mundo, del tiempo, de la vida y de la muerte; acepta el orden de la naturaleza, acepta las desgracias y la muerte: "Ses enfants morts pourrissaient au cimetière comme des feuilles de novembre." (D.R. pág.151) y acepta todo orden establecido: "... il faut bien qu'il y ait des puissants pour gouverner et des gens riches pour faire travailler le pauvre." (D.R. pág.152). Por esta razón, ni añora el pasado, ni espera nada más del futuro y asume su tiempo presente con la conformidad que otorga la sabiduría. Ama su vida difícil, en la cual sabe encontrar múltiples satisfacciones: "Elle aimait se faire déposer chaque matin par la camionnette d'Ilario (...). Elle aimait le bruit (...); elle aimait le quartier (...). Elle aimait le métier (...) elle aimait le petit bar où elle buvait à midi un café express (...) elle aimait rentrer chez soi par le dernier autobus, respectée du conducteur." (D.R. págs. 163-164). No siente ninguna rebeldía contra las adversidades del destino ni miedo ante la muerte: "Quand c'est le moment, rien à

faire..." (D.R. pág.165). Sólo le asusta la locura de los humanos, que va contra el orden de las cosas:

"C'est pas un monde pour chrétiens, pense-t-elle, et même les bêtes sauraient mieux... On a tiré sur celui à qui le Roi a donné le droit de commander. C'est un crime... Rien ne peut plus marcher dans un monde comme ça." (D.R. idem).

En *Denier du Rêve*, la vieja Dida es el único personaje que se integra plenamente en su tiempo y en su espacio vital, en un mundo lleno de rechazos, de renunciadas y de insatisfacciones.

Clément Roux, por oposición a Dida, es un personaje con cierta cultura y cuya vida de artista le ha permitido conocer numerosos lugares y realizar múltiples y diversas experiencias. Pero cuando mira hacia su pasado, Clément Roux se da cuenta de la vacuidad de la vida humana. La suya, tan llena de vivencias, se reduce a unas pocas frases a la hora de hacer su balance: "Au fond, je n'ai pas beaucoup vécu. (...) J'ai pas de souvenirs" (D.R. pág.183). La gloria es igualmente hueca y efímera:

"Et puis la gloire... Sans raison, parce que le vent a tourné (...) Et dans dix ans, on les foutra au grenier, ces tableaux (...) et dans deux cents ans, on dira que de Clément Roux, il

n'y en avait pas (...) Et dans mille ans (...)

Ma gloire..." (D.R. pág.182).

Como la mayoría de los personajes de esta novela, Clément Roux siente la **nostalgia del tiempo pasado**. Al final de la vida percibe la relatividad de las cosas, de las obras del hombre; añora su juventud y su fuerza perdidas para siempre: "Tu as de la chance d'avoir vingt-deux ans" (D.R. pág.175) le dice a Massimo, "Et j'ai été solide, moi, sais-tu, l'ouvrier de la ferme..." (D.R. pág.189). Su nostalgia del pasado se manifiesta también por el sentimiento de la degradación progresiva de Roma:

"Ce n'est plus si beau (...) La ruine trop propre, tirée au cordeau (...) De mon temps, ces petites rues zigzaguant en plein passé qui vous amenaient au monument par surprise (...) Non, c'est laid." (D.R. pág.171).

Este sentimiento se extiende al mundo entero: "Et voilà près de trente ans que je n'ai pas revu Rome. Changée en laid, comme toute la terre..." (D.R. pág.173).

Como Lina Chiari, sabe que no puede contar con el futuro, por la gravedad de su enfermedad y las crisis cada vez más seguidas que le asedian de improviso: "Je suis foutu..." (D.R. pág.172) pero ha adquirido la resignación necesaria, y se siente preparado para morir: "Et résigné, tête basse, il attend que la douleur tout à fait s'éloigne ou au contraire, revienne et l'emporte." (D.R. pág. 191). Frente a la aceptación de la muerte, el personaje tiene dos reacciones que

parecen contradictorias pero que manifiestan una cierta filosofía epicúrea y recuerdan la postura del emperador Hadrien durante sus últimos días en Baies (35): un cansancio de la vida producido por la enfermedad, "Plus envie d'aller nulle part..." (D.R. pág.180), "Las de crever, de ne pas crever... Las de tout..." (D.R. pág.173) y, paralelamente, una revalorización de la vida presente que le lleva a dejar de lado todo lo accesorio, las cosas vanas -la política, la muchedumbre, el ruido, la agitación- y a disfrutar al máximo de la belleza y de cada experiencia placentera porque puede que sea la última:

"Cette rue, pense-t-il, je n'y repasserai sans doute jamais plus... Et cette Rome... Regarder un peu autour de soi... D'autant plus que, tout de même, c'est beau... Ces courbes insensibles des façades qui modèlent l'espace..." (D.R. pág.180-181).

"Et le Colisée (...) Et des visages merveilleux, comme le tien... Et puis, des corps (...) La chair aperçue sous le vêtement comme un doux secret dans ce monde dur (...) une certaine manière de montrer la lumière jouant sur un corps. Ce sont des choses qui nous aident à l'heure de mourir." (D.R. págs. 187-188).

A través de la visión estética del mundo, el artista se prepara para morir y vive su presente sin amargura, enriquecido por la experiencia de la belleza.

4.4.3.- El tiempo y el espacio: la cristalización del drama.

Marcella y Massimo comparten un tiempo presente común -el que precede al atentado-, y un espacio común -el domicilio de Marcella-. Pero para cada uno de ellos, este tiempo y este espacio adquieren un valor y un significado diferentes. Massimo no valora su pasado como Rosalía, Don Ruggero o Paolo, tal vez, por su juventud, "Mon passé, quelle expression ridicule quand on n'a pas vingt-deux ans..." (D.R. pág. 115), pero sobre todo porque está manchado por una traición: "...cette espèce de salissure au fond de mon passé" (D.R. idem). Esta mancha que le ha marcado profundamente, le hace considerar su pasado como vergonzoso, como tiempo negativo que condiciona su presente y su futuro. Por esta razón, el personaje no se integra a su tiempo presente, no participa del fanatismo ideológico de sus compañeros y tiene la sensación de quedarse siempre fuera del juego: "Ma chance (...) Elle est propre ma chance. Etre 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..." (D.R. pág.175). De la misma manera que no se entrega a la acción con entusiasmo y que no participa de pleno en ninguna actividad, no se establece ni se fija en ningún espacio definido. Es el eterno viajero, apátrida, fugitivo, que vive siempre un poco al margen de la ley, yendo de Viena a Roma, después de

abandonar Rusia, sin rumbo fijo. Es un ser desarraigado física y moralmente, que vive de recursos extremos en el presente y no formula ningún proyecto de futuro.

La realización del atentado y la muerte de Marcella son los dos acontecimientos que le hacen tomar conciencia del valor del tiempo. Antes del atentado, Massimo comprende que existen temporalidades diferentes entre las cuales el ser humano se siente dividido: el tiempo real, inexorable, de los relojes, que corren regularmente, acercando cada vez más el momento del atentado: "Dix heures moins vingt... Tu n'arriveras jamais à te faufiler aux premiers rangs..." (D.R. pág.123). Pero este tiempo puede ser sentido como un fluir lentísimo, desesperante: "Une minute passa, qui leur parut à tous deux l'équivalent d'un long silence." (D.R. pág.119), "Ils ne se parlaient plus qu'à de longs intervalles, indolemment, comme des voyageurs couchés sur les banquettes de la salle d'attente, qui tuent le temps en attendant l'arrivée du train." (D.R. pág.121). Al lado del presente, que le aparece con esta duplicidad, Massimo descubre que el porvenir imaginado por sus compañeros es un engaño, una vana invención de la mente, y que el único futuro que les espera, es el inmediato, medido por los relojes:

"L'avenir (...) vous m'avez assez exaspéré,
Carlo et toi, avec vos générations futures,
votre société future, votre avenir, votre bel
avenir... Votre pauvre refuge de persécutés
(...) Il n'y a pas d'avenir... Il n'y a qu'un

homme que tu veux tuer (...) Et Carlo, mort déshonoré, ayant peut-être cessé de croire en l'avenir, et toi, avec ton quart d'heure d'avenir..." (D.R. pág.123).

Las circunstancias presentes imposibilitan todo proyecto de porvenir. Para hacer posible el futuro es necesario salir de este mundo lleno de odio:

"...tu les entends (...) ces voix qui hurlent à la haine et qui nous annoncent notre avenir(...) Tu les regarderas tout à l'heure en marchant, n'est-ce pas, les gens dans la rue, et tu te demanderas si c'est sur eux qu'on fonde un avenir..." (D.R. pág.123).

Massimo sueña con un mundo ideal, opuesto al mundo real y donde podría renacer la esperanza:

"Un monde si différent qu'il ferait de lui-même crouler tous les autres, un monde sans revendications, sans brutalité, surtout sans mensonges ... Mais ce serait un monde où l'on ne tuerait pas." (D.R. pág.122).

Después del atentado el personaje se siente abrumado por el peso de la experiencia que acaba de vivir; la muerte de su compañera le hace sentirse muy viejo, como si el descubrimiento de esta realidad eterna le hubiese desplazado

en el tiempo, muy lejos de su juventud; "Vingt-deux ans... Non, dix siècles." (D.R. pág.173). La distancia que la muerte ha puesto entre él y Marcella se mide temporalmente, ya que el único alejamiento que no se puede reducir y que escapa al alcance humano es el alejamiento temporal, "Et il y a un siècle qu'elle est morte, et il y a cinq siècles que Carlo ... Morts. Evanouis." (D.R.idem). A partir de este momento, Massimo mide y valora el tiempo perdido, irrecuperable porque ya no se puede volver atrás en el tiempo: "Une somme escamotée du total. INCONCEVABLE." (D.R. idem). "Cette heure volée au temps, sur le bord de tout... Et tout ce que j'ai trouvé à faire est de commencer par me griser des mots..." (D.R. pág.176). Las acciones cometidas en el pasado no tienen remedio y determinan el futuro necesariamente:

"Mon nom est quelque part sur leurs listes... Contaminé pour toujours comme par la syphilis ou la lèpre... Vivre encore quarante ans avec les manifestations secondaires d'une infamie pardonnée..." (D.R. pág.176).

Su meditación sobre un futuro problemático e incierto induce a Massimo a la aceptación de sí mismo, de la vida, de la muerte y de todo cuanto le atormenta en ese momento:

"...Ne t'inquiète pas... Attends... Accepte même cette barrière des sens (...) Accepte de n'avoir pas tout à fait cru en ce qu'ils croyaient... Accepte qu'ils soient morts: tu mourras un jour.

Accepte même (il le faut bien) d'avoir été entamé par l'infamie... Attends... Pars de ce que tu es..." (D.R. pág.184).

A partir de esta asunción de todo su ser, el personaje revaloriza su pasado y descubre el aspecto positivo de su relación con Carlo, vista ahora ya no como pretexto para cometer la traición sino como una experiencia de felicidad: "Et si j'avais été le seul à suivre, à partager, à donner à quelqu'un ce bref bonheur que ceux qui disent l'aimer si souvent ne donnent pas?..." (D.R. pág.185). El pasado lejano, antes considerado como nefasto ["Un enfant qui a connu la faim, la guerre, la fuite..." (D.R. pág.121)] surge en su memoria a través de las imágenes llenas de vida de la huida de Rusia:

"Il revoit les îles submergées par les crues au printemps, les coucous s'appelant d'une rive à l'autre, le sentiment d'une aventure illimitée et toute neuve, son ravissement qui contrastait avec la crainte et le harcèlement des adultes."
(D.R. págs.186-187)

con todas sus connotaciones afectivas. El personaje ha recuperado el tiempo, tanto pasado, como presente y futuro. La experiencia iniciática que ha realizado a través de la muerte de Marcella, le ha permitido encontrar un sentido a su vida.

Marcella, a diferencia de Massimo, ha comprendido desde su infancia y su juventud cual era el sentido de su vida: socorrer a los oprimidos y luchar por la justicia.

"Peu à peu, cette solidarité avec le malheur des siens s'était élargie, l'associait désormais à tous les humiliés, à tous les opprimés, à tous les punis." (D.R. pág.86)

Su pasado, testigo de injusticias, ha hecho de ella lo que es en el presente: una anarquista que prepara un atentado, y lo que será en el futuro: una criminal para unos, el brazo de la justicia para otros. Siempre ha existido en ella, más o menos consciente, su proyecto: "Il me semble parfois que je l'ai toujours eu..." (D.R. pág.110). Su tiempo es el tiempo circular de la tragedia, en el que "la durée n'est pas maturative, elle additionne sans rien transformer" (36). En efecto, parte de un pasado desgraciado, durante el cual Marcella rechaza toda posibilidad de felicidad al abandonar a Alèssandro:

"Elle l'avait fui deux ans plus tard, rougisant de ce mariage avantageux comme d'un attachement coupable, (...). La richesse, le succès, le plaisir, le bonheur même provoquaient chez elle une horreur analogue à celle du chrétien pour la chair." (D.R. pág.85).

La felicidad, en vez de salvarla por la desgracia, le hace verla de forma más angustiosa:

"...le plaisir et l'argent n'eussent fait que ramener Marcella au souvenir de son père mort misérablement dans la salle commune de l'hôpital de Bologne, de sa mère condamnée pour manoeuvres abortives" (D.R. pág.86).

Su tiempo presente se divide entre la tristeza y la rabia impotente, debidas a la deportación, enfermedad y muerte de su amigo Carlo y a su deseo de venganza. "tirer sur cette brute, l'abattre, trouver ce sac plein de sang. Rien d'autre n'importe." (D.R. pág.90). Como para Lina Chiari, su futuro tiene un plazo muy corto, es un futuro inmediato, de unas horas, que ha comenzado su cuenta atrás a partir del momento en que Marcella ha tomado la firme decisión de eliminar al dictador. Por tanto, su tiempo se cierra sobre sí mismo, partiendo de la desgracia para volver al mismo punto, sin ninguna evolución posible. El destino de Marcella es trágico de comienzo a fin y en ningún momento ella se aparta de su "...vocation véritable, c'est-à-dire du malheur" (D.R. pág. 85). Como todo destino trágico, es el resultado de un encadenamiento de acontecimientos que se suceden necesariamente en una relación de causa a efecto: la injusticia provoca la desgracia que lleva a Marcella al crimen y a su propia muerte. El transcurso de tiempo que le separa del atentado adquiere para ella una lentitud exagerada, como en todas las situaciones de espera. El tiempo es el único obstáculo que

le separa del acto hacia el cual tiende todo su ser: "Comme le temps traîne... Encore une heure, deux heures plutôt..." (D.R. pág.113). "Je regarde l'heure. Ne pas y aller trop tôt, attendre sur place, se faire remarquer. J'ai encore le temps." (D.R. pág.119). Pero estos momentos de espera son a la vez los últimos de su vida; por eso, Marcella, angustiada por la soledad y el cansancio, acepta la compañía de Massimo a pesar de conocer su dudoso pasado y su traición: "J'aurais dû m'indigner, je suppose. Non... Délestée... Après tout, pensa-t-elle (...) j'ai bien le droit de passer ma dernière heure avec qui je veux." (D.R. pág.114). Ha llegado a ese punto de indiferencia que le hace ignorar todo lo que no es su proyecto. Su pasado, lejano y reciente, desaparece y pierde todo valor, sustituido por la fuerza ciega que le lleva hacia la realización del atentado. "Elle se souvint de son père, puis de Carlo, aussi froidement que s'il s'agissait de morts tous deux depuis longtemps mis en terre." (D.R. pág.128). El personaje ha sido desposeído de su tiempo, del que ya ha perdido toda conciencia.

Por otra parte, Marcella, al realizar el tiranicidio, se convierte en un ser atemporal, en un símbolo. Más allá del tiempo y del espacio que le corresponden, repite el gesto cometido a lo largo de los siglos, que le integra al gran Tiempo de la Historia. Así la ve Massimo, que la compara a otra tiranicida: "Et tu prends ton couteau, Charlotte, et tu montes dans la diligence pour Paris, et tu frappes un grand coup, comme un boucher, en plein coeur." (D.R. pág.118), por la similitud de su gesto y de su intención.

Dentro del espacio común a todos los personajes de *Denier du Rêve*, es decir, Roma, Marcella reúne al pequeño grupo anarquista en su tienda de granos. Este microespacio, que ha servido de refugio a Carlo y luego a Massimo, cobra un valor simbólico. Como dice M. Yourcenar: "les deux chambres presque dérisoirement exposées au regard sont des cryptes où germent dans le noir des idées proscrites au grand jour." (37). Es el lugar donde la simiente del fanatismo nace y se desarrolla, donde nacen los proyectos del grupo anarquista y encuentran los medios para realizarse: "dans son magasin de grains, entre les sacs pleins du secret des semences, s'étaient tenus des conciliabules où couvait, sous cette Rome redevenue impériale, tout le pur fanatisme des jeunes sectes persécutées." (D.R. pág.87). Espacio materno, fecundo y protector, el almacén de granos es el verdadero hogar de Marcella, donde ella recibe, acoge y escucha a cuantos sufren o solicitan su ayuda. El almacén de granos corresponde al espacio de la lucha y de la subversión. Es el sitio secreto donde se fragua el atentado y donde Marcella pasa sus últimas horas de vida antes de realizar su proyecto.

La ciudad de Roma, donde coinciden todos los personajes, adquiere un valor particular para cada uno de ellos. Mientras para Marcella es la gran ciudad donde puede mantenerse en el anonimato y llevar a cabo sus actividades subversivas, para Rosalía es la ciudad del exilio, de la soledad y de la pobreza, para Alessandro, el lugar del éxito profesional y de la vida acomodada, para Giulio, el sitio

donde trabaja y la iglesia de Sainte-Marie-Mineure donde cada día hace su visita ritual. Para Dida: "... on n'aurait pu trouver une ville plus grande et plus belle que Rome, et c'est pour ça qu'il y venait tant d'étrangers" (D.R. pág. 153); para Massimo, una ciudad de paso como tantas otras. Pero para Clément Roux, Roma es la ciudad eterna, con sus ruinas, sus monumentos, a los que desea ver una última vez y que le hacen sentir la brevedad de la vida:

"Cette fontaine, par exemple, je tenais un peu à la revoir avant mon départ (...) Des choses si belles qu'on s'étonne qu'elles soient là. Des bouts, des fragments (...) Rome dorée... La Colonne (...) Et le Colisée..." (D.R. pág.187).

"Cette rue, pense-t-il, je n'y repasserai sans doute jamais plus... Et cette Rome... Regarder un peu autour de soi..." (D.R. pág.180-181). (38)

La autora declara su intención de añadir a la descripción de Roma esta dimensión histórica y mítica, ofreciendo una imagen "des rues de Rome à l'époque de Mussolini, mais aussi (...) la 'ville éternelle'". En el epílogo de la novela, "l'écrivain s'efforce de prendre du champ et de nous montrer dans son ensemble la Rome du 21 avril 1933, et en même temps la 'ville éternelle' au sens des rues, des maisons, de la cité dans laquelle évoluent les vivants." (39). Se produce en virtud de la narración, una superposición de la Roma actual, moderna, donde viven y actúan los personajes

de la novela, y de la Roma eterna, donde todo permanece o se repite siempre:

"Rome, anesthésiée par la nuit, semblait sise au bord du Léthé" (D.R. pág.193).

"Dans les musées de Rome, la nuit emplit les salles où sont les chefs-d'oeuvre: La Furie endormie, l'Hermaphrodite (...) blocs de marbre (...) ignorants à jamais que des artisans morts depuis des millénaires ont façonné leur surface à l'image de créatures d'un autre règne." (D.R. pág.196-197).

"Le long des rues, de haut en bas des maisons noires, les dormeurs s'étagent comme des morts aux flancs des Catacombes." (D.R. pág.198).

Esta unión de lo efímero con lo duradero, de la masa humana con la ciudad de piedra, de los barrios populosos y pobres con los grandes monumentos, es la que caracteriza el espacio comunitario de *Denier du Rêve*.

4.5.- Le Coup de Grâce.

En esta última novela, la narración en primera persona vuelve a ofrecer el punto de vista único que hemos encontrado en dos de las anteriores. El tiempo y el espacio aparecen subjetivizados por Eric, narrador y protagonista, pero a través del filtro de un importante distanciamiento temporal. El tiempo presente del narrador es el momento del recuerdo mediante el cual surge la evocación de un tiempo y de un

espacio lejanos: "Moi-même, à quinze ans de distance, je me souviens mal de ce qu'ont été ces épisodes embrouillés de la lutte antibolchevique en Livonie et en Courlande..." (G.Gr. pág.139). Se pueden distinguir, por tanto, dos fases temporales: el presente o tiempo de la narración y el pasado o tiempo del recuerdo nostálgico, que comprende la época anterior a la guerra y los diez meses pasados en Kratovicé; correlativamente, tenemos dos espacios: la estación de Pisa y Kratovicé.

Dejando aparte el espacio y el tiempo presente, que no intervienen en la intriga y sólo justifican la forma narrativa, nos detendremos en la época de juventud y los espacios donde ésta transcurre.

4.5.1.- La primera juventud o la felicidad perfecta.

Los tres o cuatro años que preceden al alistamiento de Eric transcurren en Kratovicé, en compañía de Conrad y son recordados por el personaje como una época de inmensa felicidad. Es una felicidad completa, física y moral, resultado de una vida placentera, que permite el libre recreo del cuerpo, el despertar de los sentidos y de los sentimientos: los placeres físicos, producidos por el ejercicio y el juego:

"Je me souviens de bains dans l'eau douce des lacs, ou dans l'eau saumâtre des estuaires (...), de siestes dans le foin (...) 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 (...); et de bonnes nuits de
lourd sommeil..." (C.Gr. pág.143),

la libre expansión amorosa: "Les filles mêmes ne manquaient pas à cet éden septentrional isolé en pleine guerre." (C.Gr. pág.144) y la plenitud afectiva debida a la ardiente amistad que une a los dos adolescentes:

"...entente spontanée des esprits, des caractères, des corps, y compris ce morceau de chair inexplicable qu'il faut bien appeler le coeur, et qui battait chez nous avec un synchronisme admirable..." (C.Gr. pág.142).

En esta época, Kratovicé es para Eric el espacio de la libertad:

"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." (C.Gr.idem).

Pero es a la vez un **espacio protegido**, apartado, de momento, de los peligros de la guerra, donde él recibe protección de personas amigas: "...on m'avait confié aux bons soins de sa tante (...) et à ceux du jardinier Michel, qui avait des instincts d'excellent chien de garde." (C.Gr. pág.143). Es, sobre todo, el espacio de la **inocencia** que propicia la tran-

quilidad moral necesaria para alcanzar la felicidad auténtica: "... une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent." (C.Gr. pág.145). En consecuencia, la primera juventud de Eric representa para él un tiempo edénico, ideal, nunca superado posteriormente, experiencia única que no ha sufrido ninguna degradación en su recuerdo a pesar del paso del tiempo.

"...j'ai connu le bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable qu'on peut échanger contre une poignée de gros sous (...) mais qui n'en demeure pas moins semblable à elle-même, et qu'aucune dévaluation n'atteint." (C.Gr.idem).

4.5.2.- "Les dix mois les plus pleins de ma vie".

Los meses transcurridos hasta la muerte de Sophie han constituido para el personaje un tiempo de hiperactividad. Corresponden al conflicto amoroso y a las acciones bélicas que ocupan los días y las noches de Eric. Se pueden distinguir tres etapas sucesivas: las dos primeras, que corresponden a la estancia en Kratovicé, y la tercera, que se desarrolla en el espacio abierto de los campos y pueblos aislados, escenarios de las últimas batallas.

4.5.2.1.- La cristalización del conflicto.

La primera etapa se caracteriza por la progresiva cristalización del conflicto amoroso entre Eric y Sophie y la iniciación del personaje al amor heterosexual, "elle m'avait embrassé à pleines lèvres, et je ne pouvais m'empêcher de

songer avec une certaine mélancolie que c'était là mon premier baiser de jeune fille..." (C.Gr. pág.153), "...on est bien, répétais-je, grisé par cette tendresse toute récente comme par l'introduction d'un nouveau thème musical, dans ma vie, et j'effleurai gauchement ces bras fermes..." (C.Gr. pág.161). Este tiempo es también el de la degradación de Eric y, en consecuencia, la deterioración de su relación con Sophie. A lo largo de él, se produce en el personaje la pérdida de inocencia, que se manifiesta a través de la mentira y del sadismo:

"Je battis en retraite à l'aide des premiers prétextes venus, trouvant pour la première fois une saveur ignoble à la vérité. Entendons-nous: ce que la vérité avait d'ignoble, c'est précisément qu'elle m'obligeait de mentir à Sonia." (C.Gr. pág.162).

"De mon côté, je ne dissimulais rien, excepté l'essentiel." (C.Gr. pág.179).

Paralela al disimulo, se revela en Eric una tendencia al placer sádico: "Bien vite, il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau (...) il n'est pas certain que je n'y prisise pas plaisir." (C.Gr. pág.160), "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..." (C.Gr. pág.167). "... son frémissement horrible et délicieux d'oiseau blessé." (C.Gr. pág. 184). Esta vertiente sádica del personaje, como lo per-

cibe J. Blot (40), no es una innovación en la obra de Yourcenar y se volverá a encontrar posteriormente en *Mémoires d'Hadrien* (41).

Aunque este periodo sea recordado por Eric como un tiempo de relativa felicidad, "J'espère que notre vie côte à côte a laissé à Sophie quelques souvenirs aussi beaux que les miens" (C.Gr. pág.164), con sus momentos de exaltación y de juego amoroso, no deja de ser percibido por él como tiempo del deterioro de sus relaciones íntimas y de la vida en Kratovicé,

"J'étais exaspéré par la tournure que prenaient, et la guerre, et mes affaires intimes (...) 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 devenu pour moi la vie à Kratovicé." (C.Gr. pág.174-175).

Al empeoramiento interno de esta fase de turbación y de altibajos corresponde una alteración y una pérdida de valores respecto al espacio. Así, el Kratovicé de la época feliz, descrito por el narrador positivamente, aparece ahora bajo el aspecto de la decadencia y de la corrosión: "...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..." (C.Gr. pág.151), "...ces corridors aux fenêtres bouchées où l'on butait sans cesse..." (C.Gr. pág.

167). Su aislamiento, antes sentido como propicio a la libertad, adquiere ahora connotaciones de soledad y de peligrosidad: "La nuit, tous feux éteints, le château ressemblait à un navire abandonné pris dans une banquise." (C.Gr. pág.164). Los alrededores del castillo, antaño espacio de la expansión física y afectiva, se han convertido para el personaje en un lugar empobrecido y arruinado por la guerra:

"...des petites villes sordides, des villages pouilleux (...) de vieilles demeures seigneuriales pillées au-dedans, éraflées au-dehors par la marque des balles qui avaient abattu le propriétaire et sa famille (...) des armées qui s'effilochaient en bandes d'aventuriers..." (C.Gr. pág.139-140).

Se ha establecido una estrecha relación entre la temporalidad interna y la temporalidad externa, que confluyen hacia un mismo proceso de deterioración. Con las amenazas de la guerra, el tiempo se mide como una sucesión de momentos, de días, a la espera de un ataque enemigo o de la muerte: "le temps y jouait son rôle par l'offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir." (C.Gr. pág. 167). Los esporádicos momentos de felicidad del principio han sido sustituidos por una sucesión de situaciones difíciles o trágicas:

"Pendant ces sombres semaines de l'avent (...)
la vie continua chez nous avec son pourcentage

habituel de misères, d'irritations et de catastrophes. Je vis ou j'appris la mort de quelques-uns de mes rares amis. Conrad fut légèrement blessé; du village, pris et repris par trois fois, il ne restait que quelques pans de murs fondant sous la neige." (C.Gr. pág.194).

Durante esta época, la unidad de acción es tan fuerte que neutraliza el tiempo y el espacio. La tensión interna de los personajes refleja la tensión externa producida por la guerra, dándose una "espejularidad" simbólico-histórica entre el conflicto interior y el conflicto exterior. De allí que el tiempo subjetivo o tiempo humano se vea asimilado al tiempo reiterativo de los acontecimientos bélicos, y que el espacio sea sentido por los personajes como profundamente marcado por las circunstancias históricas.. Por esta razón, lo único que marca el tiempo y el espacio es una misma oposición espacio exterior/espacio interior que determina las relaciones entre los personajes.

Mientras los días significan para Eric el tiempo de las actividades militares que generalmente le alejan de Kratovicé: "Les premières lueurs du jour nous ramenaient Conrad (...). Des camarades prêts à partir avec moi aux avant-postes (...) demandaient à boire avec nous la première eau-de-vie de la journée." (C.Gr. pág.165), la noche es propiciadora de intimidad, le ofrece la posibilidad de reunirse con Sophie y representa, por tanto, el tiempo de la expansión afectiva, de la confianza, de las manifestaciones de la pasión: "... presque tous mes souvenirs de Sophie sont

nocturnes, excepté le dernier, qui a la couleur blafarde de l'aube." (C.Gr. pág.188). Durante la noche, "temps des gestations, des germinations, des conspirations" (42), se desarrolla la actividad amorosa, con la liberación de las obligaciones diurnas y de los obstáculos impuestos por el entorno. El personaje, en su narración, privilegia los recuerdos nocturnos, momentos de reunión secreta con Sophie:

"...elle s'asseyait sur le lit (...) Tout en elle criait un désir auquel l'âme était mille fois plus intéressée que la chair (...) Seule avec moi, elle cherchait sans le vouloir ces occasions qui sont le viol des femmes, si irrité que j'en fusse, j'aimais cette espèce d'escrime épuisante..." (C.Gr. pág.164-165);

la noche de la borrachera de Sophie, la noche de la reunión en el balcón, durante el bombardeo, la noche de Navidad, son los tiempos fuertes de la relación que han marcado profundamente a Eric y perduran intactos en su memoria.

La nocturnidad de esta relación amorosa implica un espacio determinado: la habitación, microespacio cerrado que aísla a la pareja y contribuye a la intimidad propiciada por la noche, es el escenario del juego amoroso: "La chambre froide et suffocante, (...) se transformait en salle de gymnastique où un jeune homme et une jeune fille perpétuellement sur leurs gardes se surexcitaient à lutter jusqu'à l'aube." (C.Gr. pág.165). En el balcón de la habitación,

lugar de la reunión definitiva en *Anna, Soror...*, se produce el momento de entrega máxima de Eric a Sophie:

"J'entraînai Sophie sur le balcon comme un amant au clair de lune(...).Le bras passé autour de la taille de Sophie, j'avais l'impression d'ausculter son cœur (...)et ma seule pensée,autant que je peux m'en souvenir,était que si nous mourions cette nuit-là,c'est tout de même près d'elle que j'avais choisi de périr"(C.Gr.pág. 191).

Siguiendo esta comparación, la noche de Navidad parece una repetición de la noche en que Anna y Miguel (43), llevados el uno hacia el otro por su deseo incestuoso, permanecen separados por la puerta de la habitación:

"Un peu avant l'heure où le soleil se fût levé (...) j'entendis le doux bruit de fantôme que font des vêtements féminins tremblant au vent d'un corridor, le grattement pareil à celui d'un animal familier (...) et cette respiration haletante d'une femme qui a couru jusqu'au bout de son destin (...). Sophie parlait à voix basse, la bouche collée à la paroi de chêne."
(C.Gr. pag.202).

"...je ne me souviens que du mouvement d'une bouche à portée de mes lèvres." (C.Gr. pag.203).

La puerta de madera opera en las dos novelas la misma función disyuntiva y simboliza el obstáculo real que separa a los dos personajes: el interdicto religioso y moral para Miguel, la indecisión debida a su tendencia homosexual para Eric.

4.5.2.2.- El retorno del pasado.

Una segunda época, correspondiente a la huída de Sophie y a su ausencia de Kratovicé, se presenta al personaje como un doble retroceso en el tiempo, una repetición del periodo de su primera adolescencia y la vuelta a un tiempo mítico y lejano. El personaje atribuye a la deserción y a la desaparición de Sophie la situación de tranquilidad interna que reina en Kratovicé. Esta vuelta a la calma, debida a la ausencia del personaje femenino, devuelve a Eric algo de la felicidad anterior: "Quand je pense (...) à Kratovicé comme à une certaine notion de bonheur, je me souviens de cette période tout autant que de mon enfance." (C.Gr.pág.227). En efecto, al haber desaparecido la causa principal de su conflicto interno, Eric recobra la misma despreocupación que la de sus dieciseis años: "... j'ai vécu durant ces quelques semaines aussi libre d'inquiétudes que si je devais mourir le lendemain, ou vivre toujours." (C.Gr. pag.228). Revaloriza a Conrad, reconociéndole la pureza y el valor: "...j'ai eu le privilège d'y vivre à côté d'êtres essentiellement purs. Les natures comme celles de Conrad sont fragiles, et ne se sentent jamais mieux qu'à l'intérieur d'une armure." (C.Gr. idem), "En fait de crainte, Conrad était absolument vierge." (C.Gr. pag.229). Sin embargo, la calma que experi-

menta no es sinónima de placer, como en su primera adolescencia; lleva connotaciones de soledad, de frío y de muerte: "Il avait suffi de la disparition de Sophie pour faire régner (...) un calme qui était celui du couvent d'hommes et de la tombe." (C.Gr.pág.227).

Por otro lado, la ausencia de todo elemento femenino restituye a Kratovicé su tradición esencialmente masculina. La situación de guerra y la vida entre hombres proyecta en la mente del personaje la ilusión de un retorno al pasado lejano y la visión de un Kratovicé mítico. La apología de valores estimados como "masculinos", tales como la austeridad y el heroísmo operan el retorno de un mundo desaparecido: "Kratovicé redevenait ce qu'il avait été aux temps qu'on croyait révolus, un poste de l'Ordre Teutonique, une citadelle avancée de Chevaliers Porte-Glaive." (C.Gr. pag. 227). Pero este retroceso a una temporalidad remota e idealizada parece responder a una necesidad del personaje de abstraerse de la realidad presente, mucho menos atractiva pues, como lo dice poco después:

"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." (C.Gr. pag.228).

4.5.2.3.- Una doble tragedia.

La tercera época ofrece unas mutaciones radicales en lo que a la valoración espacial y temporal se refiere. La

estructura espacial, hasta entonces estática, sufre una importante modificación: el personaje se desplaza, sale al mundo exterior (44) y abandona Kratovicé, considerado anteriormente como espacio benéfico pero que ha sido desposeído de todo poder protector: "... nous abandonnâmes mélancoliquement Kratovicé devenu indéfendable..." (C.Gr. pág.229). Esta ruptura con el espacio favorable conlleva otra con las épocas de felicidad. Así, el personaje que había recobrado una relación satisfactoria con Conrad y cierta serenidad anímica, se enfrenta brutalmente con un tiempo trágico que coincide con la muerte de sus dos amigos. A partir de este cambio de situación, percibe el tiempo como cumplimiento del destino: "Le destin boucla sa bouche au petit village de Kovo..." (C.Gr. pág.235), fuerza ciega que escapa a la voluntad humana.

La muerte de Conrad marca una nueva etapa en la vida del personaje. Este trágico acontecimiento es sentido por Eric como el final de su juventud, la interrupción de la fase más feliz de su vida: "Et si ce bonheur émanait de Conrad ou seulement de ma jeunesse, c'est ce qui importe peu, puisque ma jeunesse et Conrad sont morts ensemble." (C.Gr. pág.145).

La muerte del ser amado provoca en él una **suspensión del tiempo**, percibida a través de la pérdida de la memoria inmediata, la incapacidad de forjarse una visión de futuro y la inactividad mental, equivalentes a una muerte metafórica,

"Ensuite (...) il y a un trou dans ma mémoire.

Je crois qu'il y a dans chaque vie des périodes

où un homme existe réellement, et d'autres où il n'est qu'un agglomérat de responsabilités, de fatigues (...) si le manque complet d'illusions et d'espérances est ce qui caractérise les morts, ce lit ne différait pas essentiellement de celui où Conrad commençait à se défaire."

(C.Gr. págs.233-234).

El tiempo vivido le aparece como un tiempo muerto, el tiempo del sueño que escapa a la conciencia: "Toute la fin de cette histoire s'écoule pour moi dans une atmosphère qui n'est pas celle du rêve, ni du cauchemar, mais du lourd sommeil. Je dormais debout..." (C.Gr. pág.234). "Il est certain que je n'ai été dans tout ce dernier acte qu'un figurant somnanbule." (C.Gr. pág.235). Es interesante señalar que la autora, en diversas ocasiones, establece una comparación entre el sueño y la muerte como dos estados parecidos de ausencia, de inconsciencia, de encuentros con la nada. (45).

La muerte de Sophie no hace sino confirmar esta sensación de ruptura en la vida de Eric. Vista como la repetición de la muerte de su hermano: "Elle ressemblait tout de même trop à son frère pour que je n'eusse pas l'impression de le voir mourir deux fois." (C.Gr. pág.245), clausura para el personaje una época y un lugar de su vida cuyo recuerdo genera dolor y tristeza: "La disparition de la soeur de Conrad liquiderait au moins ma jeunesse passée, couperait les derniers ponts entre ce pays et moi." (C.Gr. pág.244). Se advierte en este pensamiento de Eric un deseo de rechazar

todo sufrimiento provocado por los recuerdos y de cerrar definitivamente este episodio de las guerras bálticas. Pero el tiempo y el espacio de su aventura se imponen a su memoria, en contra de su voluntad, a través del remordimiento. En efecto, Sophie, al solicitar recibir la muerte de manos de su amigo consigue que el recuerdo de su ejecución atormente la conciencia de Eric. De esta manera, trasciende las barreras del tiempo, justificándose la confesión del personaje veinte años después.

A lo largo de la novela, se puede constatar que las épocas de felicidad y el espacio benefactor han sido sustituidos por un tiempo de dolor y un espacio trágico, de modo que la progresión temporal y espacial sufren un proceso simultáneo de negativización, que queda reflejado en la narración a través del pesimismo creciente del personaje.

NOTAS.

- (1) cf. G. Poulet, *Etudes sur le Temps Humain*, ed. du Rocher, Plon, 1964, vol.1.
- (2) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., posface d'*Anna, Soror...*, pág.247.
- (3) id.ibid., pág.248.
- (4) cf. A. Courribet, "La mère dans *Anna, Soror...*", comunciación presentada en el Coloquio Internacional M. Yourcenar de Tours en Mayo 1985: "L'évocation de la 'petite pièce dorée comme l'intérieur d'un coffre' renchérit d'ailleurs sur l'idée de protection et d'intimité propice, et fait de cette pièce un lieu matriciel par excellence (...) refuge sécurisant qui semble une métaphore du sein maternel".
- (5) id.ibid.: "L'abandon du monde maternel, c'est-à-dire, du monde de l'enfance, passe tout d'abord par la désobéissance à la mère, premier pas vers une affirmation du moi".
- (6) cf. cap.3, apartado 3.1.1.
- (7) A. Courribet, "Interdit et rupture dans *Anna, Soror...*", op.cit., pág.56.
- (8) Este distanciamiento repercute sobre la utilización del espacio físico: la habitación, lugar de reunión, se convierte en refugio o escondite para cada uno de ellos: Miguel se esconde en la suya para leer y releer el pasaje de la Biblia: "Il lui tardait d'être chez lui pour le rouvrir à la page qu'il avait marquée" (A.S. pág.31). Anna se encierra en su habitación para rezar o

para poder espiar, desde las persianas entreabiertas, las idas y venidas de Miguel. Allí mismo tendrá la revelación de su deseo, momento a partir del cual permanece encerrada, presa del tormento físico y moral, durante todo el día del viernes santo. La habitación de Anna sólo vuelve a ser lugar de reunión cuando en ella se realiza el incesto.

- (9) Señalamos el valor simbólico de la toponimia y su identidad: la iglesia de Mont-Olivet remite al Jardín de los Olivos, también llamado Monteolivete.
- (10) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Anna, Soror...*, pág.249.
- (11) id.ibid., pág.246.
- (12) Dolores Bermúdez, "Le lieu où tout se rejoint, la mort dans *Anna, Soror...*", *Actes du Colloque International Marguerite Yourcenar 1984*, op.cit., pág.22.
- (13) cf. G. Poulet, op.cit.
- (14) El orden cronológico de la narración ya no es necesario, se vuelve, en alguna medida, aleatorio. Por esta razón, en la primera versión de *Anna, Soror...*, *D'Après Greco*, incluida en el tríptico *La Mort Conduit l'Attelage*, el episodio que precede a la boda de Anna -su estancia en la corte de Flandes y su presentación a E. de Wirquin- encabeza el relato.
- (15) D. Bermúdez, op.cit., pág.23.
- (16) M. Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, op.cit., págs.11-2.
- (17) O. Tacca, op.cit., pág.138.

- (18) J. Rousset, *Forme et signification*, ed. Corti, París, 1964, pág.45.
- (19) D. Leuwers, op.cit., pág.148.
- (20) id.ibid., pág.147.
- (21) E. Real, "Le voyage dans L'Oeuvre Narrative de M. Yourcenar", comunicación presentada en el Coloquio Internacional M. Yourcenar de Tours, Mayo 1985.
- (22) "s'étant levé, il alla s'accouder devant le miroir jusqu'à ce que ses yeux fatigués de fixer sa propre image ne lui presentassent plus qu'un brouillard" (A.S. pág.39).
- (23) G. Poulet, op.cit., vol.3, introducción, pág.10.
- (24) id.ibid., pág.24.
- (25) id.ibid., vol.4, pág.11.
- (26) cf. Cl. Benoit, "*La Nouvelle Eurydice* ou le labyrinthe du moi", comunicación presentada en el Coloquio Internacional M. Yourcenar en Valencia, Octubre 1986.
- (27) M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., págs.162-3.
- (28) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, col.N.R.F., ed. Gallimard, París, 1968, págs.173-4.
- (29) M. Yourcenar, *Le Temps, ce Grand Sculpteur*, col. N.R.F. ed. Gallimard, París, 1983, pág.21.
- (30) En efecto, obedece a la unidad de lugar -la acción se desarrolla en Roma- y a la unidad de tiempo: "... ces quelques êtres imaginaires confinés à l'intérieur d'un tour et demi d'horloge qui va du 20 Avril 1933 vers midi au 21 vers six heures du matin...", señala M. Yourcenar al respecto en el prólogo de *Rendre à César*, op.cit., págs.24-5.

- (31) J. Blot, op.cit., pág.111.
- (32) M. Yourcenar, *Denier du Rêve*, op.cit., pág.13.
- (33) Dolores Jiménez, "La part du rêve dans *Denier du Rêve*" comunicación presentada en el Coloquio Internacional M. Yourcenar en Tours, Mayo 1985.
- (34) id.ibid.
- (35) M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., págs.313-5.
- (36) R. Barthes, *Sur Racine*, col. Points, ed. Seuil, París, 1963, pág.52.
- (37) M. Yourcenar, *Rendre à César*, op.cit., pág.18.
- (38) M. Galey, op.cit., pág.26.
- (39) P. de Rosbo, op.cit., págs.156-7.
- (40) J. Blot, op.cit., pág.117, sic "La composante sadique développée dans les *Nouvelles Orientales* va s'épanouir et si orgueilleusement qu'on en vient à se demander si l'histoire ne fut pas choisie à fin de lui donner libre cours et pour mieux écraser, meurtrir, briser, torturer Sophie...".
- (41) cf. el cap. "Saeculum aureum" en *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., págs.193-5.
- (42) J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, col.Bouquins, ed. Robert Laffont/Jupiter, París, 1982, pág.682.
- (43) cf. *Anna, Soror...*, op.cit., págs.44-5.
- (44) Por oposición al espacio interior estático, donde no ocurre nada, el espacio exterior es, como dice R. Barthes refiriéndose a la tragedia raciniana, "celui de la mort, celui de la fuite, celui de l'événement", op.cit. pág.11.

(45) cf. *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., págs.25-8 y *La Nouvelle Eurydice*, op.cit., pág.61.

5.- LAS MODALIDADES DEL SECRETO.

De la misma manera que el relato autobiográfico en *Alexis, La Nouvelle Eurydice y Le Coup de Grâce* conlleva un deseo de explicación o de confesión, la narración en tercera persona puede, y es el caso de *Anna, Soror...*, desvelar la interioridad de los personajes y reflejar sus sentimientos más recónditos. Esta observación nos lleva a estudiar en cada novela la presencia del secreto, intentando deslindar sus distintas modalidades. Estudiaremos las distintas formas que reviste la revelación del secreto a través de los recursos expresivos del personaje y de las técnicas literarias utilizadas en cada novela: el relato en primera persona, que da lugar a la confesión o a la narración autobiográfica, al relato en tercera persona sometido al juego de las focalizaciones y al empleo de la sentencia y de la generalización, común a la mayoría de las obras.

5.1.- El relato en primera persona.

Según dice M. Yourcenar a P. de Rosbo, "Chaque livre, chaque projet se développe et se construit selon sa forme à lui (...) La forme n'est autre que le fond rendu visible et l'essence rendue palpable" (1), lo cual quiere decir que la modalidad narrativa de cada novela es indisociable de su contenido. Entre las novelas de la primera época, tres de ellas son relatos en primera persona: *Alexis, La Nouvelle Eurydice y Le Coup de Grâce*. En las tres, el personaje hace un relato retrospectivo de su vida o de una parte de ella más o menos alejada, que incluye el proceso evolutivo de su

crisis interna. Para captar la interioridad, los pensamientos, las sensaciones y todas las reacciones del individuo, la utilización de la primera persona como procedimiento narrativo ofrece un conocimiento inmediato, directo y sin ningún intermediario. La autora explica las razones de su elección en cuanto a la forma narrativa en primera persona:

"De plus en plus, je me suis rendu compte que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait." (2)

"...si l'on fait parler le personnage en son propre nom (...) on se met à la place de l'être évoqué; on se trouve alors devant une réalité unique, celle de cet homme-là, à ce moment-là, dans ce lieu-là..." (3).

De estas tres novelas, dos pertenecen al subgénero de la confesión (4): *Alexis* y *Le Coup de Grâce*. En efecto, si, como lo dice M. Delcroix, "pour qu'il y ait confession, il suffit qu'il y ait eu faute, et quelqu'un pour écouter" (5), los dos relatos ofrecen estos requisitos. Por esta razón los analizaremos seguidamente, dejando en tercer lugar *La Nouvelle Eurydice*, cuya narración, si bien autobiográfica, no va dirigida a ningún destinatario.

5.1.1.- La confesión.

Por medio de una carta dirigida a Monique, Alexis confiesa su secreto, esa parte de su ser que ha mantenido escondida durante tanto tiempo. No se puede ignorar cierta influencia de Gide en la elección del tema y la forma de tratarlo (6). La novela epistolar, compuesta de una sola carta, nos remite a *L'Immoraliste*; el tema, a varias obras de este autor (*L'Immoraliste*, *Corydon*) y el título, al *Trai-*

té du Vain Désir, aunque Marguerite Yourcenar se declare más influida por Rilke (7).

La carta autobiográfica ofrece al personaje la posibilidad de expresar por escrito una **confidencia** (8) que no ha sido capaz de hacer verbalmente. Así, en varias ocasiones, ha intentado confesar las razones de su drama interno, sin decidirse a revelar la verdad o sin conseguir hacerlo; primero con su madre: "...il me semblait qu'un aveu allait couler hors de moi, involontairement, à la façon des larmes. J'allais peut-être tout raconter, quand la servante entra..." (Alex. pág.62), más tarde, con la princesa Catherine, a quien se confía con medias palabras, sin llegar a ser comprendido: "Cette demi-confession, déjà pénible, ne réussit qu'à faire sourire." (Alex. pág.97), y con Monique, "J'avais pris l'habitude des demi-confidences; je vous torturais d'aveux, d'autant plus inquiétants qu'ils étaient incomplets." (Alex. pág.107), sin otro resultado que hacerla sufrir. Por esta razón, Alexis recurre a la palabra escrita, que no puede ser interrumpida por el lector/interlocutor: "Vous voudriez m'épargner ce qu'a d'humiliant une explication si longue; vous m'interrompiez trop tôt; j'aurais la faiblesse, à chaque phrase, d'espérer être interrompu." (Alex. pág. 20). Pero, la dificultad de la confesión escrita también es un obstáculo para su deseo de sinceridad. La palabra, oral o escrita, traiciona el pensamiento:

"J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles

écrites la trahissent encore davantage (...)
Ecrire est un choix perpétuel entre mille
expressions, dont aucune ne me satisfait (...)
Une lettre, même la plus longue, force à
simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être: on est
toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être
complet!" (Alex. pag.19).

La confidencia de Alexis, para poder realizarse necesita un destinatario, pero un destinatario silencioso y sin derecho a la palabra. Por medio de la escritura se dirige a Monique para contarle su secreto, a sabiendas de que ella no podrá intervenir en su larga confesión. Desde el principio de su carta, el "locutor" plantea el problema del estatuto de la confidencia y de su necesidad, como lo demuestra D.Y. Debreuille en su interesantísimo estudio "Formes et fonctions de la confidence, d'Alexis à Hadrien".

"La parole n'apparaît que comme un 'pour autrui', c'est sa fonction et en même temps son insuffisance. Dès lors, et très logiquement, la présence d'autrui a tout pouvoir sur l'existence de cette parole, et en particulier, celui de l'interrompre. Il faut donc, pour qu'elle existe, postuler son allocutaire mais en même temps, l'absenter: c'est ce que permet (...) l'écriture" (9).

El narrador reafirma así la naturaleza confidencial de su relato por intermitentes interpelaciones a su destinatario: "Mon amie", "Monique", oyente, o mejor, futura lectora, reducida a una "présence sans vie et sans voix, sinon celles qu'Alexis lui donne." (10).

Pero, si siente necesidad de confiarse, es por el sentimiento de culpabilidad que le atormenta: "Je suis trop coupable envers vous pour ne pas m'obliger..." (Alex. pág. 20), "je commençais déjà à redouter d'être coupable." (Alex. pág.37), "... je me condamnais donc sévèrement." (Alex. pág. 55), "Je me laissai glisser (...) vers ce crime" (Alex. pág.99). La culpabilidad no radica solamente en la inclinación vergonzosa, en la homosexualidad, sino en el silencio y la mentira que la han mantenido oculta. En efecto, para mantener su secreto, Alexis ha tenido que recurrir al fingimiento, al silencio engañoso: "Il est terrible que le silence puisse être une faute; c'est la plus grave de mes fautes, mais enfin (...) je l'ai commise envers moi-même." (Alex. pág.29), "... ce que j'avais de vertus furent les complices de ce mensonge..." (Alex. pág.99). Esta culpabilidad reconocida lleva al personaje a solicitar el perdón por su falta de sinceridad. La última frase de la carta: "... je vous demande pardon, le plus humblement possible..." (Alex. pág.123), no hace sino repetir la petición que vuelve cíclicamente en el texto: "Il faut me pardonner..." (Alex. pág. 26), "Je l'avoue: peut-être, (...) ai-je espéré de la sorte vous disposer à l'indulgence, au début d'un récit qui vous en demandera beaucoup." (Alex. pág.32), "Pardonnez-moi d'être..." (Alex. pág.57).

La revelación del secreto.

La voluntad de confesar no está exenta de dificultades y tropieza con obstáculos casi insuperables: "Je suis pour la seconde fois sur le bord d'un aveu; il vaut mieux le faire tout de suite et le faire tout simplement." (Alex. págs.38-39). Durante cincuenta páginas da vueltas en torno a la cuestión, aplaza la confesión porque se trata de un hecho vergonzoso, difícilmente explicable. Las palabras se diluyen en perífrasis, se ocultan tras eufemismos: "Il s'agit de quelque chose non pas vraiment de plus intime (...) Surtout de plus misérable" (Alex. págs.20-21). "Je sais qu'il y a des noms pour toutes les maladies, et ce dont je vous parle passe pour être une maladie." (Alex. pág.33). "... ce dont je différais le plus, ce n'était pas des femmes (...) Monique, me comprenez-vous?" (Alex. pág.39). Cuando, por fin, se cuenta la primera experiencia, es por medio de una metáfora poética como el narrador designa el objeto de su amor prohibido: "... ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontraï la beauté..." (Alex. pág.54), mientras la realización del acto sexual está escamoteada por una elipsis, señalada por unos puntos suspensivos, "La scène qui est, semble-t-il, décisive, nous est présentée ou plutôt refusée, à grand renfort de pronoms indéfinis, 'Et ce fut alors que cela eut lieu. (...) Je n'ose vous dire cela que d'une façon très vague...' (Alex. págs. 53-54)" (11). Confesión incompleta, llena de silencios, de reticencias, que cuestiona la operatividad del lenguaje y la problemática de la comunicación, ya que el personaje no puede expresar su yo secreto, sus experiencias íntimas pues teme no ser

comprendido y se confiesa incapaz de utilizar el lenguaje que tiene a su disposición:

"Je sens que je deviens très obscur (...) il suffirait pour m'expliquer de quelques termes précis (...). Mais je ne les emploierai pas (...) Je ne puis pas, non seulement par délicatesse et parce que je m'adresse à vous, je ne puis pas devant moi-même" (Alex. pág.33).

"... comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie? Il n'explique même pas un fait, il le désigne." (Alex. pág.34-35)

y lo que precisamente no se puede hacer es designar, describir, entrar en detalles: "Je ne décrirai pas la recherche hallucinée du plaisir (...) Je passe sur le somnambulisme du désir..." (Alex. pág.76), "Ne vous effrayez pas, je ne décrirai rien; je ne vous dirai pas les noms..." (Alex. pág. 70), "Je vous épargne le récit des transgressions nouvelles..." (Alex. pág.58), "... je faillis une ou deux fois être heureux (...) Je n'expliquerai pas quelles circonstances..." (Alex. pág.41). Por eso, el autor de la confesión tiene que seleccionar lo que va a contar: "Les formules abondent, qui attestent la sélectivité de la narration", observa M. Delcroix (12) de manera que se elimina todo lo objetivo a favor de una abstracción que refleja más los estados de ánimo del personaje que sus acciones.

"Je finissais par céder à la première tentation venue, uniquement parce que, depuis longtemps, je m'interdisais de le faire. Je me fixais à peu près, d'avance, l'époque de ma prochaine faiblesse; je m'abandonnais, toujours un peu trop vite, moins par impatience de ce bonheur pitoyable que pour m'éviter l'horreur d'attendre l'accès, et de le supporter. Je vous épargne le récit des précautions que je pris contre moi-même; elles me semblent maintenant plus avilissantes que des fautes (...) je finis par reconnaître que nos instincts se communiquent à notre âme et nous pénètrent tout entiers."

(Alex. pág.75).

En consecuencia, al final de su larga carta, el personaje no ha conseguido más que una confianza parcial, fragmentaria, y su secreto, sugerido en múltiples ocasiones, no ha sido desvelado claramente. El que escribe ha tenido que solicitar la inteligencia, la intuición y la agudeza del destinatario para ser comprendido: "Mon amie, je vous ai toujours crue capable de tout comprendre..." (Alex. pág.122), "Votre mérite, mon amie, n'est pas seulement de pouvoir tout comprendre, mais de pouvoir tout comprendre avant qu'on ait tout dit. Monique, me comprenez-vous?" (Alex. pág.39).

Por todas estas razones el personaje pone en duda la posibilidad y la efectividad de la confianza: "chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer." (Alex. pág.21) y su escepticismo en

cuanto a la eficacia de las palabras le lleva a afirmar que el silencio es más elocuente: "... il est bien des choses qu'on exprime davantage en ne les disant pas." (Alex. pág. 79).

La otra posibilidad de expresión que se ofrece a Alexis es la música:

"... tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence (...). Il fallait qu'il ne se servit pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique..." (Alex. pág.29).

Con su música, intenta expresar a Monique su rebelión interior: "Je pensais, avec une sorte de cruel plaisir, que de votre chambre, vous m'entendiez jouer; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication." (Alex. pág. 120):

Pero ni la música ni el silencio ni las palabras consiguen traducir la intimidad del ser y la complejidad de la vida:

"La vie, Monique, est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles; toute image simplifiée risque toujours d'être grossière (...) chacun de nous a sa vie particulière, unique (13), déterminée par tout le passé (...)

Sa vie qui n'est qu'à lui-même (...) et qu'il n'est pas toujours sûr de comprendre tout à fait. Et ce que je dis là de la vie toute entière, je pourrais le dire de chaque moment d'une vie (...) quand vous sauriez tout, il resterait encore à m'expliquer moi-même."
(Alex.págs.33-34-35).

Aquí aparece el verdadero sentido de la confesión de Alexis. El motivo de la carta, anunciado desde la página 35: "Cette lettre est une explication" (Alex. pág.35), aunque permanezca válido hasta el final, se ha convertido para el personaje en el pretexto de su autobiografía personal. La revelación de su secreto a través de la confidencia, si bien tiene por efecto directo el definitivo distanciamiento de la pareja (14), permite al narrador realizar un largo análisis de sí mismo, una contemplación y un descubrimiento de su verdadera personalidad, que le llevan paulatinamente a la total emancipación: "... écrire ma vie me confirme en moi-même (...) N'ayant pas su vivre selon la morale ordinaire, je tâche, du moins, d'être d'accord avec la mienne." (Alex. pág.123). La escritura de la confidencia se ha convertido en un monólogo autotélico (15).

Le Coup de Grâce.

Como *Alexis* y *La Nouvelle Eurydice*, *Le Coup de Grâce* ofrece los requisitos de la narración autobiográfica. En el prólogo del libro, M. Yourcenar dice:

"Le récit est écrit à la première personne et mis dans la bouche du personnage principal, procédé auquel j'ai souvent eu recours parce qu'il élimine du livre le point de vue de l'auteur ou du moins ses commentaires, et parce qu'il permet de montrer un être humain faisant face à la vie, et s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer" (16).

Por lo tanto, como Alexis, Eric es a la vez narrador y protagonista y autor de la confesión. Sin embargo, conviene señalar en esta segunda novela, algunas diferencias formales que inciden directamente sobre el estatuto de la confesión:

- La carta autobiográfica de Alexis ha sido sustituida aquí por un largo monólogo oral.

- La confesión de Eric no va dirigida a un sólo destinatario, como se da el caso en la primera novela, sino a un grupo de oyentes silenciosos, compañeros del narrador: "De temps à autre, par un tic qui faisait chaque fois tressaillir ses deux camarades, il frappait la table (...) l'un des deux hommes profitait de cette diversion pour réclamer un nouveau café noir." (C.Gr. pág.136).

Algunas frases que se refieren al monólogo de Eric van dirigidas a los dos oyentes en el transcurso de la narración: "Mais ce résumé que je vous sers est fait après coup..." (C.Gr. pág.228), "Ajoutez à cela deux ou trois douzaines de souvenirs heureux..." (C.Gr. pág.242), "Vous me direz qu'il y avait aussi dans les mélodrames romantiques de ces rôles muets et voyants de bourreaux." (C.Gr. pág.235).

Pero mientras Monique, destinataria de la carta, es también un personaje -mudo, eso sí- de la narración, los dos oyentes anónimos no tienen ninguna participación en la historia contada. Son meros elementos de la ficción narrativa cuya única función es justificar el monólogo hablado de Eric. Como lo dice M. Yourcenar, "Rappelons pourtant qu'un long récit oral fait par le personnage central d'un roman à de complaisants et silencieux auditeurs est, quoiqu'on en fasse, une convention littéraire: c'est dans *La Sonate à Kreutzer* ou dans *L'Immoraliste* qu'un héros se raconte avec cette précision de détails et cette logique discursive; ce n'est pas dans la vie réelle." (17).

Finalmente, este marco literario tiene una consecuencia directa sobre la esencia del texto: del destinatario único, receptor de una confidencia íntima, hemos pasado al destinatario plural, anónimo, eventual, receptor de un relato personal, pero no confidencial. Mientras Alexis cuenta confidencialmente a Monique su vergonzoso secreto, Eric deja fluir su relato ante sus compañeros, impulsado por el remordimiento y la obsesión del recuerdo. Además, si Monique, como futura lectora, ejerce una influencia sobre Alexis a la hora de redactar la carta, los dos oyentes no pesan para nada en la confesión de Eric. Cuando el personaje pronuncia su largo monólogo, es para sí mismo: "et l'Allemand, (...) suspendant un instant l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même, vouûtait les épaules en se penchant sur son briquet" (C.Gr. pág.137) (18).

La evocación liberadora.

La confesión de Eric, hecha para sí mismo en realidad, cambia la perspectiva del relato. En efecto, ya no se trata de realizar una confidencia, de desvelar algo que se ha mantenido oculto hasta el momento presente, como en *Alexis*. Al no dirigirse realmente a nadie, el personaje intenta alcanzar un doble objetivo:

- A través de la evocación de los acontecimientos pasados y por medio de un examen de conciencia, trata de esclarecer ciertos puntos confusos de una aventura pasada en la que se ha visto directamente implicado, buscando las razones profundas de sus reacciones y de las de Sophie durante los diez meses transcurridos en Kratovicé: "Le héros raconte et se raconte, fait son récit, mais en même temps plaide sa cause et fonde sa morale." (19). Con el distanciamiento que produce el paso del tiempo, "...à quinze ans de distance..." (C.Gr.pág.139), el personaje se esfuerza por recordar, comprender, juzgar, culparse o declararse inocente y emite juicios de valor, con entera subjetividad, pero con la lucidez de sus cuarenta años.

- Busca liberar su conciencia de la obsesión del recuerdo y de los remordimientos que le invaden, pues se siente culpable y responsable en alguna medida de la muerte de Sophie. Por su autoacusación, a veces exagerada, persigue el modo de apaciguar el remordimiento. M. Yourcenar, explicando ciertos mecanismos psicológicos del personaje tal como ella los ha creado, dice: "Dans la plupart des cas, ce biais du récit à la première personne favorise l'individu qui est ainsi censé s'exprimer; dans *Le Coup de Grâce*, c'est au

contraire au détriment du narrateur que s'exerce cette déformation inévitable quand on parle de soi. Un homme du type d'Eric Van Lhomond pense à contre-courant de soi-même; son horreur d'être dupe le pousse à présenter de ses actes, en cas de doute, l'interprétation qui est la pire..." (20).

El secreto.

Si, para Alexis, la homosexualidad constituye el secreto que desvela a Monique por medio de su carta, para Eric, es una vertiente de su personalidad que no le plantea ningún problema de tipo moral o religioso y que no tiene necesidad de disimular ante sus oyentes. Por eso, cuando habla de su preferencia sexual, no emplea los términos "pecado", "falta" o "instintos prohibidos" que hallamos en *Alexis*. Si utiliza a veces palabras veladas o metáforas, es más por pudor o preocupación estética, para mantener la elegancia del lenguaje: en todo caso, su homosexualidad queda perfectamente aclarada. Así, la designa como: "... une singularité imprévisible." (C.Gr. pág.159) o un vicio: "...mon vice (...) m'aurait reconquis, et ce vice, quoiqu'on puisse en penser..." (C.Gr. pág.204). Admite ser "... un homme qui méprise les femmes..." (C.Gr. pág.157), y para algunos como Wolkmar, "...un objet de scandale..." (C.Gr. pág.208).

Sin embargo, es precisamente su homosexualidad lo que él ha mantenido en secreto ante Sophie. Para guardar su secreto, el personaje ha recurrido al engaño, a la mentira, al silencio, creando entre él y su amiga un malentendido que ha provocado en ella un grave conflicto sentimental:

"Je battis en retraite à l'aide des premiers prétextes venus, trouvant pour la première fois une saveur ignoble à la vérité. Entendons-nous: ce que la vérité avait d'ignoble, c'est précisément qu'elle m'obligeait de mentir à Sonia."
(C.Gr. pág.162).

"De mon côté, je ne dissimulais rien, excepté l'essentiel." (C.Gr. pág.179).

"... en m'apercevant soudain que je ne disais là qu'un mensonge." (C.Gr. pág.190).

Al no revelar su secreto, Eric se ha convertido en un verdadero enigma para Sophie. Además, el secreto no ha podido ser comunicado confidencialmente por el personaje, sino que ha sido revelado por la indiscreción de Wolkmar, imposibilitando a Eric toda explicación o justificación. Su silencio culpable, su falta de franqueza, han incitado a Sophie a marcharse definitivamente, de manera que han acarreado indirectamente su muerte: "Il se peut qu'une confiance totale de ma part l'eût empêché de passer ainsi à l'ennemi..." (C.Gr. pág.211). Por eso, el hecho de haber mantenido el secreto, sentido como falta grave por Eric, le impulsa a realizar su confesión.

La confesión de las culpas.

Lo que caracteriza el ritual de la confesión es el reconocimiento y la declaración de las culpas propias. En *Le Coup de Grâce*, Eric confiesa su parte de responsabilidad y su culpabilidad en la trágica historia de Sophie. Al silencio culpable sigue la palabra liberadora que fluye en el

largo monólogo-confesión. El personaje, no solamente reconoce sus mentiras, su poca sinceridad, sino también el haber hecho sufrir voluntariamente a un ser generoso e ingenuo. La enumeración de los tormentos infligidos a Sophie es abundante y atestigua, por parte de Eric, una cierta tendencia al sadismo: "... il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau (...) il n'est pas certain que je n'y prisse pas plaisir." (C.Gr. pág.160), "...ma seule excuse pour les tourments que je lui ai causés." (C.Gr. pág.156), "... mes duretés, mes refus, mes dédains eux-mêmes prirent pour elle l'aspect d'une épreuve..." (C.Gr. pág.188).

La lista de las faltas que Eric reconoce haber cometido para con su amiga y consigo mismo, es larga: autocomplacencia culpable: "J'admets qu'une telle complaisance envers soi-même mérite des coups de pied..." (C.Gr. pág.162); vanidad, que le impide renunciar al placer de sentirse amado: "... la vanité me compromit envers elle comme le désir l'eût fait." (C.Gr. pág.167); brutalidad y grosería: "... j'eus la brutalité de dire à Sophie que si j'avais eu besoin d'une femme, c'était elle la dernière que j'aurais été chercher..." (C.Gr. págs.172-173), "Je la saisis par le bras, et je la giflai." (C.Gr. pág.199), "Il y a au fond de chacun de nous un goujat insolent et obtus, et ce fut lui qui riposta: - Les filles de trottoir n'ont pas à se charger de la police des mœurs, chère amie." (C.gr. pág.213); cobardía, cuando la noche de Navidad no se atreve a dar el primer paso y a reconciliarse con Sophie. Admite también su mala conciencia: "L'idée qu'elle prenait contre moi sa défense m'atteignit au point le plus sensible de ma mauvaise conscience." (C.Gr.

pág.213), y su falta de sentimientos y de convicción para intentar salvar a Sophie de la muerte, evitando la ejecución:

"Je sentais qu'un homme meilleur que moi eût trouvé un expédient admirable, mais je ne me suis jamais fait d'illusions sur mon manque de génie du cœur. La disparition de la soeur de Conrad liquiderait au moins ma jeunesse passée..." (C.Gr. pag.244).

El sentimiento de culpabilidad convierte al personaje en un ser atormentado por los recuerdos: "...des circonstances dont le souvenir ne m'est que trop présent." (C.Gr. pag.157); "... durant ces longues nuits, l'image de la jeune fille (...) hanta mon insomnie... aussi obstinément que s'il s'agissait d'un fantôme." (C.Gr. pag.218); "Quant à Sophie, elle m'était complètement sortie de la tête. (...) Depuis, l'image a été renforcée par un bain dans un acide." (C.Gr. pag.234). Los remordimientos acuden involuntariamente a su conciencia: "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." (C.Gr. pag.248). No es por casualidad si el relato de Eric termina con la descripción escalofriante de la ejecución de Sophie. Detrás de todas las acusaciones más o menos graves que el personaje se va imputando a sí mismo, subyace el móvil profundo de la confesión: la convicción interior de haber sido -directa e indirecta-

mente- el causante de la muerte de un ser querido. Al contar detalladamente las circunstancias de dicha muerte -"l'exécution a lieu dans un ralenti terrible qui fait qu'Eric et le lecteur observent chaque tressaillement de la victime." (21)- el narrador intenta conjurar la obsesión que le persigue todavía, a pesar del mucho tiempo transcurrido desde los acontecimientos.

En el transcurso de la confesión, Eric requiere de vez en cuando la atención de sus auditores, jueces ocasionales e imparciales, bien para recalcar sobre su sinceridad: "Autant que possible, je ne mens pas." (C.Gr. pág.186), o bien para aclarar lo que podría ser interpretado erróneamente: "...je ne tiens pas à être accusé de plus de perfidie que je n'en suis capable." (C.Gr. pág.207), "Je ne cherche pas le moins du monde à plaider irresponsable..." (C.Gr. pág.234) y procura mediante un examen de conciencia lúcido y sin complacencia, comprender las razones ocultas de su comportamiento. En este sentido, la confesión permite al personaje enfrentarse con su vida, "...s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer..." (22), con la lucidez necesaria "pour essayer de se connaître et de passer jugement sur soi-même" (23). Además, al descargarse de los fantasmas que torturan su conciencia, consigue realizar una especie de catarsis, con lo cual la confesión cumple una función liberadora.

La Nouvelle Eurydice.

Inmediatamente posterior a *Alexis* y anterior a *Le Coup de Grâce*, esta novela ofrece la misma forma autobiográfica, pero se diferencia de las otras dos por no poseer ningún destinatario explícito. Las dos únicas referencias al acto

de escritura tampoco aportan información al respecto: "... c'est le hasard (...) qui choisit nos amours; puisque je n'en avais pas vécu d'autres, c'est celui-là que je vais raconter." (N.E. pág.10); "... pourquoi donc écrirais-je, si ce n'est pour donner des choses l'image la plus exacte, la moins déformée possible." (N.E. pág.217). En cuanto a las interpelaciones a Thérèse que aparecen en la tercera y en la cuarta parte del libro, se dirigen a un ser ausente, después de su muerte, por tanto, no puede ser considerado como destinatario del relato:

"Vous êtes morte, ma bien-aimée (...) Mon amie, ce n'est pas ma faute: vous avez consenti trop tard (...) Bien-aimée, je vous aime ainsi (...) votre dévouement, Thérèse, n'a pas été inutile..." (N.E. págs.147-148-149)

y al final del texto:

"Mon amie, je vous l'ai ramené (...) Mon amie, je ne sais pas si je vous aimais (...). Pour réunir trois coeurs qui n'ont pu s'accorder, je ne vous aime plus assez, Thérèse..." (N.E. págs. 238-239).

Como lo señala Jean Rousset, "de tels messages ne seront pas communiqués. Le destinataire non lecteur demeure enclos dans le texte. Il s'agit bien de pseudo-destination" (24). Por lo tanto, la confesión, si existe - el largo relato de Stanis-

las puede aparecer como tal-, no va dirigida a nadie, sino al personaje que escribe -y en este caso, es una autoconfesión- o a los posibles lectores que presupone todo acto de escritura.

El examen de conciencia:

Stanislas es un ser atormentado, como Alexis y Eric, aunque más próximo de este último: por una parte, su posible inclinación a la homosexualidad, manifestada en sus sentimientos hacia Emmanuel, tiene una importancia relativa y, además, queda muy confusa en el texto, como hemos señalado en un análisis anterior (25); por otra, llega a sentirse en algún momento, como el oficial alemán, indirectamente responsable de la muerte de sus amigos. Hay que señalar al respecto que estas tres novelas tienen curiosamente un punto en común: el personaje se considera responsable de la muerte real o simbólica -en el caso de Alexis- del ser o de los seres amados y que le han amado. Con ello tiene motivo más que suficiente para desear o necesitar una confesión escrita u oral, pública o secreta, sometida al juicio de los demás o de uno mismo, con el fin de descargar su conciencia. Pero el largo relato de Stanislas, más que a la necesidad de una confesión, parece responder, en parte, al deseo de un examen de conciencia (26) para averiguar su grado de culpa en la muerte de Thérèse y de Emmanuel, y al mismo tiempo, a un intento de justificarse. Así, la muerte de Thérèse, conocida muy posteriormente a la fecha del acontecimiento, provoca en Stanislas sentimientos equívocos: dolor de la pérdida del ser amado: "... encore fatigué des larmes (...) on se débat, on se jette à terre comme un enfant malade..." (N.E.

págs.146-147). y pesadumbre por no haber disfrutado juntos de su amor: "vous avez consenti trop tard; j'ai désespéré trop vite (...) nous avons passé à côté du plaisir (...) et pour finir, la peine seule est venue." (N.E. pág.148), pero al mismo tiempo, cierto sentimiento egoísta, al comprender que el objeto de su amor escapa así a la degradación (27), "Sa mort m'inspirait maintenant un sentiment de sécurité; elle ne pouvait pas déchoir; elle ne pouvait plus vieillir." (N.E. pág.152). Para tranquilizar su conciencia, a pesar de saber que Thérèse ha muerto de una neumonía contraída la noche de la cita, procede a un alejamiento afectivo y a la negación de todo amor verdadero entre los dos, declinando así toda responsabilidad en los hechos:

"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 (...) 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." (N.E. págs.161-162).

Se observa una desvalorización consciente y razonada de la culpabilidad, que se repite con ocasión de la muerte de Emmanuel. "Ma première sensation ne fut que de soulagement; je n'avais plus, cette fois encore, qu'à constater le fait accompli." (N.E. pág.224). A pesar del sentimiento de culpabilidad que fugitivamente le invade: "Je ne m'étais jamais

senti si coupable." (N.E. pág.229), el personaje busca siempre lo que pueda declararle inocente:

"J'avais besoin, d'ailleurs, que cette fille ne se fût pas trompée: en ce cas, je n'étais pour rien, ou du moins pour peu de chose, dans ce dénouement d'un malheur. Ce dont je me serais fait de violents reproches, quelques semaines plus tôt, n'était maintenant qu'un moindre mal..." (N.E. pág.226-227).

Este comportamiento, sentido como censurable, le lleva a justificarse y a rechazar todo juicio o reproche ajeno: "Je me reproche trop ma dureté pour accepter qu'on m'en blâme (...) Je ne me crois pas d'ailleurs si odieux que je puis le paraître." (N.E. págs.224-225). Pero, si este examen de conciencia retrospectivo puede, en alguna medida, ahogar los remordimientos de Stanislas y motivar su relato autobiográfico, obedece no obstante, a otra razón mucho más decisiva, que sustenta la mayor parte de la novela: esclarecer el misterio, desvelar el secreto.

El misterio, el secreto y el enigma.

Durante toda su narración, el personaje persigue un fin preciso que viene expresado al final de la novela: "On use une partie de sa vie à la recherche des causes." (N.E. pág.219) pero que se presiente desde las primeras páginas: "... tous cela est au début de ma vie comme un faisceau de causes où je ne puis rien changer." (N.E. pág.11). En efecto, durante este episodio de su vida se le han planteado

una serie de incógnitas que provienen unas veces del misterio y otras, del secreto mantenido por los personajes y que se presenta al narrador bajo la forma de un enigma.

Antes de proseguir, es conveniente aclarar en qué sentido utilizamos estos tres vocablos y la diferencia que establecemos entre ellos. El **misterio** corresponde a lo incomprendible, lo no accesible al conocimiento, lo desconocido, mientras el **secreto** se refiere a lo que se esconde intencionalmente, lo que se tiene reservado y oculto, y el **enigma**, algo cuyo sentido ha sido artificiosamente encubierto.

Según Jean Blot (que no parece dar el mismo sentido a estas palabras), toda la novela se fundamenta sobre el misterio: "La qualité de cette première partie du livre tient au mystère qui pèse sur les relations des deux hommes entre eux et avec Thérèse (...) le mystère, à son tour, doit sa qualité au fait qu'il ne réside pas en quelque chose que l'on cache, mais bien dans un secret qu'on ignore." (28), pero observa que a partir de la segunda parte, "le mystère a perdu de sa qualité. Nous ne trébuchons plus ensemble dans le noir. On sait quelque chose qu'on nous cache" (29); hemos pasado del misterio al secreto, de lo que se ignora a lo que alguien esconde voluntariamente.

En la primera parte de su relato, Stanislas se encuentra en una situación de ignorancia. Desconoce los sentimientos de Thérèse hacia él y las intenciones de su invitación: "... je me figurais, ou plutôt (comme les enfants qui se bercent en se racontant des histoires), je me représentais qu'elle m'aimait" (N.E. pág.17), "j'en vins à penser qu'elle

ne m'avait reçu, puis gardé à Vivombre, qu'afin de voir si la jalousie, chez Emmanuel, suffirait à réveiller l'amour, et qu'elle m'en voulait d'avoir si peu réussi." (N.E. pág. 25). De la misma manera, se siente incapaz de definir sus propios sentimientos hacia ella: "je me demande si ce n'était pas surtout Emmanuel que j'aimais." (N.E. pág.51), "... je me demandais si ce n'était pas de lui qu'elle tenait tout ce qui maintenant me charmait en elle." (N.E. pág.25). Esta confusión de sentimientos hacia Thérèse permanece a lo largo del relato. Por otro lado, no consigue comprender la naturaleza de los vínculos afectivos que existen entre Emmanuel y Thérèse. La escena nocturna del salón, que el protagonista ve pero no entiende al no poder oír las palabras de la pareja, ilustra la incomprensión total por carencia de información:

"N'entendant par leurs paroles, je ne pouvais qu'interpréter leurs mouvements, leurs gestes (...) J'ignorais d'eux presque tout: même si j'avais su davantage, je n'aurais connu que des faits extérieurs, répondant mal aux exigences intimes" (N.E. págs.34-35).

El protagonista está rodeado por un misterio que no alcanza a entender pero que intentará esclarecer posteriormente

A partir de la segunda parte y hasta el final, se van dilucidando para Stanislas algunos de los puntos oscuros que contribuyen al misterio. A través de la información recibida, puede acceder al secreto o a los secretos que han

concurrido hasta entonces a mantener el misterio. De esta manera, el secreto de Thérèse se esclarece parcialmente durante el diálogo con Pascaline:

"- Monsieur (...) comme elle vous aimait!(...)

Quand je pense que j'ai vu Madame (et c'était

probablement la fois que vous vous êtes quittés)

revenir à six heures du matin, toute froissée

comme si elle s'était jetée à terre, et si

trempée de pluie qu'on ne s'apercevait pas

qu'elle pleurait..." (N.E. págs.112-113).

El personaje recibe una doble información: el amor de Thérèse hacia él y su presencia en Longemeuse la noche de la cita, que Thérèse, por su silencio, había mantenido en secreto. Pero "Pascaline ne révèle qu'une partie des secrets" (29) y priva a Stanislas de una parte de la verdad: "D'ailleurs, si je racontais tout ce que je pourrais raconter..." (N.E. pág.115). Mademoiselle Armance procede de la misma manera: descubre aspectos desconocidos de Thérèse y de Emmanuel que deja a su interlocutor sumido en la duda: "Vous ne saviez pas qu'au moment de sa mort, il était prêt à divorcer? (...) Mon Dieu, il avait eu beaucoup de patience." (N.E. pág.165). "Ah, dit-elle, Vous croyez savoir..." (N.E. pág.166). De esta manera, el secreto nunca se revela del todo, o bien por falta de información o porque la información está viciada al no ser dicha toda la verdad.

En cuanto a Emmanuel, éste recurre al enigma para confundir a Thérèse y a Stanislas sobre sus verdaderos senti-

mientos. Sólo descubre el enigma a Stanislas después de la muerte de Thérèse, cuando ya es demasiado tarde:

"C'est cela qu'elle t'a raconté? (...)

Stanislas, t'es-tu jamais demandé si quelqu'un lui avait menti? (...) si un homme, mis en présence de deux êtres qui s'aiment (...) peut désirer s'effacer? S'il peut aller jusqu'à s'accuser (...) de trahisons imaginaires (...) pour lui permettre de reprendre une liberté qu'elle n'eût pas reprise (...) si elle ne l'avait pas cru coupable? (...) Tu vois bien, dit-il, que c'était quand même pour une femme..." (N.E. págs.186-187-188).

Pero, a pesar de estos momentos de sinceridad y entrega, sigue siendo un ser misterioso y guarda sus secretos hasta la muerte:

"Je n'avais connu de l'existence de mon ami qu'une seule face, celle qui regardait Thérèse, et, peut-être, celle qui me regardait. Cet Emmanuel était mort. Mais celui qu'il avait été dans ses rapports avec d'autres, celui qui avait souffert, ou joui, ou prié, quand je n'étais pas là, je ne le connaissais jamais, et c'était pour moi comme s'il n'avait pas existé." (N.E. pág.227-228).

"Que croire? Etait-il mort parce qu'il n'avait plus de quoi vivre, ou parce qu'il n'avait plus pour qui vivre?" (N.E. pág.230).

La intriga de *La Nouvelle Eurydice* es una sucesión de misterios, de secretos a medio revelar, de informaciones viciadas, incompletas o demasiado tardías, que atormentan al personaje en su búsqueda de la verdad y de las causas ocultas de los hechos. Esta búsqueda queda simbolizada en el recorrido embrollado de Stanislas por los cementerios de la región, trayecto inútil y desesperante que no le lleva a ninguna parte.

Por otro lado, la escritura de Stanislas abunda en frases dubitativas, preguntas directas e indirectas, hechas a él mismo o a otros personajes, verbos que expresan sus fluctuantes estados psicológicos y las diversas operaciones mentales de su investigación, como imaginar, pensar, dudar, creer, preguntarse, ignorar, sospechar, conocer, saber, suponer: "J'en vins à penser...", "Je me demandais si...", "J'ignorais d'eux...", "Je ne savais pas...", "Je commençais à douter...", "Je ne comprenais plus...", "J'ai cru d'abord...", etc.

En *La Nouvelle Eurydice* el personaje quiere demostrar, a partir de una experiencia personal, que ni el misterio ni el secreto pueden ser esclarecidos por el individuo: "Mon amie, je ne sais pas si je vous aimais (...) Et je ne sais pas si vous m'amiez" (N.E. pág.238), "Les gens sont tous quelconques, parce que nous ne savons pas leur histoire."

(N.E. pág.239). La imposibilidad de toda comprensión y de toda comunicación verdadera, reducen al hombre a la soledad:

"... nous sommes seuls au monde. Seuls, nos désirs, nos sympathies, nos haines nous semblent importants, réels (...) Des autres, nous percevons tout au plus les paroles et les actes, ces fragments détachés, solidifiés d'eux-mêmes."

(N.E. pág.213).

Esta es la revelación de Stanislas a través de su largo relato que parece escribir para él mismo y que le ha llevado a descubrir la relatividad que pesa sobre el ser humano, cuya única certeza se reduce al hecho de existir:

"Je ne suis sûr de rien, ni des vertus de ces deux morts, ni de leurs fautes (...) Je ne suis sûr que de leur vie (...) 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." (N.E. pág.239-240).

5.2.- El relato en tercera persona.

En las tres novelas que acabamos de tratar, el secreto o la interioridad del personaje se expresan por la confidencia, la confesión y siempre a través de un discurso de carácter autobiográfico. En las otras dos novelas de corte

tradicional, *Anna, Soror...* y *Denier du Rêve*, la crisis interna se da a conocer por medio de distintos sistemas de narración o de representación. Nos ocuparemos únicamente de *Anna, Soror...* ya que en *Denier du Rêve* no existe ningún secreto, ni transgresión, ni revelación de una intimidad que estructure la intriga. Si existen pequeños secretos individuales -el proyecto de asesinato por parte de Marcella, el cáncer que Lina Chiari no quiere divulgar, la traición pasada de Massimo- sólo representan ciertas parcelas aisladas de la interioridad de cada personaje y no constituyen su problema fundamental.

En *Anna, Soror...*, el secreto de Miguel y Anna -el incesto- se inscribe en la categoría de "lo indecible", de lo que no se puede confesar o revelar abiertamente sin transgredir una serie de normas impuestas por las conveniencias sociales o por las prohibiciones morales. "L'inceste seul demeure inavouable -dice M. Yourcenar- et presque impossible à prouver là même où nous le soupçonnons d'exister. C'est contre les falaises les plus abruptes que se lance le plus violemment la vague." (30).

En "La transgresión en *Anna, Soror...*" (31) hemos observado las vías seguidas por Anna y Miguel para identificar y confesarse recíprocamente su deseo. Ahora nos proponemos analizar la expresión del incesto en el texto narrativo, es decir, los distintos procedimientos literarios utilizados por el autor para dar a conocer el secreto, en lo que respecta a la ficción narrativa y al enunciado.

5.2.1.- El juego de las focalizaciones.

"L'obstacle essentiel à la transmission d'un savoir ou d'une expérience unique est la focalisation plurielle: à défaut d'un réflecteur privilégié dont le statut de narrateur garantisse l'exclusivité, qui élire comme porte-parole?". Tal es la exposición del problema que nos interesa y que formula J.Y. Debreuille en su valioso estudio: "Partage du savoir et différenciation des personnages dans *Anna, Soror...*" (32). En efecto, al tratarse de una novela de forma clásica, en tercera persona, donde se dan varios puntos de focalización, hemos de determinar quien o quienes facilitan la información y nos permiten acceder al secreto. La autora, en la advertencia final, parece contestar a la pregunta:

"J'ai goûté pour la première fois avec *Anna, Soror...* le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux (...) J'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna, avec cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures" (33).

Pero en realidad, durante la primera parte de la novela -con mucho, la más extensa- el punto de vista de Miguel aparece claramente privilegiado en comparación con el de Anna,

mientras éste último, lógicamente, adquiere más importancia en la última, aunque nunca llegue a ser preponderante. Así, en la primera parte -que relata la toma de conciencia y la realización del incesto, es decir, lo que debe mantenerse en secreto- observamos varias alternativas:

1.- Un predominio de la visión de Miguel que aparece a través de la narración omnisciente y que nos descubre la progresiva identificación de su deseo incestuoso. Este procedimiento corresponde a lo que Jean Pouillon llama la "visión por detrás" (34): "Il lui tardait de s'enfermer chez lui pour le rouvrir à la page qu'il avait marquée (...) Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face lui apparut. Elle lui fit horreur." -(A.S. págs.31-32), "il la sentait tressaillir au moindre contact de ses mains (...) Il ne se refusait plus aux imaginations nocturnes (...) il s'abandonnait à ses rêves" (A.S. pág.40). La escena nocturna de los dos hermanos que intentan reunirse sólo se cuenta desde el punto de vista de Miguel:

"D'instinct, il retenait son souffle. Il ne voulait pas l'effrayer (...) 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..." (A.S. pág.45).

En raras ocasiones se produce una focalización interna que revela directamente, sin mediación del narrador, los pensamientos de Miguel y en la que "Nous, les acteurs, sommes directement placés devant l'objet, n'apercevons pas le personnage comme objet" (35). Esta visión "con", para emplear la definición de J. Pouillon se da especialmente en las situaciones de carácter onírico de los encuentros con la encantadora de serpientes y de los sueños, cuando el personaje intenta entender las razones de su turbación: "Sans doute avait-il la fièvre. Mais peut-être la fièvre permet-elle de voir et d'entendre ce qu'autrement on ne voit et n'entend pas" (A.S. pág.19), "Cette fille l'avait peut-être ensorcelé. Elle ne lui plaisait pas. Anna, par exemple, était infiniment plus blanche" (A.S. pág.21). También, antes de cometer el incesto, durante la escena nocturna citada anteriormente, la presencia de Anna, invisible, es sentida sólomente a través de la percepción de Miguel: "Il n'en était pas sûr: c'était moins un bruit que le frémissement d'une présence." (A.S. pág.44).

Finalmente, la realización del incesto, que no ha sido descrita, se da a conocer por medio de los recuerdos de Miguel:

"... quelqu'un l'avait accompagné sur le seuil d'une chambre. Les adieux s'étaient prolongés en silence. Il avait dû, très doucement, dénouer les bras tièdes qui se serraient contre sa nuque. Sa bouche gardait encore la saveur âcre des larmes. (...) Elle l'avait supplié pour

qu'il restât (...) Ses mains entre lesquelles pour mieux s'abstraire de tout il enfermait son visage, lui rendaient le parfum de la chair caressée" (A.S. pág.49).

2.- La focalización sobre Anna es menos frecuente y cumple una función muy distinta. En efecto, durante casi toda la primera parte es Miguel quien descubre y mantiene secreto su deseo incestuoso, mientras Anna ignora todavía los sentimientos de su hermano y los suyos propios. Solamente se convierte en punto focal después de la doble revelación que le da a conocer el amor de Miguel y su propio deseo, o sea, cuando descubre el secreto de Miguel y se aclara para ella el enigma de sus sentimientos:

" Le cri qu'elle venait d'entendre résonnait encore en elle; de vagues récits des Saintes Ecritures lui revinrent en mémoire; sachant déjà ce qu'elle allait lire (...) stupéfaite de s'être menti si longtemps, elle écoutait bondir son coeur.

Il lui sembla qu'il se dilatait au point d'emplir tout son être. Une mollesse irrésistible la gagnait (...) elle restait repliée sur ce battement intérieur." (A.S. pág.44).

A esta primera focalización orientada hacia la interioridad de Anna -el descubrimiento del deseo incestuoso-, sigue una "restricción de campo" (37) operada por la mirada de Anna durante la escena del balcón. En efecto, se percibe a Miguel a través de los ojos de Anna:

"Elle s'approcha du balcon (...) et s'adossa à la muraille pour respirer. (...) Don Miguel était assis à l'angle opposé, accoudé à la balustrade (...) Donna Anna regardait fixement dans l'ombre (...) Elle entrevit, dans la pénombre, ce visage défait que semblaient corroder les larmes." (A.S. pág.48).

Esta focalización de Anna prelude su entrega amorosa.

En cuanto al acto incestuoso, aparece en la visión de Anna a través de los recuerdos que acuden a su memoria en la última página de la novela y, esporádicamente, durante la época de su matrimonio: "... elle se réjouissait que son visage, ses bras, sa gorge amaigris fussent différents de ceux que des mains devenues poussière avaient seules caressés" (A.S. pág. 64); "Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité." (A.S. pág.75).

3.- No obstante, las reacciones de los personajes frente a su amor incestuoso pueden manifestarse por medio de la narración externa, ajena a toda focalización. A menudo, esta narración fría e impersonal consigue sugerir, con mayor eficacia, la violencia de los sentimientos por un efecto de

contraste: "Il se tenait debout, appuyé contre la portière du coche, les mains encore tremblantes, et plus livide que sa soeur." (A.S. pág.29); "Brusquement, il s'interrompit, posa négligemment le volume et, en se retirant, l'emporta. (...) Il jeta la Bible au fond d'un tiroir" (A.S. págs.31-32); "Anna restait affaissée sur son siège (...) Le livre lui glissa des mains" (A.S. pág.44); "Il s'abattit sur les matelas. Il s'y roulait en criant" (A.S. pág.46); "Il ne se retourna pas (...) Il ne fit pas un geste (...) Ils s'étreignirent" (A.S. pág.48).

Estas observaciones sobre el funcionamiento de los diferentes puntos de vista en lo que se refiere a la manifestación del incesto, no hacen sino confirmar las palabras de la autora: "Je pourrais faire remarquer que non seulement dans le cas d'une oeuvre écrite à la première personne (...) mais aussi dans le cas d'une narration impersonnelle (...) où c'est l'auteur qui est censé raconter et expliquer, le ton de la voix, l'inflexion, le point de vue demeurent le plus possible celui du personnage en question" (38).

5.2.2.- La formulación del incesto.

Si, como hemos señalado repetidamente, el carácter transgresor del incesto dificulta o imposibilita su verbalización, podemos comprobar en *Anna, Soror...* una gran economía de diálogos, a favor de lo que Dolores Jiménez ha denominado una "estética del silencio" (39).

Los diálogos entre Miguel y Anna unas veces se reducen a monólogos que no reciben contestación por parte del interlocutor: "Hélas, mon frère, je suis si seule!" (A.S. pág.31), "Mon frère, si ce voyage vous afflige, notre père

ne vous y forcera pas. Il ne répondit rien" (A.S. pág.33). En el enfrentamiento entre los dos hermanos, a cuenta de la vigilancia de Meneguino d'Aia, sólo habla Miguel: "Anna, la tête cachée contre le dossiér d'un fauteuil, sanglotait." (A.S. pág.39). Durante el intento de reunión nocturna, Anna no contesta a la llamada de su hermano: "Il dit: 'Anna'. Elle ne répondit pas." (A.S. pág.45), y son, por lo tanto, diálogos frustrados que ponen en evidencia la barrera del lenguaje entre los dos hermanos; otras veces, no responden correctamente a la función informativa requerida por los interlocutores. Como observa J.Y. Debreuille, se produce "une disqualification du dialogue. Les paroles ne sont pas des émanations des personnages, elles ne font pas partie d'eux-mêmes, elles sont des objets qu'ils choisissent ou non de poser entre eux." (40), con ausencia de lo que los lingüistas denominan la "función fática" y la repetición del verbo dire, que introduce todas las réplicas (40):

"Il dit: 'Non'. Et, toujours à voix basse: 'Vous me trouverez sur le seuil' (...) Il dit: 'J'espère que vos dévotions sont finies' (...) Il reprit: 'N'y a-t-il pas d'autres églises plus solitaires?' (...) -Mon frère, dit Anna, vous êtes très malade. Vous vous en apercevez, dit-il" (A.S. pág.42).

"... elle lui dit: 'Saviez-vous que notre père (...) Ah? dit-il. Qui est-ce?'" (A.S. pág.43).

Las palabras empleadas, o bien no expresan la realidad, o son exageradas, mistificadoras, "masquant l'impossible dialogue amoureux qui ne saurait passer par le discours" (41). Los dos únicos diálogos son los que preceden a la realización del incesto. Ante la imposibilidad de formular su deseo, Miguel recurre al grito: "Amnon, Amnon, frère de Thamar" (A.S. pág. 44), grito emblemático que sustituye a la palabra, y las dos frases pronunciadas en el balcón no pueden ser más concisas para expresar el carácter paroxístico de la pasión de Miguel y Anna.

A la carencia o a la ineficacia de las palabras, responde una profusión de silencios, tanto a nivel de la ficción como a nivel de la narración. Partiremos de la distinción que establece Dolores Jiménez, clarificadora al respecto: "Tout d'abord, les silences de la fiction, qui traduisent une certaine relation des personnages entre eux et supposent, soit une absence de communication, soit une peur à communiquer certaines paroles (...) Ensuite les silences de la narration (...) qui sont souvent des absences de narration, sous quelque forme que ce soit, et qui deviennent une rupture de la communication littéraire: ce que le narrateur ne veut pas dire..." (42).

Los silencios de los personajes no se limitan a la ausencia de respuesta, señalada hace un instante: se deben a la imposibilidad de exteriorizar algo que quieren mantener en secreto, a veces inconscientemente. Así, Miguel, preso de sus pensamientos escabrosos, no se atreve a confesarlos a Donna Valentine: "Don Miguel hésita s'il ne vaudrait pas mieux faire part de ses angoisses à sa mère. En cherchant

ses mots, il se rendit compte qu'il n'avait rien à lui avouer" (A.S. pág.20). Esta situación puede ser relacionada con los vanos intentos de confesión de Alexis a su madre, la princesa Catherine o a Monique. Lo mismo le ocurre a Miguel con don Alvarez, al que no dice las razones de su petición: "... don Miguel, muet, restait là à se mordre les lèvres..." (A.S. pág.30); Anna, por su parte, experimenta las mismas dificultades: "Elle n'osait se justifier en face; sa fierté l'empêchait de se plaindre..." (A.S. pág.35), "Elle n'osa lui dire qu'elle n'avait pas voulu le quitter" (A.S. pág. 43). El silencio, que cumple una función silenciadora antes de la realización del incesto, adquiere después, una connotación de complicidad, de perfecto entendimiento entre los dos personajes: "Les adieux s'étaient prolongés en silence" (A.S. pág.48) y es el silencioso disfrute de su amor el que les permite oír el ruido tenue de los "crissements de la soie", señal avisadora para Miguel de su marcha con Fernao Bilbaz (A.S. pág.50). Después de la muerte de Miguel, Anna mantendrá en secreto su amor incestuoso, sumiéndose en un silencio continuo, hecho de recuerdos y de resignación: "Elle (...) restait là inerte et sans larmes (...) Les fidèles (...) la regardaient à travers la grille, n'osant même pas prononcer son nom, de peur de faire se retourner cette forme pareille à une statue sur une tombe." (A.S.pág.55); "Elle se rassit à sa place sans une parole ..." (A.S. pág. 57); "Avec les années, l'isolement, la fatigue, une sorte de stupeur était tombée sur elle" (A.S. pág.72). Sus últimas palabras, "mi amado", referidas por la narración impersonal, lejos de revelar el secreto de su vida, acrecentan el

enigma: "Anna redevient un être à jamais mystérieux par ces mots mêmes qu'elle a prononcés" (43). "Ils pensèrent qu'elle parlait à Dieu. Elle parlait peut-être à Dieu" (A.S. pág.75).

Estos silencios que pertenecen al ámbito de la ficción vienen corroborados o subrayados por los **silencios narrativos**: los que no dicen y, por no decir, dicen mucho más que las palabras, obligando al lector a una reconstrucción imaginativa, a una restitución del sentido, o sencillamente a hacerle partícipe de la producción de sentido. En efecto, todo lo relativo a la evolución del deseo incestuoso en los personajes y a su realización está sugerido por una serie de técnicas narrativas que tienden a mantener la ambigüedad, la ignorancia o el misterio. Unas veces, la **información** es **engañosa** al no revelar los verdaderos motivos de los personajes: "Anna faisait fermer les rideaux du coche; don Miguel protestait violemment en affirmant qu'on suffoquait" (A.S. págs.27-28), "Il se tenait enfoncé dans son coin, le plus loin possible d'elle, pour lui laisser plus de place" (A.S. pág.28). Otras veces, es **ambigua** e induce a una interpretación equívoca: "Elle allait dire que sa mère ne la verrait pas mariée, mais l'idée lui fit soudain horreur" (A.S. pág. 25). El lector puede preguntarse si Anna se horroriza al pensar en la muerte de su madre o en su posible boda. Lo más frecuente es el uso de la **indeterminación**, que permite no designar el concepto, el acto o la cosa que no se quieren decir: "Don Miguel passait continuellement ses mains l'une contre l'autre, comme pour en effacer quelque chose" (A.S. pág.29), "Ses idées tournaient autour d'un point fixe..."

(A.S. pág.21), "Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder..." (A.S. pág.32), "Il craignit qu'elle n'eût deviné quelque chose" (A.S. pág.32), "... elle souffrait (...) humiliée (...) de ce qu'elle avait tenté et de l'avoir tenté en vain..." (A.S. pág.46), frase que se puede comparar a: "... elle songeait qu'il devait être doux de serrer dans ses bras ce qu'on aime" (A.S. pág.15).

Otro procedimiento es la **elipsis narrativa**, que deja la información incompleta o la suprime totalmente: las sensaciones que producen en Miguel el temblor, la lividez y la privación del habla no han sido especificadas; sólo se describe su manifestación externa; sus divagaciones nocturnas tienen que ser imaginadas por el lector; no se explica lo que ocurre después de la misa y durante los días que preceden al embarco de Miguel: "Don Miguel remonta au fort Saint-Elme (...) Le surlendemain, dès l'aube..." (A.S. pág. 50). En este caso, la falta de información se debe a una elipsis temporal. Por fin, no existe ninguna descripción del acto incestuoso ni de su realización, cuya expresión, en el texto, tiene un valor metonímico. El abrazo, designado por un verbo de fuerte connotación afectiva: "Ils s'étreignirent" (A.S. pág.48), presupone la unión incestuosa de los personajes, silenciada por el narrador. Como en *Alexis*, donde la primera experiencia homosexual carece de todo detalle descriptivo: "Et ce fut alors que cela eut lieu (...) ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontraí la beauté..." (Alex. pág.53-54), el incesto de Anna y Miguel está solamente sugerido, escamoteado por una elipsis temporal: "Trois jours plus tard..." (A.S. pág. 48); permanece

en esta zona de silencio que nos obliga a adivinar y a deducir lo que no se puede decir: "C'est dans le refus de certaines explications, de certaines descriptions et dans les ellipses, que se trouve la subtilité du jeu narratif de M. Yourcenar" (44) dice Dolores Jiménez.

Haciendo nuestra esta opinión, podemos decir que en *Anna, Soror...* las modalidades del secreto se caracterizan por una hábil dosificación de la información, a través de la sutileza de las focalizaciones, de la administración de silencios y de sombras lo que, por otra parte, confiere al texto un efecto de claroscuro acorde a la tonalidad renacentista del relato.

5.3.- Sentencias y generalización.

Si el secreto, el enigma o el misterio pueden ser revelados a través de la forma autobiográfica o por una determinada distribución de las focalizaciones y de los silencios, la utilización de sentencias o generalizaciones, frecuente en las novelas de M. Yourcenar, parece cumplir también, entre otras, una función informativa o reveladora, al tiempo que enriquece la matización del personaje.

Así, hemos observado que, principalmente en las novelas de forma autobiográfica, abundan las frases o fórmulas de carácter generalizador, sentencias o máximas, aforismos o preceptos que encubren a menudo una intención moralizadora. En estos relatos de corte personal, la sentencia parece contradecir la intención primera de la confesión o de la confidencia, cuyo fin es la revelación de algo íntimo o secreto, a través del relato de una experiencia individual. La consi-

deración de este hecho característico en las obras de M. Yourcenar -conviene señalar su presencia en mayor o menor cuantía hasta en sus últimas obras (45)- nos induce a cuestionar la función de estas sentencias dentro de la ficción, en la intencionalidad del personaje que escribe o habla y en la elaboración del discurso narrativo por parte de su autora.

5.3.1.- *Alexis*.

Un examen de los textos muestra que las sentencias no aparecen con la misma frecuencia ni ofrecen siempre las mismas características en todas las obras. Siguiendo el orden cronológico de composición de las novelas, comenzaremos por *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, cuyo subtítulo parece ya justificar cierto tipo de demostración, y que se fundamenta, según el propio Alexis, en un deseo de explicación: "Cette lettre est une explication" (Alex. pág.35). El hecho de que el personaje utilice varias sentencias responde a varios motivos:

- La sentencia puede cumplir una **función informativa**, explicando algo que Alexis no puede decir o no quiere explicar: "On ne s'éprend pas de ce que l'on respecte, ni peut-être de ce que l'on aime; on ne s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble" (Alex. pág.39). Es una forma atenuada de revelar a Monique su incapacidad para enamorarse de otras mujeres con las que se siente identificado y, por deducción, su inclinación hacia los hombres. De la misma manera con la frase: "On n'ose tout dire à une jeune fille, même lorsque son âme est déjà l'âme d'une femme." (Alex. pág.99); mediante la generalización, Alexis dice que no se ha atrevido a

contarle a Monique su problema esencial; la función informativa de la sentencia se verifica igualmente en "je croyais m'être conquis. On est si prompt, hélas, à se dégoûter de ses conquêtes!" (Alex. pág.109). En estos casos, la sentencia es una forma de disimulación, utilizada para enmascarar pensamientos, acciones o comportamientos cuya descripción o explicación detallada resultaría difícil o excesivamente escabrosa.

- En otras ocasiones, la sentencia cumple una función de orden ideológico. Se trata de interpretar o enjuiciar la experiencia pasada, a la luz de la reflexión presente, bien para condenarla, bien para justificarla ante uno mismo y ante los demás (en este caso Monique). En efecto, la confianza de Alexis se realiza después de una transformación interior -la aceptación de su homosexualidad-

"C'est parce que le moi révolu est différent du je actuel que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ces prérogatives (...) La chaîne des épisodes vécus trace un chemin, une voie (...) qui aboutit à l'état actuel de connaissance (...) La confession-narration, accusant l'écart d'identité, renie les erreurs passées, mais ne décline pas pour autant une responsabilité soutenue en permanence par le même sujet" (46).

En suma, el presente del personaje es el tiempo del examen y del enjuiciamiento de las acciones pasadas y de su situación

actual. El presente atemporal de la sentencia traduce el pensamiento presente del narrador. En realidad, la sentencia puede condenar o justificar, pero por su esencia generalizadora, tiende siempre a minimizar o a hacer admisible un hecho individual atribuyéndolo a todos los hombres. Así, el personaje condena su silencio: "Il est terrible que le silence puisse être une faute; c'est la plus grave de mes fautes..." (Alex. pág.29) pero al mismo tiempo, atenúa la gravedad de la falta: "plus une chose est importante, plus il semble qu'on veuille la taire. On dirait qu'il s'agit d'une matière congelée, de plus en plus dure et massive..." (Alex.idem). La culpabilidad se justifica por la dificultad de vencer el silencio:

"La jalousie est un sentiment blâmable (...)
J'en ai beaucoup souffert (...) mais il faut
pardonner aux enfants de s'y laisser aller,
puisque tant de gens raisonnables en sont
victimes" (Alex. pág.37).

Como se puede comprobar, el personaje no condena su homosexualidad, que ya ha asumido totalmente. Si se sirve de máximas y sentencias, es precisamente para demostrar que esta particularidad de su ser es perfectamente explicable, excusable, por tratarse de una tendencia frecuente en el género humano: "La première conséquence de penchants interdits est de nous murer en nous-mêmes: il faut se taire où n'en parler qu'à des complices" (Alex. pág.59), "... il est étrange de voir avec quelle rapidité nous nous habituons à

nous-mêmes" (Alex. pág.66), "Notre âme, notre esprit, notre corps, ont des exigences le plus souvent contradictoires" (Alex. pág.70), "On ne souffre pas de ses vices, on souffre seulement de ne pouvoir s'y résigner" (Alex. pág.77), "... bien des gens s'accommodent d'instincts pareils aux miens, ce n'est pas si rare, ni surtout si étrange" (Alex. pág.110), "chacun couve en silence ses secrets et ses rêves, sans l'avouer jamais, sans se l'avouer même..." (Alex. pág. 111). El "Nous" que aparece constantemente en el texto confiere a la experiencia personal una dimensión universal, y como lo explica J.Y. Debreuille, ya no se refiere al conjunto (Alexis+Monique) sino a "l'ensemble des hommes dont est postulée l'universalité de condition" (47) "Nous sommes tous pareils" (Alex. pág.31), dice Alexis.

A partir de esta demostración, Alexis rechaza las normas morales que le condenan como homosexual y asienta su moral personal. El objetivo primero de la confidencia -la revelación del secreto- desaparece a favor de un discurso teórico que abarca multitud de temas: el placer, el dolor, la música, la pobreza, el sufrimiento, los actos, la felicidad, etc...

En primer lugar, pone en duda el valor de los criterios comunes:

"On respecte la douleur, parce qu'elle n'est pas volontaire, mais c'est une question de savoir si le plaisir l'est toujours, et si nous ne le subissons pas" (Alex. pág.33).

"Les gens qui parlent par oui-dire se trompent presque toujours (...) Ils ne se figurent pas que des actes qu'ils jugent répréhensibles puissent être à la fois faciles et spontanés, comme le sont pourtant la plupart des actes humains (...) Ils font l'éloge de la pureté; ils ne savent pas combien la pureté peut contenir de trouble, ils ignorent surtout la candeur de la faute" (Alex. pág.40).

Podemos observar que la sentencia se ha convertido en un largo desarrollo discursivo, siempre con el mismo carácter generalizador, pero que se aleja cada vez más del tono intimista de la confidencia. En ese mismo sentido afirma: "Les gens se figurent qu'ils réprouvent certains actes parce que la morale s'y oppose; en réalité, ils obéissent (...) à des répugnances instinctives" (Alex. pág.77), "... la morale humaine n'est qu'un grand compromis" (Alex. pág.111).

Por otra parte, a lo largo de su carta formula lo que considera como su moral personal ["N'ayant pas su vivre selon la morale ordinaire, je tâche, du moins, d'être d'accord avec la mienne" (Alex. pág.123)] por medio de aforismos o de breves reflexiones introducidas en su relato: "Tout bonheur est une innocence" (Alex. pág.54), "... aucun plaisir n'est stérile lorsqu'il remet notre être d'accord avec la vie" (Alex. pág.81), "La vertu a ses tentations comme le reste, bien plus dangereuses parce que nous ne nous en méfions pas" (Alex. pág.98), "c'est au moment où l'on

rejette tous les principes qu'il convient de se munir de scrupules" (Alex. pág.123).

Podemos concluir por tanto, señalando la función explicativa y justificadora de la sentencia, mediante la cual, Alexis, al incluirla en el relato de su experiencia personal, pretende aclarar a Monique lo que ella ignora, rehabilitarse ante sus ojos y descubrirle su verdadera manera de pensar, amparándose en criterios reforzados por una visión de universalidad. Citaremos a M. Delcroix, que dice reproducir las palabras de M. Yourcenar (48): "Dans *Alexis*, les maximes enflent la confiance, mais elles ne s'en séparent pas; les en extraire détruirait sans doute la tension dont ce livre vit" (49).

5.3.2.- La Nouvelle Eurydice.

La Nouvelle Eurydice aparece como un caso aparte si comparamos esta novela con *Alexis* o *Le Coup de Grâce*, pues no ofrece exactamente las mismas características en lo que se refiere a la forma y a la función de las sentencias. La primera razón de esta diferencia es la falta de destinatario a quien confiar o contar algo secreto y, por consiguiente, la ausencia de todo afán de explicación o de rehabilitación. Stanislas sólo pretende analizar unos hechos que le han marcado profundamente, descubrir el misterio de los acontecimientos y racionalizar las contradicciones o las fluctuaciones de su interioridad. Sin embargo, en su narración se advierte una tendencia muy pronunciada a la reflexión de índole general a partir de los motivos personales que le ofrece su experiencia pasada. Aquí tal vez resida la segunda razón de la diferencia a la que acabamos de aludir: la dis-

tancia temporal que separa a Stanislas de su aventura. Mientras en *Alexis*, la temporalidad del relato es dinámica y llega a converger con el presente del personaje, en *La Nouvelle Eurydice* es estática, fijada en un pasado remoto, como lo hemos señalado en nuestro análisis anterior (50). Este hecho influye sobre las reflexiones del personaje, desligadas de toda afectividad y resultado de un análisis frío, más propio de un ser desengañado por la vida que de un adolescente, o de un personaje joven ante el cual se abre una nueva vida. Ello explica tal vez el carácter pesimista de la mayoría de estas generalizaciones y su laborioso desarrollo, que denota la intención de llevar a cabo un análisis minucioso, pormenorizado, de cada situación.

La mayoría de estas frases generalizadoras, largas y de sinuosa contrucción, aparecen a manera de deducción, a partir de un sentimiento, un pensamiento o una situación que pertenecen al pasado:

"Je la jugeai parfaite parce que je voulais qu'elle le fût. Sentir, pour les jeunes gens réfléchis, est une expérience plus émouvante qu'agir, et que leur offre encore plus rarement la vie" (N.E. pág.21).

"... je me crus héroïque en renonçant à un amour (...) Il y a, dans les renoncements de la jeunesse, une saveur que jamais, par la suite, nous ne retrouverons sur nos lèvres; cela tient, je pense, à ce que nous les croyons volontaires. Plus tard, la vie nous apprendra que l'on

renonce malgré soi, sans le savoir, et que l'existence du plus entreprenant des hommes se passe tout entière à ne pas faire quelque chose" (N.E. pág.62).

Ciertos temas son privilegiados y hacen el objeto de largas meditaciones: el amor (N.E. págs. 71, 75, 76, 82, 86, 129, 159, 239), el recuerdo (N.E. págs. 10, 64, 77, 124, 218), (51), siempre tamizadas por la visión desencantada del narrador. Pero si intentamos establecer una relación entre la moral profesada por Alexis y la que defiende Stanislas, advertimos en ésta última una considerable apertura sobre cuestiones metafísicas: el personaje ha superado su mundo personal, su problema íntimo, para desembocar sobre un tipo de preocupaciones universales tales como la vida, la muerte, las relaciones del ser humano con los demás, con el universo. Sirva de ejemplo la meditación que provoca en Stanislas la noticia de la muerte de Thérèse:

"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." (N.E. pág.147)

Al lado de estas largas digresiones aparecen algunos aforismos, frases lapidarias: "On ne comprend jamais personne, à commencer par soi-même" (N.E. págs. 118-119), "Il est aussi difficile d'être inconstant que d'être fidèle" (N.E. pág. 218), que hacen eco respectivamente a las reflexiones de Alexis sobre el carácter incomprensible de la vida: "... qu'il n'est pas toujours sûr de comprendre tout à fait" (Alex. pág. 34), y a la afirmación: "La vertu a ses tentations (...) bien plus dangereuses parce que nous ne nous en méfions pas" (Alex. pág. 98). Aunque aparezcan temas recurrentes de reflexión, tales como la comparación entre el sueño y la muerte, la mentira, las mujeres, el destino, la felicidad, el análisis de las máximas y de las generalizaciones, permite establecer una distinción en cuanto a la función en cada una de las dos novelas: mientras en *Alexis* el personaje pretende, al utilizarlas, justificar una particularidad condenada por la sociedad y obtener la comprensión de su destinatario, en *La Nouvelle Eurydice*, el personaje no se propone convencer sino dar a conocer su visión del hombre y del mundo, a partir de la racionalización de su experiencia personal. De la revelación del secreto y de su rehabilitación hemos pasado a la divulgación de una filosofía.

5.3.3.- Le Coup de Grâce.

Le Coup de Grâce es la única de las tres novelas cuyo relato comienza y termina bajo el signo de la generalización: "Une ballade allemande dit que les morts vont vite, mais les vivants aussi" (C.G. pág. 139) y "On est toujours pris au piège avec ces femmes" (C.Gr. pág. 248). Sin embargo, contiene menos enunciados de este tipo que las otras dos. Al

seguir el orden cronológico de las novelas hemos podido establecer las relaciones que aproximan a esta última de las anteriores, bajo el punto de vista de la forma y de la función de las sentencias. En efecto, *Le Coup de Grâce* es, como *Alexis*, una confesión y, por consiguiente, deja paso a la función justificadora de la sentencia. Por otro lado, la mayor distancia temporal que separa la narración de la experiencia vivida concede al personaje una mayor lucidez y, como en el caso de *La Nouvelle Eurydice*, una visión decantada del pasado, que se refleja en las reflexiones de carácter general.

Observaremos en primer lugar las frases sentenciosas con intencionalidad de justificación o de explicación de una conducta personal. Se pueden distinguir dos tipos:

- La sentencia con **función narrativa**, que describe el comportamiento del personaje por medio de una enunciado generalizador: "On croit hésiter, ou s'être résolu, mais c'est aux petites raisons pour lesquelles en fin de compte on se décide que se marquent les pesées secrètes" (C.Gr. pág. 203); "... on ne se bat pas avec un camarade, par un soir de Noël, et pour une femme dont on ne veut pas" (C.Gr. pág. 200); "On ne se laisse pas tomber, pour en séduire un peu malgré soi la soeur d'un ami divinement jeune et vieux de vingt ans" (C.Gr. pág. 201-202).

- La sentencia de alcance universal que justifica un determinado modo de conducta: "Il y a au fond de chacun de nous un goujat insolent et obtus..." (C.Gr. pág.213), "...on ment presque toujours pour soi-même, et pour s'efforcer de refouler un souvenir" (C.Gr. pág.217-218). Aparecen también refle-

xiones menos tajantes, que cuestionan la veracidad de ciertas opiniones o creencias; están construídas sobre una suposición: "... si l'adolescence est une époque d'inadaptation à l'ordre naturel des choses, j'étais certes..." (C.Gr. pág. 159); "... si le manque complet d'illusions et d'espérances est ce qui caractérise les morts, ce lit ne différait..." (C.Gr.págs.233-234); "Si le fait de mourir est une espèce de montée en grade, je ne conteste pas à Conrad..." (C.Gr. pág. 234) y es a partir de esta suposición cuando el personaje emite un juicio de valor. El carácter dubitativo de estas generalizaciones y el enunciado modificado por ciertos modalizadores como: "on croit hésiter...", "on prétend que...", "ce n'est pas à nous qu'il appartient de...", "quoiqu'on puisse en penser...", denotan el distanciamiento y la lucidez del personaje, que evita las frases lapidarias y las afirmaciones radicales propias de la juventud. (Comparemos con Alexis: "Tout bonheur est une innocence"). La frase sentenciosa que expresa la homosexualidad no tiene como finalidad disculparla al afirmar su universalidad, como en *Alexis*; plantea en cambio el problema general del homosexual frente a la relación femenina:

"... ce vice, quoi qu'on puisse en penser, c'est bien moins l'amour des garçons que la solitude. Les femmes n'y peuvent vivre, et toutes la saccagent, ne serait-ce qu'en s'efforçant d'y créer un jardin" (C.Gr. pág.204).

Sin embargo, la sentencia a veces recela una intención de disimulo y no expresa todo lo que piensa el personaje: por ejemplo, cuando habla del collar de Sophie, "Il y a ainsi des objets qu'on garde, on ne sait pas pourquoi" (C.Gr. pág. 200), o de Sophie, a la que ha amado y sigue admirando profundamente: "On est toujours pris au piège avec ces femmes" (C.Gr. pág.248), o del destino que le ha arrebatado a sus dos amigos:

"On prétend que le destin excelle comme personne à serrer les noeuds autour du cou des condamnés; à ma connaissance, il s'entend surtout à rompre les fils. A la longue, et qu'on le veuille ou non, il nous tire d'affaire en nous débarrassant de tout" (C.Gr. pág.227).

Esta misma idea había sido expresada ya por Stanislas, pero de forma personalizada, después de la muerte de sus amigos: "j'étais débarrassé du fardeau d'aimer quelqu'un" (N.E. pág. 224).

Por fin, hay que señalar algunas reflexiones de carácter general, que si no alcanzan la complejidad de las largas elucubraciones de Stanislas, tratan de temas a menudo comunes a las tres novelas: el recuerdo, el azar, las mujeres, la visión negativa del amor heterosexual, la felicidad, los instintos, la complejidad del ser humano, aunque con contenidos sensiblemente diferentes. Podemos confrontar: "Tout bonheur est une innocence" (Alex. pág.54) de Alexis, "... il y a pour nous quelque chose de plus nécessaire que d'être

heureux, c'est de se figurer que le bonheur existe" (N.E. pág.23) de Stanislas, y la definición de la felicidad que propone Eric, a partir de su experiencia personal:

"[...] j'ai connu le bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable qu'on peut échanger contre une poignée de gros sous ou contre une liasse de marks d'après-guerre, mais qui n'en demeure pas moins semblable à elle-même, et qu'aucune dévaluation n'atteint" (C.Gr. pág.145).

En toda la novela sólo hemos hallado un proverbio: "on peut se fier au feu, à condition de savoir que sa loi est de mourir ou de brûler" (C.Gr. pág.164), mediante el cual el personaje, apoyándose en un saber popular, adelanta el proceso destructor de su relación con Sophie, a partir de la connotación fuego/amor.

La utilización de la sentencia, generalmente poco frecuente en *Le Coup de Grâce*, puede provenir de dos razones de distinta índole: la personalidad de Eric, personaje crispado, más propenso a la acción que a la meditación o a la reflexión, y cierta evolución en la técnica literaria de Marguerite Yourcenar, según su propia tendencia a la concisión y a la medida, tal como lo explica en *Les Yeux Ouverts*. (52).

5.3.4.- La sentencia como modo de transmisión de una ética.

La utilización generalizada de la sentencia en las obras primeras de M. Yourcenar, implica indudablemente una elección estética por parte de la autora.

A través de nuestro análisis hemos observado que la sentencia no se limita a revelar el secreto del personaje, a ser un medio cómodo de expresión para decir lo que no se puede decir o para hacer más excusable la falta, el vicio o las razones del remordimiento. En todas las novelas, su uso se extiende al tratamiento de numerosos temas planteados por los personajes, pero que sobrepasan el ámbito de la confidencia o de la confesión: preocupaciones de tipo moral, psicológico o metafísico. El relato autobiográfico ha sido superado y ofrece un doble funcionamiento: "Il utilise la confidence, non comme moyen de rendre crédible une fiction, mais comme moyen d'établir et de divulguer un savoir" (53). El doble funcionamiento del relato autobiográfico aparece claramente:

- con la desaparición gradual del destinatario -el "nous" de Alexis es generalizador; los oyentes de Eric están ausentes en el relato; Stanislas no se dirige a nadie- sustituido por el lector virtual (y en este caso el "nous" engloba el conjunto del género humano)

- y por la presencia del autor detrás del personaje o del narrador. La relación narrador/destinatario encubre otra relación implícita, la del autor con el lector.

La divulgación del saber aparece igualmente en *Anna, Soror...*, sin necesidad de recurrir a la confidencia o a la narración autobiográfica. También se expresa por la sentencia o la generalización, puesta en boca, no de los personajes

principales, Anna y Miguel que, por sus silencios o la inadecuación de sus diálogos, no pueden ser portavoces del autor, sino de Donna Valentine: "Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu" (A.S. pág.12), "Tout est bien" (A.S. pág. 25), cuyas palabras son expresión de la armonía universal que nada -ni siquiera el amor incestuoso de sus hijos- puede destruir, y de Don Alvare: "Tout n'est rien" (A.S. pág.56), en el sentido del "*VANITAS VANITATIS*" de Bossuet, que sugiere el renunciamiento a todo lo accesorio. En este mismo sentido interviene el narrador al mismo tiempo que tuerce el autor (54):

"[...] chacun lisait différemment ce livre de la création] qu'on peut déchiffrer en deux sens, et dont les deux sens se valent, car personne ne sait encore si tout ne vit que pour mourir ou ne meure que pour revivre" (A.S. pág.70).

A través de la ficción tanto de una autobiografía como de una novela polifónica, la sentencia ha sido, para el autor, el medio de transmitir su visión del hombre y del mundo, a partir de la aventura individual de sus personajes. Este procedimiento, propio de los moralistas, nos muestra ciertas afinidades entre M. Yourcenar y la generación de novelistas que Claude Ed. Magny ha llamado "Romanciers moralistes" (55). Como ellos, la autora apela a los escritores tradicionales de la novela psicológica -Mme. de la Fayette, B. Constant (56)- y hace un determinado uso de la sentencia como "moyen de condenser en une brève formule d'apparence généra-

le une expérience personnelle, dont l'illusoire universalité permet de la mieux imposer au lecteur" (57), en el estilo de la Rochefoucauld o incluso de Pascal. En este sentido, podemos referirnos a una larga tradición de la literatura francesa, de Montaigne a La Bruyère y a la Rochefoucauld. "Etre moraliste, pour un écrivain, c'est croire que la parole épuise et nourrit la réalité corporelle. C'est faire comme si le secret de chacun et le mystère de tous pouvaient s'inscrire dans une phrase, de préférence la plus lapidaire de toutes" (58).

Al hacer el análisis de lo que hemos llamado "las modalidades del secreto", hemos comprobado que, a través del personaje y de la narración de su crisis, y por medio del enunciado generalizador, M. Yourcenar consigue su objetivo: alcanzar "l'humain et l'universel" (59).

NOTAS.

- (1) F. de Rosbo, op.cit., págs.16-7.
- (2) M. Galey, op.cit., pág.71.
- (3) id.ibid., pág.62.
- (4) Sobre el subgénero de la confesión, cf. Ph. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, ed.Seuil, París, 1975 y J. Starobinski, *La Relation Critique*, ed. Gallimard, París, 1970.
- (5) cf. M. Delcroix, "*Alexis ou le Traité du Vain Combat*, un roman épistolaire de M. Yourcenar", op.cit.
- (6) Bertrand Poirot-Delpech, "Calme Yourcenar", Lettres, section hebdomadaire du journal *Le Monde*, 21-27 Julio 1977, pág.12: "... Yourcenar use des mêmes subterfuges que Gide dans son *Corydon* paru neuf ans plus tôt. Comme lui, elle emprunte le nom de son héros à la deuxième églogue de Virgile, et son sous-titre fait ouvertement écho au très gidien *Traité du Vain Désir*".
- (7) M. Galey, op.cit., págs.66-7.
- (8) Entendemos la confidencia como una revelación secreta, una declaración hecha secretamente a alguien.
- (9) J.Y. Debreuille, "Formes et fonctions de la confidence d'Alexis à Hadrien", comunicación presentada en el Coloquio Internacional M. Yourcenar, Tours, Mayo 1985.
- (10) M. Delcroix, op.cit., pág.233.
- (11) J.Y. Debreuille, op.cit.
- (12) M. Delcroix, op.cit., pág.226.
- (13) cf. *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., pág.34.

- (14) id. ibid., pág. 237: "ce qui ressort finalement de la confiance laborieuse, c'est l'incompatibilité de nature entre destinataire et destinataire, entre amie et ami, entre épouse et époux".
- (15) J.Y. Debreuille, op.cit. "... l'évolution même de ce récit enlève peu à peu à cette confiance toute crédibilité (...) en renvoyant l'écriture à sa qualité de monologue autotélique".
- (16) M. Yourcenar, *Le Coup de Grâce*, op.cit., pág. 129.
- (17) id. ibid.
- (18) Subrayado por nosotros.
- (19) J. Blot, op.cit., pág. 116.
- (20) M. Yourcenar, op.cit., pág. 130.
- (21) J. Blot, op.cit., pág. 118.
- (22) M. Yourcenar, op.cit., pág. 129.
- (23) id. ibid., pág. 128.
- (24) J. Roussel, "Le journal intime, texte sans destinataire", *Poétique*, XIV, 1983, pág. 439.
- (25) cf. cap. 3, apartado 3.2. y 3.2.1.
- (26) Entendemos aquí por **examen de conciencia** el examen crítico y sin complacencia de la propia conducta y por confesión, la declaración secreta o pública de las culpas, que se hace generalmente con el fin de obtener el perdón y que tiene por efecto la liberación de la conciencia.
- (27) Este mismo sentimiento viene expresado por Eric respecto a Conrad (C.Gr. pág. 223).
- (28) J. Blot, op.cit., págs. 105-6.
- (29) id. ibid., pág. 106.

- (30) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Anna, Soror...*, págs.250-1.
- (31) cf. cap.3, apartado 3.1.1.
- (32) J.Y. Debreuille, "Partage du savoir et différenciation des personnages dans *Anna, Soror...*", comunicación presentada en el Segundo Coloquio Internacional M. Yourcenar de Valencia, Octubre, 1986.
- (33) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., pág.248.
- (34) cf. J. Pouillon, *Tiempo y Novela*, ed. Paidós, Buenos Aires, 1960.
- (35) cf. G. Blin, *Stendhal et les Problèmes du Roman*, ed. Corti, París, 1954, pág.150.
- (36) Queremos señalar que, a partir de este momento, Miguel, que hasta entonces encubría sus sentimientos por medio del enigma, -"Il ne se privait plus d'allusions qu'il s'imaginait claires, elles ne l'étaient que pour lui (...) Tant d'énigmes bouleversaient Anna, sans qu'elle cherchât à leur donner un sens" (A.S. pág.40)- se vuelve "transparente" para Anna. La relación entre los dos personajes ha alcanzado toda su claridad, "ut crystallum", cumpliéndose así las palabras premonitorias de Donna Valentine: "Je sais cela (...) ne vous inquiétez pas, tout est bien" (A.S. pág.25).
- (37) G. Blin, op.cit., cf. cap. "Les restrictions de champ".
- (38) P. de Rosbo, op.cit., pág.28.
- (39) cf. D. Jiménez, "L'esthétique du silence dans *Anna, Soror...*", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit.
- (40) cf. J.Y. Debreuille, op.cit.

- (41) id. ibid.
- (42) D. Jiménez, op. cit., págs. 129-30.
- (43) cf. J.Y. Debreuille, op. cit.
- (44) D. Jiménez, op. cit., págs. 131-2.
- (45) v. la comunicación de André Maindron, "Les maximes d'Archives du Nord et de Souvenirs Pieux", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op. cit., págs. 153-60.
- (46) J. Starobinski, "Le style de l'autobiographie" en *La Relation Critique*, op. cit., pág. 92.
- (47) cf. J.Y. Debreuille, "Formes et fonctions de la confidence d'Alexis à Hadrien", op. cit.
- (48) M. Delcroix, op. cit., cf. n. 31, pág. 240.
- (49) id. ibid., pág. 240.
- (50) cf. cap. 4, apartado 4.3.
- (51) Para un desarrollo del tema del recuerdo y su función en la narración autobiográfica, cf. Cl. Benoit, op. cit.
- (52) M. Galey, op. cit., págs. 234-5.
- (53) cf. J.Y. Debreuille, op. cit.
- (54) Utilizamos esta expresión en el sentido de lo que G. Blin ha definido como "intrusions d'auteur" en *Stendhal et les Problèmes du Roman*, op. cit.
- (55) v. Cl. Edmonde Magny, op. cit., caps. 3 y 4.
- (56) M. Galey, op. cit. pág. 67.
- (57) Cl. E. Magny, op. cit. pág. 75.
- (58) B. Poirot-Delpech, op. cit., pág. 12. Subrayamos nosotros.
- (59) M. Galey, op. cit., pág. 62.





LAS NOVELAS DE LA SEGUNDA EPOCA

SEGUNDA PARTE

R. 135.677

b 10512378

i 23697179

CB 000 2315171

~~P. 127004
N. 127013~~



1.- LAS NOVELAS DE LA MADUREZ.

Después de las cinco primeras novelas, que ofrecen un prototipo de personaje determinado y una serie de características temáticas y formales estrechamente relacionadas entre sí, la obra de M. Yourcenar conoce una nueva etapa que corresponde a la época de madurez. Las novelas de esta segunda fase se diferencian de las primeras tanto por su modo de elaboración como por su contenido y por la caracterización de sus personajes principales, Hadrien, Zénon y Nathanaël. Gracias a estas novelas - *Mémoires d'Hadrien, L'Œuvre au Noir y Un Homme Obscur*-, la autora ha alcanzado una celebridad internacional, siendo considerada actualmente como "uno de los escritores vivos más grandes del mundo de hoy" (1).

1.1.- El "Opus Nigrum" de la escritora.

En el transcurso de su actividad literaria tiene lugar una interrupción bastante prolongada que escinde en dos partes su producción novelesca. Después de un primer periodo -de 1921 a 1939- durante el cual se publica la mayor parte de las obras escritas hasta entonces, la vida de la autora sufre un cambio radical: su marcha a América, al estallar la segunda Guerra Mundial, provoca una reducción notable de su labor creadora, "...en grande partie à cause des événements,-precisa la escritora- *Le Coup de Grâce* a paru un mois ou deux avant la guerre de 1939. Mais ce qui s'est passé de très important pour moi, entre 1939 et 1948, c'est que j'ai abandonné toute ambition littéraire. Une belle période de



retraite! Pendant dix ans, j'ai abandonné l'idée d'écrire; je faisais autre chose" (2). A lo largo de estos años escribe tres obras de teatro (3), traduce negros espirituales, pero abandona temporalmente el campo de la novela. Realiza entonces numerosas experiencias vitales -se dedica a enseñar lengua y literatura en la Universidad, da conferencias, conoce las grandes ciudades americanas, sus barrios pobres, entra en contacto directo con una civilización distinta- que tendrán una influencia capital en su cosmovisión y repercutirán en su obra futura:

"Je croyais connaître la vie, mais c'est le jour où je l'ai rencontrée dans l'anonymat total des grandes villes américaines, dans une civilisation alors pour moi sentie comme très différente de celle de l'Europe, plus tard sur les routes du Sud et du Nouveau-Mexique, et enfin dans la région que j'habite ici, que j'ai appris le peu qu'on est dans l'immense foule humaine (...) et combien au fond, nous nous ressemblons tous. Cela m'a été très utile" (4).

Estos diez años son para ella una época de descubrimientos y de vivencias que le aportan un enriquecimiento humano e intelectual:

"...ma connaissance des êtres humains était tout de même relativement limitée à certains types. Je parlais de la pauvreté, (...) du malheur,

(...) de la souffrance mais j'étais restée installée dans une société où tout le monde sait certaines choses (...) J'ai découvert que tout cela était vain..." (5).

Pero la escritora siente dolorosamente esta evolución interior, esta lenta maduración, y vive tiempos difíciles, "cette nuit de l'âme" (6), que ella misma compara al Opus Nigrum que hará vivir más tarde a su personaje: "C'était comme une oeuvre au noir, où tout se défait. Ce que j'avais écrit jusque là, je n'y pensais plus..." (7).

En 1948 recupera inesperadamente uno de los antiguos borradores de las primeras páginas de *Hadrien*, y este hecho fortuito le impulsa a emprender de nuevo la redacción, interrumpida durante largos años. A partir de este momento, comienza una segunda etapa de creación extraordinariamente rica, se van configurando, con ritmo pausado y seguro, las grandes obras maestras: *Mémoires D'Hadrien*, *L'Oeuvre au Noir* y *Un Homme Obscur*. (8)

1.2.- Un nuevo proceso de creación literaria.

Al contrario de las primeras novelas, escritas en un tiempo muy corto (9), la mayoría al correr de la pluma, y publicadas seguidamente, las tres novelas últimas son el resultado de un largo y complejo proceso de composición que comienza en la primera juventud de la autora, se ve interrumpido varias veces, prosigue durante largos años hasta el último periodo de gran actividad, el impulso final y la publicación definitiva. La autora, refiriéndose a estas

fases sucesivas, utiliza repetidamente la metáfora de la germinación:

"... j'avais ébauché à vingt ans un immense roman historique (...) cette ébauche, vite abandonnée a tout de même donné le noyau de *L'Oeuvre au Noir* et la première version de *La Mort Conduit l'Attelage*, deux livres qui ont été pour moi comme du grain enfoui dans la terre, et qui met beaucoup de temps à pourrir et à germer." (10)

En la advertencia final de *Un Homme Obscur*, comenta, refiriéndose a la primera versión inédita, *Nathanaël*: "Pas une ligne n'en subsiste, mais il contenait néanmoins en soi des semences qui ont fini par germer à la distance de bien des saisons" (11). En el mismo sentido, explica la génesis de *Mémoires d'Hadrien*: "Je crois qu'il faut s'imprégner complètement d'un sujet jusqu'à ce qu'il sorte de terre, comme une plante soigneusement arrosée" (12)

Son obras que se van configurando a la manera de las transformaciones geológicas, por capas o estratos sucesivos, y que atraviesan fases de destrucción, de fusión, enriquecimiento, sedimentación, hasta alcanzar su forma definitiva. Así, como dice M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir* y *Mémoires d'Hadrien* "... se sont construits au cours des années, par travaux de terrassements successifs jusqu'à ce qu'enfin, dans les deux cas, l'ouvrage ait été composé et parachevé d'un seul élan" (13). Paralelamente a su nuevo método de

escritura, la autora, por la misma época, nos dice haber descubierto la geología:

"J'ai dit, dans la préface à *La Petite Sirène*, que cette courte pièce marque le moment où la géologie, pour moi, a pris le pas sur l'histoire. Et cela rejoint quelque chose de très profond" (14).

En verdad, el profundo cambio interior de la autora no sólo trasciende su visión del hombre y del universo, sino que, a partir de ese momento, se manifiesta en su forma de trabajo. Ahora le parece indispensable una fase de maduración para poder escribir sus libros: "En fait de livre, il faut savoir attendre" (15). El paso del tiempo permite adquirir los conocimientos necesarios, tanto a nivel científico -erudición, documentación exhaustiva- como a nivel ontológico -comprensión del ser humano en todas sus dimensiones- (16) para la creación del mundo de la ficción y proporciona a la escritora la posibilidad de realizar las experiencias que le ponen en contacto con la realidad, elemento indispensable para llevar a cabo su proyecto literario:

"... le contact étroit avec le réel est quelque chose qui me paraît absolument essentiel, presque mystiquement essentiel (...) la réalité -cette notion si flottante- la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point

de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité" (17).

Por esta razón ha abandonado sus primeros grandes proyectos de libros, para dejar actuar en ellos al tiempo y a la vida: "J'ai senti que je n'étais pas mûre, qu'il y avait trop de choses que je ne savais pas", "Des jalons étaient posés, mais il y avait de grands trous dans ma connaissance de la vie" (18). Podemos decir, por tanto, que las últimas novelas van madurando al mismo tiempo que su autora y la acompañan durante la mayor parte de su vida, enriqueciéndose progresivamente: "... ouvrages entrepris dans la première jeunesse, abandonnés et repris au gré des circonstances, mais avec lesquels l'auteur aura vécu toute sa vie" (19). Gracias a esta larga convivencia con sus personajes, su creador logra alcanzar el grado óptimo de conocimiento, la difícil "simbiosis" que le da acceso a su realidad, tanto interna como externa. Así lo afirma en la nota del autor que sigue a *L'oeuvre au Noir*:

"J'ai exprimé ailleurs ce que je pense des avantages, du moins en ce qui me concerne, de ces longs rapports d'un auteur avec un personnage choisi ou imaginé dès l'adolescence, mais qui ne nous révèle tous ses secrets qu'à partir de notre propre maturité" (20).

Por otra parte, una nueva técnica literaria se manifiesta en el estilo de las últimas obras, mucho más denso, más elaborado que el de las primeras creaciones:

"J'écrivais rapidement, sans souci de composition ou de style" (21).

"Je ne m'en suis rendu compte qu'en utilisant mes tout premiers livres: j'écrivais très mal, j'écrivais lâche et orné. Il y avait des moments de flottement inutiles" (22).

Si ya para Alexis la escritora había adquirido la disciplina del relato "à la française", siguiendo el modelo de Gide, el trabajo del escritor le parece ahora como una labor artesanal -"serrer, desserrer, c'est un labeur de mécanicien"- (23), que tiende a suprimir todo lo que no es imprescindible, en un gran esfuerzo de concisión y de rigor: "J'essaie d'éliminer ce qui n'est pas essentiel, de ne pas céder à l'ornement (...) Je cherche plutôt les phrases les plus nettes, les images les plus simples..." (24). Este minucioso trabajo de selección, dictado por las exigencias de la autora, participa de su propia búsqueda de la perfección a través de una constante superación: "C'est moi-même que je corrige en corrigeant mon oeuvre" dice, citando la frase de Yeats (25). En consecuencia, su evolución personal queda reflejada también a nivel formal en la obra de la segunda época.

Cuadro comparativo de la "gestación" de las novelas.

(proyecto, redacción, publicación).

1.- Obras de la primera época.

Títulos	1º proyecto	1ª public.	Public.defin.
<i>Anna, Soror...</i>	1925	1934	1981
<i>Alexis</i>	1928	1929	1929
<i>La Nouvelle Eurydice</i>	1930	1931	1931
<i>Denier du Rêve</i>	1933	1934	1959
<i>Le Coup de Grâce</i>	1938	1939	1939

2.- Obras de la segunda época.

Títulos	1º proyecto	1ª public.	Public.defin.
<i>Mémoires d'Hadrien</i>	1921	1951	1951
<i>L'Oeuvre au Noir</i>	1921	1934	1968
<i>Un Homme Obscur</i>	1921	1934	1982

3.- Génesis de las obras de la segunda época.

Títulos	1º pr.	1ª publ.	2º pr.	Publ.def.
<i>Mémoires d'Hadrien</i>	1921		(1948-1951)	1951
<i>L'Oeuvre au Noir</i>	1921	1934	1956/(1962-65)	1968
<i>Un Homme Obscur</i>	1921	1934	1957/(1979-81)	1981

Mientras *Mémoires d'Hadrien* se redactó en cuatro años interrumpidamente, *L'Oeuvre au Noir* y *Un Homme Obscur* han sido compuestos en tres etapas hasta llegar a la versión definitiva. Después de una primera redacción y publicación, han sido reescritos en dos etapas, siendo la última novela la que más ha tardado en redactarse definitivamente. (La composición de la última versión se extiende sobre 24 años).

1.3.- Génesis de las tres novelas.

Como es habitual en ella, M. Yourcenar nos informa copiosamente sobre la compleja génesis de sus últimas novelas, por medio de explicaciones, comentarios, fechas, indicaciones de las fuentes en los prefacios, advertencias finales, notas del autor, que acompañan cada una de ellas. Gracias a estas aportaciones hemos podido establecer una serie de relaciones entre las tres novelas.

Como hemos señalado anteriormente, las tres proceden del proyecto inicial de *Remous*, escrito entre los dieciocho y los veinte años, que preludia una gran parte de la creación novelística de la autora,

"...puisqu'elle conçoit très jeune, et avant même de connaître une série d'expériences vitales et esthétiques au cours d'une longue existence consacrée presque exclusivement à la découverte des cultures et civilisations les plus lointaines, et au métier d'écrire, les axes principaux de son oeuvre" (26).

Pero su proceso de elaboración sigue un ritmo diferente. Mientras la vida de Zénon y la de Nathanaël conocen una primera publicación en 1934, en la trilogía *La Mort Conduit l'Attelage* y con los títulos *D'après Dürer* y *D'après Rembrandt*, la vida de Hadrien sólo será publicada en 1951 y en su versión definitiva.

1.3.1.- Mémoires d'Hadrien.

Aunque nos arriesguemos a contradecir ligeramente a la escritora, que afirma haber olvidado completamente sus primeros proyectos sobre Hadrien hasta recibir, en 1948, un baúl procedente de Suiza con los borradores de la tercera versión, hemos llegado a la conclusión de que la interrupción ha sido mucho más breve, y que este personaje casi no ha dejado de ocupar la mente de su autora. En efecto, si observamos atentamente las indicaciones que aparecen en el *Carnet de Notes de Mémoires d'Hadrien* (C.N.M.H.), vemos que

"Ce livre a été conçu, puis écrit, en tout ou en partie, sous diverses formes, entre 1924 et 1929 (...) Travaux recommencés en 1934; longues recherches; une quinzaine de pages écrites et crues définitives; projet repris et abandonné plusieurs fois entre 1934 et 1937" (27).

"En 1937 (...) je fis pour ce livre quelques lectures à la bibliothèque de l'université de Yale, j'écrivis la visite au médecin et le passage sur le renoncement aux exercices du corps. Ces fragments subsistent, remaniés, dans la version présente" (28)

Entre 1937 y 1939, M. Yourcenar dedica algunos días de trabajo a este libro en París. Se lleva a Estados Unidos las notas tomadas en Yale anteriormente, un mapa del Imperio Romano a la muerte de Trajano y un retrato de Antinoo. En 1941 compra cuatro grabados de Piranesi; uno de ellos

representa una vista de la villa de Adriano que reproduce la capilla de Canope. "Pendant plusieurs années, j'ai regardé cette image presque tous les jours..." (29). En 1943 aparece el nombre de Adriano en un ensayo sobre el mito griego, publicado por R. Caillois en *Les Lettres Françaises*, y en 1945 la escritora compone su "Cantique à l'âme libre", donde figura el personaje de Antinoüs. Además, durante estos años, la escritora prosigue la lectura de los autores antiguos que acaban de perfeccionar su documentación. Cuando encuentra, en 1948, las primeras líneas de la versión de 1934, ya está preparada: "Il ne me restait plus qu'à imaginer les mains gonflées d'un malade sur les manuscrits déroulés" (30).

Durante la última fase de redacción, M. Yourcenar no añade episodios nuevos -la vida de Adriano está fijada por la Historia-, pero insiste sobre ciertas facetas del personaje que no aparecían anteriormente: la dimensión política de Adriano, visto como el gran príncipe, el pacificador, el administrador del imperio.

Desde el punto de vista formal se produce un cambio radical: las primeras versiones estaban redactadas unas en forma de diálogos, otras, de novela histórica (31). La versión de 1934, cuyo borrador llega a manos de la autora en 1948, era un principio de carta "beaucoup plus près du ton du journal intime, chose impossible pour un Romain, je m'en suis rendu compte tout de suite" (32). De ahí la decisión de transformar la novela en un monólogo, en un discurso organizado, para hacer más plausible la ficción.

La redacción definitiva se realiza sin interrupción y se lleva a cabo en tres años de trabajo intenso: "trois ans

de travail continu, à ne faire que cela, à vivre en symbiose avec le personnage..." (33). Marguerite Yourcenar había encontrado su nueva vía y, con ella, las "reglas del juego" (34) que aplicará a partir de *Mémoires D'Hadrien* en la composición de las novelas posteriores.

1.3.2.- L'Oeuvre au Noir.

Las distintas fases de composición de *L'Oeuvre au Noir* siguen un ritmo muy distinto. En efecto, a partir de las cuarenta páginas que con el título de *Zénon* formaban el primer capítulo de la "novela-océano" *Remous*, la novelista compone una novela corta, después de añadir a ellas unas diez páginas que prefiguraban el encuentro de Zénon y Henri-Maximilien en Innsbrück de la versión actual de *L'Oeuvre au Noir*. Esta novela corta publicada en 1934 en *La Mort Conduit l'Attelage* se titulaba *D'après Dürer* y sirvió de fermento a la obra posterior:

"le premier texte, *D'après Dürer* (...) était vraiment le point de départ de *L'Oeuvre au Noir*. Et dans les premières pages du roman, le récit est assez reconnaissable (...) et les deux dernières pages de la nouvelle ont servi de germe aux trois cents dernières du livre" (35).

Pero entre 1934 y 1955, se produce una interrupción muy prolongada, durante la cual la escritora se dedica a otras obras sin pensar siquiera en la posibilidad de reescribir *D'après Dürer*. Sin embargo, algunos años después de la

publicación de *Mémoires D'Hadrien*, se decide a retocar los tres relatos de *La Mort Conduit l'Attelage* en vista de una posible reimpresión. Entonces surge el deseo de dedicarse nuevamente al personaje de Zénon: "De nouveau, le personnage du médecin philosophe et alchimiste s'imposa à moi" (36). La redacción definitiva se escalona entre 1956 -año en que M. Yourcenar compone "La conversation à Innsbrück"- y 1965; "le reste de l'ouvrage ne fut finalement rédigé qu'entre 1962 et 1965" (37).

En cuanto a la materia narrativa, se ve sensiblemente aumentada por una segunda y tercera parte, lo cual supone la aparición de episodios nuevos y la ampliación del número de personajes. Según dice la autora,

"la première partie de *L'Oeuvre au Noir* (La vie errante) suit d'assez près le plan du *Zénon-D'après Dürer* de 1921-1934; la seconde et la troisième partie (la vie immobile et la prison) sont tout entières déduites des six dernières pages de ce texte d'il y a plus de quarante ans!" (38).

Pero también interviene el azar en la nueva orientación del libro: una visión, la del personaje del prior, provoca en 1964 un cambio sustancial en el proyecto de la obra. Así relata M. Yourcenar su experiencia:

"... à l'église des Franciscains de Salzbourg
(...) j'ai assisté à la grand-messe... Et j'ai

littéralement vu entrer, dans ma pensée, bien sûr, je dirais dans la pensée de mes yeux, le Prieur des Cordeliers. Ce personnage qui n'existait encore que dans une seule phrase du livre, tout d'un coup, il était là, très vivant, il avait beaucoup à me dire. C'est ainsi que le livre, au lieu de se terminer en dix pages, en a eu trois cents de plus" (39).

A este acontecimiento fortuito se debe uno de los personajes más logrados de la obra: Jean Louis de Berlaimont.

Por su parte, el personaje de Zénon se enriquece, se hace más complejo al adquirir nuevas matizaciones:

"J'étais mal partie, à vingt ans (...) en imaginant un Zénon très schématique, le type du libre-penseur (...) Je voyais en lui l'homme sans illusions et sans compromis, d'un bout à l'autre de sa vie. Je me suis rendue compte que c'était une vue fausse, que c'est beaucoup plus complexe, que les expériences et les intentions se contredisent ou paraissent le faire, et que tout à la fois, se défait et s'unit, arrivé à un certain point" (40).

Por lo que se refiere al título definitivo, una vez descartado el de "la nuit obscure" por sus reminiscencias místicas, M. Yourcenar se decide por "L'Oeuvre au Noir" en 1958, cuando sólo ha escrito un centenar de páginas y

todavía, según dice ella, ignora lo que puede ocurrirle a Zénon (41). Sin duda le indujo a esta elección su estudio sobre Thomas Mann, escrito entre 1956 y 1957, donde figuraba esta expresión (42).

Como acabamos de ver, *L'Oeuvre au Noir*, después de un largo periodo de olvido -más de veinte años- ha sido retomada por su autora para ser reestructurada y aumentada considerablemente por medio de aportaciones sucesivas, en un trabajo "geológico", como lo define ella misma. Terminada en 1965 y publicada en 1968, recibe ése mismo año el premio Fémina.

1.3.3.- Un Homme Obscur.

La génesis de esta última novela es, con mucho, la más prolongada. Se extiende sobre más de sesenta años, -proviene, como las anteriores, del inmenso proyecto de la primera juventud de la escritora- y ha sido publicada en su versión definitiva en 1982. Es la obra que, con intervalos de olvido muy extensos, ha tardado más tiempo en realizarse, madurando con el paso de los años para llegar a su forma actual.

En la primera versión de 1934, y con el título de *D'après Rembrandt*, la historia de Nathanaël iba seguida de la historia de Lazare, adoptado por Elie Adriansen y su mujer Eva, y de su huída con un grupo de comediantes. En *Comme l'Eau qui Coule*, estos relatos se presentan bajo la forma de dos novelas cortas distintas: *Un Homme Obscur*, que relata la vida de Nathanaël y *Un Belle Matinée*, que no sobrepasa las veintiocho páginas y narra los primeros años de Lazare.

En la advertencia final, M. Yourcenar afirma haber escrito de nuevo todo el texto actual: "Ce Texte flou (...) s'avéra entièrement inutilisable. Pas une ligne n'en subsiste..." (43), caso excepcional, ya que en las dos novelas anteriores, *Mémoires d'Hadrien* y *L'Oeuvre au Noir*, sabemos que fragmentos del texto inicial, o partes redactadas anteriormente han sido aprovechados. A partir de su idea primera, -"l'idée première du personnage de Nathanaël est à peu près contemporaine à celle du personnage de Zénon" (44)- la autora ha querido rehacer totalmente la obra, cuya forma primitiva no le parecía aprovechable para esta segunda composición.

Aquí también un acontecimiento extraordinario tiene una importancia capital para el futuro de la obra. De la misma manera que la "visión" del prior cambia el rumbo de *L'Oeuvre au Noir*, la "visión" o el sueño despierto que acude a la mente de M. Yourcenar una noche de 1957 en unas circunstancias inesperadas, incide directamente en la afabulación que sustenta la última versión:

"... durant deux heures, l'extraordinaire se produisit: Je vis passer sous mes paupières, subitement sortis de rien, rapides toutefois et pressés comme les images d'un film, les épisodes de la vie de Nathanaël à qui, depuis vingt ans, je ne pensais même plus" (45).

En cuanto a este tipo de "visiones" o apariciones de sus personajes, M. Yourcensar afirma mantener con estos un contacto muy especial:

"Je crois que je ne renonce jamais à un être que j'ai connu, et assurément pas à mes personnages. Je les vois, je les entends avec une netteté que je dirais hallucinatoire (...) Cette présence est presque matérielle, il s'agit en somme d'une "visitation". Parfois, chose étrange, la première visitation se produit à un moment où nous connaissons encore très peu ce personnage qui va devenir important pour nous (...) Il arrive aussi, et surtout il m'arrivait par le passé, de m'emparer de mes personnages trop vite, avant qu'ils n'aient tout dit sur eux-mêmes (...) mais un jour vient où je me remets au travail" (46).

Tal parece ser el caso de Nathanaël, objeto de una recreación en una segunda versión, a partir de esta aparición fortuita e inesperada. Así, el libro se reconstruye de forma espontánea en el breve espacio de unas horas, a través de las imágenes que afluyen a la imaginación de la escritora. En esta ocasión, el fenómeno no ha sido provocado por la aparición de una ser humano, como en Salzburgo, sino tal vez por un tejido inconsciente de recuerdos, a partir de una lectura hecha dos o tres años antes,

"une biographie de Samuel Pepys (...) l'intelligent chroniqueur de Londres au XVII^e siècle (...) efficace Lord de l'Amirauté. Ce fait m'avait rappelé mon jeune ouvrier d'Amsterdam (...) Ces réflexions avaient-elles silencieusement déposé en moi un humus d'images, ou poussé vers moi des épaves d'aventures? Toujours est-il que pendant deux heures (...) je vis passer sous mes yeux un Nathanaël de seize ans que je ne connaissais pas encore..." (47).

Curiosamente M. Yourcenar no se apresura a transcribir estas imágenes de la vida de Nathanaël, que quedarán en la sombra durante veintidós años, para resurgir, por voluntad de la autora, y sumarse a imágenes nuevas, nacidas entre tanto. A la trama imaginada en 1957 se añaden "des personnages nouveaux rencontrés par hasard au détour d'un épisode, des scènes cachées derrière d'autres scènes comme autant de décors à glissières" (48) y las huellas dejadas por numerosas experiencias y conocimientos adquiridos desde entonces: Generalizando a partir de su reflexión sobre la compleja elaboración de *Un Homme Obscur*, la escritora emite su punto de vista sobre la génesis de la obra literaria:

"Toute oeuvre littéraire est ainsi faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole, et par les livres, et des raclures de notre existence à nous" (49).

Claro está que en 1981, cuando redacta esta advertencia final, puede examinar retrospectivamente y con el distanciamiento requerido por toda mirada crítica, los complejos mecanismos que han regido su creación literaria.

NOTAS.

- (1) Rafael Conte, "Marguerite Yourcenar o del perfeccionismo en la literatura", *El País*, 26 Septiembre 1982.
- (2) M. Galey, op.cit., pág.122.
- (3) *Le Mystère d'Alceste, Electre ou la Chute des Masques y La Petite Sirène*.
- (4) M. Galey, op.cit., pág.124.
- (5) id.ibid., págs.124-5.
- (6) M. Yourcenar, *Carnets de Notes de Memoires d'Hadrien*, op.cit. pág.326.
- (7) M. Galey, op.cit., págs.131-2.
- (8) Publicado en la trilogía *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit. junto a *Anna, Soror...* y *Une Belle Matinée*.
- (9) "*Anna, Soror...* fut écrite en quelques semaines du printemps 1925", postface d'*Anna, Soror...*, op.cit., pág.247.

"J'ai parlé d'Alexis écrit d'un seul jet. *Le Coup de Grâce* a été également écrit en quelques semaines de l'automne 1938" en P. de Rosbo, op.cit., pág.20.
- (10) M. Galey, op.cit., pág.213.
- (11) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Un Homme Obscur*, pág.254.
- (12) M. Galey, op.cit., pág.148.
- (13) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit. Note de l'auteur, pág.327.
- (14) M. Galey, op.cit., pág.137.
- (15) id.ibid., pág.61.

- (16) "Il est des livres qu'on ne doit pas oser avant d'avoir dépassé quarante ans. On risque, avant cet âge, de méconnaître l'existence des grandes frontières naturelles qui séparent, de personne à personne, de siècle à siècle, l'infinie variété des êtres..." (C.N.M.H., pag. 323).
- (17) M. Galey, op.cit., pags.59-60.
- (18) id.ibid., pag.61.
- (19) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., pag.327.
- (20) id.ibid.
- (21) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'Anna, Soror..., pag.251.
- (22) M. Galey, op.cit., pags.235-6.
- (23) id.ibid.
- (24) id.ibid., pag.237.
- (25) P. de Rosbo, op.cit, pags.19-20.
- (26) J.P. Castellani, "M. Yourcenar romancière?", *Il Confronto Letterario* núm.5, Universidad de Pavia, 1986, pag.12.
- (27) C.N.M.H., pag.321.
- (28) ibid., pag.323.
- (29) ibid., pag.325.
- (30) ibid., pag.327.
- (31) M. Galey, op.cit., pag.57: "Pour Hadrien, j'ai fait plusieurs versions complètes, les unes qui se rapprochaient du roman historique, les autres qui étaient une espèce de dialogue à la Gobineau".
- (32) id.ibid., pag.148.
- (33) id.ibid., pag.155.

- (34) cf. C.N.M.H., pág.332.
- (35) M. Galey, op.cit., pág.58.
- (36) M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op.cit., note de l'auteur, pág.326.
- (37) id.ibid.
- (38) id.ibid.
- (39) M. Galey, op.cit., pág.178.
- (40) id.ibid., pág.174.
- (41) cf.id.ibid., págs.177-8.
- (42) M. Yourcenar, *Sous Bénédicte d'Inventaire*, op.cit., págs.298-300.
- (43) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., pág.254.
- (44) id.ibid.
- (45) id.ibid., pág.257.
- (46) M. Galey, op.cit., pág.238 y sigs. v. también P. de Rosbo, op.cit., pág.26.
- (47) M. Yourcenar, *Comme L'Eau qui Coule*, op.cit., pág.257.
- (48) id.ibid., pág.259.
- (49) id.ibid., págs.259-60.

2.- DIFERENCIAS ESENCIALES CON LAS NOVELAS DE LA PRIMERA EPOCA.

Resumiendo lo que acabamos de considerar y apoyándonos en las palabras de M. Yourcenar, podemos afirmar que las novelas de la madurez se diferencian, en su forma y en su esencia, de las obras escritas durante la juventud. En el intervalo de diez años, que separa *Le Coup de Grâce* de *Mémoires d'Hadrien*, se ha producido un hiato, una ruptura en la trayectoria literaria de la escritora, que se refleja en la concepción y en la realización de las novelas posteriores y que la autora ha sentido muy claramente. Al terminar *Mémoires d'Hadrien*, se da cuenta de que ha escrito "quelque chose de plus vaste (...), d'infiniment plus vaste (...). Je ne voyais pas de solution de continuité avec mes autres livres" (1), explica en *Les Yeux Ouverts*. Ciertamente es que existen una serie de ideas, de temas, de frases que se hacen eco entre unas novelas y otras, pero las últimas creaciones, contrariamente a las precedentes, son tributarias de la experiencia, de la adquisición de saber y de la reflexión personal de la novelista:

"Pour composer *Mémoires d'Hadrien*, il fallait en savoir assez sur l'époque, sur le monde romain, avoir lu le code dans lequel on trouve de nombreuses décisions d'Hadrien. Tout cela ne se fait pas en un jour. Mais ensuite il fallait aussi avoir assez réfléchi aux conditions de la vie elle-même, ces conditions dont on ne sait

pas si elles représentent un ordre établi ou un chaos. A vingt ans, on n'a pas encore approfondi son expérience. Il faut en avoir quarante, ou davantage." (2).

Al examinar las tres novelas que nos interesan, observamos las diferencias principales que las distinguen de las anteriores: éstas inciden en la forma y estructura del relato -las tres novelas presentan la forma del relato biográfico- y, sobre todo, en una nueva concepción del personaje que orientará y condicionará en gran parte nuestro estudio. A continuación proponemos una primera formulación que desarrollaremos más tarde.

2.1.- El relato biográfico.

Mientras las primeras novelas tratan principalmente de un momento de crisis o de un episodio de la vida del protagonista (3), *Mémoires d'Hadrien*, *L'Oeuvre au Noir* y *Un Homme Obscur* relatan el ciclo vital, desde el nacimiento hasta la muerte, del personaje principal. Si nos acogemos a la definición de la *Encyclopaedia Britannica*, podemos adscribir estas tres novelas al género de la biografía, "un récit qui cherche, consciemment ou artistiquement, à relater les actions et à recréer la personnalité d'une existence individuelle". Se ofrece, en los tres casos, la reconstrucción de una vida humana, la imagen de una personalidad con su evolución y sus múltiples matices.

Sin querer elaborar o reproducir una definición del género biográfico (4) ni examinar las relaciones existentes

entre la narración y la Historia que analizaremos posteriormente, queremos señalar las diferencias formales que presentan las tres novelas:

- Mémoires d'Hadrien es un relato retrospectivo, escrito en primera persona, en forma de carta autobiográfica.

- L'Œuvre au Noir y Un Homme Obscur son dos relatos retrospectivos, escritos en tercera persona pero, mientras el primero ofrece una estructura lineal, empezando por la infancia (5) y terminando con la muerte de Zenón, el segundo presenta una estructura circular, que comienza con la noticia de la muerte de Nathanaël y termina con la descripción del mismo acontecimiento.

La utilización de la forma biográfica que trata, no de una sección del campo temporal, sino de todo un ciclo vital, conlleva una lógica extensión del tiempo y del espacio en comparación con las novelas anteriores y un mayor número de personajes secundarios, requeridos por el aumento de las peripecias y aventuras. De ahí, la mayor diversidad y riqueza de los elementos narrativos en las novelas de la segunda época, mucho más densas y complejas que las primeras.

Por otra parte, las tres biografías, situadas en un pasado lejano, ofrecen la visión de un tiempo determinado, generalmente de una época particularmente señalada por grandes cambios de tipo político, social o ideológico, sobre todo en el caso de las dos primeras, Mémoires d'Hadrien y L'Œuvre au Noir. Este tiempo histórico puede ser captado bien a través de la narración, bien por la conciencia del

personaje, por medio del diálogo, del recuerdo y de la reflexión.

El importante papel que juega la historia en estas biografías viene a reforzar el tinte histórico ya presente en algunas de las primeras novelas: el siglo XVI en *Anna, Soror...*, el año XI del fascismo en *Denier du Réve* y las guerras bálticas en *Le Coup de Grâce*. Aparece claramente el interés especial de M. Yourcenar hacia la historia, que sirve de marco o de fondo para la mayoría de su obra novelística y está presente en algunos de sus ensayos. (6).

2.2.- El personaje.

En cuanto a los personajes principales, si nos referimos a los de la primera época, hemos observado que son personajes específicos que se enfrentan a una crisis personal y secreta. Son, por tanto, casos particulares, definidos por su personalidad intrínseca y fuertemente individualizados. Frente a esta caracterización unidimensional, los personajes de las últimas novelas ofrecen una doble vertiente. Se distinguen tanto por su particularidad y su especificidad como por su ejemplaridad: Hadrien, Zénon, Nathanaël, poseen cada uno una rica y compleja personalidad, unos rasgos específicos pero, a la vez, representan a un prototipo de hombre y tienen una cierta manera de ver el mundo y, en consecuencia, son también personajes ejemplares, paradigmáticos.

↳ Su especificidad aparece en todo lo que les distingue de los demás: su origen, su identidad, su aspecto físico, su carácter, su formación, su interioridad, sus experiencias

personales. La particularidad de cada uno de ellos radica sobre todo en su manera personal de aprehender el mundo, a través de sus viajes, de sus estudios, de sus experiencias afectivas, en su forma de comportarse frente a los principales acontecimientos que marcan su vida, en su propia visión de ellos mismos y de los demás, o sea, en su manera particular de vivir y de pensar y en su evolución a lo largo de la vida.

→ Su ejemplaridad se deduce a partir de sus características intrínsecas, destacando los principales rasgos que determinan un modelo humano, representante de un mundo, de una época y de una determinada actitud frente al mundo. Así, Hadrien, por una parte, representa al humanismo antiguo por su apertura y la extensión de su saber, por su sabiduría impregnada de filosofías antiguas, y por otra, demuestra una concepción del poder y de su administración, que sobrepasa toda circunstancia histórica y le confiere una dimensión universal. El polifacético personaje de Zénon, por su afán de saber y su apertura intelectual, se identifica con la élite intelectual de los grandes hombres del Renacimiento, al mismo tiempo que personifica al hombre extremadamente lúcido, libre de todo prejuicio y en busca de la verdad. Por su actitud de rebeldía ilustra un tipo de comportamiento humano. En cuanto a Nathanaél, responde al modelo más depurado: representa al individuo libre de toda influencia cultural, ideológica y social, abierto al mundo pero muy lúcido, que acepta sencillamente el orden de las cosas.

Observamos, por tanto, tres paradigmas de hombre, tres personajes representativos -cada uno a su manera- de una actitud vital y/o de un mundo determinado.

Si consideramos los rasgos distintivos que configuran a los protagonistas de *Mémoires d'Hadrien*, *L'Oeuvre au Noir* y *Un Homme Obscur*, advertimos una nueva concepción del personaje más amplia, más densa y más compleja, que constituye una de las diferencias esenciales de las novelas de la segunda época. En consecuencia, estudiaremos posteriormente al personaje bajo el doble aspecto de su especificidad y de su ejemplaridad.

NOTAS.

- (1) M. Galey, op.cit., pág.156.
- (2) id.ibid., pág.157.
- (3) A excepción de *Anna, Soror...*, que comienza con el nacimiento y acaba con la muerte de Anna, pero con grandes elipsis narrativas y privilegiando los años de su crisis personal.
- (4) Para una definición de la biografía, cf. D. Madelénat, *La Biographie*, col. Littératures Modernes, P.U.F., Paris, 1984, págs.18-20.
- (5) *L'Oeuvre au Noir* comienza con el cap. "Le Grand Chemin" que se sitúa en la juventud del personaje para volver, seguidamente a su nacimiento y a su infancia en el cap. sig.: "Les enfances de Zénon".
- (6) Citamos solamente los más ricos en referencias o temas históricos: "Les visages de l'histoire dans l'*Histoire Auguste*", "Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné", "Ah, mon beau château", en *Sous Bénéfice d'Inventaire*, op.cit. y "Sur quelques lignes de Bède le Vénérable", "L'Andalousie ou les Hespérides" en *Le Temps, ce Grand Sculpteur*, op.cit.

3.- DE LA BIOGRAFIA HISTORICA A LA BIOGRAFIA FICTICIA.

Tanto *Mémoires d'Hadrien* como *L'Oeuvre au Noir* y *Un Homme Obscur* son tres biografías de personajes que pertenecen al pasado y que pueden considerarse como históricas en el sentido que da la escritora al término "histórico": "Il est paradoxal mais vrai de dire que tout roman est un roman historique, pour la simple raison que tout roman se situe dans le passé, lointain ou proche..." (1). Para ella, resulta tan difícil captar y recuperar un acontecimiento situado en un pasado reciente como lejano. Pero tenemos que distinguir entre *Mémoires d'Hadrien*, cuyo personaje central es una figura histórica, un ser real que ha dejado su huella en el pasado y cuya vida ha sido relatada por los historiadores, y las otras dos novelas, creadas a partir de personajes ficticios.

A la biografía histórica de Adriano, presentada en forma de novela, opondremos las dos biografías ficticias de Zénon y Nathanaël, donde los personajes provienen únicamente de la afabulación. En el primer caso, se trata de un texto referencial, -por lo menos en parte- que se apoya en un material histórico (2); en los otros dos, de novelas con marco histórico, "à arrière plan historique" (3), como lo son, en mayor o menor proporción, la mayoría de los libros de la escritora. Sin embargo, *Mémoires d'Hadrien* dista mucho de ser una biografía histórica según el modelo clásico (4) ya que es una biografía imaginaria, donde la autora interpreta a su manera los hechos históricos y recurre a la afabulación ante la carencia de ciertos datos (5). Adoptaremos

la definición de D. Madelénat: "biographie romancée" para denominar esta obra que participa a la vez de la historia y de la ficción: "on atteint ici les marches incertaines de la biographie romancée (...). Dans les pseudo-autobiographies, comme les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, mémoires imaginaires, jeux littéraires sur les frontières de la biographie, de l'autobiographie et du roman, la reconstruction romanesque l'emporte sur les faits attestés." (6). Pero en las tres novelas constatamos, en mayor o menor grado, la presencia y la función de la Historia.

3.1.- La Historia.

Desde su primer gran proyecto de novela, aparece claramente el interés especial de M. Yourcenar hacia la historia, profundamente sentida desde su infancia. Su educación, su sólida formación clásica, las innumerables visitas a los museos y a las iglesias, la contemplación de cuadros, estatuas, objetos de arte durante sus estancias en Londres y en Paris, sus viajes a Italia y Grecia, han contribuido a la formación histórica de la escritora y han orientado su inclinación hacia el pasado histórico: "C'était la naissance d'une imagination" (7), "Pour moi, il y avait le commencement du grand rêve de l'histoire, c'est-à-dire, le monde de tous les vivants du passé" (8). De ahí, el desarrollo de una imaginación especialmente dotada para captar y revivir el pasado. Pero si abandona el proyecto de *Remous* y se vuelca hacia otro tipo de novela con *Alexis*, -el relato "à la française" en el estilo de A. Gide-, es sin duda porque ha sentido la gran dificultad que conlleva la escritura de una

novela histórica. Sólo vuelve a este género mucho más tarde, después de una labor exhaustiva de erudición y de documentación, cuando ya se considera suficientemente informada para dedicarse a la recreación de personajes y épocas del pasado, con *Mémoires d'Hadrien* y *L'Oeuvre au Noir* en la época de madurez.

Según la escritora, revivir el pasado es la única manera viable para comprender y aprehender el tiempo y la vida; piensa que el amor al pasado es el amor a la vida:

"la vie est beaucoup plus au passé qu'au présent. Le présent est un moment toujours court, et cela même lorsque sa plénitude le fait paraître éternel. Quand on aime la vie, on aime le passé parce que c'est le présent tel qu'il a survécu dans la mémoire humaine" (9).

Por esta razón concede un puesto de privilegio a la Historia, a la que confiere una función didáctica, como "escuela de libertad", al brindarnos visiones del mundo diferentes de las nuestras. La historia constituye, por tanto, un medio de conocimiento del ser humano que se enfrenta en todas las épocas a problemas similares a los nuestros y que reacciona ante ellos de manera diferente o parecida a la nuestra, "c'est là que l'histoire est une école de liberté. Elle nous libère de certains de nos préjugés et nous apprend à voir nos propres problèmes et nos propres routines sous un autre angle" (10). Con Hadrien, Zénon o Nathanaël podremos conocer tres maneras de intérpre-

tar la vida, tres comportamientos diferentes ante los grandes problemas de la condición humana, tres reflejos de la psicología humana, a través de tres individuos de personalidad distinta, situados en épocas determinadas y condicionado cada uno por sus propias circunstancias.

3.2.- El pasado.

Pero esta disposición especial de M. Yourcenar hacia tiempos y seres que pertenecieron al pasado no desemboca en una glorificación apologética, en una idealización de un personaje o de un tiempo escogidos como modelos; no significa ninguna huida del presente, ningún retroceso hacia una edad de oro, a la manera de los románticos: "on me parle toujours de 'fuite dans le passé', comme si le passé était un asile, comme si la vie humaine n'avait pas toujours été dure et difficile" (11). Si siente una atracción clara hacia épocas más o menos remotas -en el caso que nos interesa se centra en el siglo II de la Era Cristiana en el XVI y en el XVII- es más por su concepción cíclica del tiempo, que conlleva la repetición periódica de los acontecimientos, y por la inclinación de su espíritu humanista y científico que sabe detectar, a través de la historia, las aspiraciones, las luchas y los errores del ser humano, al contemplar "la liste lamentable des occasions perdues, des compromis néfastes, des récurrentes défaites du bon sens et de la sagesse, dus à l'inertie et l'imprévoyance du grand nombre, au fanatisme de quelques uns, aux manigances intéressées de beaucoup d'autres" (12), destacando ciertos comportamientos

humanos por la manera particular de algunos hombres de enfrentarse con la vida y de situarse en el universo.

Esta visión del pasado determina la concepción literaria de la escritora. La novela histórica debe evitar caer en los errores del exceso de pintoresquismo o del manual de historia disfrazado que, con el pretexto de una aventura cualquiera, sólo busca la pintura de costumbres y la información histórica. Se impone una mirada lúcida hacia los seres y los acontecimientos, dándoles su exacta medida y sin desorbitarlos jamás:

"Notre devoir est de tout dire. Nous devons avoir le courage de regarder les personnages du passé comme nous regardons nos contemporains, du moins comme nous devrions regarder ceux-ci, avec sympathie, avec discernement, avec respect parfois, avec pitié plus souvent, mais sans jamais faire d'eux des idoles ou des statues" (13)

Mientras el historiador se limita a presentar lo más exactamente posible los hechos y las hipótesis que constituyen su material histórico, dejándonos a veces libres para interpretar o escoger la explicación más creíble, el novelista "doit s'efforcer de rendre à ces documents figés (...) la souplesse et la chaleur des choses vivantes, et cette fluidité de la vie vécue", sin caer en la sistematización. Para conseguir esta revitalización de los hechos y de los seres de otras épocas, la escritora utiliza determinados métodos con los cuales actualiza este pasado y provoca lo

que Jean Blot llama: "la remise au présent du passé" (14), procedimiento que aparece no solamente en sus novelas, sino también en varios ensayos críticos, especialmente en "Ah mon beau château" (15), donde los huéspedes del castillo de Chenonceaux se mueven, piensan y vuelven a vivir ante nuestros ojos, gracias a esta facultad privilegiada de Marguerite Yourcenar.

3.3.- Los métodos.

Tanto en sus notas, prefacios, advertencias finales como en las entrevistas que ha concedido a M. Galey y a P. de Rosbo, M. Yourcenar explica con todo detalle como procede para dar vida a sus personajes.

1. → La primera condición indispensable para poder recrear a un personaje en su época es la erudición, "la recherche et le tri de tous les renseignements qui nous sont accessibles sur un milieu ou sur un être..." (16). La búsqueda de todo el material histórico ha de ser exhaustiva y se realiza por la lectura y la confrontación de los textos.

"Tout apprendre, tout lire, s'informer de tout (...). Poursuivre à travers des milliers de fiches l'actualité des faits (...) lorsque deux textes, deux affirmations, deux idées s'opposent, se plaire à les concilier, plutôt qu'à les annuler l'un par l'autre..." (17).

Las innumerables referencias a las fuentes históricas o literarias que apoyan las novelas de M. Yourcenar dan una

idea de la labor que ha precedido a la composición y redacción de sus libros. Así, para *Mémoires d'Hadrien* no se limita al Dion Cassius o a *L'Histoire Auguste*; saca partido de todas las lecturas de autores antiguos hechas a lo largo de su vida y que han sido probablemente las lecturas de su personaje:

"Pendant ces années de dépaysement, j'avais continué la lecture des auteurs antiques (...) l'une des meilleures manières de recréer la pensée d'un homme: reconstituer sa bibliothèque (...) Durant des années (...) j'avais ainsi travaillé à remeubler les rayons de Tibur" (18).

De la misma manera, antes de re-escribir la historia de Zénon, estudia a los autores más o menos conocidos del Renacimiento: "De nouveau, je me suis fait une idée du monde où vivait Zénon, comme je m'étais fait une idée de celui où vivait Hadrien" (19). Para ello, se ha documentado sobre la medicina de la época, la teología y la filosofía del Renacimiento, el ocultismo, el hermetismo, los principios que rigen la ciencia y la alquimia, los personajes históricos y todo lo que cuenta en el panorama político y social del siglo XVI. Se explaya menos sobre su última novela, pero sabemos que antes de realizar la última versión, la autora ha procurado completar y perfeccionar sus conocimientos, juzgados por ella demasiado superficiales:

"... le vague et le faux n'en régnaient pas moins dans ce récit d'autrefois pour des raisons fort simples: j'avais choisi de faire de Nathanaël un ouvrier sans rien savoir de la vie des ouvriers de mon époque, encore moins de ceux du passé" (20).

Aquí también la lectura de la biografía de Samuel Pepys, la recopilación de notas sobre documentos del siglo XVII y otras supuestas informaciones han permitido a la escritora crear al personaje y su historia. Pero las fuentes históricas que proporcionan el material de base necesario para configurar al personaje y construir la trama de la obra literaria, nada dicen sobre la voz de los seres del pasado, tal como fue auténticamente, según señala M. Yourcenar en su ensayo *Le Temps de Grand Sculpteur*. En él explica como ha procedido para ser fiel al tono de la época, utilizando el estilo de la "Oratio Togata" para Hadrien y eligiendo vocablos vigentes entre el siglo XVI y el siglo XVII para *L'Œuvre au Noir* con el fin de evitar en los diálogos los anacronismos, los arcaísmos o una modernidad fuera de lugar, intentando además no caer en la pedantería o el color local: "C'est par le mot ou le détail plaqué pour faire "d'époque" que le "roman historique" se disqualifie aussi souvent que par l'anachronisme" (21).

Sin embargo, si bien se propone ser un arqueólogo literario para "refaire du dedans ce que les archéologues du dix-neuvième siècle ont fait du dehors" (22), la autora no concibe la erudición como una simple acumulación de saber,

sino como una especie de ascetismo a partir del cual se puede acceder a un universo mental específico y llegar por todas las vías posibles de acceso a un mayor conocimiento del personaje: cuadros, esculturas, grabados, libros, ruinas, paisajes, visitas a los lugares donde el personaje ha vivido, observación científica de sus enfermedades son, todos ellos, medios que le permiten una total "impregnación", un baño en el universo histórico y vital del personaje.

28 → - A esta primera condición que constituye el puntal de su labor creadora, M. Yourcenar añade la segunda, no menos importante: "la seconde est la sympathie ou l'empathie, capable de nous faire pénétrer à l'intérieur de ces milieux et de ces êtres" (23). La simpatía, también llamada por la novelista "magie sympathique", es el mecanismo imaginativo y afectivo que le permite corresponder o comunicarse con el personaje. Por la simpatía, puede transportarse en pensamiento a la interioridad del ser evocado. Partiendo de la erudición como etapa preparatoria, consigue no sólo hacer resurgir una sombra sino también adueñarse de una conciencia: "Un pas dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette 'magie sympathique' qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un" (24). Vive en simbiosis con este alter-ego en el que se convierten sucesivamente Hadrien, Zénon y Nathanaël.

Para conseguir este grado de simpatía, la escritora recurre a ciertos métodos de contemplación o de delirio, que

proviennent de las filosofías orientales, generalmente desconocidos por los novelistas occidentales:

"cela consiste à se laisser investir par un personnage. Mais cela consiste aussi à faire un total silence des idées, à éliminer tout l'acquis, à faire table rase de tout (...) pour arriver à un certain niveau de sérénité dans laquelle les choses se reflètent comme dans une mer calme" (25).

En *Les Yeux Ouverts* describe estos métodos basados en una utilización especial de la atención y de la concentración, por medio de la cual consigue establecer una simbiosis entre ella y su personaje. Dicha simbiosis, como lo indica su nombre, supone una vida en común, un intercambio que sólo se puede producir si se consigue el silencio interior para poder oír la voz del personaje, sea éste real, histórico o ficticio.

"Quand on passe des heures et des heures avec une créature imaginaire, ou ayant autrefois vécu, ce n'est plus seulement l'intelligence qui la conçoit, c'est l'émotion et l'affection qui entrent en jeu. Il s'agit d'une lente ascèse, on fait taire complètement sa pensée; on écoute une voix (...) Cette présence est presque matérielle..." (26).

La estrecha relación que nace entre autor y personaje es doblemente enriquecedora: supone dar y recibir, utilizar su propia experiencia para comprender mejor al ser creado o recreado por la ficción, reconstituírlo a partir de su propia sustancia, -"il faut bien, pour lui donner ou lui rendre la vie, le fortifier d'un apport humain"- (27) pero al mismo tiempo, beneficiarse de sus experiencias y obtener un mayor contacto con la realidad. Refiriéndose al enriquecimiento que le han proporcionado sus personajes, M. Yourcenar explica:

"Ils sont autant d'avenues de plus par lesquelles je pénètre la réalité. A travers eux, j'ai vécu des vies parallèles. (...) Nos expériences se mélangent et s'authentifient les unes par les autres. Toute sympathie et toute compréhension accordées aux êtres, qu'ils soient d'hier ou d'aujourd'hui, qu'ils naissent de notre esprit, qu'ils nous accompagnent ou coupent notre chemin dans la vie, multiplient nos chances de contact avec la réalité" (28).

8-0 La tercera condición necesaria para hacer revivir a sus personajes es, dice la escritora, de orden metafísico. Se trata de considerar el tiempo, no como tiempo histórico, sino en su totalidad, como una realidad quieta, inmóvil, estacionaria, sin progresión ni transcurso, gracias a una mirada especial, "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..." (29). Para M. Yourcenar, el tiempo puede ser conquistado por el hombre, igual que el espacio. Realiza una serie de experiencias a través de las cuales descubre un nuevo concepto de la temporalidad y consigue restablecer un contacto entre el pasado y el presente: "De notre temps, le roman historique, ou ce que, par commodité on consent à nommer tel, ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur" (30). Para recobrar el tiempo hay que eliminar o reducir las distancias (31), situarse en el tiempo del personaje, "... replacer les personnages dans la chronologie qui a été la leur..." (32), enfrentarse a los textos con la mentalidad propia de la época, haciendo abstracción de las ideas o los sentimientos que podrían interponerse entre los seres de entonces y nosotros (33). De esta manera, se podrá ver al personaje tal como fue en su momento. Pero para conseguir restablecer el contacto entre un personaje del pasado y el autor en su tiempo presente, M. Yourcenar parte de las constantes del ser humano, emociones, sentimientos, mecanismos del intelecto inherentes al individuo: "Prendre seulement ce qu'il y a de plus durable, de plus essentiel en nous (...) comme point de contact avec ces hommes qui, comme nous, (...) luttèrent, (...) et jouirent, et pensèrent, et moururent" (34). Así puede, a partir de su propia experiencia, interiorizar al personaje y darle vida.

Estos procedimientos -erudición, simpatía o empatía, superposición y fusión de las distintas temporalidades- son los mismos para la biografía histórica que para la biografía ficticia. En efecto, M. Yourcenar no hace diferencia entre

los personajes históricos, que han existido realmente y los personajes ficticios, enteramente inventados. Para ella, todos tienen el mismo peso de realidad y de autenticidad:

"Vous avouerez-je que je n'ai jamais eu le sentiment d'écrire de la fiction? (...) Je crois à la réalité du vieux Clément Roux marchant dans les rues de Rome autant qu'à la mienne; la maladie d'Hadrien me paraît aussi authentique que mes maladies; j'ai l'impression d'avoir vécu la mort de Zénon, sans quoi je n'aurais pu l'écrire" (35).

Todos sus personajes, históricos o ficticios, son seres vivos, duraderos, que permanecen de manera sensible junto a ella: "Je les vois, je les entends avec une netteté que je dirais hallucinatoire (...) Un personnage créé par nous ne meurt plus, pas plus que ne meurent dans ce sens nos amis morts" (36). Precisamente, aquí reside la gran originalidad de la autora que, a través de la magia simpática, puede vivir la vida de cada uno de sus personajes. Como señala J. Blot, "ce qui distingue Yourcenar des auteurs de romans historiques, de Graves, Merejkovsky, c'est cette folle audace dans l'identification" (37). Y lo mismo que se identifica con Adriano, personaje histórico, se identifica con Zénon y Nathanaël, personajes ficticios, y eso es por una razón fundamental: los tres personajes representan una actitud vital frente al mundo, una manera de ser universal sentida íntimamente por la escritora.

3.4.- De la historia a la ficción.

Pero aunque la gestación de las tres novelas requiera las mismas condiciones y siga un curso similar, podemos señalar, sin embargo, algunas diferencias debidas a la naturaleza histórica, real o ficticia, del protagonista.

Si comparamos *Mémoires d'Hadrien* con las dos novelas siguientes, advertimos que en todos los casos la escritora se sirve de la historia como material de base. Que se trate de "la libre récréation d'un personnage réel ayant laissé sa trace dans l'histoire, comme l'empereur Hadrien" o de "l'invention d'un personnage 'historique' fictif (...), les deux démarches sont sur bien des points comparables" (38). En el primer caso hay que conocer todo lo relativo al personaje, poseer toda la información recopilada por la tradición histórica; en el segundo también se recurre a la historia, a los acontecimientos y a las fechas del pasado, para dotar al personaje ficticio de una realidad específica. Pero mientras se devuelve la vida al personaje inspirado por un ser que ha existido, se da la vida al personaje inventado. Con Hadrien Marguerite Yourcenar dice que ha querido "donner à un être qui a vécu un relais dans le temps" (39); Zénon y Nathanaël han salido de la pluma de la escritora y existen para ella desde los comienzos de su creación. Las condiciones ya no son exactamente las mismas: ante una documentación histórica el escritor tiene que respetar la verdad de los hechos y la exactitud de la información. No puede inventar a su capricho sin correr el riesgo de deformar al personaje, de cambiar su personalidad auténtica; al contrario, para crear a su personaje ficticio dispone de plena libertad y puede dar rienda

suelta a su imaginación. Así, mientras el carácter de Adriano, su comportamiento, los acontecimientos de su vida, son conocidos y constituyen las "piedras auténticas" en las cuales la autora reconstruye al personaje - "...on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques" (40), la personalidad de Zénon sintetiza múltiples rasgos tomados de varios personajes y elegidos arbitrariamente.

Otra diferencia relevante es el cambio de perspectiva que supone toda biografía histórica al considerar una vida conocida y acabada, frente a la invención progresiva que va configurando la vida imaginaria del personaje ficticio. Como explica D. Madélenat, "la biographie est une de ces formes, vouée, dans le champ historique (...) à un domaine déterminé: une vie individuelle. 'Saisie retrospective d'un devenir humain' singulier..." (41). Evidentemente, antes de empezar la composición de *Mémoires d'Hadrien* la novelista conoce todo lo que se puede saber sobre Adriano, las circunstancias de su vida y de su muerte. Lo que hace es: "Prendre une vie connue, achevée, fixée (autant qu'elles peuvent jamais l'être) par l'Histoire, de façon à embrasser d'un seul coup la courbe toute entière" (42). Partiendo de una visión global y mediante un proceso regresivo, vuelve a trazar la trayectoria vital del personaje (43). Con las otras dos novelas, el procedimiento se invierte. Los personajes se van formando y modificando progresivamente, al ritmo de la inspiración de la autora. Por ejemplo, si comparamos las primeras versiones, *D'après Dürer* y *D'après Rembrandt*, con

las definitivas, observamos diferencias notables en el carácter, los actos, la evolución de los personajes. La perspectiva de la autora es más limitada y puede sufrir cambios inesperados para ella misma. El Zénon de 1968 dista mucho de ser este "Zénon très schématique, le type du libre-penseur comme l'eût imaginé un radical attardé en 1920 (...) l'homme sans illusions et sans compromis d'un bout à l'autre de sa vie" de *D'après Dürer*. Ha vivido nuevas experiencias, como su encuentro y su amistad con el prior, trascendentes para él; las circunstancias de su muerte no son las mismas (44). Nathanaël, según las palabras de M. Yourcenar, carecía de relieve en *D'après Rembrandt*: "Tout cela restait gris sur gris comme l'est bien souvent une vie vue du dehors, jamais une vie vue du dedans" (45). Como Zénon, conoce importantes cambios, se vuelve más complejo gracias a la libertad incondicional de la autora, que ya no está limitada o coaccionada por ninguna tradición histórica relativa a sus personajes y los va perfeccionando a medida que se enriquece su propia experiencia vital y literaria.

3.5.² La parte de la historia en las tres novelas.

Si tanto para *Mémoires d'Hadrien* y *L'Oeuvre au Noir* como para *Un Homme Obscur* encontramos sistemáticamente una profusión de anotaciones, enumeración y especificación de las fuentes históricas, ello es debido al deseo expreso de la escritora de mostrar las relaciones que mantienen la historia y la ficción en cada una de las tres novelas.

Sin embargo conviene señalar que, mientras las referencias a las fuentes históricas son muy abundantes en *Mémoires*

d'Hadrien, novela construída alrededor de una figura histórica célebre, y todavía bastante numerosas en *L'Oeuvre au Noir*, ya que el personaje de Zénon está inspirado en varias figuras históricas, son mucho más reducidas en *Un Homme Obscur*, donde el tiempo histórico no cumple más función que la de servir de apoyo a la ficción.

3.5.1.- Némoires d'Hadrien.

"Ecrire la vie d'un souverain ou d'un conquérant impose un abord et des techniques qui rapprocheront la biographie de l'histoire générale" dice D. Madélenat (46). Resulta interesante considerar los métodos aplicados por la escritora para plasmar la vida de un personaje inspirado en una figura histórica y el material que ha utilizado.

En esta primera obra, el eje de la novela es el emperador Adriano, cuya vida ha sido glosada por historiadores contemporáneos y posteriores y fijada en numerosos documentos. A partir de estos bosquejos biográficos, la autora se propone reconstruir la personalidad de Adriano y el transcurso de su vida, apoyándose en los documentos existentes:

"on a le *curriculum vitae* d'Hadrien, c'est-à-dire qu'on sait année après année, les différents emplois, les différentes dignités dont il a été revêtu. Mais on ne sait pas grand chose de plus. On sait le nom de quelques uns de ses amis; on connaît un peu son groupe à Rome, sa vie personnelle. Alors j'ai tâché de reconstituer tout cela à partir des documents, mais en m'efforçant de les revivifier" (47).

Sirviéndose del material bibliográfico a su alcance, como guía para estructurar la biografía, la autora reconstruye punto por punto el itinerario del emperador con la máxima fidelidad a los hechos. Para ello se fundamenta principalmente en l' *Histoire Romaine* de Dion Cassius y en l' *Histoire Auguste*, en la que participó Spartien, autor de la *Vita Hadriani* y de la *Vita Aelii Caesaris*, fuentes también utilizadas por la autora. Conoce igualmente las obras del mismo Adriano: correspondencia administrativa, fragmentos de discursos o de informes oficiales, decisiones legales, poemas mencionados por los autores de la época, entre ellos el famoso "Animula vagula blandula", cartas personales del emperador, cuya autenticidad es algo dudosa y las menciones referentes a Adriano en los autores de los siglos II y III para completar las informaciones deficientes. Examina con atención los monumentos figurativos y las inscripciones, los bajo relieves de la columna trajana que reproducen los sangrientos episodios de las guerras de Dacia, las monedas, el texto jeroglífico del obelisco del Pincio; consulta todas las biografías modernas, los libros de historia que se interesan por Adriano, Trajano, Antinoo y los acontecimientos de la época; estudia el arte adriánico en los tratados o libros de arte grecorromano, visita los museos en busca de las efigies de Adriano y Antinoo, la villa adriana, los monumentos y las ruinas que atestiguan la labor del emperador. Por su proceder, M. Yourcenar actúa como el historiador y se inscribe en la tradición de la biografía histórica por su labor heurística -descubrimiento e interrogación de las fuentes- y

por la síntesis efectuada a partir de todos los documentos. Pero también intervienen la imaginación y la magia simpática mencionada anteriormente, y la aprehensión del tiempo, ora motivando la afabulación, ora dando visos de realidad a la ficción y, sobre todo, mitigando las carencias de las fuentes o su pobreza, aunque en muchas ocasiones los hechos imaginados o supuestos por la autora pueden o podrían haber ocurrido, pues son verosímiles. Pero el novelista tiene la posibilidad y el derecho de crear una historia más real que los propios historiadores: "Dans un ouvrage de fiction à trame historique, si rien ne doit être inventé, tout peut y être imaginaire" (48) dice J. Lovichi, que reivindica "ce droit imprescriptible du romancier (...) un certain droit à prendre quelques libertés avec l'histoire, à condition bien entendu, que cela débouche pas sur un véritable contresens historique". Haciendo nuestra su pregunta, podemos interrogarnos sobre la naturaleza de la verdad histórica: "N'est-ce pas une certaine plausibilité, à coup sûr une véritable immersion dans ce que nous pourrions appeler un 'bain historique'?" (49).

Una novela histórica como *Mémoires d'Hadrien* aporta una modificación a la manera de considerar el pasado; ofrece al lector la posibilidad de leer la historia como una novela, de descubrir un mundo histórico a través de una construcción novelesca. La narración de acontecimientos verídicos (las guerras de Dacia y del país de los partos, la muerte de Trajano, la lenta ascensión de Adriano al poder, la proclamación del emperador, la pacificación y reorganización del imperio, el suicidio de Antinoo, la guerra de Palestina, la

muerte de Lucius Aelius, la enfermedad de Adriano son los más conocidos) constituye la trama histórica de la novela y el soporte de la ficción (50). La interiorización del personaje principal por medio de la cual se dan a conocer sus sentimientos, sus ideas, sus reacciones, sus vivencias personales y toda la materia narrativa que no proviene estrictamente de los documentos históricos, son los elementos de la ficción y se deben al poder creador de la autora.

"L'image du personnage que nous avons à la fin du roman est le résultat d'un subtil jeu de miroirs: l'écrivain l'a imaginée à partir des témoignages des anciens, qui étaient déjà fort éloignés d'Hadrien et laissent de lui une vision partielle marquée du cachet de leurs tendances, et à partir de la recherche scientifique; mais il lui a fallu sur ces bases réinventer la vie et la psychologie d'un personnage" (51).

Pero nuestro fin no es pasar el libro por el tamiz de una crítica puntillosa y mezquina en busca de fallos o errores, añadidos o eliminaciones, amparándonos en una pretendida verdad histórica, sino comprender la intención que ha guiado a la autora en su creación artística. Es indudable que ha querido poner de relieve y dar a conocer una figura de excepción que representaba un ideal humano y político, "Je me suis plu à faire et à refaire ce portrait d'un homme presque sage" (52); "Si cet homme n'avait pas maintenu la paix du monde et rénové l'économie de l'empire, ses bonheurs

et ses malheurs personnels m'intéresseraient moins" (53). Así, por oposición a las otras dos novelas, el protagonista es una figura histórica real de relieve que ocupa por sí sola el primer plano de la escena en todo momento, rodeada de comparsas inventados o recreados según las necesidades de la ficción. Por otra parte, M. Yourcenar ha plasmado un mundo que siempre ha gozado de su predilección: "Dans *Mémoires d'Hadrien*, il s'agissait de faire passer une dernière vision du monde antique..." (54), y que se halla en un momento decisivo, único, en vísperas de la decadencia. Ya con *Pindare* (55) había hecho revivir la antigüedad griega a través del célebre poeta, "le symbole ou l'exemple d'un moment de l'intelligence ou du coeur" (56). La última etapa de esta inspiración griega que desde siempre atrajo a la autora será la de *Mémoires d'Hadrien*, testigo del florecimiento de las artes y del pensamiento griego en el Imperio Romano por mediación de este emperador helenófilo. Como observa acertadamente J. Dubosclard,

"Hadrien, l'empereur philhellène, s'attache à ressusciter une Grèce telle qu'elle n'exista peut-être que dans son rêve, nourri de Platon et Phidias, et M. Yourcenar à son tour ressuscite Hadrien: lui aussi fruit d'un beau rêve culturel, grâce auquel (...) sa créatrice insuffle vie (...) Hadrien fascine M. Yourcenar parce qu'il est fasciné par l'image grecque."
(57).

Los acontecimientos externos contemporáneos a la escritora -o sea, la Historia- también tienen que ver con la decisión de volver a escribir *Mémoires d'Hadrien*. Después de la Segunda Guerra Mundial, M. Yourcenar mantiene la esperanza de ver aparecer a un político de gran talla, "un manipulateur de génie capable de rétablir la paix pendant cinquante ans (...), à l'époque, j'avais la naïveté de croire que c'était encore possible" (58). Con su visión cíclica de la Historia, pone en relación dos mundos que conocen una situación parecida: deterioro y empobrecimiento causados por las guerras, esfuerzos para conseguir una estabilización política y una pacificación mundial. En ambos casos -el Imperio Romano en las primeras décadas del siglo II, Europa después de 1945- un personaje político que reúna unas condiciones especiales podría ser el gran reorganizador, el artífice de la paz.

"A l'époque où j'ai commencé d'écrire mon livre, il y avait un homme d'état qui aurait pu, de très loin, m'inspirer: Churchill. Pour la simple raison qu'il a écrit ses *Mémoires* et que je venais d'en lire le premier volume quand j'ai entrepris *Mémoires d'Hadrien*. Je me suis dit: un homme d'état peut donc s'expliquer jusqu'à un certain point, même en tenant compte de certaines falsifications ou de certaines omissions" (59).

Estas influencias externas explican la nueva orientación del libro, su contenido más histórico y la mayor importancia que reviste el cariz político del emperador, mientras que en las primeras versiones la escritora hacía prevalecer "le grand philhellène, le grand amateur d'art (...) l'amant, le poète ..." (60). Las circunstancias en las que se encuentra M. Yourcenar cuando se dispone a escribir *Mémoires d'Hadrien* han venido a reforzar los lazos que unen la novela con la historia, "avoir vécu dans un monde qui se défait m'enseignait l'importance du prince" (61).

3.5.2.- *L'Oeuvre au Noir*.

En la "note de l'auteur" que sigue al texto, M. Yourcenar incluye *L'Oeuvre au Noir* entre sus novelas "à arrièrè-plan historique" y señala que "l'invention d'un personnage 'historique' fictif, comme Zénon, semble pouvoir se passer de pièces à l'appui" (62). Formula las dos diferencias esenciales que caracterizan esta segunda obra en comparación con *Mémoires d'Hadrien*: el personaje ficticio y el simple transfondo histórico de la novela.

La autora crea un personaje que por el juego de la ficción asiste o participa en numerosos acontecimientos históricos. Estos acontecimientos pueden ser referidos por el narrador o reflejados por la conciencia del personaje.

El personaje de Zénon, completamente inventado por la escritora, aparece dotado de una fuerte carga histórica. Es un personaje tejido de historia que encaja perfectamente en el contexto renacentista del libro (63). La materia histórica ha servido de marco para la configuración del ser de ficción. De esta manera, el novelista garantiza a su per-

sonaje el viso de realidad que requiere toda novela llamada "histórica": "... 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 passée, c'est-à-dire l'histoire" (64). En la "note de l'auteur", y mediante una minuciosa exposición, la autora sitúa a su personaje en relación con los hombres famosos de la época otorgándole una fecha de nacimiento -1510- y de muerte -"il meurt cinq ans après la naissance de Galilée, un an après celle de Campanella" (65), o sea, 1519- y explica cómo ha forjado el carácter y la personalidad de Zénon a partir de rasgos concretos tomados de varios personajes históricos, realizando así lo que Fr. Salvaing llama un "portrait-patchwork de tous les novateurs de la Renaissance" (66). Los numerosos puntos en común que le identifican con Erasmo, Servet, Dolet, Paracelso, da Vinci, Ambroise Paré, Giordano Bruno, Campanella, etc. fundamentan la verosimilitud y, por tanto, la credibilidad del personaje. Sus actividades como médico y alquimista, sus numerosos viajes, su formación filosófica, se adaptan a los grandes modelos de la época. Para su personaje ficticio, la creación literaria se sirve de moldes auténticos, por lo que el ser de ficción puede llegar a parecer más real que cualquier otro personaje histórico.

El tiempo histórico corresponde al siglo XVI, tratado o evocado repetidamente por la escritora (67), época turbulenta de una Europa en plena efervescencia, escenario de conflictos sociales, políticos e ideológicos que le brinda una

materia novelesca de gran riqueza: las situaciones, las acciones, los acontecimientos, los lugares, proceden de un mundo especialmente movido y complejo que acrecienta el interés de la novela. En este caso, M. Yourcenar no mira al pasado con nostalgia o admiración, sino con realismo, con el fin de denunciar los errores humanos de una sociedad donde "Zénon s'enfonce de plus en plus parmi des cercles infernaux d'ignorance, de sauvagerie, de rivalités imbéciles..." (68). Aquí también, el estado psicológico de la escritora en la década de los sesenta, lleno de pesimismo y desilusión, está acorde con el espíritu de su obra: el tiempo narrativo hace eco al tiempo presente que aparece como la repetición cíclica de los mismos errores, de las mismas desgracias. Cuando vuelve a su proyecto literario, los acontecimientos políticos ensombrecen la cosmovisión de la novelista:

"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 du XVI siècle 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 (...) Au musée de Bruxelles, je regardais les tableaux de Breughel avec leurs images de guerre et de destruction" (69).

Así, el cuadro histórico que bosqueja M. Yourcenar en *L'Œuvre au Noir* se tinte de sufrimientos y de sangre. Como señala F.J. Hernández:

"au lieu de nous présenter la Renaissance sereine, équilibrée et épanouie, lieu commun de beaucoup de livres d'histoire et de littérature, elle nous présente la face cachée et sombre d'un siècle de bruit et de fureur pendant lequel les premières ferveurs humanistes, les certitudes intellectuelles sereines font très tôt place aux luttes religieuses, à l'intolérance et à la violence" (70).

El tono de la novela se va ensombreciendo paulatinamente hasta su última frase y acaba con el fracaso y la muerte trágica del personaje. La sociedad del siglo XVI se degrada de principio a fin, así como la situación económica, social y política. El lector asiste a la formación y al crecimiento de una nueva clase social: la burguesía mercantil, que cambia el orden establecido y ve como los ricos banqueros, acumuladores de riquezas, se afianzan por medio del apoyo al Poder. La obsequiosidad de Martha y Philibert Ligre hacia el duque de Alba, su falta de humanidad y su afán de riqueza son objeto de una sátira mordaz en "Une belle demeure". En contrapartida, los sabios y los intelectuales como Zénon, tienen que vivir de recursos extremos, pedir protección a los poderosos, publicar en secreto, huir de la Inquisición y de la necesidad del vulgo. Las injusticias, las ejecuciones,

las muertes injustificadas, las epidemias endémicas, las torturas, aparecen esporádicamente a lo largo de la novela. La autora recurre a documentos de la época para componer dos frescos históricos: "La mort à Münster" y "Les Fugger de Cologne" aunque para este último, la fecha de la epidemia de peste, 1549, haya sido determinada por las necesidades de la ficción. A través de estos episodios escalofriantes y de la pintura de la sociedad, deja constancia del mundo renacentista en plena evolución, en un tiempo de disturbios y de desesperación. Este cambio de los tiempos viene subrayado por el epigrafe de Julián de Médicis, que anuncia la tercera parte del libro (71).

Pero la relación de varios acontecimientos reales y la descripción de la sociedad del siglo XVI, en pleno proceso de transformación, no son los únicos elementos que proporcionan a la novela su tinte histórico. Siguiendo un procedimiento clásico y utilizado en la mayoría de las "novelas históricas" como por ejemplo las de Mme. de Lafayette y Mme. de Villedieu en el siglo XVII y las novelas históricas de la época romántica, como las de V. Hugo o de Vigny, la autora introduce, entre los múltiples personajes ficticios que entran en acción, algunas figuras históricas de mayor o menor relieve que acrecientan la impresión de veracidad y el grado de credibilidad del relato. Junto a los humanistas, médicos, científicos referidos en el texto, aparecen esporádicamente importantes personajes políticos, monarcas, reinas -Francisco I de Valois, Carlos V, Felipe II, Madame Marguerite, Catalina de Médicis, el duque de Alba, los reyes de Polonia y de Suecia, etc.- y otros, menos conocidos,

extraídos por M. Yourcenar de documentos y crónicas de la época:

"Un bon quart des comparses du livre sont d'ailleurs pris tels quels à l'histoire ou aux chroniques locales: le nonce della Casa, le procureur Le Cocq, le professeur Rondelet (...) le médecin Joseph Ha-Cohen, et bien entendu, parmi beaucoup d'autres, l'amiral Barbarossa et le charlatan Ruggieri" (72).

Otro tanto ocurre a los principales actores del drama de Münster, del personaje Pierre de Hamaere, de M. de Battenbourg, etc. Este procedimiento de reunión de los personajes históricos con los personajes inventados, ya utilizado aunque en menor grado para *Mémoires d'Hadrien*, es una de las posibles combinaciones de la historia con la ficción que caracterizan a la novela histórica.

Esta continua imbricación de elementos históricos y ficticios nos lleva a fijar la atención en la estructura dramática de *L'Œuvre au Noir* para ver en qué medida está condicionada por la historia o por la ficción. Mientras en *Mémoires d'Hadrien* la historia articula la intriga obligatoriamente y constituye el hilo conductor del texto narrativo (Hadrien cuenta su historia), en *L'Œuvre au Noir*, la estructura narrativa obedece unas veces a la historia, otras a la ficción, como se puede ver si se confronta el encadenamiento de los episodios con el periodo en el que se extienden y con la lógica interna que rige al personaje principal.

El tiempo histórico del relato se reparte y transcurre entre dos polos de la historia de los Países Bajos: al principio de la novela, a pesar de los disturbios obreros, las grandes familias viven en la opulencia; la sociedad, abierta al humanismo, comparte su fe en el hombre y su deseo de saber. A partir de "La vie immobile", el panorama se oscurece considerablemente. El optimismo humanista deja paso al pesimismo y a la desesperación, a causa de las sangrientas represiones políticas e ideológicas llevadas a cabo por la ocupación española. Por su lado, Zénon, personaje de ficción, se adscribe a esta evolución: de su fe inquebrantable en el hombre, expresada por él a Henri-Maximilien y a Wiwine (73) pasa al escepticismo más profundo. Entre estos dos polos casi opuestos, la aventura de Zénon y la historia se van desarrollando paralelamente: evocación histórica y ficción se funden en el personaje principal. Unas veces, Zénon participa en la historia como actor, otras como testigo: asiste a la rebelión de los obreros durante la visita de Mme. Marguerite, debida en parte, a las máquinas y a los telares inventados por él; reaparece como médico de los apestados, en casa de los Fugger, etc. Pero sabemos que la novelista se toma la libertad de concentrar los acontecimientos históricos, de cambiar las fechas por necesidades de la afabulación. De esta hábil combinación entre el encadenamiento histórico y la trama novelesca resulta un efecto de simetría que perdura durante toda la primera parte. Sin embargo, un acontecimiento fortuito, que pertenece a la ficción, cambia definitivamente el rumbo de la vida del personaje: el encuentro con el prior, episodio ficticio y

resorte dramático que incide directamente en la estructura narrativa. Por otra parte, debido a la entera libertad de la novelista para con su personaje ficticio -Zénon "vit au jour le jour sans jamais retrospectivement se prévoir ou se construire" (74)-, éste conserva hasta el final su capacidad de elección de manera que la intriga está igualmente sometida a la lógica interna del personaje. Podemos preguntarnos con Claude de Grève-Gorokhoff, en su artículo sobre la estructura narrativa de *L'Oeuvre au Noir*: "... sont-ce les persécutions de l'histoire ou le choix de Zénon lui-même qui finiront par hausser cette rencontre au niveau de l'événement fatal?" (75). Los acontecimientos históricos del final, la existencia de la secta adamista en el hospicio de Saint Cosme y su detención, precipitan la acción y llevan al personaje a la cárcel. Aquí también, "est-ce le roman qui rejoint l'histoire ou l'histoire qui devient ressort romanesque?" (76). A partir de estos ejemplos, se puede apreciar hasta qué punto se fusionan la historia y la ficción para configurar la estructura narrativa de la novela.

3.5.3.- Un Homme Obscur.

Como *L'Oeuvre au Noir*, esta novela proviene de las "nouvelles (...) à arrière-plan historique" (77) que componían el tríptico *La Mort Conduit l'Attelage*. Biografía ficticia también, que narra la vida de un personaje imaginario, está mucho menos supeditada a la historia que la obra anterior y su trama novelesca prescinde del soporte realista e histórico que sustenta *L'Oeuvre au Noir*. En este sentido, la escritora subraya el aspecto impreciso de la cronología en la que se sitúa la aventura de Nathanaël: "Ma nouvelle,

volontairement très vague en matière de dates (Nathanaël se passe de chronologie)...” (78). Tampoco añade, como es habitual en ella en las dos novelas anteriores, la minuciosa enumeración de fuentes, documentos, comprobantes que atestan el respeto a la historia o la fidelidad a los hechos. Sin embargo, no podemos considerar *Un Homme Obscur* como una novela a-histórica -para M. Yourcenar toda novela es histórica (79)- si observamos el discreto entramado histórico que sirve de marco a la narración. Primeramente, conviene recordar el origen de esta novela:

“... j’avais ébauché à vingt ans un immense roman historique (...) cette ébauche, vite abandonnée, a tout de même donné (...) la première version de *La Mort Conduit l’Attelage...*” (80).

D’après Rembrandt, situado históricamente en el siglo XVII, sucedía a las otras dos novelas que tratan del siglo XVI: *D’après Dürer* y *D’après Gréco*, siguiendo una progresión cronológica.

Las fuentes utilizadas para la composición de la novela parecen ser poco numerosas: una biografía de Samuel Pepys, “cet anglais épris de musique de chambre, de vie domestique bien réglée et de passades libertines qui fut, non seulement comme on le sait de longue date, l’intelligent chroniqueur de Londres au XVII siècle, (...) efficace Lord de l’Amirauté” (81) en la que M. Yourcenar toma conocimiento de

ciertos datos que le inspiran la primera parte de la vida de Nathanaël:

"J'avais appris (...) que des charpentiers hollandais travaillaient de son temps dans des arsenaux britanniques. Ce fait m'avait rappelé mon jeune ouvrier d'Amsterdam et je m'étais dit qu'un tel commencement conviendrait fort bien à sa vie" (82).

Parece ser que toda la parte de la novela que se desarrolla en Greenwich y la descripción de los colonos holandeses se inspiran en dicha biografía. Otro episodio proviene directamente de la historia e integra en ella al personaje:

"...virant au nord, à bord d'un corsaire britannique patrouillant la côte du Maine ouverte depuis peu aux appétits européens; je l'imaginais mêlé à un épisode authentique, du reste, la seule part 'historique' de mon récit, l'attaque par ce flibustier anglais d'un groupe de jésuites français fraîchement débarqués dans l'île des Monts-Déserts, qui alors méritait son nom" (83).

Por lo demás, la novela presenta un cuadro de la sociedad del siglo XVII bajo sus aspectos más variopintos, en Greenwich y en Amsterdam, que va desde la colonia de emigrados holandeses, pasando por el barrio judío de Amster-

dam, la vida de la clase burguesa representada por la familia Adriansen, las condiciones precarias de los obreros y el círculo acomodado y elitista de los Van Herzog. Sin embargo, ni esta pintura social, ni las referencias a las costumbres de los marinos, de los indios Micmacs y Abenaki o de los colonos de l'Ile Perdue figuran en las acotaciones de la autora y desconocemos su procedencia. Nos hallamos frente a una construcción novelesca que se fundamenta más en la imaginación que en la historia, y que carece totalmente de fechas precisas. Para determinar aproximadamente la cronología de la narración, es menester prestar atención a ciertas alusiones diseminadas en el texto como son: "Il s'engagea comme marin à bord d'une frégate anglaise armée de quatre mortiers, qui s'apprêtait à croiser sur les côtes du nord-est pour mettre le holà aux empiétements des Français" (H.O. pág.85), "L'île dont il s'agissait n'était marquée que depuis peu sur les cartes." (H.O. págs.86-87), "Bien que les marins du roi Jacques fussent partis..." (H.O. pág.114), "... le vieux lui cria de dénicher si possible un bon libelle bien sale sur les amours du Mazarin et de la Reine..." (H.O. pág.126); la descripción de las torturas aplicadas a los prisioneros, el castigo de la horca todavía vigente y ciertos hechos como la censura de libros en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, que eran llevados a imprimir a Holanda, también sirven de indicadores temporales. Pero estas referencias, lejos de marcar la progresión histórica de la intriga, sólo sirven de telón de fondo y de marco para conferir a la aventura de Nathanaël una cierta verosimilitud.

Después de sus dos primeras novelas, que pueden ser consideradas como auténticas reconstrucciones históricas, independientemente del carácter histórico o ficticio de su personaje, M. Yourcenar parece haberse querido liberar del corsé de la historia. En *Un Homme Obscur* la afabulación no se apoya en la historia y el tiempo histórico carece de importancia. El personaje, a medida que transcurre su vida, pierde toda noción temporal a la vez que se desprende del mundo y de sí mismo, hasta fundirse con el universo. La obra refleja lo que la autora ha definido como su paso de la historia o de la arqueología a la geología, iniciado hacia 1942 cuando compuso su obra teatral *La Petite Sirène*:

"J'ai dit, dans la préface à *La Petite Sirène*, que cette courte pièce marque le moment où la géologie, pour moi, a pris le pas sur l'histoire. Et cela rejoint quelque chose de très profond. C'est ici que j'ai commencé à m'intéresser de plus en plus au milieu naturel, aux arbres, aux animaux" (84).

Esta evolución espiritual despunta ya en *L'Oeuvre a Noir*, con ocasión del baño de Zénon, que olvida momentáneamente toda temporalidad histórica y toma conciencia de su pertenencia a la totalidad del universo, más allá del tiempo de la vida y de la muerte. Pero es con *Un Homme Obscur* cuando alcanza su expresión más completa. Al dejar de lado la historia, M. Yourcenar pasa "de la méditation sur l'homme, à la méditation sur la terre" (85). Ya no se centra, como en

las obras anteriores, principalmente sobre lo humano; con Nathanaël, "l'Être humain est senti comme un objet qui bouge sur l'arrière-plan du tout" (86). Esta nueva visión de la autora se manifiesta en el texto a través de la paulatina atenuación y desaparición final de todos los elementos históricos que servían de marco a la novela.

Si consideramos las tres últimas novelas, vemos que del hombre supeditado a los acontecimientos de su tiempo o enfrentado a ellos, como Hadrien o Zénon, hemos llegado al ser que, liberado de toda atadura espacio-temporal, al final de su vida, se integra a un tiempo y a un espacio cósmicos. La historia ha dejado de ser necesaria para crear la ficción.

NOTAS.

- (1) P. de Rosbo, op.cit., pág.39.
- (2) Este material ha sido ampliamente detallado por la autora en el C.N.M.H.
- (3) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., note de l'auteur, pág.325.
- (4) cf. D. Madelénat, op.cit., pág.36, "Le paradigme classique".
- (5) v. tesis doctoral de Rémy Poignault: *Le Personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar, Littérature et Histoire*, Université de Tours, vols. 1 y 2, inédita.
- (6) D. Madelénat, op.cit., pág.28.
- (7) M. Galey, op.cit., pág.32.
- (8) id.ibid., pág.30.
- (9) id.ibid., pág.31.
- (10) P. de Rosbo, op.cit., pág.44.
- (11) id.ibid., pág.45.
- (12) id.ibid.
- (13) id.ibid., pág.50.
- (14) J. Blot, op.cit., pág.31.
- (15) cf. *Sous Bénédicte d'Inventaire*, op.cit., págs.60-120.
- (16) P. de Rosbo, op.cit., pág.61.
- (17) C.N.M.H., op.cit., pág.332.
- (18) id.ibid., pág.327.
- (19) M. Galey, op.cit., pág.168.

- (20) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, postface d'*Un Homme Obscur*, op.cit., pág.255.
- (21) M. Yourcenar, "Ton et Langage dans le Roman Historique" en *Le Temps, ce Grand Sculpteur*, op.cit., pág.45.
- (22) C.N.M.H., op.cit., pág.327.
- (23) P. de Rosbo, op.cit., pág.61.
- (24) C.N.M.H., op.cit., pág.330.
- (25) M. Galey, op.cit., págs.153-4.
- (26) id.ibid., pág.238.
- (27) id.ibid., pág.224.
- (28) id.ibid., pág.241.
- (29) P. de Rosbo, op.cit., pág.61.
- (30) C.N.M.H., op.cit., pág.331.
- (31) id.ibid., "Ce m'est toujours une surprise que mes contemporains (...) ignorent qu'on peut rétrécir à son gré la distance des siècles", pág.331.
- (32) P. de Rosbo, op.cit., pág.52.
- (33) C.N.M.H., op.cit., "Travailler à lire un texte du II siècle avec des yeux, une âme, des sens du II siècle; le laisser baigner dans cette eau-mère que sont les faits contemporains...", pág.332.
- (34) id.ibid.
- (35) M. Galey, op.cit., págs.326-7.
- (36) id.ibid., pág.238.
- (37) J. Blot, op.cit., pág.24.
- (38) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., note de l'auteur, pág.327.
- (39) M. Galey, op.cit., pág.166.
- (40) C.N.M.H., op.cit., pág.342.

- (41) cf. D. Madelénat, op.cit., pág.107.
- (42) C.N.M.H., op.cit., pág.322.
- (43) Para un estudio sobre el tratamiento del tiempo en la biografía histórica y el respeto de la cronología como no marcado desde el siglo XIX, cf. D. Madelénat, op.cit., pág.150-4.
- (44) En *D'Après Dürer, Zénon se envenena en la cárcel*, en *L'Oeuvre au Noir*, se abre las venas.
- (45) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., pág.256.
- (46) D. Madelénat, op.cit., pág.23.
- (47) M. Galey, op.cit., pág.154.
- (48) J. Lovichi, "Note sur les *Mémoires d'Hadrien* ou de la vérité historique sur les ouvrages de fiction" en *Sud*, núm.55, Marseille, 1984, pág.10.
- (49) id.ibid., pág.11.
- (50) Para un estudio sobre la relación entre la novela y las fuentes históricas, cf. tesis doctoral de Rémy Poignault, op.cit., vols.1 y 2.
- (51) id.ibid., vol.2, pág.448.
- (52) C.N.M.H., op.cit., pág.328.
- (53) id.ibid., págs.334-5.
- (54) M. Galey, op.cit., pág.289.
- (55) M. Yourcenar, *Pindare*, ed. Grasset, Paris, 1932.
- (56) J. Blot, op.cit., pág.48.
- (57) J. Dubosclard, "Le mythe grecque de M. Yourcenar" en *Nord*, núm.5, Lille, Junio 1985, pág.75.
- (58) M. Galey, op.cit., pág. 158.
- (59) id.ibid., pág.159.

- (60) P. de Rosbo, op.cit., pág.64 y M. Galey, op.cit., pág. 61, "Le premier Hadrien allait dans le sens de la Grèce mystique, initiatique".
- (61) C.N.M.H., op.cit., pág.328.
- (62) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., note de l'auteur, págs.325-7.
- (63) Aunque no tengan el respaldo histórico de Zénon, el personaje de Henri-Maximilien, soldado apasionado por las letras y el del prior, eclesiástico humanista y liberal, se conforman igualmente a dos tipos diferentes de hombres del Renacimiento.
- (64) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., note de l'auteur, págs.327-8.
- (65) M. Yourcenar, op.cit., pág.328.
- (66) Fr. Salvaing, "Zénon ou les inconforts du clerc" en *Sud*, núm.55, Marseille, 1984, pág.27.
- (67) En particular en *Anna, Soror...* y en dos ensayos: "Ah, mon beau château" y "Les tragiques d'Agrippa d'Aubigné". "Deux présences significatives, celle d'un lieu et d'une oeuvre littéraire qui incarnent aussi bien dans leur présentation que dans leur interprétation la vision identique que M. Yourcenar a de l'époque qu'elles représentent", F.J. Hernández, "le XVI siècle de M. Yourcenar" en *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit., Valencia, 1986, pág.121.
- (68) M. Galey, op.cit., pág.170.
- (69) id. *ibid.*
- (70) F.J. Fernández, op.cit., pág.118.

- (71) id. *ibid.*, pág. 169, M. Yourcenar dice: "... l'épigraphe de la troisième partie, celle de Julien de Médicis, est déjà d'une Renaissance désabusée, d'un monde où la dignité de l'homme consiste à tenir le coup dans le désastre".
- (72) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., note de l'auteur, pág.334.
- (73) cf. M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., págs.17 y 55.
- (74) P. de Rosbo, op.cit., pág.54.
- (75) Cl. de Grève-Gorokhoff, "Grand-route et chemin de traverse: la structure narrative de *L'Oeuvre au Noir* de M. Yourcenar", en *L'Information Littéraire*, núm.1, Enero y Febrero 1983, pág.32.
- (76) id. *ibid.*
- (77) M. Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op.cit., note de l'auteur, pág.325.
- (78) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Un Homme Obscur*, pág.258.
- (79) cf. P. de Rosbo, op.cit., pág.39.
- (80) M. Galey, op.cit., pág.213.
- (81) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Un Homme Obscur*, pág.257.
- (82) id. *ibid.*
- (83) id. *ibid.*, págs. 257-8.
- (84) M. Galey, op.cit., pág.137.
- (85) M. Yourcenar, "A propos d'un divertissement et en hommage à un magicien" en *Théâtre I*, col. N.R.F., ed. Gallimard, Paris, 1961, pág.146.

(86) M. Galey, op.cit., pág.200.

4.- LA ESPECIFICIDAD DEL PERSONAJE.

Tanto Hadrien y Zénon como Nathanaël aparecen dotados de una fuerte individualidad, de una personalidad muy marcada, por la que se distinguen fundamentalmente unos de otros. Por su identidad, su carácter, su interioridad y su trayectoria vital, se presentan como seres singulares, originales y bien diferenciados dentro de su contexto humano y social.

Estudiaremos los elementos que forman esta individualidad intrínseca y que configuran lo que la autora llama la imagen "existencial" de los personajes: "La réalité d'un individu donné, à un moment donné" (1). Para ello, consideraremos sucesivamente los factores que concurren a configurar la personalidad, como son la identidad, el entorno familiar, la educación y la subjetividad del personaje, que se manifiesta a lo largo de su trayectoria vital por su manera de aprehender la vida y el mundo, elementos todos que hacen de él un ser aparte e inconfundible que se distingue de los modelos establecidos y de toda imagen estereotipada.

4.1.- Hadrien.

Refiriéndose a *Némoires d'Hadrien*, M. Yourcenar declara: "J'avais écrit l'histoire d'un prince et en même temps, une grande destinée individuelle" (2). Sin dejar de lado el aspecto "histórico" de su personaje, la autora insiste sobre el aspecto individual de Hadrien, que se desprende del relato de su vida y que no hay que perder de vista a la hora de escribir toda biografía:

"Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et de deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse: ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être et ce qu'il fut"

(3).

Sin entrar en el estudio de los mecanismos que rigen toda autobiografía, hay que subrayar que en Mémoires d'Hadrien, la visión del personaje está forzosamente subjetivizada y se ofrece directamente, reflejando su interioridad y por tanto los aspectos más íntimos que constituyen su individualidad. La modalidad de la carta autobiográfica permite obtener una visión más completa y más profunda de la personalidad de Hadrien, condición determinante en la opción de la autora: "... si l'on fait parler le personnage en son propre nom, comme Hadrien (...) on se met à la place de l'être évoqué; on se trouve alors devant une réalité unique, celle de cet homme-là, en ce moment-là, dans ce lieu-là."

(4).

Además, el personaje, al querer reconstruir su vida, toma él mismo conciencia del carácter específico, singular, de su existencia: "Tantôt ma vie m'apparaît banale (...) Tantôt, elle me semble unique, et par là même sans valeur, inutile, parce qu'impossible à réduire à l'expérience du commun des hommes" (M.H. pág.34). Aunque su carta tenga una clara intención de ejemplaridad (M.H. pág.29), sabe que su

relato va a diferir del informe oficial transcrito por Phlégon y que tratará de su trayectoria personal tanto o más que de su vida oficial y pública: "... il me semble à peine essentiel, au moment où j'écris ceci, d'avoir été empereur" (M.H. pág.34). Por eso, aparte de narrar las principales etapas de su vida pública, quiere también examinar su aventura personal y dilucidar los aspectos más diversos de su personalidad. La carta se convierte en instrumento de conocimiento, tanto para el lector como para el personaje: "Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir" (M.H. págs.29-30).

4.1.1.- Varius, Multiplex, Multiformis.

Para captar la personalidad de Hadrien, empezaremos por destacar las circunstancias particulares de su origen, su identidad y su formación, para ver en qué medida condicionan o determinan su singularidad.

Hadrien, por su origen español, se aproxima a Trajano. Sus primeros años de infancia, transcurridos en una familia de gran austeridad, de vida rústica, dura y poco abierta al mundo pueden haber inclinado al personaje hacia la disciplina y la severidad que le caracterizan durante su vida en el ejército y durante la vejez, hasta el momento de la muerte. Pero estos orígenes españoles apenas influyen en su personalidad: se considera "... un homme (...) sans ancêtres..." (M.H. pág.138), sin raíces, ni en su familia, ni en su país natal. No siente ninguna atracción hacia los allegados españoles de Trajano, en los cuales ve "Une épaisse sagesse, une espèce de prudence rance..." (M.H. pág.

71) y describe a su mujer como "cette Espagnole (...) grave et dure" (M.H. pág.186). Para Hadrien, "Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'oeil intelligent sur soi-même: mes premières patries ont été des livres" (M.H. pág.43). El medio familiar y la tierra natal son contingentes y el personaje no se siente ligado a ellos.

Pero el acontecimiento que desde su infancia determina la vida futura de Hadrien es la predicción de su acceso al poder, hecha por Marullinus: "Une nuit, il vint à moi, me secoua pour me réveiller, et m'annonça l'empire du monde..." (M.H. pág.40). A partir de este momento sabe que le espera un destino extraordinario y que llegará a dominar el mundo. Su educación en Roma y Atenas, su formación en el ejército constituyen la etapa preparatoria para él, que está llamado a cumplir una misión muy especial: la de emperador.

Por otro lado, durante los años de adolescencia, un descubrimiento provoca un cambio profundo en los gustos, la mentalidad y la vida del personaje: el aprendizaje de la lengua griega y, a través de ella, el conocimiento del mundo y de la civilización helenos, que marcan indeleblemente la personalidad de Hadrien:

"Je serai jusqu'au bout reconnaissant à Scaurus de m'avoir mis jeune à l'étude du grec (...): mon grand dépaysement commençait, et mes grands voyages, et le sentiment d'un choix aussi délibéré et aussi involontaire que l'amour" (M.H. págs.44-45).

La revelación del mundo griego implica, por parte del personaje, no sólo una elección estética, sino también una nueva visión de la vida, del amor y del mundo, a través de la cultura y las filosofías griegas. Toda su vida se caracteriza por la propagación y la conservación del arte, de la literatura y de la cultura griega, en un constante esfuerzo para revitalizarlos y difundirlos:

"J'entrevois la possibilité d'helléniser les barbares, d'atticiser Rome, d'imposer doucement au monde la seule culture qui se soit un jour séparée du monstrueux, de l'informe, de l'immobile, qui ait inventé une définition de la méthode, une théorie de la politique et de la beauté" (M.H. pág.88).

Distinguiéndose de los emperadores anteriores, Hadrien innova y propone al mundo romano una vuelta hacia el helenismo como modelo estético y ético (5).

La cultura griega del emperador coexiste con una sólida formación latina, lo cual explica la vastedad de su cultura. Si en Roma estudia gramática, retórica, letras y filosofía, en Atenas amplía su saber y se inicia en los juegos dialécticos de los sofistas, en las matemáticas y en la medicina. Estas dos culturas, lejos de contradecirse, se combinan y complementan, confiriendo al personaje su mentalidad específica. Pero aunque la cultura latina parezca adaptarse mejor a las tareas del gobierno, en su opción personal prevalece la cultura griega : "C'est en latin que j'ai administré

l'empire (...) mais c'est en grec que j'aurai pensé et vécu" (M.H. págs.45-46). La apertura de Hadrien sobre el mundo heleno condiciona su lado "oriental", el refinamiento de sus gustos, su amor a la vida, su búsqueda de la felicidad, su ideal de amor griego y la universalidad de su cultura, que hacen de él un ser distinto de los de su entorno y un emperador muy diferente a los que le han precedido: "Bien plus près de nous que le typique empereur romain de Suétone (...); en un sens, c'est un homme de la Renaissance" (6). Paradójicamente, el helenismo de Hadrien, orientado hacia un mundo pretérito, le confiere su modernidad y la universalidad de su espíritu. Es uno de los rasgos específicos de su personalidad.

Otra manifestación de su helenismo es el culto tan pronunciado que profesa al cuerpo, amando, respetando y cuidando al suyo propio, al que considera como amigo, compañero, receptáculo del alma: "...mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que mon âme ..." (M.H. pág.11). La exaltación del cuerpo se pone de manifiesto en la glorificación de los placeres físicos - práctica de los deportes, búsqueda de placeres sensuales- y en las numerosas referencias a la belleza física de Lucius (M.H. pág.122), de Antinoüs (M.H. págs.171,178,188,194,242), de la joven cortesana (M.H. pág. 77) o de Plotine (M.H. pág. 71). Hadrien profesa este profundo amor al cuerpo: "... mon goût passionné des corps" (M.H. pág.95), tan celebrado por la Antigüedad Griega y presente ya en uno de los primeros libros de la escritora, *Pindare* (7).

Si consideramos el aspecto psicológico del personaje, nos hallamos ante un carácter complejo y matizado, difícil de captar en su unidad. La gran complejidad del carácter de Hadrien aparece ya desde su adolescencia y los años que preceden a su nombramiento. Podemos apreciar la versatilidad del personaje, que se manifiesta durante este periodo, requerida por su ambición y por la necesidad de complacer a su entorno. En efecto, tendencias antagónicas que parecen oponerse, se contrarrestan y hacen de Hadrien un ser proteiforme, que se manifiesta bajo múltiples facetas. Puede ser tan frívolo como austero, calculador y generoso, corrompido y honrado, sincero y mentiroso, amante de la paz pero embriagado por la guerra o la caza, hombre de letras y gran militar, ecuánime y colérico. Varius, Multiplex, Multiformis, está constituido por unos rasgos muy diversos y hasta contradictorios, que sobrepasan cualquier intento de clasificación y escapan a toda definición:

"J'hébergeai ainsi l'officier méticuleux, fanatique de discipline (...), le mélancolique rêveur des dieux; l'amant prêt à tout pour un moment de vertige; le jeune lieutenant hautain (...) l'ignoble complaisant (...) le beau parleur frivole (...) ce personnage vacant (...) simple jouet des choses (...) un directeur de troupe, un metteur en scène" (M.H. pág.66).

Sin embargo, hay que tener en cuenta la juventud del personaje, que se halla todavía en plena época de formación

y cuyas tendencias dominantes irán destacándose a lo largo de su vida a través de sus actos y sus experiencias. Pero la autora misma ve a Hadrien como un ser extremadamente complejo, lleno de matizaciones y de contrastes, de rica y polifacética personalidad: "Tout ce qui touche la personnalité est très complexe" (8). En *Les Yeux Ouverts* realiza una especie de retrato que resume a grandes trazos los rasgos dominantes de su personaje. Oponiéndolo a Zénon, pone de relieve su temperamento vitalista, que le lleva a los grandes entusiasmos y a las crisis más profundas: "Hadrien est beaucoup plus sanguin, beaucoup plus influencé par ses émotions immédiates, beaucoup plus susceptible de s'écrouler dans le malheur" (9). Destaca su amor a la vida, su conciencia de la felicidad y de la grandeza, su sensualidad, que podríamos reconocer en los momentos de plenitud de la madurez. "Hadrien, c'est le Verseau, la générosité, une espèce de débordement..." (10). En el simbolismo de este signo zodiacal encontramos otras características del personaje:

"Il inclut le don de détachement de soi accompagné de sérénité et le don de soi escorté de l'altruisme, du sens amical, du dévouement social. Il existe aussi un Verseau uranien, prométhéen, qui est l'être de l'avant-garde, du progrès, de l'émancipation, de l'aventure" (11);

estas grandes tendencias hacia el altruismo, la generosidad y la emancipación las encontraremos en los actos y los com-

portamientos del personaje. El emperador aparece como un ser esencialmente "solar" (por oposición a Zénon, clasificado como "nocturno"), lo que viene simbolizado por las imágenes del poder, de la elevación y de la dominación que aparecen en la narración (12).

Si la autora señala ciertos rasgos del personaje inherentes a su temperamento sevillano o condicionados por su formación griega -le presta "certains aspects du tempérament sévillan où la légèreté alterne avec le tragique" (13)-, particularidades ambas que le alejan de cierto tipo de emperador romano (14), insiste sobre los rasgos atípicos que hacen de él un hombre diferente y peculiar. Estos rasgos se manifiestan a través de las numerosas experiencias que el personaje va realizando a lo largo de su vida y que describe en su carta-relato a Marc Aurèle, aunque puedan aparecer algo deformados por la subjetividad del narrador (15). Tales experiencias constituyen siempre un aprendizaje, una iniciación, que implican evolución y cambio, modificando la forma de aprehender la vida y el mundo del personaje. "Chaque accident, chaque incident, chaque joie et chaque souffrance est une initiation" (16), afirma M. Yourcenar. En este sentido podemos decir que la vida de Hadrien, como la de todo ser humano, es una perpetua iniciación. Por la riqueza y la variedad de sus experiencias -los viajes, el poder, el amor, la muerte- el personaje atraviesa varios procesos iniciáticos que provocan su transformación interior y van modulando su personalidad.

4.1.2.- El viajero.

Contrastando con sus predecesores, que sólo se han desplazado por las necesidades de la guerra, Hadrien reconoce haber dedicado una importante parte de su vida a los viajes: "Sur vingt ans de pouvoir, j'en ai passé douze sans domicile fixe" (M.H. pág.136). La actividad viajera del personaje responde a varias razones y muestra una disposición especial para la movilidad y el cambio.

Hadrien, por temperamento, ama y busca el movimiento. Rehuye todo estatismo, toda fijeza y evita cualquier tipo de sujeción que pueda inmovilizarlo: "... je me défiais trop de toute fixité pour m'attacher à aucune demeure, même mouvante" (M.H. págs.136-137). Es un personaje en perpetuo movimiento que sólo se retira a su villa de Tibur forzado por la enfermedad (17) pero que sigue recorriendo los lugares visitados en el pasado mediante el recuerdo nostálgico de sus viajes. Este gusto de Hadrien por los desplazamientos continuos se basa en una búsqueda de la libertad, una ruptura con las costumbres y las ideas preconcebidas, un deseo de renovación que implica una constante apertura y disponibilidad del espíritu. "Peu d'hommes aiment longtemps le voyage, ce bris perpétuel de toutes les habitudes, cette secousse sans cesse donnée à tous les préjugés. Mais je travaillais à n'avoir nul préjugé et peu d'habitudes" (M.H. pág.137). La atracción del viaje significa también una gran curiosidad intelectual, un afán de conocimiento que lleva a descubrir mundos desconocidos, nuevas culturas, diferentes costumbres. Hadrien está siempre deseoso de ampliar su saber a través

del desplazamiento físico que le permite aprehender nuevos paisajes y entrar en contacto con otras razas:

"Nous connaissons encore assez mal la configuration de la terre. A cette ignorance, je ne comprends pas qu'on se résigne. J'envie ceux qui réussiront à faire le tour des deux cent cinquante mille stades grecs si bien calculés par Eratosthène, et dont le parcours nous ramènerait à notre point de départ." (M.H. pág.59).

Por su adaptación a todos los países que visita y su integración en las costumbres de los mismos, Hadrien cultiva el cosmopolitismo de los estóicos, siendo ciudadano del mundo, libre de todos los condicionamientos especiales que conlleva la pertenencia a un lugar, a una sociedad determinados. "Je n'ai jamais eu le sentiment d'appartenir complètement à aucun lieu, pas même à mon Athènes bien-aimée, pas même à Rome. Etranger partout, je ne me sentais particulièrement isolé nulle part" (M.H. pág.138).

Hadrien quiere conocer la diversidad del mundo pero, sobre todo, se deja llevar por su amor hacia los países lejanos; sueña con sobrepasar los límites del mundo conocido, como el explorador que se aventura sólo en los territorios vírgenes: "Etre seul, sans biens, sans prestiges, sans aucun des bénéfices d'une culture, s'exposer au milieu d'hommes neufs et parmi des hasards vierges..." (M.H. pág.59). Este gusto específico del emperador por los países

"limites", "ceux qui donnent sur un lointain plus sauvage encore" (18) hace eco a la afición de la propia escritora que afirma: "Quand je fais parler Hadrien de son amour des pays barbares, c'est par moments mon propre goût pour eux qui fait écho au sien" (19). El personaje se siente atraído hacia los países bárbaros, sus extensiones ilimitadas, la belleza de sus paisajes a partir de los cuales intuye el sentido sagrado de los orígenes, "Il m'est arrivé là-bas d'adorer la déesse Terre..." (M.H. pág.57). El viaje adquiere por tanto una dimensión hermenéutica, constituyendo para Hadrien, la revelación del significado de los cultos antiguos a la divinidad de la tierra, "... plus antique, antérieure même à l'invention des moissons" (M.H. idem). El viaje brinda al personaje nuevas enseñanzas y aperturas sobre nuevos mundos como la antropología y el ocultismo. La contemplación de los astros y el cálculo de sus movimientos desde los lugares más diversos y las enseñanzas de los astrónomos orientales ofrecen a Hadrien una nueva forma de conocimiento (M.H. págs.162-163). La experiencia de la "noche siria", durante la cual el personaje observa los movimientos celestes, le permite alcanzar una comunión con el universo, una integración al movimiento cíclico del mundo:

"Couché sur le dos, les yeux bien ouverts, abandonnant pour quelques heures tout souci humain, je me suis livré du soir à l'aube à ce monde de flamme et de cristal. Ce fut le plus beau de mes voyages (...) J'ai connu plus d'une

extase (...) Celle de la nuit syrienne fut étrangement lucide. Elle inscrivit en moi les mouvements célestes avec une précision à laquelle aucune observation partielle ne m'aurait jamais permis d'atteindre (...) la nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité" (M.H. págs.164-165).

En cuanto al ocultismo, Hadrien entra en contacto con sabios orientales que le enseñan los secretos de las artes mágicas. Siempre impulsado por su deseo de penetrar los misterios, de ir más allá del conocimiento limitado de los humanos, el personaje busca, a través de las experiencias mágicas, una respuesta a las incógnitas inherentes a la condición humana, tales como la relación que une el alma al cuerpo, el contacto con el mundo de los espíritus, el misterio de la muerte: "Aucune de ces tentatives ne réussit. Mais d'étranges portes s'étaient ouvertes" (M.H. pág.199). La astrología y el ocultismo son un nuevo camino para el conocimiento, que suple a la insuficiencia de las filosofías, del razonamiento lógico y del sentido común:

"Quand tous les calcule compliqués s'avèrent faux, quand les philosophes eux-mêmes n'ont plus rien à nous dire, il est excusable de se tourner vers le babillage fortuit des oiseaux, ou vers le lointain contrepoids des astres" (M.H. pág.35).

A parte de esta exploración del mundo material e inmaterial, el viaje es también para Hadrien, la ocasión de iniciarse en las religiones orientales que conocen una gran efervescencia. La autora insiste en la atracción que ejercen las religiones sobre el personaje (20), que coincide con una época de furor religioso y de propagación de múltiples cultos (21). Sus numerosas iniciaciones a varios cultos orientales ponen de relieve la gran apertura de espíritu y la tolerancia de Hadrien, extremadamente curioso con todo lo que puede ser experimentado, y su inclinación natural al misticismo y a la religiosidad. Se siente especialmente atraído hacia los misterios orientales, el culto de Mithra (M.H. págs.63-64), los misterios de Eleusis (M.H. pág.161),

"Tous les Mystères de l'Asie (...) Les initiations aux cultes secrets ou bizarres, pratiques plus tolérées que permises (...) Dans l'île de Samothrace, j'avais été initié aux Mystères des Cabires, antiques et obscènes (...) les fêtes thraces d'Orphée (...) assister aux orgies de la Déesse Syrienne" (M.H. pág.195).

Pero si Hadrien no renuncia a ninguna experiencia religiosa, el conocimiento de varias religiones le permite forjar su ideal religioso, incluyendo todas las creencias religiosas y fusionándolas en un Todo, con el sincretismo que le caracteriza:

"De plus en plus, toutes les déités m'apparaissaient mystérieusement fondues en un Tout, émanations infiniment variées, manifestations égales d'une même force: leurs contradictions n'étaient qu'un mode de leur accord" (M.H. pág.183).

Este contacto con los misterios sagrados le ofrece una posibilidad de comprender la contradicción inherente a la condición humana: "J'avais entendu les dissonances se résoudre en accord; j'avais pour un instant pris appui sur une autre sphère..." (M.H. pág.161). Es una prueba de la búsqueda metafísica del personaje que intenta comprender lo divino y acercarse a ello. Sirva de ejemplo su iniciación al culto de Mithra, que le confiere una fuerza casi divina: "Chacun de nous croyait échapper aux étroites limites de sa condition d'homme..." (M.H. pág.64). Las experiencias místicas de Hadrien responden no solamente al deseo de conocimiento sino además, a la aspiración de sobrepasar las estrechas limitaciones del ser humano y de participar en la divinidad (22).

Los viajes de Hadrien obedecen también a una necesidad política y a una concepción particular del ejercicio del poder. Rechazando la posibilidad de gobernar el imperio desde la capital, como lo han hecho la mayoría de sus antecesores, quiere conocer directamente cada provincia, cada rincón del vasto territorio imperial. Las tareas de pacificación, vigilancia, administración de la justicia, reconstrucción y reorganización de las ciudades destruidas

por la guerra, la defensa de los puestos fronterizos pueden ser llevados a cabo por medio del viaje. Devolviendo a las provincias su importancia, como sustento económico y político de la capital, Hadrien, por sus frecuentes visitas, se convierte en lazo unificador entre los diversos puntos del imperio. Pero además, por su actividad creadora, el personaje halla en el viaje una nueva forma de poder, la de participar activamente en la transformación del universo:

"Pour la première fois, le voyageur était en même temps le maître, pleinement libre de voir, de réformer, de créer. C'était ma chance, et je me rendais compte que des siècles peut-être passeraient avant que se reproduisit cet heureux accord d'une fonction, d'un tempérament, d'un monde" (M.H. pág.138).

En este caso, el viaje no se limita a una forma de conocimiento ni a una opción por la libertad; además de permitirle una interiorización personal mediante el conocimiento del universo y del propio yo, el viaje le ofrece la posibilidad de actuar sobre el mundo, transformándolo y modificándolo definitivamente. En efecto, para Hadrien, "Construire, c'est collaborer avec la terre: c'est mettre une marque humaine sur un paysage qui en sera modifié à jamais" (M.H. pág.140). Es también actuar sobre el tiempo, prolongando la vida de los edificios y dando a la vida humana el testimonio del recuerdo.

"c'est collaborer avec le temps sous son aspect de passé, en saisir ou en modifier l'esprit, lui servir de relais vers un plus long avenir (...) essayer d'ajouter à nos vies ces rallonges indestructibles" (M.H. pág.141).

El gran dinamismo del emperador aparece en esta función constructiva del viaje que le permite dominar y modificar el universo. El poder y la dominación están simbolizados por los recorridos ascensionales del personaje (23), que desde la cima de una montaña posee y domina, a través de su mirada, el paisaje que se extiende a sus pies. Como dice E. Real, que estudia el simbolismo de estos cuadros descriptivos,

"le regard est doué de pouvoir énergétique, il est domination. L'ascension et la contemplation du monde, du sommet de la montagne, donnent en effet à Hadrien conscience de son pouvoir sur l'univers. Le spectateur créateur devient dieu" (24).

El sentimiento de la divinidad en Hadrien, está relacionado con su misión de construcción del mundo y de dominación.

"J'entrevois autrement mes rapports avec le divin. Je m'imaginai secondant celui-ci dans son effort d'informer et d'ordonner le monde (...) J'étais l'un des segments de la roue (...)

Protée qui est en même temps Jupiter" (M.H. pág. 159).

4.1.3.- El político.

De la misma manera que los viajes, el poder, deseado y ejercitado por el personaje durante un importante periodo de su vida, aparece como una actividad altamente reveladora de la mentalidad particular de Hadrien.

Distinguiremos dos fases que ilustran dos posiciones del personaje frente al poder:

- 1.- Los años que preceden la accesión al imperio, periodo de formación dominado por la ambición.
- 2.- El ejercicio del poder que plasma la visión específica del personaje.

4.1.3.1.- La ambición del poder.

Los años de formación y de espera hasta la muerte de Trajano, revisten una gran importancia para dilucidar los móviles secretos y las aspiraciones del personaje. La autora subraya el interés de estos penosos principios, que muestran a un Hadrien lleno de virtualidades y de contrastes, sometido a un duro aprendizaje pero atormentado por su ansia de poder: "les débuts d'Hadrien sont très lents, et c'est une des choses qui m'ont intéressée en lui. C'est que, de quinze ans à quarante ans, il franchit lentement toutes les étapes" (25).

Tres razones incitan a Hadrien a desear el poder: la primera es la ambición personal, que se manifiesta a partir

de los veinte años, justificada por la juventud y el deseo de autoafirmación:

"Je ne pense pas sans rougir à mon ignorance du monde (...) à mon impatience, à une espèce d'ambition frivole et d'avidité grossière (...) Mon appétit de puissance, d'argent, (...) et de gloire (...) était indéniable" (M.H. págs.47-48).

El deseo de poder cobra tanta intensidad que prevalece sobre la conciencia del personaje y se vuelve obsesivo. La crisis de desesperación de Hadrien durante la guerra contra los Partos, pone de manifiesto el sentimiento de frustración que le invade, al no poder realizar su deseo. En estas circunstancias adversas, aparecen la versatilidad del personaje, faceta específica de su carácter, que ya hemos señalado y que se inscribe dentro de su política de seducción con el fin de granjearse simpatía y admiración: "Je fus déférent envers les uns, souple aux autres, encanaillé quand il le fallait (...). Ma versatilité m'était nécessaire; j'étais multiple par calcul, ondoyant par jeu" (M.H. págs. 71-72).

Pero la ambición de Hadrien y su voluntad de poder se apoyan sobre dos razones más profundas. El personaje, que se sabe destinado al poder desde su infancia, necesita conseguirlo para ser libre. El poder es la única forma de conseguir la libertad, el dominio sobre los demás y sobre sí mismo, la abolición de todas las dependencias: "... j'ai cherché la liberté plus que la puissance, et la puissance

seulement parce qu'en partie elle favorisait la liberté" (M.H. pág. 52). Volvemos a encontrar la causa profunda que determina también el gusto por los viajes y la independencia que implican. Además, Hadrien, durante estos años de campañas y de preparación, persigue un doble objetivo que sólo puede alcanzar con la obtención del poder: modificar la política de Trajano, con la que no está de acuerdo, y realizarse como hombre. Al problema político se superpone el problema personal, el intento, por parte de Hadrien, de desarrollar y construir su propia personalidad:

"Tous les problèmes de l'empire m'accablaient à la fois, mais le mien propre pesait davantage. Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix. Je le voulais surtout pour être moi-même avant de mourir" (M.H. pág.99).

El acceso del poder se ha convertido en una necesidad existencial; como dice R. Pognault, "Hadrien ne peut se réaliser que dans le paroxisme" (26).

4.1.3.2.- Una nueva concepción del poder.

Con el acceso al poder desaparece la preocupación egocéntrica de Hadrien, que se siente libre para dedicarse a actividades altruistas:

"Un calme extraordinaire s'était emparé de moi: l'ambition, et la crainte, semblaient un cauchemar passé (...) Ma propre vie ne me

préoccupait plus: je pouvais de nouveau penser
au reste des hommes" (M.H. págs. 105-106).

La aplicación de su programa político pone en evidencia las ideas personales del emperador, que se oponen, en ciertos aspectos, a las de Trajano.

En política exterior, su acción antiexpansionista, que interrumpe las guerras empezadas por su predecesor, muestra la lucidez del personaje, que sabe a qué riesgos se expone un imperio agitado y arruinado por las guerras. Hadrien demuestra su habilidad de político y su diplomacia en las conversaciones de paz, convirtiendo los antiguos enemigos en colaboradores del Imperio.

Si a través de su primer objetivo, *TELLUS STABILITA*, quiere devolver la paz y el bienestar a todos los ciudadanos, no obstante permanece realista en todo momento. Defensor de la paz, no pierde de vista la utilidad de la guerra: "La paix était mon but, mais point du tout mon idole" (M.H. pág.111), "J'acceptais la guerre comme un moyen vers la paix ..." (M.H. pág.112). El programa de su principado, *HUMANITAS, FELICITAS, LIBERTAS*, se fundamenta en el espíritu humanista del emperador. Enfocado principalmente a la dignificación del hombre, a la obtención de su felicidad, a la expansión de la cultura y de las artes, tiende a la exaltación de la vida, objetivo que prevalece sobre toda ambición política. Con Hadrien, el imperio debe servir al hombre antes que el hombre al imperio. Las numerosas reformas legislativas se inspiran en las ideas de los filósofos griegos, admirados e imitados por el emperador helenofilo.

Aunque su pragmatismo le lleve a adoptar algunas medidas drásticas, como la eliminación de ciertos enemigos (27), por encima de todo, vela por la justicia y la honradez de su sistema político y se sabe responsable de los hombres y del imperio que le han sido entregados. Este sentimiento de responsabilidad se hace extensible a toda la humanidad hasta tal punto que Hadrien llega a sentirse responsable universal de la armonía del cosmos: "Toute misère, toute brutalité, étaient à interdire comme autant d'insultes au beau corps de l'humanité. Toute iniquité était une fausse note à éviter dans l'harmonie des sphères" (M.H. pág.149). Reconocemos aquí las teorías estóicas de la corporalidad del universo y la participación de todos los seres en la armonía universal, filosofía que sustenta la lucha de Hadrien por la conservación de la belleza material y el enaltecimiento moral: "Je me sentais responsable de la beauté du monde" (M.H. pág.148).

- Ser útil.

Junto a la noción de responsabilidad, se observa la idea de utilidad que inspira a Hadrien el ejercicio del poder: "Nous sommes des fonctionnaires de l'Etat, nous ne sommes pas des Césars" (M.H. pág.135). Para él, el emperador no es el déspota ni el jefe absoluto que permanece alejado de sus súbditos, sino un hombre que está al servicio del estado y que debe de ser útil a todos, capaz de asumir todas las funciones que le incumben para el buen funcionamiento del imperio, demostrando en todo momento su voluntad de servicio (28) y su entera disponibilidad. En todo momento, Hadrien busca mejorar las condiciones de vida de los ciuda-

danos del imperio; se queja de la falta de tiempo para poder realizar todos sus proyectos y cumplir sus funciones. "Cette plaignante avait raison, que je refusais un jour d'écouter jusqu'au bout (...) Et pourtant, le temps manque" (M.H. pág. 135). Esta disponibilidad y la actividad incansable que desarrolla durante todo su principado, incluso durante la enfermedad y hasta la muerte, son la prueba elocuente del sentimiento de utilidad que preside todos los grandes trabajos de pacificación, restauración, construcción, reformas administrativas y legales. De ahí, las metáforas que utiliza para describir su cargo de emperador: el médico (M.H. págs. 46,109,139), el vigilante, el jardinero (M.H. págs.138-139), el piloto (M.H. pág.308), que connotan la entrega, la ayuda, la vigilancia y la responsabilidad, principales metas que se ha fijado en su ejercicio del poder.

Otro de los puntales del ideal político de Hadrien es la aplicación de la *DISCIPLINA AUGUSTA*, que forma parte de las medidas referentes a la reorganización del ejército. El culto de la *DISCIPLINA AUGUSTA*, inspirado en la filosofía estoica, es una de las innovaciones del emperador, que refleja su preocupación especial por la austeridad y la disciplina militar, constante desde su juventud (M.H. págs. 81,135).

Pero lo que distingue a Hadrien de todos sus antecesores y confiere a su visión del poder su carácter específico, es el sentido sagrado que le atribuye. En efecto, a los sentimientos de responsabilidad y de utilidad que caracterizan su concepción del poder, se une muy pronto, para Hadrien, la sensación de haber alcanzado la divinidad.

Después de su acceso al Imperio, el personaje se halla en un estado de plenitud y de posesión perfecta de sus facultades físicas y mentales, que le llevan a identificarse con la divinidad: "A quarante-quatre ans, je me sentais sans impatience, sûr de moi, aussi parfait que me le permettait ma nature, éternel." (M.H. pág.160). Al cumplir con su misión de emperador se hace partícipe de la organización divina del cosmos:

"Si Jupiter est le cerveau du monde, l'homme chargé d'organiser et de modérer les affaires humaines peut raisonnablement se considérer comme une part de ce cerveau qui préside à tout"
(M.H. idem).

El sentimiento del deber sagrado que le incumbe, motiva en el personaje una búsqueda de la perfección y una continua superación: "Etre dieu oblige en somme à plus de vertus qu'être empereur" (M.H. pág.161). La sacralización de su misión política es uno de los puntos esenciales que hace de Hadrien un ser distinto, incomparable y único en su doble condición de emperador y de hombre.

4.1.4.- Hadrien y el amor.

Si nos detenemos a observar los motivos que impulsan a Hadrien a escribir su carta, constatamos que el amor tiene una gran importancia en su vida: está presente, tanto en los años de juventud como durante la madurez, y su recuerdo perdura hasta la muerte del personaje. Hadrien aparece como un gran amante y demuestra tener una idea muy específica del

amor. Sobre su vida sentimental, M. Yourcenar dice: "Chez Hadrien (...) c'est son destin d'amant qui l'a finalement emporté. C'est l'homme aux innombrables expériences charnelles qui a eu tard le coup de soleil de l'amour" (29). En efecto, Hadrien ha conocido numerosas experiencias amorosas, entre las cuales, una privilegiada, que le permiten, al final de su vida, elaborar una especie de teoría erótica y reflexionar largamente sobre la relación amorosa.

4.1.4.1.- El "prodigio" del amor.

Hadrien, exponiendo su visión personal del amor, se opone a la opinión de los cínicos y de algunos moralistas, que lo reducen a la categoría de los simples placeres físicos como el beber, el comer o el dormir. El amor para él es mucho más: es un prodigio, "... j'avoue que la raison reste confondue en présence du prodige même de l'amour..." (M.H. pág.21); "Qu'il passe de la périphérie de notre univers à son centre, nous devienne enfin plus indispensable que nous-mêmes, et l'étonnant prodige a lieu..." (M.H. pág.23), "puissance presque terrible", "étrange mystère", va contra todas las leyes de la razón y de la lógica humana y sobrepasa todos los placeres sensuales, pues es el único capaz de transtornar el alma ya que escapa a todo control y aniquila la voluntad.

Además, el personaje señala el aspecto lúdico del amor e insiste sobre su misterio insondable para el ser humano: "De tous nos jeux, c'est le seul qui risque de bouleverser l'âme..." (M.H. pág.20); "Ce jeu mystérieux qui va de l'amour d'un corps à l'amour d'une personne m'a semblé assez beau pour lui consacrer une part de ma vie" (M.H. pág.21).

El amor, por oposición a otros placeres sensuales, implica alteridad: "... toute démarche sensuelle nous place en présence de l'Autre, nous implique dans les exigences et les servitudes du choix" (M.H. pág.20) y, por tanto, exige por parte del amante, entrega, renuncia, humildad, compromiso, estableciéndose lazos estrechos entre los dos miembros de la pareja, que surgen y desaparecen incomprensiblemente. Además, el cuerpo del otro puede inspirar la pasión amorosa por el solo hecho de constituir una individualidad distinta a la nuestra.

Pero sobre todo, Hadrien destaca el carácter sagrado del amor, que representa para él una verdadera iniciación: "La tradition populaire ne s'y est pas trompée, qui a toujours vu dans l'amour une forme d'initiation, l'un des points de rencontre du secret et du sacré" (M.H. pág.21). La primera experiencia sexual es un rito que puede suscitar atracción y terror y, a través del mal, el amante tiene acceso a un universo distinto. Por el amor, Hadrien accede al conocimiento superior, recibe revelaciones secretas: "Cloué au corps aimé comme un crucifié à la croix, j'ai appris sur la vie quelques secrets..." (M.H. pág.22). Sus numerosas experiencias eróticas y el conocimiento que ha adquirido a través de ellas le sugieren la posibilidad de una "teoría del contacto" como sistema de conocimiento humano basado en lo erótico y la voluptuosidad como forma de aproximación.

Sin embargo, Hadrien no es un ser versátil en el amor, aunque la versatilidad sea una de sus características durante la época de juventud, quiere ahondar en la relación

amorosa y descubrir todas sus riquezas, conocer su evolución; "Je n'ai jamais compris qu'on se rassasiât d'un être" (M.H. pág.23); no es un seductor siempre orientado hacia nuevas conquistas. Amante del placer carnal, rechaza la prostitución, que resta iniciativa y espontaneidad al impulso amoroso, convirtiéndolo en una simple rutina.

Esta valorización del amor por parte del personaje en el final de su vida es una prueba fehaciente de la importancia que le concede y confirma su faceta de amante.

4.1.4.2.- Las experiencias amorosas.

A través de las numerosas experiencias de Hadrien, es posible conocer sus preferencias y sus inclinaciones naturales. Si, como señala la autora, el personaje es bisexual (30), podemos advertir que muestra una clara preferencia por las relaciones homosexuales. Pero su homosexualidad no puede reducirse al sentido que le da la palabra moderna. Es, ante todo, la consecuencia de una gran libertad moral que no excluye otros tipos de relaciones amorosas: "Un type humain purement homosexuel existe très peu dans l'Antiquité (...) Tous ces gens-là se marient, tous ces gens-là ont des maitresses, ils ont le sentiment de la liberté de choix" (31), explica M. Yourcenar. Hadrien, en efecto, conoce y practica el amor heterosexual durante su juventud, en sus enredos amorosos con amantes femeninas y sus adulterios con algunas patricias. Pero estas experiencias no han llegado jamás a satisfacerlo plenamente. No han pasado de ser un juego agradable, incluso emocionante, pero siempre superficial y algo ficticio:

"Ces liaisons, agréables quand ces femmes étaient habiles, devenaient émouvantes quand elles étaient belles (...) Je finissais par comprendre que l'esprit du jeu exigeait ces perpétuels déguisements (...) ce plaisir tantôt feint, tantôt dissimulé..." (M.H. pág.74).

Si el esteta admira la belleza femenina, el hombre echa de menos una relación sincera, despojada de todo artificio, donde la mujer apareciera sin trampas, como "... la créature humaine dépouillée, seule avec elle-même..." (M.H. pág.75). En sus aventuras, el personaje choca con el universo femenino que representa para él la comedia, el engaño, el cálculo, la mentalidad prosaica de las matronas; en definitiva, un mundo difícilmente comprensible y poco atractivo para quien busca en la relación amorosa acceder a través del cuerpo a la intimidad del espíritu: "... l'esprit, ou l'âme, que je cherchais, n'étaient encore qu'un parfum" (M.H. pág. 75). La superficialidad de tales relaciones no puede satisfacer al personaje, que conserva, sin embargo, el recuerdo encantado de una joven amante, más sincera y más natural que las demás (M.H. pág.77). Sólo consigue alcanzar el profundo contacto espiritual al que aspira con Plotine, a lo largo de una relación excepcional que debe ser considerada a parte.

Aunque la Historia señale una amistad amorosa entre Adriano y Plotina, según comenta la escritora (32), parece tratarse más de una relación de naturaleza espiritual que sensual. Se crea entre los dos personajes una estrecha

unión, basada en una similitud de gustos y de ideas: "Nous étions d'accord presque sur tout. Nous avons tous deux la passion d'orner, puis de dépouiller notre âme, d'éprouver notre esprit..." (M.H. pág.95) y si no comparten la misma pasión por los cuerpos, característica en Hadrien, conocen una intimidad espiritual sin fallos que aparece como una sublimación de toda relación humana: "L'intimité des corps, qui n'exista jamais entre nous, a été compensée par ce contact de deux esprits étroitement mêlés l'un à l'autre" (M.H. pág.96). Esta unión espiritual, ajena a los impulsos fluctuantes de los sentidos, trasciende las barreras del tiempo y del espacio y, consecuentemente, supera la separación de la muerte.

"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" (M.H. pág.182).

Este tipo de comunión espiritual no puede considerarse como amor y, si dejamos aparte la complicidad que parece haber existido entre los dos personajes por razones políticas, la relación entre Plotine y Hadrien presenta cierta analogía con las grandes amistades místicas que han unido espiritualmente a personas del sexo opuesto (33).

Pero, lo que prevalece en Hadrien es su inclinación homosexual, que se manifiesta a través de sus relaciones con

jóvenes adolescentes durante toda su vida. Desde su juventud hasta su muerte, aunque esporádicamente, vemos a su lado a jóvenes comparsas (M.H. págs.62,122,193,257,316), si bien hay que distinguir la larga relación con Antinoüs por su carácter muy especial. El personaje, que se muestra generalmente insatisfecho en sus relaciones con amantes femeninas y casado con una mujer que no le inspira ningún sentimiento amoroso, encuentra en el ideal de amor griego el modelo de su inclinación amorosa. La mayoría de las veces se trata de relaciones breves, pasajeras. La pasión que siente Hadrien por Lucius sólo dura seis meses, después de los cuales perdura un sentimiento fraternal. "ce jeune faune dansant occupa six mois de ma vie" (M.H. pág.122); "nos rapports étaient vite devenus ceux du fils dissipateur et du père facile" (M.H. pág.286). Sólo encuentra el amor con Antinoüs y este descubrimiento tardío tiene profundas repercusiones sobre su vida, marcando el principio de una época de plena felicidad. "Une intimité s'ébaucha. Il m'accompagna par la suite dans tous mes voyages, et quelques années fabuleuses commencèrent" (M.H. pág.170).

Sin duda, cuando Hadrien expone al principio de su carta su idea personal del amor, está marcado por la gran experiencia de su vida: su relación amorosa con Antinoüs. Esta experiencia única coincide con el periodo de madurez y de plenitud del personaje. Con cuarenta años y en la cumbre del poder, se entrega plenamente a un amor que responde a sus aspiraciones estéticas y afectivas. "Peut-être fut-ce la rencontre avec quelqu'un qui représentait son idéal humain, à la fois la Grèce et l'Asie (...) la personne qui tout à

coup représente les aspirations de quelqu'un...", sugiere M. Yourcenar (34). Antinoüs, por su belleza física, su juventud y su origen, ofrece al emperador todos los componentes de su ideal estético: en él se encarna el mito de la belleza y de la juventud, reconocidos y admirados por un esteta como es Hadrien. Por otra parte, la relación que les une se fundamenta sobre el ideal del amor griego que preconizaba la efebía como método de formación exclusivamente masculino, dándose un sentimiento afectivo entre un hombre adulto y un adolescente.

Así, entre Hadrien y Antinoüs, a partir de una atracción recíproca, se establece una relación de iniciación. Hadrien, que lleva con él al adolescente y le hace participar en todas sus experiencias, se convierte en su maestro y, como tal, observa los cambios progresivos de su discípulo:

"L'enfant a changé; il a grandi (...) La moue boudeuse des lèvres s'est chargée d'une amertume ardente, d'une satiété triste. En vérité, ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté" (M.H. pág.171).

La metáfora del escultor expresa bien la participación de Hadrien en la evolución del favorito, modelado y cambiado por él. Paralelamente, existe también una relación de poder, de dominación total por parte de Hadrien:

"mes duretés, mes accès de méfiance (car j'en eus plus tard) étaient patiemment, gravement



acceptés. Je n'ai été maître absolu qu'une seule fois, et que d'un seul être" (M.H. pág.171).

Esto implica por parte del ser dominado fidelidad, obediencia y confianza ilimitadas. Estas características vienen expresadas por las metáforas del animal y, sobre todo, del perro, símbolo de fidelidad:

"il m'a suivi comme un animal ou comme un génie familier. Il avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance. Ce beau lévrier avide de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie" (M.H. pág.170).

Como se ve, Hadrien asume la parte activa de la relación, mientras Antinoüs, indolente y melancólico, es el ser contemplado por su belleza estética, sumiso y pasivo. Nuestro personaje, también en el amor, ejerce el poder y la dominación. Tiene que ser él el que lleva la iniciativa; quiere modelar al ser amado, sentirlo bajo su dependencia.

Si observamos la evolución de la relación amorosa podremos sacar a la luz ciertas constantes del carácter y del temperamento de Hadrien. En la fase ascendente de la relación, el personaje recurre a todas sus facultades para construir y elaborar su felicidad; ésta es el resultado de una atención constante y apasionada: "Tout bonheur est un chef-d'oeuvre" (M.H. 180). Constatamos que Hadrien se comporta idénticamente en su vida privada y en su vida pública.

Trabaja en su felicidad como trabaja para la *FELICITAS* del Imperio. Su felicidad personal se confunde con su éxito humano y es una de las causas principales de su completa realización como hombre y como emperador: "... j'avoue sans ambages les causes secrètes de cette félicité: ce calme si propice aux travaux et aux disciplines de l'esprit me semble l'un des plus beaux effets de l'amour" (M.H. pág.179). El amor, que irradia en todas sus actividades, da lugar a una positivación de toda su vida, que aparece además idealizada por el recuerdo:

"Quand je me retourne vers ces années, je crois y retrouver l'Age d'Or. Tout était facile: les efforts d'autrefois étaient récompensés par une aisance presque divine. Le voyage était jeu (...) Le travail incessant n'était qu'un mode de volupté. Ma vie, où tout arrivait tard, le pouvoir, le bonheur aussi, acquérait la splendeur de plein midi..." (M.H. págs.171-172).

Este momento climático corresponde a una nueva visión del tiempo: el personaje, que antes de llegar al poder vivía ansioso por un futuro incierto y continuamente en tensión, proyectado hacia su porvenir, vive ahora el momento presente con un sentimiento de plenitud que neutraliza toda inquietud: "Cette aventure banalement commencée enrichissait, mais aussi simplifiait ma vie: l'avenir comptait peu; je cessai de poser des questions aux oracles" (M.H. pág.172). el tiempo se inmoviliza en un presente estático, con la consi-

guiente sensación de calma y de estabilidad: "Saisons alcyoniennes, solstice de mes jours..." (M.H. pág.179). El personaje, en el apogeo de su relación amorosa y de su vida pública, experimenta un sentimiento de culminación; se siente realizado en la plenitud de su condición de hombre. Ilustrando el estado anímico de Hadrien, el relato de la ascensión del Etna cobra un valor simbólico: "Ce fut l'une des cimes de ma vie" (M.H. pág.179) (35).

En la fase descendente de la relación amorosa se manifiestan ciertas tendencias profundas que provocan un cambio sensible en el comportamiento de Hadrien. Observamos en el personaje una pérdida de la serenidad anterior, que se manifiesta por la reaparición de las antiguas preocupaciones; la vuelta a las prácticas de magia, las experiencias en compañía del médico Hermogène para averiguar el sitio del alma y el misterio de su relación con el cuerpo (M.H. pág.198), las sesiones de ocultismo (M.H. pág.199), muestran las inquietudes metafísicas que vuelven a obsesionar a Hadrien como en los tiempos de su juventud. Por otro lado, reaparece el deseo de libertad que siempre le ha caracterizado: "j'étais repris par ma rage de ne dépendre exclusivement d'aucun être" (M.H. pág.194).

Celoso de su libertad, Hadrien no soporta las servidumbres del amor, pues como señala J. P. Castellani, "s'il devient un poids, de créateur, il se transforme en élément destructeur" (36). Las obligaciones y la exclusividad de la relación con Antinoüs aparecen como una coacción, un lastre cada vez más difícil de soportar: "Je n'aimais pas moins, j'aimais plus. Mais le poids de l'amour, comme celui d'un

bras tendrement posé au travers d'une poitrine, devenait peu à peu lourd à porter" (M.H. pág.193). Los años de felicidad y de placeres fáciles llevan al personaje a un estado de embriaguez, de pérdida de la lucidez y a una progresiva degradación moral. Este es uno de los momentos en que pierde la sagacidad, la clarividencia, el dominio sobre sí mismo y sobre su vida. Su vuelta a la vida disoluta (M.H. pág.193), su egoísmo, el cambio de su comportamiento con Antinoüs se deben al vértigo del hombre que se cree con todos los derechos y que está convencido de su inmunidad: "... le succès multipliait autour de moi les chances de vertige..." (M.H. pág. 190). Este vértigo priva al personaje de su sabiduría habitual; no le deja ver la realidad ni comprender al ser que está a su lado: "... au sein de tant de prestiges, il m'arriva d'oublier la personne humaine..." (M.H., pág.191).

Aunque sea solamente sugerido, volvemos a encontrar cierto componente sádico (37) en el comportamiento de Hadrien, manifiesto en los sufrimientos físicos y morales que inflige al ser amado: "Il m'est arrivé de le frapper" (M.H. pág.195), confiesa Hadrien, "... j'obligeai l'objet aimé à subir la présence d'une courtisane (...) son dégoût alla jusqu'aux nausées" (M.H. pág.194), "Je tournai en dérision ces fidélités passionnées (...) le bel être insulté rougit jusqu'au sang" (M.H. idem). El cambio del personaje, que refleja un relajamiento moral y presenta indicios de una decadencia personal, es la causa del empeoramiento de la relación amorosa.

En consecuencia, la visión del tiempo se ve muy afectada por el cambio interior de Hadrien. El tiempo le aparece

ahora como un elemento destructor: "peut-être n'avais-je fait qu'offrir une proie de plus au Temps dévorateur" (M.H. pág.193). En vez de un tiempo inmóvil, estable, es un fluir incesante de instantes sucesivos e irrepetibles, que hay que disfrutar apresuradamente. El personaje está ansioso por gozar del momento presente porque toma conciencia de su fugacidad: "... je me hâtais, comme si chacune de ces heures était à la fois la plus belle et la dernière" (M.H. pág. 197).

Este episodio resalta el aspecto de gran vividor del personaje, que busca con frenesí todos los placeres, "enfonce qu'il est dans une espèce de routine de vie et de plaisirs faciles" (38), y que se entrega a una especie de "bulimia vital", en detrimento de su ética y de su sabiduría. Durante este periodo de relajamiento moral, "... on a l'impression qu'Hadrien (...) se laisse aller, qu'il devient un simple homme de plaisir" (39), como señala M. Yourcenar.

4.1.5.- Hadrien y la muerte.

El hecho de que en sus últimas novelas M. Yourcenar haga vivir a sus tres personajes su propia muerte no es fortuito. La autora concede una importancia capital a la muerte y confiesa en *Les Yeux Ouverts* su deseo personal de no perder esta experiencia esencial (40). La muerte, "suprême forme de vie" (idem), trasciende el entendimiento humano y provoca en el hombre las más diversas reacciones. Según M. Yourcenar, "il y a deux sortes d'êtres humains: ceux qui écartent la mort de la pensée pour mieux vivre, et ceux qui, au contraire, se sentent d'autant plus sagement et fortement exister qu'ils la guettent dans chacun des signaux

qu'elle leur fait à travers les sensations de leur corps ou les hasards du monde extérieur" (41).

Con Hadrien nos hallamos ante un caso particularmente elocuente. En efecto, su carta-relato tiene por motivo profundo la perspectiva de su muerte próxima. Por otro lado, a lo largo de la narración, aparecen numerosas referencias a la muerte. Este personaje, sensual y vitalista, dedica una parte de su vida a averiguar el misterio de la muerte, a rendir homenajes póstumos, a edificar monumentos funerarios, a llevar lutos, lo que muestra otro lado específico de su personalidad, este aspecto trágico de su temperamento comentado por M. Yourcenar: "...dans le sens du tragique, il y a ce culte des morts, cette familiarité passionnée avec la mort..." (42). Esta atracción hacia la muerte, lejos de ser una contradicción, es correlativa a su amor por la vida pues, como explica la autora: "Le goût de la mort est fréquent chez les êtres doués d'avidité pour la vie" (43).

Así, desde su juventud, Hadrien sabe que "... chacun se décide, vit et meurt selon ses propres lois" (M.H. pág.44). En repetidas ocasiones, ha intentado averiguar la naturaleza del alma y el misterio de su supervivencia después de la muerte (M.H. 198). A través del ayuno, del sueño, del amor, ha creído entrar en contacto con esta realidad intangible (M.H. pág.19,28). Pero finalmente, reconoce la inanidad de su búsqueda: "Après tant de réflexions et d'expériences parfois condamnables, j'ignore encore ce qui se passe derrière cette tenture noire" (M.H. pág.165).

Para conocer la concepción personal de Hadrien y determinar su actitud específica frente a la muerte,

observaremos, a través de sus reacciones, la progresiva iniciación del personaje. Al redactar su carta, en la que cuenta su vida, Hadrien nos descubre las etapas sucesivas de su iniciación a la muerte; algunos acontecimientos decisivos provocan en él cambios profundos, operándose una maduración progresiva que se realiza en tres etapas sucesivas.

- Durante la época de juventud, el personaje entra en contacto con la muerte en los campos de batalla. Pero su visión dinámica de la vida le lleva a ignorarla o a considerarla como un fenómeno natural y lejano que sólo adviene a los demás. A pesar de su proximidad constante, no le concede ninguna importancia: "Un être privé de vie ne prévoit pas la mort: elle n'est pas, il la nie par chacun de ses gestes" (M.H. pág.165). Este desprecio de la muerte implica un igual desprecio de la vida propia y ajena que se inscribe en la inconsciencia característica de la juventud. Sin embargo, paulatinamente, el personaje toma conciencia de la inutilidad de tantas muertes. Ve en la guerra un vano derroche de vidas humanas, una pérdida que empobrece el imperio (M.H. pág.82). Podemos observar que la toma de conciencia está relacionada con la edad, pues cuando Hadrien comienza a reflexionar sobre la muerte, siente que ha envejecido (idem) y mientras la idea de la muerte está ausente durante los años de juventud, llega a convertirse, en la vejez, en una obsesión constante:

"Je souris amèrement à me dire qu'aujourd'hui, sur deux pensées, j'en consacre une à ma propre fin (...) A cette époque, au contraire, un jeune

homme qui aurait beaucoup perdu à ne pas vivre quelques années de plus risquait chaque jour allégrement son avenir" (M.H. pág.65).

De hecho, se hace patente en Hadrien, una constante preocupación por la vida ajena a partir de su acceso al poder. Su labor de pacificación y la aplicación del programa *HUMANITAS, FELICITAS, LIBERTAS*, constituyen una exaltación de la vida y una lucha contra el deterioro y la muerte en todos los campos. Los monumentos que edifica son una prolongación de la vida, una inmortalización por medio del arte: "Plus j'ai médité sur ma mort (...) plus j'ai essayé d'ajouter à nos vies ces rallonges presque indestructibles" (M.H. pág. 141).

- Durante la época de madurez, el personaje realiza su experiencia personal de la muerte con el suicidio de Antinoüs. La desaparición brutal del ser amado constituye para Hadrien una verdadera iniciación, sumiéndolo en una profunda crisis de la que saldrá profundamente cambiado.

Si la muerte como tal era ya motivo de lucha para el emperador, ahora se presenta a la persona de Hadrien con una tremenda evidencia. La proximidad física y afectiva del desaparecido le hace comprender de manera sensible el sentido de la muerte. Del conocimiento intelectual de la muerte ajena, Hadrien pasa al conocimiento intuitivo de la muerte del ser querido y de la suya propia. La muerte abstracta se ha materializado en el espacio y en el tiempo, en la persona de Antinoüs, el ser más inmediato, el que compartía su vida y por eso, se impone en toda su realidad a la conciencia del

personaje (44). Esta toma de conciencia de la muerte propia por medio de la del ser querido es la que explica V. Jankélévitch cuando dice: "entre la mort d'autrui, qui est lointaine et indifférente, et la mort propre, qui est à même notre être, il y a la proximité de la mort du proche (...). Aussi la mort d'un être cher est-elle presque comme la nôtre, presque aussi déchirante que la nôtre" (45). Así, Hadrien, reconstruyendo mentalmente la muerte de Antinoüs, imagina, por deducción, la suya: "... je subirai un bouleversement analogue, je mourrai un jour" (M.H. pág.224). Como Zénon, el personaje vive mental y anticipadamente su propia muerte, aunque por razones distintas.

La crisis profunda que atraviesa Hadrien a raíz de la muerte de Antinoüs, presenta todas las etapas de una iniciación. El hundimiento moral se traduce por una sensación de oscuridad que figura la "noche oscura"; "... tout parut s'éteindre" (M.H. pág.216). El dolor y la desesperación son la reacción inmediata al descubrimiento de la muerte. Simultáneamente, Hadrien vive su propia muerte:

"J'essayai d'aller en pensée jusqu'à cette révolution par où nous passerons tous, le coeur qui renonce, le cerveau qui s'enraye, les poumons qui cessent d'aspirer la vie" (M.H. págs.223-224),

"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..." (M.H. pág.227).

Esta muerte iniciática implica un cambio radical del personaje. Hadrien descubre una nueva realidad. La muerte, presente en la naturaleza pero invisible hasta entonces para él, le aparece en todas las manifestaciones de la vida. Ve en todas partes síntomas de descomposición y de muerte:

"La mort perçait partout sous son aspect de décrépitude ou de pourriture: la tache blette d'un fruit, une déchirure imperceptible au bas d'une tenture, une charogne sur la berge, les pustules d'un visage..." (M.H. pág.225).

A raíz de esta experiencia, el sentido de la vida también ha cambiado. La euforia de los años felices ha dejado lugar al hastío: "La mort est hideuse, mais la vie aussi. Tout grimaçait" (M.H. pág.224). Como dice M. Yourcenar, "Hadrien nous est montré traversant ce que Zénon appellerá plus tard son 'Oeuvre au Noir', c'est à dire que la vie lui apparaît sous son vrai jour" (46).

Por otra parte, la muerte de Antinoüs provoca una reacción sorprendente en nuestro personaje, que viene a confirmar la especificidad de su personalidad: se trata de su lucha descabellada contra la muerte con todos los medios a su alcance. Esta actitud vital de Hadrien no conoce ejemplos ni se adapta a ningún modelo de conducta: "... on n'a pas d'autre exemple historique d'un deuil d'amant poussé si loin" (47). Aparece la reacción del gran luchador que no

quiere resignarse ante lo ineluctable, que no quiere aceptar la evidencia y que persigue un imposible: inmortalizar a un ser mortal y, por tanto, sujeto a las leyes de la caducidad y desmoronamiento. La profusión de estatuas, retratos, efigies, bajo relieves, poemas, monumentos, la construcción de Antinoë, la creación de cultos en honor al desaparecido, muestran la obsesión que asedia a Hadrien y dan una idea de la dimensión hiperbólica de sus sentimientos. Habitualmente comedido, el personaje manifiesta aquí una desmesura imprevisible, un desbordamiento sin igual que sólo podrá ser subyugado por la *DISCIPLINA AUGUSTA*. Esta es, sin duda, una de las facetas más particulares de Hadrien que, como hemos visto, pasa por fases de crisis que alternan con momentos de "delirio" o de encumbramiento, dando lugar a lo que M. Yourcenar llama "une espèce de construction pyramidale" (48).

- Llegando a la vejez, el personaje hace la experiencia de su propia muerte por medio de la enfermedad. Es ahora "...[d'] un homme qui avance en âge et s'apprête à mourir d'une hydropisie du coeur" (M.H. pág.11). Esta aprehensión personal de la muerte pasa también por distintas fases, que van del miedo y la tentación del suicidio hasta la aceptación final. No se trata solamente de un conocimiento racional de la muerte como lógico desenlace de toda vida sino de un conocimiento físico y sensible a través de la degradación del cuerpo, preludio de la desintegración final. Hadrien siente que se produce en él una progresiva separación de la unidad fundamental de su ser:

"Ce matin, l'idée m'est venue pour la première fois que mon corps, ce fidèle compagnon, (...) n'est qu'un monstre sournois qui finira par dévorer son maître..." (M.H. pág.11),

"Cette étroite alliance commençait à se dissoudre, mon corps cessait de ne faire qu'un avec ma volonté, mon esprit, avec ce qu'il faut bien que maladroitement, que j'appelle mon âme" (M.H. pág.264).

Los primeros síntomas de la muerte se manifiestan por una disminución de la actividad física y de la sensualidad. El personaje constata la desaparición inevitable de numerosos placeres, por las renunciaciones forzadas que le imponen la edad y la enfermedad (M.H. págs.13,15). Además, las graves crisis que marcan el progreso de la enfermedad le aparecen como una premonición de su futura muerte, un ensayo de la tragedia última, durante el cual el individuo se siente arrastrado vertiginosamente hacia el abismo:

"L'espace d'une seconde, je sentis les battements de mon coeur se précipiter, puis se ralentir, s'interrompre, cesser; je crus tomber comme une pierre dans je ne sais quel puits noir qui est sans doute la mort" (M.H. pág.265).

En sus circunstancias, el personaje siente el tiempo y el espacio considerablemente reducidos por la vejez y la proximidad de la muerte. Los desplazamientos se hacen cada

vez más difíciles para el gran viajero: "Je mourrai à Tibur, à Rome, ou à Naples tout au plus..." (M.H. pág.13). El tiempo, limitado por la enfermedad mortal, carece de futuro: "Ma marge d'hésitation ne s'étend plus sur des années mais sur des mois" (M.H. idem), "... mon temps se mesure désormais en unités beaucoup plus petites..." (m.h. pág.27). Para Hadrien, estas limitaciones espacio-temporales prefiguran el estatismo de la muerte. Además, su pesimismo se ve aumentado por la deterioración del equilibrio político del imperio. El personaje, que siempre ha asimilado su vida pública a su vida privada, experimenta una sensación generalizada de deterioro que incide sobre su visión del mundo y le hace presagiar un futuro funesto para la humanidad.

"Nos faibles efforts pour améliorer la condition humaine ne seraient que distraitement continués par nos successeurs; la graine d'erreur et de ruine contenue dans le bien même croîtrait monstrueusement au contraire au cours des siècles" (M.H. pág.262).

Su concepción cíclica del tiempo y de la historia (49) le hace entrever futuras catástrofes, destrucciones necesarias para el renacimiento de la raza humana (50). "Comme l'initié mithriaque, la race humaine a peut-être besoin du bain de sang et du passage périodique dans la fosse funèbre. Je voyais revenir les codes farouches, les dieux implacables, le despotisme..." (idem). La visión de la muerte se hace extensiva al género humano, al universo (51).

La tentación del suicidio (52) marca el momento culminante de la crisis y refleja el hundimiento moral de Hadrien. La energía vital y la capacidad de resistencia que le caracterizan han sido superados por el desánimo y el cansancio de vivir. El personaje, que rechaza la perspectiva de la ruina física y moral, ve en el suicidio, no un deber ni un sacrificio, como Antinoüs, sino una escapatoria, una huida frente a su situación insostenible. La espera permanente de la muerte le sume en una angustia desaforada y le lleva al paroxismo de la desesperación. Al no ver ninguna posibilidad de futuro, vive el presente como una constante agonía, deseando acabar cuanto antes con sus sufrimientos físicos y morales. La muerte se ha convertido en "...l'objet d'une ardeur aveugle, d'une faim comme l'amour" (M.H. pág. 298).

La vuelta a la serenidad, poco antes de morir, es el resultado de un esfuerzo de voluntad por recuperar el dominio sobre sí mismo, que el personaje consigue por medio de la *DISCIPLINA AUGUSTA*. Implica la desaparición de la angustia y de la desesperación: "L'heure de l'impatience est passée; au point où j'en suis, le désespoir serait d'aussi mauvais goût que l'espérance. J'ai renoncé à brusquer ma mort" (M.H. pág. 303). Reconocemos en la *PATIENTIA* de los últimos tiempos la influencia estoica que determina la visión de Hadrien, ayudándole a sobreponerse y a ver la muerte con naturalidad (53).

El personaje entra en una fase de meditación y resignación durante la cual da muestras de una lucidez cada vez más agudizada. Poniendo a su servicio todas las posibilidades de

su personalidad, consigue vencer sus flaquezas, aceptarse a sí mismo y alcanzar la libertad interior: "Et c'est (...) avec un mélange de réserve et d'audace, de soumission et de révolte soigneusement concertées (...) que je me suis finalement accepté moi-même" (M.H. pág.54). Su muerte le aparece ahora como un hecho natural y lógico: "Mais nul ne peut dépasser les limites prescrites" (M.H. pág.12), "En vérité, c'est bien mon tour" (M.H. pág. 313). Pero, aparte de la aceptación razonada, observamos también una aceptación intuitiva que se manifiesta en la meditación de Hadrien sobre la muerte. Se va produciendo en él un progresivo desapego de los asuntos humanos como si se fuesen rompiendo las amarras que dificultan la salida definitiva. Las preocupaciones, los sentimientos, dejan lugar a una indiferencia que se asemeja a la de Zénon en la cárcel (54): "Je ne me querelle plus avec les médecins (...) La force me manque pour les accès de colère d'autrefois (...) L'avenir du monde ne m'intéresse plus" (M.H. pág. 313). La muerte ha dejado de ser sinónimo de ruptura, de aniquilamiento, y cobra una nueva significación para Hadrien, que ve en ella un descanso, una solución a su enfermedad (M.H. pág.314), una salida hacia otros mundos (M.H. pág.311) y la posibilidad de reunirse con los seres queridos (M.H. pág.310). Si la meditación no enseña a morir -"La méditation de la mort n'apprend pas à mourir" (M.H. idem)- devuelve al personaje la serenidad y le hace contemplar con nuevos ojos su propio fin.

Esta visión implica a su vez una recuperación del tiempo y hace entrever a Hadrien un futuro más esperanzador

para el hombre. Siempre consciente de los errores y de las debilidades inherentes al género humano, recobra la confianza en su capacidad de perseverancia y de regeneración. Ha pasado de un amargo pesimismo a un optimismo lúcido y moderado que denota su transformación interna. "j'ose compter sur ces continuateurs placés à intervalles irréguliers le long des siècles, sur cette intermittente immortalité" (M.H. pág.314). Si el pasado también se revaloriza, al ser considerado como un tiempo ideal, un refugio para escapar del sufrimiento presente -"Mon passé, certes, me propose çà et là des retraites où j'échappe au moins à une partie des misères présentes" (M.H. pág.297)-, el presente le ofrece nuevas posibilidades de disfrute y de satisfacción. Al reconciliarse con su cuerpo, Hadrien puede gozar todavía de ciertos placeres:

"Toute ma vie, j'ai fait confiance à la sagesse de mon corps; j'ai tâché de goûter avec discernement les sensations que me procurait cet ami: je me dois d'apprécier aussi les dernières" (M.H. pág.302).

Reaparece la tendencia hedonista que predomina en su personalidad y que le permite una última recreación de los sentidos, poco antes de morir, a través de la contemplación de la naturaleza: "La vague fait sur le rivage son murmure de soie froissée et de caresse, je jouis encore des longs soirs roses" (M.H. pág.315). También, hasta el último momento, Hadrien goza de la felicidad de sentirse amado por

los que le rodean: "... je sens sous mes doigts des pleurs délicieux. Hadrien jusqu'au bout aura été humainement aimé" (M.H. pág.316).

Al mismo tiempo, el personaje desea asumir plenamente su responsabilidad de jefe del estado y cumplir con su deber hasta el final. En esta preocupación por los miembros del imperio se percibe una nueva apertura hacia el mundo exterior y un retorno al altruismo, a esta voluntad de ser útil, que ya hemos señalado. Después de la crisis que había centrado al personaje sobre sí mismo y sobre sus problemas personales, "Tout reste à faire" (M.H. pág.304); "La boîte aux dépêches de Phlégon, ses grattoirs de pierre ponce et ses bâtons de cire rouge seront avec moi jusqu'au bout" (M.H. pág.305). En la disposición anímica de Hadrien, que desea vivir su muerte con toda lucidez, reconocemos el profundo deseo de saber y de experimentar que le anima en todos los momentos de su vida. Curioso y abierto a todas las posibilidades de conocimiento, ávido de todas las experiencias que le ha brindado la vida, no quiere perder la última y la más importante de todas. Después de tantas especulaciones vanas, que no le han revelado el misterio de la muerte, quiere observar lúcidamente la suya propia en una actitud que refleja la de M. Yourcenar, quien también desea realizar conscientemente la experiencia de su muerte (55). Con sus últimas palabras: "Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts..." (M.H. pág.316), Hadrien deja constancia de su curiosidad intelectual y metafísica que constituye uno de los rasgos específicos de su personalidad.

4.2.- Zénon.

El héroe de *L'Œuvre au Noir*, tanto por su configuración física y psicológica como por su actitud vital, presenta una serie de características que le confieren una evidente singularidad. "Ma préoccupation est de tâcher de caractériser exactement chaque personnage" (56), dice M. Yourcenar; y Zénon, que cuenta entre los personajes preferidos de la autora (57) aparece como uno de los más individualizados.

4.2.1.- Varius, Multiplex, Multiformis.

Aunque Zénon difiere radicalmente de Hadrien, como él, es un ser complejo que no se puede definir a grandes rasgos sin dejar de lado ciertos matices interesantes de su personalidad. Como él también, es un individuo distinto, que se diferencia de los demás por múltiples razones. Ya desde "les enfances de Zénon" sabemos que el personaje está marcado por su ascendencia, su nacimiento y su infancia. Hijo de Hilzonde, lleva en sus venas la sangre italiana de Messer Alberico de' Numi, hombre inteligente y arrollador, aventurero y erudito, y aunque no conoce a su padre, parece haber heredado de él su arrogancia, su inteligencia y su gusto por la aventura. Pero lo que verdaderamente marca la infancia de Zénon y condiciona su vida futura es su bastardía. En efecto, el personaje, al verse privado de atenciones y de cariño, abandonado entre manos de la servidumbre (58) y condenado al aislamiento, se vuelve solitario y salvaje, como se puede ver en la escena de su adopción por Simon Adriansen:

"... l'enfant (...) cria, se débattit, s'arracha farouchement à la main maternelle, (...) Il prit la fuite. On le retrouva le soir caché dans le fournil au fond du jardin, prêt à mordre (...) Simon, désespérant d'apprivoiser ce louveteau, dut se résoudre à le laisser en Flandre" (O.N. pág.27).

Toda la vida de Zénon estará marcada por la soledad y la obligación de esconderse, aunque por razones bien distintas. Además, su bastardía y su pobreza, que le desprestigian socialmente ante la familia Ligre, que vive por y para la riqueza (O.N. pág.35), tienen una consecuencia decisiva en la vida de Zénon: éste descubre el mundo de la erudición y la cultura al ser destinado a la clerecía, como era costumbre en su caso (59). La total entrega de Zénon al estudio responde al deseo de liberación y de afirmación del personaje, mantenido de lado y despreciado por su entorno: "Le froid cabinet du chanoine était un refuge où le garçon échappait aux voix des courtiers (...) Il s'y libérait de la servitude et de la pauvreté de l'enfance; ces livres et ce maître le traitaient en homme" (O.N. pág.27). Por tanto, gracias al estudio, Zénon se afirma personalmente y puede desarrollar ciertas disposiciones naturales que serán unas constantes de su personalidad:

"... cette rage de savoir, qui de bonne heure posséda Zénon, ces dépenses d'encre et de chandelle brûlée jusqu'à l'aube (...) Il aimait

cette chambre tapissée de volumes, cette plume d'oie, cet encrier de corne, outils d'une connaissance nouvelle..." (O.N. idem).

Vemos cómo se manifiesta desde su juventud el ansia de saber que orientará su trayectoria vital y la inteligencia que le permitirá avanzar cada vez más en la vía del conocimiento, signos distintivos que le valen la admiración de sus compañeros:

"Colas Gheel (...) écoutait les divagations de Zénon, galopant des atomes d'Epicure à la duplication du cube, et de la nature de l'or à la sottise des preuves de l'existence de Dieu, et un petit sifflement d'admiration lui sortait des lèvres" (O.N. pág.29);

"... à l'Ecole de théologie (...) le nouvel arrivant, capable de soutenir sur-le-champ quelque thèse que ce fût, acquit parmi ses condisciples un prestige extraordinaire" (O.N. pág.30).

Zénon sorprende, inquieta, desconcierta a la gente de su entorno porque difiere profundamente de los demás: "Sus fréquentations inquiétaient" (O.N. pág.28). Pero, si sus relaciones con el cirujano barbero y con los obreros tejedores sorprenden en un futuro clérigo, indican por otra parte claramente el espíritu polifacético y las aptitudes del personaje. Estas aficiones por la cirugía, la actividad

manual y la invención de máquinas atestiguan la particularidad del espíritu científico de Zénon. En efecto, "... cet esprit pour qui chaque objet au monde était un phénomène ou un signe" (O.N. pág.31), está especialmente dotado para la observación, la investigación y la experimentación. Zénon pasa largas horas absorto en la observación de la naturaleza:

"Il ne se lassait pas de soupeser et d'étudier curieusement les pierres (...) Ou encore, son attention devenue tout à coup fixe et furtive comme celle d'un braconnier, il se tournait vers les bêtes qui courent, volent et rampent (...) s'intéressait à la trace exacte qu'elles laissent derrière elles, à leur rut, leur accouplement, leur nourriture, à leur signaux et leur stratagèmes..." (O.N. págs.37-38);

escruta el cielo para calcular el movimiento de los astros (O.N. pág.39). A partir de sus observaciones y estudios, hace suposiciones, comparaciones, deducciones (O.N. idem), para llegar a la experimentación empírica que confirmará o invalidará sus hipótesis. Como señala la escritora, Zénon es un autodidacta empirista (60) que busca siempre la realidad de las cosas, que sabe "... que les livres divaguent et mentent comme les hommes..." (O.N. pág.28) y que halla, entre sus amigos obreros, "un monde plus rude et plus libre que le sien, parce qu'il se mouvait plus bas, loin des préceptes et des syllogismes..." (O.N. pág.29). Su rigor le

hace rechazar la abstracción y comprobar personalmente, por la actividad manual o intelectual, la exactitud de un cálculo o de un sistema. Comprendemos el ateísmo naciente que se apodera del personaje (O.N. pág.30), que rechaza o desconfía de todo lo que contradice la lógica y de todo lo que escapa de la realidad concreta. Su capacidad intelectual y su pensamiento discursivo le hacen sentirse superior a sus maestros y compañeros, desprovistos de curiosidad y de ambición:

"... il regardait de haut les docteurs en robe de fourrure (...) lourdement satisfaits de leur épais et pesant savoir; et les étudiants bruyants et rustauds, bien décidés à ne s'instruire qu'autant qu'il le faut pour décrocher une sinécure (...) Peu à peu, ce dédain s'étendit à ses amis cabbalistes..."

(O.N. págs.30-31).

Pero Zénon no se distingue de los demás únicamente por su superioridad intelectual y su ansia de conocimiento; a ello se añaden los comportamientos que adopta en claro contraste con las costumbres establecidas. Naturalmente ascético (61), no participa de la vida relajada y sensual de sus compañeros: "La vie des bacheliers était large et joyeuse; on le convia à des festins où il ne but que de l'eau claire; et les filles au bordel lui plurent autant qu'à un délicat un plat de viandes gâtées" (O.N. pág.30) (62). Sin querer ver en su manera de actuar ninguna inten-

ción consciente de provocación, creemos que el personaje es un ser aparte, irreductible a ningún modelo y sin ningún punto en común con las gentes de su entorno.

Por otro lado, si consideramos los comportamientos y las palabras de Zénon, podemos apreciar las tendencias dominantes de su temperamento. Su carácter independiente explica los largos paseos, las salidas nocturnas, la actitud distante que adopta en todas las reuniones y que le lleva a odiar la sujeción de su situación presente: "... il s'imaginait que personne jusque-là n'avait contenu dans sa poitrine tant de rancœur à l'égard de l'état de prêtrise, ni poussé si loin la révolte ou l'hypocrisie" (O.N. pág.40), "Il n'ignorait pas qu'il mâchait ses dernières portions de liberté..." (O.N.idem). Vemos cómo se despide de Wiwine y abandona Brujas sin ningún sentimiento de pesar o de melancolía. Zénon necesita ser libre, no depender de nada ni de nadie y veremos que su vida es una sucesión de renunciaciones para poder conservar su independencia y su libertad. Llega a veces a caer en la misantropía, rompiendo con sus amistades cuando le parece necesario y sintiendo hacia los demás un profundo desprecio. Sólo su excepcional amistad con el prior se prolonga hasta la muerte de éste. Hombre de pocas palabras, generalmente serio y callado, no cuenta a nadie sus aventuras: "Au retour, Henri-Maximilien se vantait de ses exploits; Zénon taisait les siens" (O.N. pág.37); pero es capaz de enardecerse bruscamente para exponer una idea, un deseo (O.N. págs. 16,30,49,112,117). Estas reacciones aparecen sobre todo en los dos diálogos con Henri-Maximilien; a veces, su vehemencia asusta a sus interlocutores: "Ce

langage véhément l'effraya" (O.N. pág.54), "et qu'es-tu toi-même, cria Zénon pris de furie..." (O.N. pág.49). Seco, cortante, mordaz en su expresión hablada -"... fit sèchement le jeune clerc" (O.N. pág.15), "... dit durement le jeune clerc" (O.N. pág.51)- es un hombre sombrío y grave, poco dado a la diversión, nada sociable. Esta actitud cambia con la edad y el personaje pierde la intransigencia y la intolerancia de sus veinte años, como se puede observar en las largas conversaciones con el prior: el temperamento fogoso y apasionado de su juventud se ha moderado considerablemente con la experiencia de la vida y la pérdida de las ilusiones. Otro rasgo de interés es el atrevimiento del personaje que, toda-vía adolescente, no duda en practicar una sangría, dando prueba de la decisión y de la seguridad en sí mismo que demostrará más tarde en la práctica de la medicina. Este comportamiento es decisivo ya que muestra las aptitudes y las aficiones de Zénon y pone en evidencia la audacia de su espíritu.

Estos aspectos psicológicos se traslucen en la exterioridad de Zénon . En sus rasgos físicos, en sus ademanes, se reflejan la violencia, la fogosidad y el fuego interior que le anima:"Son beau visage, toujours aussi blême, paraissait rongé et il y avait dans sa démarche une sorte de précipitation farouche" (O.N. pág.13), "On s'accordait à le trouver beau, mais sa voix coupante faisait peur; le feu de ses prunelles sombres fascinait et déplaisait tout ensemble" (O.N. pág.30), "Zénon sortait, marchant à grands pas" (O.N. pág.36), "... il se remit impatientement en marche..." (O.N. pág. 40). El andar precipitado, el fuego de la mirada, la

voz cortante, la expresión atormentada del rostro, son la exteriorización visible del carácter y de la preocupación interna del personaje (63) o, como dice M. Yourcenar, "le fond rendu visible et l'essence rendu palpable" (64). La autora, refiriéndose a Zénon, explica:

"Quand à l'apparence physique, (...) je l'ai toujours vu comme cela, endurant et nerveux, feu et flamme, parce que la forme physique n'est qu'un tempérament rendu visible (...) Je l'imagine surtout maigre, indestructible, sec et ardent" (65).

Después de veinte años de aventuras, Zénon sigue siendo el mismo, sin grandes cambios físicos: "Sa constitution naturellement sèche et nerveuse semblait fortifiée par les approches de l'âge" (O.N. pág.175). Su carácter fuerte, su voluntad inquebrantable, se traducen en la inalterabilidad de su constitución física, dando la imagen de un ser indestructible, por encima de los acontecimientos y de las pruebas que marcan toda vida humana.

Es evidente que Zénon es un personaje especialmente destacado y dotado de una fuerte personalidad. Su espíritu curioso y abierto, la diversidad de sus aficiones, la singularidad de su carácter y de su comportamiento, son los elementos que le confieren su originalidad y su individualidad intrínsecas.

4.2.2.- El viajero.

Al igual que Hadrien ha pasado doce años de su principado viajando, Zénon vive en perpetuo desplazamiento durante los veinte años de su vida que separan el encuentro con Henri-Maximilien en "Le grand chemin" y "La conversation à Innsbrück", y aún sigue viajando algunos años después de la muerte de su primo hasta su vuelta definitiva a Brujas. Nos hallamos otra vez frente a un personaje viajero que se mueve en múltiples espacios, amante de la libertad, deseoso de aprender y ansioso por realizar nuevas experiencias.

Los viajes de Zénon ocupan lugares específicos en la novela. Esta comienza con la marcha del joven clérigo y su encuentro con Henri-Maximilien. En "La vie errante", el capítulo "La voix publique", cuenta de manera impersonal e imprecisa los desplazamientos y hechos de un tal Zénon, información incompleta y deformada que será corregida y precisada por el personaje durante "La conversation à Innsbrück". Otro capítulo narra los últimos viajes del personaje, "Les derniers voyages de Zénon", y finalmente, en el capítulo "l'Abîme" de "La vie immobile", Zénon recuerda los lugares, los personajes y las experiencias que ha conocido durante su vida errante. La importancia concedida al viaje en la materia narrativa es una prueba evidente de su función relevante en cuanto al personaje y a su evolución.

En efecto, todo viaje supone cambio; cambio espacial y transformación interior. Así se expresa la autora, hablando de su predilección personal por los viajes: "...tout voyage, toute aventure (au sens vrai du mot= ce qui arrive) se double d'une exploration intérieure" (66). Vamos a ver la

significación y la repercusión de los viajes para el protagonista de *L'Oeuvre au Noir*.

En "Le grand chemin", Zénon expresa los motivos que le impulsan a emprender su gran viaje:

"... j'étais las du foin des livres. J'aime mieux épeler un texte qui bouge (...) Des ratures qui sont la peste ou la guerre. Des rubriques tracées au sang rouge. Et partout des signes, et çà et là, des taches plus étranges encore que des signes (...) Mes pieds rôdent sur le monde comme des insectes dans l'épaisseur d'un psautier" (O.N. págs.14-15).

El personaje "... pour qui chaque objet au monde était un phénomène ou un signe" (O.N. pág.31), quiere leer los signos, descifrarlos y ampliar su conocimiento por la lectura del *LIBER MUNDI*. Su aventura responde a una búsqueda del saber (67), un deseo de observar, descubrir y aprender lo que no le han enseñado los libros ni las enseñanzas de B. Campanus o de la escuela de Lovaina, y una voluntad de tomar contacto directo con la realidad. Ya durante la adolescencia, el joven clérigo, acostumbra a salir de los espacios cerrados para descubrir los secretos de la naturaleza, "... le plus souvent, Zénon partait seul, à l'aube, ses tablettes à la main, et s'éloignait dans la campagne, à la recherche d'on ne sait quel savoir qui vient directement des choses" (O.N. pág.37). A los veinte años, "l'aventurier du savoir" proyecta recorrer el mundo, hambriento de nuevos conocimientos y

de nuevas experiencias (O.N. pág.16) a diferencia de Henri-Maximilien, "l'aventurier de la puissance", que parte hacia Italia para realizar sus sueños de gloria. Pero Zénon también quiere probarse, afirmarse y conocerse a sí mismo a través de su aventura: "Un autre m'attend ailleurs (...) *Hic Zeno* (...) moi-même". El conocimiento físico del universo tiene que llevarle al conocimiento interior; la aprehensión del mundo a la comprensión de su propio ser. La búsqueda del saber adquiere, por tanto, una doble dimensión física y metafísica.

Por otra parte, si la búsqueda de Zénon tiene por fin primero la adquisición del saber, en realidad, va mucho más allá del simple conocimiento. Mientras Henri-Maximilien aspira a ser un hombre, "il s'agit (...) d'être un homme" (O.N. pág.15), Zénon pretende mucho más, se ha fijado una meta mucho más alta, quiere superarse y sobrepasar los límites de la condición humana: "Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme" (O.N. idem).

La opción de los dos personajes viene simbolizada por la oposición "grand chemin" vs. "chemin de traverse", que refleja el carácter antitético de los dos proyectos (68). Si Henri-Maximilien escoge la vía ancha, más fácil, más placentera y más conocida, Zénon prefiere el atajo, más dificultoso pero más rápido y, sobre todo, más secreto. Para el personaje, la elección del viaje corresponde a un gusto pronunciado por la aventura, una atracción hacia lo nuevo y lo desconocido que hemos encontrado en Hadrien. Como el emperador, Zénon orienta sus viajes hacia Oriente (O.N. pág. 58) y se aventura en las lejanas regiones del Norte, "pour

observer par soi-même les effets du jour polaire" (O.N. pág. 132) en busca de paisajes, costumbres, recetas medicinales diferentes, atraído por la lejanía y la novedad: "Zénon s'enflammait pour de plus lointains voyages" (O.N. pág.56). La vida sedentaria le produce una sensación de encarcelamiento (O.N. págs.154-155) y le lleva a desear nuevos viajes: "Il commençait aussi à penser à de nouveaux voyages" (O.N. pág.180). El viaje es un placer, una respuesta a su ansia de libertad y de aventura, un renacimiento, un medio de cambiar y de renovarse, para el personaje amante de los espacios abiertos:

"Il avait trop longtemps aliéné le bonheur d'aller droit devant soi dans l'actualité du moment, laissant le fortuit redevenir son lot, ne sachant pas où il coucherait ce soir, ni comment dans huit jours il gagnerait son pain. Le changement était une renaissance et presque une métépsychose (...) Une totale liberté naissait du départ" (O.N. pág.231).

Esta característica implica el gran dinamismo de Zénon.

A través del viaje, como en las novelas de aventuras y de formación, el héroe realiza su aprendizaje, descubriendo los secretos de la alquimia y ampliando sus conocimientos de medicina, experimentando en los más variados campos de la ciencia, iniciándose en las filosofías y técnicas orientales de meditación. Al mismo tiempo, adquiere un nuevo conocimiento del ser humano, sujeto a las mismas limitaciones,

animado por preocupaciones idénticas en cualquier parte del universo:

"Je connus vite que ces différences de climat dont on fait tant de cas sont peu de chose au prix du fait que l'homme a partout deux pieds et deux mains, un membre viril, un ventre, une bouche et deux yeux" (O.N. pág.106).

"*Ubi cumque idem*" (O.N. pág.108).

En "La conversation à Innsbrück", Zénon hace el balance de sus veinte años de viajes, "... ces petites péripéties qui dans les livres s'appellent des aventures" (O.N. pág.108) y de su resultado en la búsqueda del conocimiento. Vemos en qué medida el viaje determina la evolución del personaje, que ha pasado de tener una fe ciega en el hombre (O.N. pág. 55) a considerar objetivamente las posibilidades del ser humano, "Je sais qu'il se trompe, erre, interprète souvent à tort les leçons qui lui dispense le monde, mais je sais aussi qu'il a en lui de quoi connaître et parfois rectifier ses propres erreurs" (O.N. pág.117). Si antes creía poder adquirir por sus viajes el saber universal, ahora ha aprendido, gracias a su experiencia, los límites de su conocimiento: "Je sais que je ne sais pas ce que je ne sais pas (...) Je mourrai un peu moins sot que je ne suis né" (O.N. págs.117-118).

Una vez alcanzado este descubrimiento fundamental, el personaje ya no se siente impulsado hacia el viaje,

"Pour la première fois de sa vie, il éprouvait l'étrange besoin de remettre les pieds dans les traces de ses pas, comme si son existence se mouvait le long d'une orbite préétablie, à la façon des étoiles errantes" (O.N. pág.133).

Esto explica la circularidad del itinerario, que vuelve a su punto de partida. Después de la experiencia del mundo exterior, Zénon vuelve inconscientemente sobre sí mismo y realiza la exploración interior a través de la dolorosa crisis que corresponde al capítulo "l'Abîme" (69). Al viaje exterior sucede el viaje interior, que le lleva al verdadero conocimiento y a la superación de sí mismo, los dos objetivos básicos de su búsqueda.

4.2.3.- El médico, el alquimista, el filósofo.

En Zénon, hombre de múltiples posibilidades, destacan tres actividades principales que nos llevan a considerarlo en su triple condición: la de médico, la de alquimista y la de filósofo.

4.2.3.1.- El médico.

Uno de los aspectos predominantes de Zénon es su faceta de médico, profesión que ejerce prácticamente durante toda su vida y a través de la cual se manifiestan dos tendencias específicas del personaje: su afición a la observación y a la experimentación con el fin de aumentar sus conocimientos y la actividad de curar y aliviar al individuo que sufre, prueba del altruismo y del deseo de ser útil a los demás.

La medicina como medio de conocimiento aparece como el primer objetivo de Zénon que, todavía adolescente, practica

una sangría, aplicando las enseñanzas del barbero Jean Myers. De hecho, no deja en ningún momento de dedicarse a la observación de la "máquina humana": "Quoi qu'il fit, sa méditation le ramenait au corps, son principal sujet d'étude..." (O.N. pág.160), y a la experimentación de nuevas técnicas y de sus resultados, como es habitual para todo tipo de ciencias:

"Il savait que son équipement de médecin se composait à parts égales d'habileté manuelle et de recettes empiriques, supplémentées de trouvailles expérimentales elles aussi, menant à leur tour à des conclusions théoriques toujours provisoires: une once d'observation raisonnée valait en ces matières plus qu'une tonne de songes. Et pourtant, après tant d'années passées à anatomiser la machine humaine, il s'en voulait de ne pas s'être hasardé plus audacieusement dans l'exploration de ce royaume aux frontières de peau..." (O.N. págs.160-161).

Observamos que en este campo el personaje adopta la misma actitud que respecto a todas las ideología vigentes; rechaza las teorías tradicionales (O.N. págs.59,106,107) impuestas por las universidades, para buscar la verdad directamente, mediante la disección de cadáveres y el estudio *in situ* de la anatomía humana (O.N. pág.107). Por otra parte, conviene subrayar el carácter subversivo de sus actividades de cirujano, condenadas por la Inquisición y la sociedad, que con-

firman la natural atracción de Zénon hacia lo ilícito y lo peligroso, y que aparecen como una provocación frente a los usos y costumbres de su tiempo:

"Mais, de toutes ces hardiesses, la plus choquante peut-être était celle qui, disait-on, lui faisait ravalier la belle profession de médecin en s'adonnant de préférence à l'art grossier de la chirurgie, salissant ainsi ses mains de pus et de sang. Rien ne pouvait subsister, si un esprit inquiet bravait de la sorte le bon ordre et les bons usages" (O.N. pág.58).

El personaje, por su práctica de la disección y de la cirugía, se expone al riesgo de encarcelamiento o incluso, a la pena capital (70), lo que explica en parte el secreto y el misterio que envuelven la mayoría de sus experiencias y sus frecuentes huidas por razones de seguridad.

Durante su vida errante, Zénon antepone su deseo de saber y de perfeccionarse en su profesión a la observancia de su juramento hipocrático. Dominado por la pasión de investigar y de descubrir los secretos del cuerpo humano, hace prevalecer la ciencia sobre su objeto y el método sobre la curación o la salvación de la vida humana: "J'ai tué certains de mes malades par un excès d'audace qui en a guéri d'autres. Mais leur rechute ou leur mieux m'importaient surtout en tant que confirmation d'un pronostic ou preuve de la bonté d'une méthode." (O.N. pág.108). Pero, a través del

estudio del cuerpo humano, el personaje persigue también otros objetivos. A partir de las disecciones de Montpellier, intuye que el cuerpo es el microcosmos hecho a imagen del macrocosmos, que encierra los mismos elementos primordiales y que se rige por los mismos mecanismos:

"... j'eus pour la première fois le sentiment que la mécanique d'une part et le Grand Art de l'autre ne font qu'appliquer à l'étude de l'univers les vérités que nous enseignent nos corps, en qui se répète la structure du Tout (...) Les poumons étaient l'éventail qui ranime la braise, la verge une arme de jet, le sang dans les méandres du corps était l'eau (...), le coeur (...) était la pompe ou le brasier..." (O.N. pág.107).

El cuerpo humano se convierte en instrumento de conocimiento; la máquina humana mantiene con el universo unas correspondencias que permiten confrontar el uno con el otro y conocer "le monde du dehors" mediante el estudio del mundo interior o "monde du dedans" (O.N. pág.113).

Además, el ejercicio de la medicina le lleva a considerar las grandes incógnitas inherentes a la condición humana. Como Hadrien, que recurre al estudio de la anatomía y a ciertas experiencias sobre las agonías de los moribundos en la clínica de Satyrus para dilucidar el misterio del alma y de la muerte (M.H. pág.198), Zénon se enfrenta a los problemas metafísicos que sobrepasan el entendimiento:

"Chaque nuit passée au chevet d'un quidam malade me replaçait en face de questions laissées sans réponses: la douleur et ses fins, la bénignité de la nature ou son indifférence, et si l'âme survit au naufrage du corps" (O.N. pág.109).

El personaje reconoce su incapacidad para dar respuesta a estos enigmas mediante la investigación, que en este caso sólo conduce a la incertidumbre (O.N. pág.109-110). En última instancia, vemos que la práctica de la medicina se revela impotente para alcanzar la totalidad del conocimiento y que Zénon se vuelve hacia un tipo de razonamiento materialista que obvia todo problema metafísico:

"Plus j'y pensais, plus nos idées, nos idoles, nos coutumes dites saintes, et celles de nos visions qui passent pour ineffables me paraissaient engendrées sans plus par les agitations de la machine humaine, tout comme le vent des narines ou des parties basses, la sueur et l'eau salée des larmes..." (O.N. pág.110).

.- Ser útil.

La medicina no es sólo para Zénon un medio de conocimiento, responde también a otra aspiración: "... celle de secourir, s'il se peut, les compagnons engagés avec nous dans cette étrange aventure" (O.N. pág.114), es decir, atender a todo ser humano sometido al sufrimiento y a la enfermedad. Si en muchas ocasiones el ejercicio de su profe-

sión es un recurso para vivir, como por ejemplo en Pont-Saint-Esprit (O.N. pág.108), en Polonia (O.N. pág.131), en la corte de Suecia (O.N.idem), en Lübeck (O.N. pág.133) y generalmente durante la vida errante de Zénon, para quien "La meilleure aubaine était encore un doge cacochyme ou un sultan malade" (O.N. pág.108) a partir de su vuelta a Brujas llega a ser una verdadera entrega vocacional, una lucha contra el dolor y la miseria del cuerpo humano.

Pero antes, Zénon ha llegado a dudar de la operatividad de la medicina. Ante su incapacidad para curar a Aleï pierde toda confianza en el poder de su arte -"Mon métier me parut vain..." (O.N. pág.113)- y aborrece su profesión, hundiéndose en una profunda crisis

"J'ai honte d'avouer que la mort d'un valet suffit à produire en moi une révolution si noire (...) J'étais las de mon métier de rapetasseur de corps; un dégoût me prit à l'idée de retourner au matin tâter le pouls de M. l'Echevin..." (O.N. pág.114).

Sin embargo, si vuelve a ejercer es principalmente por su voluntad de socorrer a sus semejantes. Cabe observar una evolución en el personaje, que pierde de vista su interés personal para volcarse hacia los demás, siéndoles útil gracias a su arte y a sus talentos de médico. Ya no le motiva tanto el deseo de experimentar como el de ayudar, servir, curar hasta el final de su vida. Este es el sentido que cabe asignar a su labor de médico de los pobres en el

hospicio de Saint-Cosme: "Ses dépenaillés qui attendaient patiemment chaque matin l'ouverture de l'hospice étaient soignés avec autant d'art qu'autrefois les grands de ce monde" (O.N. pág.175). La operación practicada clandestinamente a Han, aunque ponga en peligro al médico por la identidad del accidentado, es objeto de todos los cuidados y de la total entrega de Zénon. Esta nueva actitud, generosa y desinteresada, provoca un sentimiento de satisfacción en el personaje, al sentir que se realiza plenamente como médico y como ser humano: "Zénon sortit de la forge le coeur léger (...) Pendant trois semaines, il lui semblait (...) avoir continuellement mis toutes ses forces au service de cette guérison" (O.N. pág.190). Señalemos también la atención dispensada al prior por Zénon, con el fin de evitarle al máximo los sufrimientos físicos y morales (O.N. pág.205-206). La permanencia en Brujas del personaje, a pesar de los peligros que se ciernen sobre él, para poder administrar los últimos cuidados al ilustre enfermo, es una prueba palpable de su deseo de cumplir por encima de todo con su deber de médico y con su obligación de amigo.

Al igual que Hadrien, que sigue administrando el imperio hasta el final, Zénon será médico hasta la muerte. Como dice la autora, "tout deux, si différents d'ailleurs, ont la 'volonté d'être utiles'" (71).

4.2.3.2.- El alquimista.

Su gran interés por las ciencias ocultas y su práctica de la alquimia constituyen sin duda uno de los rasgos más específicos del personaje. Zénon muestra desde su juventud

una disposición especial para la alquimia y una atracción poderosa hacia las ciencias ocultas. Los rudimentos y las pocas nociones recibidas de B. Campanus le han orientado hacia una nueva vía de conocimiento, diferente de las ciencias tradicionales, que le hace entrever la posibilidad de lograr sus propósitos. Antes de emprender sus viajes, el personaje manifiesta ya una clara preocupación alquímica que se hace patente durante sus paseos y su observación de la naturaleza:

"La tête levée, contemplant d'en bas ces épaisseurs de verdure et d'aiguilles, Zénon se rengageait dans les spéculations alchimiques abordées à l'école, ou en dépit de l'école; il retrouvait dans chacune de ces pyramides végétales l'hiéroglyphe hermétique des forces ascendentes, le signe de l'air (...), du feu (...) çà et là, une feuille trop tôt jaunie trahissait sous le vert la présence des métaux dont elle avait formé sa substance et dont elle opérerait la transmutation" (O.N. págs.38-39).

Busca en la naturaleza los signos de la transmutación de la materia y los símbolos de las filosofías herméticas como explicación del universo. Extiende a todas las cosas la visión del alquimista que identifica los procesos de formación y transformación de los elementos.

Además, como lo demuestra Dolores Usó en su interesante

estudio: *L'Eau et le Feu dans l'Oeuvre au Noir*" de M. Yourcenar(72) aparece una estrecha relación entre Zénon y el fuego que lo singulariza, respecto a los demás, y constituye un factor de identificación pues refleja su inclinación alquímica: "Les adeptes de Nicolas Flamel reconnurent bientôt dans l'écolier frileux, toujours assis à lire sous le manteau d'une cheminée, les signes d'une préoccupation alchimique" (O.N. pág.30). Para todos, Zénon es el compañero del fuego (O.N. págs.48,103), un ser extraño que siempre busca la proximidad del elemento ígneo. (O.N. págs.43,45,301). Además, el personaje siente en su interior la presencia del fuego como parte de su esencia, principio constitutivo de su ser: "... ramené à l'élément dont il s'était de tout temps senti une parcelle, il tournait sa méditation vers le feu..." (O.N. pág.159). Esta misma relación con el fuego condiciona directamente la actividad de Zénon. Muy pronto aprende a manipular el fuego. La noche pasada en compañía de los carboneros, en el bosque de Houthuist, ha significado su iniciación en el arte de domesticar el fuego, aprendiendo a dominar esta potencia destructora y regeneradora a la vez; el personaje siente que pertenece a una raza especial, "... cette industrieuse et agitée race des hommes qui domestique le feu, transforme la substance des choses, et scrute le chemin des astres" (O.N. pág. 40). Por otro lado, demuestra una habilidad sorprendente en el trabajo manual de la forja (O.N. pág.151) y se entrega a menudo a este tipo de actividad, compartiendo así la labor de los herreros y forjadores, próxima a la alquimia por su finalidad de transformar la materia mediante el fuego (73).

La alquimia, como dice G. Spencer Noël, "devient le moteur même du livre dans la mesure où l'alchimie devient le moteur même de Zénon" (74). En efecto, la alquimia determina la vida del personaje, orienta sus viajes, principalmente su salida de Brujas y su marcha a Compostela, para recoger los secretos de don Blas de Vela, concededor del Zohar y de las ciencias cabalísticas: "A force de faire mitonner ses cornues, mon prieur avait découvert quelques secrets pratiques, dont j'ai hérité" (O.N. pág.106). Como los grandes alquimistas de su época, en particular Paracelso, que le sirve de modelo histórico (75), Zénon se dirige hacia Oriente para aprender las enseñanzas de la alquimia árabe y judía y los secretos de los alquimistas orientales, entre ellos, las técnicas de meditación de Darazí, de origen yogitántricas, que se asimilan a los métodos de la alquimia esotérica china (76). Aunque no halle siempre en la alquimia la respuesta que busca (O.N. pág.110), su vida entera queda marcada por la naturaleza esotérica de su búsqueda. Forzado a la clandestinidad, tiene que disimular sus fines y esconderse bajo el hábito de un peregrino o disfrazar sus escritos (O.N. pág. 103) y sus palabras. El secreto exigido por la alquimia explica las fórmulas misteriosas que encubren el verdadero sentido de las operaciones del *Opus Alchymicum*:

"Mes frères alchimistes usent des figures du Lait de la Vierge, du Corbeau Noir, du Lion Vert Universel et de la Copulation Métallique pour désigner des opérations de leur art, là où la

virulence ou la subtilité de celles-ci passe les mots humains" (O.N. pág.194).

Pero sobre todo, la alquimia permite a Zénon llevar a cabo su búsqueda y domina toda su trayectoria vital. En efecto, Zénon como alquimista, lo mismo que como médico, puede llegar a conocer la constitución interna de los seres y de las cosas, realizando así su deseo de saber. Como señala G. Spencer Noël: "En fait, doublement Zénon paraît destiné à acquérir la connaissance, à se rapprocher du coeur des choses et des êtres: en tant que médecin et en tant qu'alchimiste, c'est lui qui peut 'ouvrir les corps' à la recherche du 'feu enfermé dans la matière'" (77). La alquimia se convierte en medio de conocimiento, tanto externo como interno, pero también en forma de dominación. El alquimista aspira a vencer el tiempo, precipitando el ritmo temporal de la naturaleza. La transmutación comporta la abolición del Tiempo (78). En eso, el alquimista se iguala a Dios, ya que como él, determina y realiza la evolución de la materia. Tal es el sueño de Zénon:

"Faire durer ce qui passe, avancer ou reculer l'heure prescrite, s'emparer des secrets de la mort pour lutter contre elle, se servir de recettes naturelles pour aider ou pour déjouer la nature, dominer le monde et l'homme, les refaire, peut-être les créer..." (O.N. págs. 108-109).

Por mediación de la alquimia, el personaje pretende alcanzar su objetivo fundamental, expresado a la salida de Brujas, y que motiva toda su búsqueda: "Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme" (O.N. pág.15). Para él, como para todos los alquimistas, la experiencia física implica una experiencia mística que conduce a la perfección. Así lo señala M. Eliade:

"... l'alchimiste occidental dans son laboratoire (...) opérait sur lui-même, sur sa vie psychophysiologique aussi bien que sur son expérience morale et spirituelle (...). L'alchimiste s'engage tout entier dans son oeuvre" (79).

La transformación de Zénon, que sigue las fases del *Opus Alchymicum* de calcinación, purificación, éxtasis e iluminación final (80), es una transformación interior que se manifiesta por la vida ascética y la perfección progresiva del personaje, el cual llega a ser una especie de santo laico: "Toute son attitude est devenue celle d'une sorte de saint laïc (...) Il est charitable sans y penser" (81) comenta la autora. El alquimista, sujeto y objeto de su experiencia, después de sufrir las terribles pruebas de la transmutación, ha alcanzado la pureza ascética y la superación de su condición de hombre, es decir "l'union de ce complet dépouillement et d'une sorte d'extase, donc d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure" (82).

4.2.3.3.- El filósofo.

El amplio saber de Zénon incluye el conocimiento de la filosofía, que le ha sido impartida por B. Campanus y la escuela de Lovaina, y que el personaje ha ido profundizando durante toda su vida por sus contactos con las filosofías herméticas y orientales y todas las corrientes ideológicas de su tiempo. Es un hombre "pénétré de toutes les cultures et de toutes les philosophies de son temps" (83), que ha recibido una buena formación clásica, que ha estudiado las reglas de la escolástica y que está al corriente de los progresos del pensamiento humano. Para situarlo ideológicamente, podemos remitirnos a las palabras de M. Yourcenar:

"Sur le plan des idées, ce Zénon marqué encore par la scolastique, et réagissant contre elle, à mi-chemin entre le dynamisme subversif des alchimistes et la philosophie mécanistique qui allait avoir pour elle l'immédiat avenir, entre l'hermétisme qui place un Dieu latent à l'intérieur des choses et un athéisme qui ose à peine dire son nom, entre l'empirisme matérialiste du praticien et l'imagination quasi visionnaire de l'élève des cabbalistes, prend également appui sur d'authentiques philosophes et hommes de science de son siècle" (84).

Como se puede observar, Zénon no es hombre de una única ideología, sino que posee un espíritu extremadamente abierto, apasionado por todo lo relacionado con el hombre, el

universo y el pensamiento humano. Por esta razón, rechaza todo sistema dogmático y critica duramente las religiones impuestas y doctrinales (O.N. pág.171) que coaccionan la libertad del hombre y engañan a la muchedumbre ignorante: "Toute doctrine qui s'impose aux foules donne des gages à l'ineptie humaine" (O.N. pág.309). El personaje puede ser definido como un librepensador ateo, que no se sujeta a ningún sistema en particular y que mantiene su libertad intelectual para poder llegar a la verdad, libre de todo prejuicio.

El filósofo, curioso de todo lo que constituye el universo, se interesa ante todo por los principios del conocimiento, del pensamiento y de las acciones del hombre, punto focal de toda preocupación filosófica y humanista. Pero hay que señalar la evolución del pensamiento de Zénon respecto al hombre. Al optimismo y a la confianza que manifiesta al salir de Brujas, evidentes en las palabras que dirige a Wiwine: "... je professe ma foi en un dieu qui n'est pas né d'une vierge, ne ressuscitera pas au troisième jour, mais dont le royaume est de ce monde" (O.N. pág.55), sucede una opinión mucho más lúcida, expresada veinte años más tarde durante la conversación en Innsbrück: el hombre ya no es este dios, centro del universo, sino un ser cuya "maquinara humana" es admirable, pero sujeto a error, a la duda, al tiempo y a la finitud. El personaje ha podido evaluar la miseria del hombre y sus limitaciones: "Peu de bipèdes depuis Adam ont mérité le nom d'homme" (O.N. pág.109), "*Ubi-cumque idem*: les princes veulent des engins pour augmenter ou sauvegarder leur puissance, les riches de l'or (...) les

lâches et les ambitieux veulent savoir l'avenir" (O.N. pág. 108), "La créature (...) redoute le retour à la substance informe..." (O.N. pág.113). Paulatinamente, Zénon evoluciona hacia un amargo pesimismo influenciado por el aumento de la violencia y de la crueldad vigentes: "C'était une de ces époques où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes" (O.N. pág.131). Las palabras del prisionero al canónigo Campanus, reflejan el despecho y la desesperación ante la necedad y la maldad del hombre: "Personne ne punit avec rage et dégoût la brutalité, la sauvagerie, la barbarie, l'injustice" (O.N. pag.302). Este pesimismo aparece igualmente en las "prophéties comiques" que muestran lo absurdo de la condición humana (O.N. pág.285) (O.N. pág. 304).

Al mismo tiempo el filósofo intenta averiguar los mecanismos que rigen el universo e intuye la presencia de un principio ordenador, "... un ordre éternel ou une bizarre velléité de la matière à faire mieux qu'elle même..." (O.N. pág.116). Piensa que con la filosofía hermética se llegarán a descubrir los principios que rigen la materia: "A force de creuser de nos dents l'écorce des choses, nous finirons bien par trouver la raison secrète des affinités et des désaccords..." (O.N. pág.118), "L'univers dit magique était constitué d'attractions et de répulsions obéissant à des lois encore mystérieuses mais point nécessairement impénétrables à l'entendement humain" (O.N. págs.274-275). Este conocimiento de las cosas podrá transformarse en poder, no solamente sobre las cosas sino también sobre el hombre (O.N. idem).

La teoría del *ANIMA MUNDI* que Zénon expone al prior y que divide el universo en dos mundos, el que sufre y el que no sufre, es una hipótesis que el filósofo, lejos de rechazarla, ofrece como respuesta al problema del mal y del sufrimiento que atormenta al religioso (O.N. págs.203-204).

El motivo profundo de la condena de Zénon no reside en sus actividades más o menos lícitas de alquimista o de médico, sino en la osadía del filósofo, que no se adhiere al cómodo conformismo de la sociedad y preconiza unas teorías consideradas como subversivas. El crimen cometido por Zénon es un crimen de "opinión" (O.N. pág.269). Las ideas expuestas en las "Prothéories", las "Prognostications des choses futures" no hacen más que recoger ciertas ideas de los filósofos antiguos -Demócrito, Pitágoras, Epicuro- o más recientes -Orígenes, Averroes- y suscribir al sistema de Copérnico (O.N. págs.272-273). Pero se oponen al aristotelismo medieval y a la estrecha mentalidad occidental, mediatizada por la religión judeocristiana. El error del filósofo estriba en su atrevimiento y en su manera de socavar las creencias inveteradas en la mente humana: "Toutes ces opinions passaient pour offenser Dieu; en fait, on leur reprochait surtout d'ébranler l'importance de l'homme" (O.N. pág.273). De igual manera, las opiniones de Zénon sobre el libre goce de los sentidos (O.N. pág.269), el cosmopolitismo del hombre (O.N. pág.274) y la validez de todos los cultos (O.N. idem), todas ellas aceptadas por las filosofías antiguas, chocan con la hipocresía de la época. Por sus ideas, Zénon aparece como un monstruo (O.N. pág.274), un rebelde (O.N. págs.303, 307), un ser peligroso, capaz de comprometer el orden esta-

blecido; por fidelidad a su ideología, el filósofo rechaza el compromiso y elige estóicamente la muerte.

4.2.4.- Zénon y el amor.

Si lo comparamos con Hadrien, hombre de portentosa vida sentimental (85) y afectiva, Zénon aparece como un ser mucho más parco en experiencias amorosas, "... personnage infiniment plus intellectuel que sensuel" (86), que acepta las aventuras fortuitas que le ofrece la vida, aunque en la mayoría de los casos renuncie posteriormente a ellas. Su temperamento sobrio y austero le inclina naturalmente hacia una vida ascética en todos los órdenes: "En dépit d'une part de sensualité, comme chez tout le monde, il est naturellement ascétique" (87) comenta M. Yourcenar. Si el médico y el filósofo preconizan el libre juego de los sentidos, el hombre goza de ellos con moderación, sin conceder más importancia al placer carnal que a cualquier otra experiencia vital:

"... il doutait à part soi qu'un acte si sujet aux routines de la matière, si dépendant des outils de la génération charnelle ne fût pas (...) une de ces expériences qu'on se doit de faire pour ensuite y renoncer" (O.N. pág. 176).

Pero Zénon, desde joven, manifiesta una tendencia homosexual que le aparta de los usos y costumbres generalizados de su época y que le sitúa al margen de una sociedad regida en cuestiones sexuales por la moral judeocristiana: "Porté de préférence vers les passions des sens qui s'éloignent le

plus de ce qu'éprouvent ou qu'avouent la plupart des hommes, celles qui obligent au secret, souvent au mensonge, parfois au défi..." (O.N. pág.31). Mientras Hadrien se mueve en un mundo de gran libertad moral, Zénon tiene que infringir las normas establecidas, exponiéndose al máximo castigo por sus desviaciones en materia de costumbres sexuales. El personaje se afirma como transgresor de las leyes religiosas y morales, lo que aparece como un rasgo acusado de su personalidad. En efecto, junto a una inclinación natural básica, que él mismo reconoce en sus declaraciones a Henri-Maximilien, "... je goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice..." (O.N. pág.112)-, en el comportamiento de Zénon entra también en juego la atracción de lo ilícito, el deseo de romper con las costumbres vigentes:

"Il en allait de même du domaine compliqué des plaisirs charnels. Ceux qu'il avait préférés étaient les plus secrets et les plus périlleux (...); peut-être ne les avait-il recherchés que parce que cette occultation et ces défenses en faisaient un sauvage bris des coutumes, une plongée dans un monde qui bouillonne sous-jacent au visible et au permis" (O.N. págs.165-166).

Entre sus relaciones homosexuales sobresalen algunas figuras como Fray Juan, François Rondelet, Aleï, Gerhart y el príncipe Erik, todos ellos compañeros de Zénon durante una época de su vida. Pero mientras en su relación con Fray

Juan y François Rondelet interviene un sentimiento fraterno (O.N. pág.166), Aleï, Gerhardt de Lübeck y el príncipe Erik representan para Zénon el discípulo que sueña con formar y guardar a su lado; como heredero de su paternidad intelectual, mostrando hacia ellos "... la sollicitude d'un père pour ses fils" (O.N. idem y O.N. págs.133,168). Cabe establecer una comparación entre este último tipo de relación y la que une a Hadrien con Antinoüs, en cuanto a la función de maestro y de formador que cumplen los dos personajes. Tanto Gerhardt como Erik y Aleï son para Zénon seres jóvenes y bellos, deliciosos objetos de placer en los cuales busca una doble satisfacción, afectiva e intelectual: "Le désir d'une jeune chair, il ne l'avait que trop souvent chimériquement associé au vain projet de se former un jour le parfait disciple" (O.N. pág.166). Si no logra obtener la satisfacción intelectual, goza en cambio plenamente del placer sensual, como se puede ver, a través de los recuerdos que afluyen a su memoria:

"Cet enfant réfléchi avait été un objet délicieux (...) Ces fréquentations de Lübeck (...) lui revenaient (...) capiteuses comme un vin par lequel il fallait avant tout ne pas se laisser griser" (O.N. págs.214-215).

Aleï merece una atención especial, pues aparece a Zénon como un genio bueno, un ser misterioso y benéfico, "... ce follet ou cet ondin..." (O.N. pág.112) que, como Antinoüs, el genio bueno del emperador, muere de forma inesperada,

hundiendo al personaje en una crisis moral que repercute sobre su vida personal y profesional. El trágico fin de esta experiencia amorosa también ha marcado profundamente a Zénon.

Sin embargo, su inclinación homosexual no es exclusiva. Sus aventuras femeninas muestran cierta apertura mental y la ambivalencia de su sexualidad. En el orden heterosexual, todas sus relaciones son también pasajeras y se deben a encuentros fortuitos, si exceptuamos el caso de Jeannette Fauconnier, que se puede considerar más como resultado de un desafío estudiantil que como satisfacción de deseo amoroso (O.N. págs.31-32). El carácter efímero de los amores de Zénon se debe a su visión personal del amor, "...qui naît d'un désir et passe avec lui" (O.N. pág.112), concepción que se fundamenta sobre el deseo carnal y su satisfacción, aunque también está condicionado por el temperamento del personaje: "... ses débauches, comme ses ambitions, avaient somme toute été rares et brèves, comme s'il était dans sa nature d'épuiser rapidement ce que les passions pouvaient apprendre ou donner" (O.N. pág.166).

De todas estas aventuras con la joven española en Argel, la húngara de Bude, Jeannette Fauconnier, Catherine, la dama de Frösö, la relación con Sign Ulfsdatter ocupa un lugar de elección en la memoria del personaje; es diferente de todas las demás: "... la dame de Frösö s'était montrée différente: elle l'avait assez aimé pour souhaiter lui offrir un durable asile; elle avait voulu de lui un enfant" (O.N. pág.280). La hospitalaria dama de Frösö reúne para Zénon todas las cualidades de la mujer ideal:

"Tout en elle était beau (...) ses mains habiles
à bander les plaies et à essuyer les sueurs des
fièvres (...) Instruite dans l'art des sorcières
laponnes (...) elle l'avait rejoint dans le grand
lit (...) avec une sereine impudeur d'épouse" [▲]
(O.N. pág.168).

Posee la belleza, la discreción, la serenidad, la sabiduría y aparece como la compañera ideal para el personaje cansado de su soledad. Pero la decisión de Zénon, que vuelve a la corte de Suecia, pone en evidencia la primacía de la ambición y del gusto por la aventura sobre el sentimiento amoroso.

En cuanto a la relación con Catherine, no pasa de ser una aventura puramente carnal que muestra la fuerza del deseo sexual, independientemente de toda afectividad. En este caso, la satisfacción del deseo provoca un sentimiento de repulsión y revela al personaje "la puissance brute de la chair elle-même, indépendamment de la personne, du visage, des linéaments du corps, et même de ses propres préférences charnelles" (O.N. págs.144-145). El acto sexual responde a un estímulo puramente fisiológico y carece de toda motivación amorosa.

Se observa un hecho común a todas las aventuras femeninas de Zénon; el personaje jamás toma la iniciativa sino que es él quien se convierte en objeto de deseo y acepta las oportunidades que se le presentan: "Zénon (...) accepte dans le domaine des sens le peu que lui offre la vie..." (88); no

provoca la relación, la acepta o la rechaza según las circunstancias. Así, Jeannette Fauconnier "... se glissa chez lui (...) et se coula dans son lit" (O.N. pág.32); con la joven húngara, "Il n'eût pas songé à abuser du droit de la guerre si elle n'avait été si avide de jouer son rôle de proie" (O.N. pág.167); Catherine "... couvrit ce corps nu de caresses avides (...) elle entra avec un sourire niais, troussant haut ses jupons pour faire valoir ses pesants appas" (O.N. pág.144); la dama de Frösö "... l'avait rejoint dans le grand lit..." (O.N. pág.168). Está claro que Zénon no comparte con su primo Henri-Maximilien el gusto por la conquista (O.N. pág.112) y que sus aventuras femeninas son de carácter fortuito (O.N. pág.167).

Para Zénon el amor no acompaña siempre al placer carnal pero cuando se da esta coincidencia, provoca las más exaltantes sensaciones:

"... quel autre nom donner à cette flamme ressuscitant comme le Phénix de sa propre brûlure, à ce besoin de retrouver le soir le visage et le corps qu'on a quittés le matin? Car certains corps (...) sont rafraichissants comme l'eau, et il serait bon de se demander pourquoi les plus ardents sont ceux qui rafraichissent le plus" (O.N. pág.111).

Por otra parte, el sentimiento amoroso está por encima del sexo, de la edad y de las circunstancias del individuo: "Les attributs du sexe comptaient moins que ne l'eût supposé

la raison ou la déraison du désir: la dame aurait pu être un compagnon; Gerhart avait eu des délicatesses de fille" (O.N. pág.170).

Esta concepción del amor, ilustrada por sus diversas experiencias, pone de relieve uno de los aspectos específicos del personaje.

4.2.5.- Zénon y la muerte.

Durante su adolescencia, Zénon se muestra indiferente ante la muerte ajena (89) y no piensa en la suya propia, pues no sabe todavía lo que significa exactamente el hecho de morir, "... le mot mort n'était encore qu'un mot pour cet homme de vingt ans" (O.N. pág.39), y en su vida errante tiene ocasión de entrar en contacto directo y frecuente con ella. Su profesión de médico, su labor durante la peste de Bâle, su misión de cirujano en el ejército de Polonia (O.N. pág.131) y su lucha diaria por salvar vidas, le hacen considerar la muerte como un enemigo al que hay que vencer. Conoce científicamente sus síntomas y ha podido comprobar que muchas veces el hombre y el médico están desarmados ante ella:

"... à force de combattre Sa Majesté noire, il se forme d'elle à nous une sorte d'obscure complicité; un capitaine finit ainsi par connaître et par admirer la tactique de l'ennemi. Il vient toujours un moment où nos malades s'aperçoivent que nous La connaissons trop bien pour ne pas nous résigner pour eux à l'inévitable; tandis qu'ils supplient et se

débattent encore, ils lisent dans nos yeux un verdict qu'il n'y veulent pas voir" (O.N. pág.113).

Se ha creado una especie de familiaridad entre él y la muerte que le permite observarla con su fría atención de médico, pero dicha observación le lleva a cuestionarse sobre el destino del alma después de la muerte:

"Ce qui est retiré aux morts, c'est d'abord le mouvement, puis la chaleur, ensuite (...) la forme: seraient-ce le mouvement et la forme de l'âme, eux aussi, mais non sa substance, qui s'abolissent dans la mort?..." (O.N. pág.110).

Como Hadrien, que ignora lo que hay detrás de "la tenture noire", Zénon se ve obligado a reconocer que la muerte es un misterio, incluso para el médico.

El problema de la inmortalidad del alma tampoco tiene respuesta para el filósofo que, si bien se mantiene en la prudente posición de la duda durante la conversación con Henri-Maximilien -"Je vous l'accorde (...) bien qu'il y ait fort à dire en faveur de la notion d'immortalité, comme aussi contre elle" (O.N. pág.110)- es condenado a muerte posteriormente por sus hipótesis sobre la eternidad del alma inspiradas en Orígenes (O.N. pág.273) o sobre su supervivencia parcial o temporal, según la perspectiva utilizada: alma vegetativa, alma animal, racional, intelectual, profética (O.N. pág.284), apoyándose en la teoría hilemórfica aristo-

télico-tomista. Pero es consciente de que ni la ciencia del médico ni la capacidad intelectual del filósofo logran resolver las incógnitas que plantea la muerte al ser humano.

4.2.5.1.- La experiencia sensible de la muerte ajena.

Sin embargo, a través de la desaparición de los seres amados, Zénon llega al conocimiento sensible de la muerte. Su incapacidad de salvar a Aleï y la visión de su cuerpo deteriorado por la enfermedad, "... ces efforts de la bouche aspirant et revomissant l'eau que le gosier n'avale plus, et ce sang qu'éjaculent les poumons malades" (O.N. pág.113), le hacen ver la miseria humana y la inanidad de este cuerpo que antes le maravillaba. El personaje, ante la revelación tan próxima y trágica de la muerte, experimenta un gran cambio interior. Se rebela ante la evidencia y la ineluctabilidad de este hecho que hasta entonces encontraba tan natural: "Il faut chérir quelqu'un pour s'apercevoir qu'il est scandaleux que la créature meure..." (O.N. pág.113). La comprensión intuitiva de la muerte le lleva a renunciar por un tiempo a su profesión y cambia toda su visión de la vida: "J'ai honte d'avouer que la mort d'un valet suffit à produire en moi une révolution si noire..." (O.N. pág.114). Es evidente la similitud de la experiencia de Zénon y la de Hadrien, que también comprende el verdadero significado de la muerte a raíz del suicidio de Antinoüs.

La muerte del prior, admirado y querido por Zénon, es otra penosa prueba para el personaje; pero en este caso, reacciona positivamente, aceptando con serenidad su impotencia ante los progresos del mal y utilizando todos los medios

a su alcance para aliviar los sufrimientos del enfermo y reconfortar al amigo con su atención constante. La muerte ejemplar del prior, contrariamente a la de Aleï, produce un efecto tranquilizante en el personaje.

4.2.5.2.- La experiencia de la propia muerte.

Aparte de estas experiencias de la muerte ajena, Zénon realiza también la experiencia sensible de su propia muerte durante el trance de la revolución interior que sufre en su celda del hospicio, por una meditación inspirada en las técnicas orientales, aprendidas con el derviche Darazi. Con estas experiencias interioriza su iniciación a la muerte (90).

El personaje, mediante el procedimiento de visión interna de los filósofos herméticos, experimenta su muerte durante una meditación sobre el agua, al dejarse invadir por el elemento acuoso: "... il laissait l'eau qui est dans tout envahir la chambre comme la marée du déluge (...) l'eau l'emportait cadavre aussi indifféremment qu'une jonchée d'algues" (O.N. pág.159). Luego, la meditación sobre el fuego le hace vivir la muerte ígnea con todo su horror: "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" (O.N. pág.160). Finalmente, por la experiencia budista de la reducción del cuerpo al elemento óseo, se ve ya muerto y convertido en esqueleto, "réduit aux os qui furent son support et sont la seule preuve qu'il ait existé" (91), viviendo la transformación de su cuerpo después de muerto,

"... il portait son attention sur la stable armature des os cachés sous la chair (...) Il se résorbait à l'intérieur de leur matière minérale réfractaire à ses passions ou à ses émotions d'homme. Ramenant ensuite sur lui comme un rideau sa chair provisoire..." (O.N. pág. 162).

Estos procedimientos de meditación implican el conocimiento intuitivo y sensible de la muerte, para el personaje que la siente apoderarse de todo su ser y observa en su persona todos sus efectos. Podemos ver aquí una preparación a la muerte, una manera de familiarizarse con ella, que recuerda en gran manera el famoso tratado Hagakure del siglo XVIII, inspirado en el espíritu samurai, bien conocido por M. Yourcenar: "travaillez chaque matin à calmer votre esprit et imaginez le moment où vous serez peut-être déchiré, ou mutilé (...) emporté par d'énormes vagues, jeté aux flammes, frappé par la foudre, renversé par un tremblement de terre, tombé dans un précipice (...) Mourez en pensée chaque matin, et vous ne craignez plus de mourir" (92). Es evidente la influencia del pensamiento oriental en esta aproximación de Zénon a la muerte.

Paralelamente, presiente la muerte en todas las cosas que le rodean. Advierte que hasta los objetos más banales llevan en ellos la muerte. Los muebles son en realidad el árbol herido y talado, "des troncs ou des branches écorchés comme des Saints Barthélemy de tableaux d'église...", la manta conserva el olor del churre y de la sangre; al mirar la pluma oye los gritos de la oca degollada. "La mort vio-

lente était partout, comme dans une boucherie ou dans un enclos patibulaire" (O.N. págs.172-173). Durante estas terribles experiencias, el personaje intuye y comprende la muerte en su doble dimensión: individual y universal.

Por otra parte, Zénon, como numerosos personajes de Yourcenar, conoce varias veces la tentación del suicidio. Instruido en las filosofías antiguas por B. Campanus, "... qui (...) avait été le premier à lui faire lire les Anciens dont les héros périssaient de la sorte..." (O.N. pág.319), tiene una concepción estóica del suicidio, como manifestación del dominio sobre sí mismo, y aprueba la resolución de P. de Hamaere: "... il fallait reconnaître que Pierre de Hamaere avait su prendre en main son destin et finir en homme" (O.N. pág.271), "... la seule chose qu'il eût trouvée à louer chez ce défunt était justement sa mort volontaire" (O.N. págs.302-303). La muerte voluntaria se presenta como la expresión suprema de la libertad y de la dignidad humanas.

En su celda de Brujas, durante su gran crisis interior, Zénon considera el suicidio como el *Exitus rationalis*, la salida decidida racionalmente como liberación, motivada por el sentimiento de hastío y la sensación de encarcelamiento físico y moral: "une tentation s'offrait, aussi impérieuse que le prurit charnel; un dégoût, une vanité peut-être, le poussait à faire le geste qui conclut tout" (O.N. pág.163). No obstante es posible observar una evolución en el personaje a través de los motivos que le impulsan a desear la muerte durante el baño en la playa de Heyst.

En efecto, Zénon no busca la muerte como solución a su situación presente. A través de la contemplación del paisaje marino, descubre lo poco que significa el tiempo de la vida humana en el tiempo infinito del universo, "Il importait peu qu'un homme de cet âge vécût ou mourût" (O.N. págs.243-244) (93). Le invade el sentimiento de indiferencia hacia el futuro, de vida cumplida, de término. La muerte le aparece como un hecho natural, una simple reintegración en el universo dentro del orden lógico de las cosas. Aunque no llegue a dar el último paso, Zénon, liberado de toda preocupación humana, ha aceptado su muerte plenamente. Como dice M. Yourcenar, "... il se résigne à ce passage qu'est la mort et qui ne le sortira pas de l'univers. C'est l'apaisement par la contemplation" (94).

La trayectoria vital del personaje halla su pleno sentido y su realización total en sus dos últimas decisiones, asumidas libremente y con total lucidez, dictadas por el deseo de conservar su dignidad y de afirmar su libertad hasta el final. En el enfrentamiento con su muerte, Zénon muestra la libertad ideológica y moral que le ha caracterizado durante toda su vida.

La primera decisión de Zénon es una opción de vida o de muerte. El rechazo de la retractación significa también un rechazo de la vida. Zénon, desde su baño en Heyst, ha asumido su muerte; ahora, esta renuncia responde a un profundo sentimiento de hastío y de horror, inspirado por la inepticia y la crueldad humanas. Como Hadrien durante las noches de Béthar, el personaje siente angustia y repulsión frente al mundo que se presenta con toda su monstruosidad. La frase

de las "Prophéties Comiques", que surge en su memoria, refleja bien el terrible pesimismo que le inspira el género humano: "Ô bête cruelle! Rien ne restera sur terre, sous terre ou dans l'eau qui ne soit persécuté, gâté ou détruit... Ouvre-toi, gouffre éternel, et engloutis pendant qu'il est temps encore la race effrénée..." (O.N. págs.304-305). Además, Zénon se siente implicado en la destrucción y en el sufrimiento de los seres humanos. Sus conocimientos y sus invenciones han contribuido a convertir el mundo en un verdadero infierno: "... il était lui aussi auteur et complice d'outrages infligés à la misérable chair de l'homme, et il avait fallu trente ans pour qu'un remords lui vint (...) Autant sortir bientôt de cet enfer" (O.N. pág.272). Por este sentimiento de responsabilidad y de implicación se identifica con el prior, que expresa la misma idea: "Nous sommes tous mêlés au mal" (O.N. pág.196).

Por otra parte, el personaje ha perdido su facultad de adaptación al mundo, su capacidad de mentira o de disimulo. Se siente incapaz de volver a las componendas: "... j'ai parfois menti pour vivre, mais je commence à perdre mon aptitude au mensonge. Entre vous et nous (...) il y a çà et là similitude, souvent compromis, et jamais constant rapport" (O.N. pág.310). Pero en última instancia la decisión de Zénon responde a otra causa profunda: preservar su dignidad de hombre. Para él, el aprecio de la dignidad propia es más fuerte que el aprecio de la vida: "... et cependant je sens malgré moi je ne sais quel dieu présent dans cette chair qui demain sera fumée. Oserais-je dire que c'est ce dieu qui m'oblige à vous dire non?" (O.N. pág.309). Las

palabras de Zénon hacen eco a los versos desengañados de Julián de Médicis puestos por la autora como preludio a esta última parte de la novela y por tanto, de la vida del personaje:

"Mieux vaut mourir, pour l'être au coeur noble,
Que supporter l'inévitable mal
Qui lui fait perdre et vertu et style..." (O.N.
pág.264).

Si las comparamos al desafío entusiasta de la despedida de Wiwine (O.N. pág.55) podemos medir la evolución de Zénon, visible en el ensombrecimiento y el endurecimiento internos del personaje.

La segunda decisión de Zénon constituye su último acto de afirmación de libertad. En este caso, el problema que se plantea a su conciencia es de muy distinta índole y está condicionado por una premisa invariable: la sentencia de muerte. Ahora se trata de elegir entre la ejecución o la muerte voluntaria, "A lui de décider s'il finirait sur la Grand-Place parmi les huées ou tranquillement entre ces murs gris" (O.N. pág.316). Esta vez, la intuición sensible de la muerte en la hoguera, tal como la ha percibido en sus experiencias de meditación, provoca una reacción de tipo psicofisiológico que interviene en la decisión final. El autodomnio del personaje y su vuelta a la lucidez pueden compararse a la reacción de Hadrien cuando vence su crisis de desesperación: "Je reprends possession de moi-même avant de

mourir" (M.H. pág.302). Zénon, una vez subyugada la rebelión física, "... cette espèce d'émeute du corps" (O.N. pág.317), vuelve a tomar entre manos las riendas de su propio destino, demostrando así la supremacía del espíritu y de la voluntad sobre el cuerpo y las sensaciones, según la más pura tradición estoíca. El personaje ha conseguido liberarse física y mentalmente de todo lastre: "Jamais il ne s'était senti de corps et d'âme plus alerte" (O.N. pág.319).

Al efectuar cada gesto de su muerte, con toda su destreza de cirujano, Zénon experimenta sobre sí mismo, convirtiéndose en el objeto de su propia experiencia. Como dice E. Real, "Comme il l'avait été dans son expérience de mort initiatique, Zénon est, dans sa mort réelle, à la fois sujet et objet d'expérimentation" (95). Esta muerte consciente hasta el último extremo se opone a la muerte de Henri-Maximilien, inconsciente: "Il eut le temps de sentir la secousse, mais non la mort" (O.N. pág.130) y subraya el carácter antitético de la trayectoria vital de los dos personajes.

Por su muerte voluntaria y consciente, Zénon alcanza un doble objetivo:

- Llega al final de su búsqueda cognitiva pues muere con total conciencia y lucidez, consiguiendo así el grado supremo del conocimiento.
- Alcanza la libertad absoluta al desaparecer todos los vínculos físicos y morales que le aprisionaban. La imagen de la sangre que brota ansiosa, escapándose de los laberintos donde circula (O.N. pág.319) ilustra esta liberación gozosa de Zénon. Como la sangre se libera de las

venas, el alma se libera del cuerpo, sentido por el personaje como una prisión (O.N. págs.161-172) y el hombre se libera de este mundo carcelario, después de haber realizado "le tour de sa prison" (O.N. pág.16), traído a la celda de Brujas por la espiral de sus viajes (96): "... toute angoisse avait cessé: il était libre" (O.N. pág.322).

Pero estos dos objetivos de Zénon son inseparables y correlativos, pues se funden en una misma operación: liberarse por medio del conocimiento, conocer a partir de la liberación, empresa que se ve cumplida en el momento de la muerte del personaje. Zénon, definitivamente libre, llega a los confines del conocimiento: entra en la eternidad con los ojos abiertos.

4.3.-Nathanaël.

Nathanaël, protagonista de *Un Homme Obscur* y último personaje de nuestro estudio, difiere en muchos aspectos de los dos anteriores. Ideado al mismo tiempo que Zénon, según afirma la escritora, presenta unas características que le diferencian claramente del personaje de *L'Oeuvre au Noir*. "L'idée première du personnage de Nathanaël est à peu près contemporaine de celle de Zénon: de tres bonne heure, (...) j'avais rêvé deux hommes (...) L'un âprement lancé à la poursuite de la connaissance (...) pénétré de toutes les cultures et de toutes les philosophies de son temps, et les rejetant pour se créer péniblement les siennes; l'autre qui en un sens "se laisse vivre", à la fois endurant et indolent jusqu'à la passivité, quasi inculte, mais donné d'une âme limpide et d'un esprit juste qui le détournent, comme

d'instinct, du faux et de l'inutile..." (97). Por su carácter, su situación social y actitud vital tampoco se parece a Hadrien pero, sin embargo, veremos cómo existen algunos puntos comunes en los tres personajes.

4.3.1.- Varius, Multiplex, Multiformis.

Si Hadrien titula el capítulo de sus memorias "*Varius, Multiplex, Multiformis*" por las variaciones de su carácter y la complejidad de su persona, la variedad y la multiplicidad de Nathanaël residen principalmente en la gran apertura de su espíritu, que le lleva a interesarse por todo lo que está a su alcance y, como veremos a continuación, a realizar las experiencias más diversas. Intentaremos poner de relieve los rasgos más marcados de este personaje, aparentemente simple pero dotado de una rica e inconfundible personalidad.

Desde la infancia, Nathanaël está condicionado por su ascendencia y por su ambiente familiar y social; hijo de una familia holandesa de emigrados, extranjeros y "...dédaignés en tant que tels..." (H.O. pág.79), se mueve en un medio cerrado y marginado socialmente, sin contacto con la sociedad inglesa. El ambiente familiar, impregnado por el protestantismo rígido de su madre "... confite en Bible..." (H.O. pág.80), contribuye al aislamiento de Nathanaël y a su ignorancia del mundo.

La modestia y los pocos recursos económicos de su familia le han acostumbrado a una vida humilde, sin ambición, rutinaria y sencilla, por lo que Nathanaël, desde niño, está habituado a conformarse con lo poco que le da la vida y a aceptarlo con naturalidad y resignación. Pero el personaje, que por su mismo origen extranjero y la modes-

tía de su familia vive en un núcleo cerrado y apartado del grupo social dominante, es además un ser diferente entre los suyos: se distingue de ellos física y mentalmente. Desde pequeño está marcado en su físico por una cojera y por su constitución débil, factores ambos que tienen por consecuencia un tipo de educación y de vida diferentes de la de los demás:

"Comme le petit Nathanaël était chétif et affligé d'un peu de boiterie, il n'alla pas, avec ses frères, racler le flanc des navires en cale sèche ou enfoncer des clous dans des poutres. On le confia à un maître d'école du voisinage qui s'intéressait à lui" (H.O. pág.80).

La mínima base de cultura que recibe en casa del "magister" le servirá para poder desempeñar más tarde el oficio de corrector en casa de su tío. Por otra parte, miembro de una familia de obreros, se distingue de sus hermanos y compañeros por su formación, que incluye, aparte de una base clásica -latín, obras de Cornelio Nepos, Virgilio, Tito Livio (H.O. pág.81)- un perfecto dominio del inglés y también nociones de geografía y de astrología (H.O. idem).

En los primeros quince años del personaje vemos ya manifestarse ciertas tendencias de su carácter que se confirmarán durante el resto de su vida: el adolescente muestra una facultad de adaptación que le permite integrarse en nuevas ambientes y en distintas actividades: "Nathanaël se

plut chez le maître..." (H.O. pág.80); veremos que esta particularidad del adolescente se mantiene en todas las situaciones posteriores: de la misma manera que se adapta a la vida del barco y a la familia de Foy en la isla, se acostumbra al trabajo de la imprenta y al ambiente de la casa de los Van Herzog.

Otras de sus características son su mansuetud y su horror de la violencia, que le llevan a rechazar instintivamente toda clase de brutalidad:

"Il fut bientôt chargé de faire épeler l'alphabet aux plus jeunes (...) mais s'en acquittait mal, ne sachant pas au bon moment faire tomber la règle de fer sur les doigts (...) son air d'attention et de douceur était de bon exemple" (H.O. pág.80).

"Nathanaël avait horreur de toute violence..."
(H.O. pág.87).

Esta tendencia no se manifiesta solamente con los seres humanos, sino con todos los seres vivos, siendo incapaz de hacer sufrir a ninguno de ellos. Durante su estancia en "l'Ile Perdue" se niega a matar a los animales (H.O. pág.94) y sufre incluso por todos los elementos de la naturaleza; las serpientes, los osos, los árboles le inspiran compasión: "Le garçon chérissait de même les arbres; il les plaignait (...) d'être incapables de fuir ou de se défendre, livrés à la hache du plus chétif bûcheron" (H.O. pág.95). Podemos

observar que Nathanaël ama profundamente la naturaleza y que vive en comunión con ella. Su amor a la naturaleza se traduce por la simpatía que siente hacia el reino animal y vegetal, a los que presta sentimientos humanos:

"Bien que les ours fussent rares dans l'île (...). Nathanaël en vit un, en pleine solitude, ramassant dans sa large patte toutes les framboises d'un buisson et les portant à sa gueule avec un plaisir si délicat qu'il le ressentit comme sien (...). Il ne parla à personne de cette rencontre, comme s'il y avait eu entre l'animal et lui un pacte" (H.O. págs.94-95).

Mientras Hadrien busca principalmente la belleza de los paisajes y Zénon intenta, por la observación, descubrir los secretos del universo, Nathanaël se siente unido afectivamente a todos los seres y los objetos naturales. La bondad natural del personaje le hace compadecerse de todas las personas que sufren: el espectáculo de los negros obligados a duros trabajos bajo la amenaza del látigo le inspira lástima y compasión (H.O. pág.84); se apiada de los viejos de la isla después de la muerte de Foy y prolonga por ellos su estancia (H.O. pág.98); incluso siente conmiseración por Cruyt, a pesar de su comportamiento nefasto hacia él (H.O. pág.132); pero, además, actúa consecuentemente, ayudando y reconfortando a los demás cuando le es posible, esforzándose por aliviar sus sufrimientos físicos y morales. Esta disposición generosa puede verse en varias situaciones en las que

Nathanaël obra siempre impulsado por su deseo de socorrer a los que sufren. Por ejemplo, la ayuda que presta al joven jesuita durante su agonía:

"Il avait hâte de secourir si possible les deux hommes tombés, sachant que ses camarades ne se soucieraient pas d'une telle tâche (...)
Nathanaël lui souleva la tête, et s'adressa à lui (...). Il s'avisa alors de lui demander en latin ce qu'il pouvait pour le soulager (...). Et il ôta sa capote de marin pour en faire une couverture au mourant, qui sans doute avait froid (...) courut puiser dans ses paumes l'eau d'un ruisseau (...). Le mourant en absorba péniblement une gorgée" (H.O. págs.88-89).

En otra ocasión, sus sentimientos altruistas le impulsan a ofrecer su casa a Saraï: "cette victime lui gonflait le coeur de pitié" (H.O. pág.115) y a dar su dinero a los dos viejos vagabundos abandonados en la calle en pleno invierno (H.O. pág.134). Tanto por sus sentimientos como por sus actos, Nathanaël se presenta como un ser fundamentalmente bueno y caritativo.

Por otro lado, el personaje es un ser modesto, desprovisto de orgullo, que acepta con humildad todas las situaciones. No se siente humillado ni por el desprecio de su tío, ni por los engaños de Saraï, ni por el trato de sus amos: "... si le jeune homme (...) s'efforçait de corriger leurs notions sur les heures ou les saisons de là-bas, (...)

on le renvoyait à l'office. Il ne demandait pas mieux" (H.O. pág.148). Su modestia y su humildad, recalçadas por el narrador -"J'étais correcteur, dit modestement Nathanaël" (H.O. pág.156), "Mais sans doute, et Nathanaël se le disait avec humilité..." (H.O. pág.155)- son tales que, a veces, no se atreve a expresar sus sentimientos ni a entrar en contacto con las personas, como se puede comprobar en la escena del templo:

"... il aperçut le prédicant assis seul, la tête dans les mains (...) Nathanaël eût aimé l'aborder, comme naguère le Jésuite mourant, mais ne savait comment s'y prendre (...) Il s'en fut sur la pointe des pieds" (H.O. págs.111-112).

A veces esta modestia viene acompañada de una verdadera timidez que puede dificultar su comunicación con los demás: "Quand la fille fut seule, il surmonta sa timidité pour s'approcher d'elle" (H.O. pág.113). Carente de vanidad, Nathanaël ignora su belleza física: "il n'avait jamais pris la peine de constater qu'il était beau" (H.O. pág.107), "... n'ayant jamais tout à fait accepté de croire qu'il plaisait aux femmes" (H.O. pág.114). En ningún momento llega a sentirse superior a los demás:

"en dépit des quelques connaissances acquises à l'école du magister et, plus tard, dans les livres feuilletés chez Elie, il n'avait pas

l'impression d'en savoir davantage que Markus,
ou que jadis le métis, qui était cuisinier"

(H.O. pág.198).

Por estos rasgos de su carácter Nathanaël difiere esencialmente de Zénon, personaje violento y altivo, imbuido de sus conocimientos intelectuales y convencido de su superioridad sobre la masa inepta e ignorante. En Nathanaël, en cambio, prevalece el sentimiento de fraternidad por encima de las diferencias de razas, de religiones, de costumbres o de cultura. Su comportamiento es el mismo con M. Van Herzog y Mme. D'Ailly que con los dos viejos mendigos o con el mestizo. No establece distinciones entre los seres humanos y ni siquiera entre las distintas especies animales, en un sentimiento de convivencia universal:

"... les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces,
lui parassaient plus proches qu'on ne croit les
uns des autres: enfant ou vieillard, homme ou
femme, animal ou bipède qui parle et travaille
de ses mains, tous communiaient dans l'infortune
et la douceur d'exister" (H.O. pág.198).

En cuanto a la ignorancia del personaje, no reside en su cultura sucinta sino en su inocencia. En efecto, Nathanaël desconoce los esquemas mentales que rigen la sociedad. "Nathanaël ne savait trop ce que c'était qu'un brave homme, ni ce qui peut plaire ou déplaire à Dieu" (H.O. pág.103). Ignora la maldad, la codicia, el cálculo interesado que

sustentan las acciones humanas, y ello explica su falta de desconfianza y los engaños de que es víctima por parte de su tío o de Saraï. Es incapaz de juzgar las acciones de los demás y de atribuirles malas intenciones. Al revés, siempre busca las razones que puedan explicar o justificar tales comportamientos. "doué d'une âme limpide et d'un esprit juste" (98), considera a los hombres sin ningún prejuicio, con mirada limpia e inocente, aunque a veces tenga que sufrir las consecuencias de esta confianza espontánea en sus semejantes. De ahí, la ausencia de resentimiento que podemos observar en sus reacciones, cuando descubre el engaño de su tío o de Saraï o ante la injusta acusación de Cruyt; aunque haya sido engañado o tratado injustamente, el personaje, desconociendo la maldad, encuentra siempre alguna explicación para las vejaciones que le han sido infligidas.

"Elle fait son métier (...) Il n'était même pas triste, et il eût été sot d'être indigné (...)
Mais Saraï avait été élevée à tirer parti des hommes, comme les hommes tiraient parti d'elle.
C'était très simple" (H.O. pág.129).

Al no sentir rencor, no se siente impulsado a reaccionar y adopta una actitud pasiva que le diferencia de los demás. Pero si conserva siempre la inocencia, no deja de perder poco a poco su ignorancia gracias a las numerosas experiencias que realiza en la vida. Extremadamente lúcido, cualidad que comparte con Hadrien y con Zénon, no se deja engañar por las ideologías dominantes ni se somete a ninguna doctrina

impuesta. Aunque por su vida humilde y caritativa simbolice la actitud cristiana (99), por su pensamiento, sobrepasa los estrechos límites de las enseñanzas bíblicas y rechaza su dogmatismo (100):

"... que, détaché de la Trinité et descendu en Palestine, ce jeune Juif vint sauver la race d'Adam avec quatre mille ans de retard sur la Faute, et qu'on n'allât au ciel que par lui, Mathanaël n'y croyait pas plus qu'aux autres Fables compilées par les doctes (...), pétrifiées en dogmes, pesant de tout leur poids sur la terre, elles n'étaient plus que de néfastes lieux saints fréquentés par les marchands du Temple..." (H.O. pág.112).

Sus reflexiones, basadas en la observación y en el sentido común, muestran su independencia ideológica y la lucidez de su juicio:

"... César n'avait imposé aux Gaulois que l'autorité de Rome; il n'avait pas eu l'effronterie de les convertir au seul vrai Dieu, un Dieu qui n'était pas tout à fait le même en Angleterre et en Hollande qu'en Espagne et qu'en France, et dont les fidèles s'entremangeaient..." (H.O. pág.109).

Esta postura de rechazo frente a las doctrinas no le impide admirar la belleza de ciertos pasajes de la Biblia (H.O. pág.89) en los que halla reflejados la naturaleza y el hombre, e identificarse con la figura de Cristo, defensor de los pobres y perseguido por los poderosos (H.O. pág.112).

Vemos que por todos estos aspectos de su temperamento y por la singularidad de su mentalidad, Nathanaël es un individuo que difiere no solamente de la gente de su tiempo, representada en la novela, sino también de los dos personajes anteriores. Es un ser "à la fois endurant et indolent", "nullement simple", en el que se unen la ignorancia y la sabiduría, la inocencia y la lucidez; vemos que su personalidad, llena de matices, desmiente su aparente simplicidad.

4.3.2.- El viajero.

El viaje en *Un Homme Obscur* no depende nunca de la decisión o de la voluntad del personaje. Si Hadrien viaja para consolidar el imperio y Zénon para ampliar sus conocimientos, Nathanaël sólo sigue la vía trazada por el destino. Así, su primer viaje es una huida forzosa y obedece al miedo y a la necesidad de esconderse. Su estancia en la isla perdida se debe a un naufragio y su último viaje a la isla frisona ha sido ordenado por M. Van Herzog. El personaje se ve llevado de un espacio a otro sin tomar la iniciativa pero sin oponer ninguna resistencia, acoplándose a estas situaciones fortuitas e ilustrando así la propia visión de M. Yourcenar: "J'ai beaucoup de respect pour le hasard. Je crois à cette acceptation des objets donnés et de la vie donnée, qu'il faut prendre telle qu'elle vient" (101). No

encontramos en él ese gusto por la aventura tan arraigado en Hadrien (M.H. pág.59) y en Zénon (O.N. pág.231). No obstante, los viajes de Nathanaël le ofrecen nuevas posibilidades de conocimiento y le abren nuevas perspectivas. Con ellos descubre y descifra el libro del mundo, enriqueciendo su saber por la observación y la experiencia: "il pensait en tout cas qu'il eût été mal de ne pas s'absorber exclusivement dans la lecture du monde (...) qui, pour ainsi dire, lui était échu en lot" (H.O. pág.196). Para el adolescente ignorante que no ha salido de su ambiente cerrado de Greenwich, estos cuatro años de viajes constituyen una verdadera iniciación. A un primer nivel, se trata de un conocimiento del mundo físico, en su realidad geográfica, a lo largo del periplo por los mares de Occidente, que le permite descubrir la realidad física de los espacios desconocidos, despojados de toda fantasía libresca o imaginaria: "Nathanaël se ressouvenait vaguement de bois inviolés au bord de sanctuaires dont parle Virgile, mais ces lieux-ci ne semblaient contenir ni anciens dieux, ni fées ou lutins tels qu'il avait cru parfois en voir dans les bocages de l'Angleterre, mais seulement de l'air et de l'eau, des arbres et des rochers" (H.O. pág.85). Por un sentimiento de simpatía entra directamente en contacto con las especies más variadas de la fauna (H.O. pág.95), muestras de la belleza y de la riqueza insospechadas de la naturaleza; observa los modos de vida de los animales y toma conciencia de la crueldad humana hacia ellos.

Por otra parte, el personaje, que sólo ha conocido hasta entonces una existencia estática, percibe, a través

del movimiento que supone el viaje, las diferencias y los cambios climáticos (H.O. pág.85); adquiere las nociones de relatividad y de infinito a través del sentimiento de soledad en medio de la inmensidad de mar y del cielo. La percepción de estos espacios ilimitados le lleva a intuir su relatividad y su sitio en el universo:

"... ce 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'il était seul. Mais il se sentait de même vivant, respirant, placé tout au centre" (H.O. pág.100).

"Elle [la nuit] semblait ici illimitée, toute puissante. Parfois (...) dans le noir (...) 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" (H.O. pág.194).

Al dejarse penetrar por los elementos naturales, Nathanaël se integra y se fusiona con ellos, alcanzando así un conocimiento afectivo y sensible del universo. Vemos cómo el personaje va tomando conocimiento y, por tanto, posesión del mundo sin necesidad de preparación ni de cultura, sino por la simpatía y la intuición.

Mediante sus viajes, Nathanaël, al tener la oportunidad de convivir con los individuos más diversos y de observar sus costumbres, va perfeccionando su conocimiento del ser humano. El espectáculo de los esclavos negros le hace reflexionar sobre la miseria del hombre sometido a duros trabajos y a la crueldad humana (H.O. pág.84). Las costumbres de los indios, tan diferentes y conocidas por su barbarie no le parecen peores que ciertas leyes inglesas:

"ils infligeaient, disait-on, d'épouvantables tortures à leurs prisonniers (...) ils ramenaient des scalps dans leurs cabanes, après les avoir élevés cinq fois vers le ciel au bout de leur piques afin de libérer l'âme. Mais Nathanaël se souvenait de têtes de suppliciés suspendues à la porte de la Tour de Londres, et pensait que les hommes sont partout des hommes"
(H.O. págs.96-97).

Como Zénon, que reconoce en todos los pueblos las mismas constantes: "*Ubicumque idem*" (O.N. pág.108), Nathanaël toma conciencia de la similitud de todos los hombres, a pesar de las diferencias de razas, de países o de costumbres; advierte la universalidad del bien y del mal por encima de la variedad de los individuos. Pero, además, durante su viaje, Nathanaël realiza una serie de experiencias a través de las cuales toma contacto con realidades desconocidas hasta entonces y de las que sale cambiado psicológicamente. El

viaje cumple, por tanto, una función iniciática ya que implica un cambio ontológico en el personaje.

En el terreno afectivo, Nathanaël tiene sus primeras relaciones homosexuales iniciado por su protector, el mestizo: "Chose étrange, il accepta de lui sans répugnance des privautés qui lui avaient fait horreur, proposées par l'ivrogne de Greenwich" (H.O. pág.84). También conoce en Jamaica la práctica de la prostitución, que le revela la diferencia que existe entre el amor y la satisfacción de los instintos carnales. Esta experiencia le causa repugnancia e insatisfacción.

Por otro lado, su asistencia a la agonía del mestizo, del jesuita y de Foy le pone en contacto directo con la muerte, todavía desconocida para él. Si la visión del borracho de Greenwich le ha producido pavor, el joven jesuita moribundo sólo le inspira lástima: "Mais ce jeune homme n'était pas dangereux: il se mourait (...) Il s'avisa alors de lui demander en latin ce qu'il pouvait pour le soulager" (H.O. pág.88). Asiste a los últimos momentos de Foy, asustada por la muerte y consiente en acostarse a su lado para tranquilizarla. Nathanaël sabe ahora que el hombre está solo e indefenso frente a su muerte.

En cuanto a su vida en la isla, universo reducido y regido por las leyes de una sociedad cosmopolita, le lleva a conocer las dificultades del hombre en su lucha por sobrevivir, al compartir los duros trabajos con los habitantes y su permanente pobreza (H.O. pág.93). Todas estas experiencias contribuyen a la maduración del personaje y a su mayor conocimiento de las realidades de la vida.

Si, como hemos señalado, Nathanaël no tiene el espíritu aventurero de Zénon y Hadrien, siente sin embargo la nostalgia del viaje durante su vida sedentaria en Amsterdam. Sus desplazamientos frecuentes hacia el puerto para contemplar los barcos y conversar con los marineros, muestran su deseo inconsciente de volver a su vida pasada de viajero:

"... une nostalgie le ramenait au port à ses heures perdues. Là, on pouvait (...) examiner d'en haut les navires à quai, voir le branle-bas des arrivées et des départs, apprendre des marins, toujours désœuvrés à terre, les incidents et la longueur de la traversée" (H.O. pág.106).

Como Zénon en el hospicio de Saint-Cosme, la monotonía de la vida, provocada por la rutina y la inmovilidad espacial, le inspira un fuerte deseo de volver al movimiento del viaje. Más tarde, el sentimiento de su soledad y de su insatisfacción provoca una idealización de las travesías, de las escalas, de los dos años en la Isla Perdida, y lleva de nuevo al personaje hacia el puerto:

"Nathanaël se dirigea vers le bassin du port où amarraient les navires venus d'outremer (...) Il lui semblait maintenant que le plus beau temps de sa vie avait été ces traversées (...) ou

encore ces deux ans de dure vie et naïf amour..." (H.O. pág.133).

Esta idealización del pasado explica la reacción de Nathanaël, cuando le proponen el viaje a la isla frisona: "L'idée de cette solitude fit battre le coeur à Nathanaël. Il se rappelait l'île Perdue et la bonne odeur de plantes sauvages qui montait des landes" (H.O. pág.178). El personaje, sin bienes, sin familia, sin ningún proyecto de futuro, anhela el retorno a la naturaleza y a la soledad. La isla le aparece como un refugio y una vuelta a la vida sencilla y natural. Pero este último viaje, acogido con ilusión y esperanza, conduce de nuevo al personaje hacia la inmovilidad: inmovilidad espacial de su estancia en la isla, inmovilidad física cada vez mayor a causa de la enfermedad, inmovilidad definitiva de la muerte. Pero el estatismo externo de Nathanaël se ve compensado por una progresiva interiorización. El personaje realiza un verdadero viaje interior a través del resurgimiento de los recuerdos, del examen de su pasado, de las imaginaciones amorosas, itinerario mental que le lleva a la búsqueda de su propia identidad: "Mais, d'abord, qui était cette personne qu'il désignait comme étant soi-même?" (H.O. pág.197). Una vez más, el personaje se integra al mundo exterior;; se adapta a su nueva vida sin ninguna reacción de rechazo, logrando al final una completa fusión con la naturaleza y el universo.

Hemos podido observar que Nathanaël difiere principalmente de los personajes anteriores por su ductilidad y su pasividad en toda circunstancia. No va en busca del conoci-

miento, como Zénon; lo adquiere de forma natural, intuitivamente, sin esfuerzo y sin estudio determinado. Lejos de rebelarse contra su destino, se adapta a cualquier situación, se integra en todos los ambientes, se conforma con lo que le da la vida. Esta disposición mental le permite disfrutar los ratos de felicidad con Foy; los momentos de amistad en el barco, los placeres de las islas. La aventura del viaje no provoca en él ninguna reacción de oposición, ninguna actitud de enfrentamiento sino todo lo contrario: pone de manifiesto la facultad del personaje para aceptar plenamente todos los avatares de la vida.

4.3.3. Un hombre oscuro.

Si es verdad que no se puede limitar *Un Homme Obscur* a la categoría de la novela de aventuras, la primera parte ofrece no obstante el esquema de todas las novelas de aprendizaje y de formación, dado que el personaje desempeña las sucesivas profesiones que se le ofrecen fortuitamente y va superando todas las pruebas al incorporarse como miembro activo a distintas sociedades. La variedad y la disparidad de sus empleos le convierten en "l'homme à tout faire" que se adapta a todas las necesidades y va perfeccionando así su formación.

Nathanaël es prácticamente un autodidacta. Provisto de una mínima cultura, va aprendiendo por sí mismo a desempeñar varias profesiones, pero no muestra ninguna aptitud particular para un trabajo determinado. Colocado por sus padres en casa del "magister", se dedica a una labor sencilla y humilde, que no requiere ninguna disposición especial:

"Il accomplirait pour le maître de petits travaux, tels que remplir les encriers, tailler les plumes, balayer le plancher de la salle; il aiderait la maîtresse à puiser l'eau et à sarcler le jardin" (H.O. pág.80).

En el barco, por su edad y por su situación de fugitivo, se le destina a un trabajo más humilde si cabe: "Ce jeune gueux s'occuperait des poulets et du cochon (...) et ferait les corvées de cuisine" (H.O. pág.83). Convertido en cocinero a la muerte del mestizo, " il s'en acquitta de son mieux" (H.O. pág.85). Las diversas labores que le incumben en la isla se limitan, como las precedentes, al trabajo manual, sencillo y exento de responsabilidades: "Nathanaël prit part aux travaux de la mauvaise saison, aidant le vieux à affixer un nouveau manche à une faux, calfatant le canot, allant chaque jous nourrir et abreuver le cheval..." (H.O. pág.93). También aprende las múltiples faenas del campo (H.O. págs.94-95) a las que se entrega totalmente. Podemos observar que todos los empleos del personaje reúnen las mismas características: son trabajos oscuros, generalmente manuales, sin grandes dificultades y ninguno de ellos ha sido elegido libremente por el personaje. Los acepta, los realiza lo mejor que puede, pero no les tiene ningún afecto especial ni siente jamás afán de aprender o de superarse. El autodidactismo de Nathanaël no puede compararse con el de Zénon. Mientras el joven clérigo se dedica a observar y a experimentar con el fin de ampliar sus conocimientos,

Nathanaël "se laisse vivre" (102) y emplea sus ratos libres en la contemplación pasiva de la naturaleza (H.O. pág.100), en la compañía humana (H.O. pág.84), en la diversión (H.O. págs.98,99,100,114,113), en el amor (H.O. págs.107-108).

No obstante, su entrada en la imprenta de Amsterdam marca una progresión en cuanto a su actividad laboral. Su nuevo oficio de corrector incluye una parte de trabajo intelectual que le permite ampliar su cultura y que motiva su curiosidad: "Parfois, pris d'un scrupule et espérant s'instruire, il posait timidement une question aux doctes ..." (H.O. pág.106). Esta nueva profesión que le brinda la posibilidad de leer tratados de historia, libros de poesías y obras clásicas de Marcial y de Petronio, contribuye a la formación de su mente. En efecto, el personaje, que ha seguido el proceso inverso al de Hadrien y Zénon, instruidos primeramente por los libros, puede comparar la realidad conocida durante su vida anterior con la que describen los libros. De todas maneras, vemos que llega a la misma conclusión que los otros dos personajes y que expresa la misma desconfianza frente a los libros: "Après quatre ans vécus sans penser (il le croyait du moins), il avait regagné le monde couché des livres. Ceux-ci l'intéressaient moins qu'autrefois" (H.O. pág.108), "On voyait les bois précieux et les ballots d'épices; on ne voyait pas les dents gâtées par le scorbut (...), cet esclave au pied coupé qu'il avait vu agoniser à la Jamaïque" (H.O. págs.109-110), "Il lut des poètes (...) Mais ce n'était quand même que des mots, moins beaux que les oiseaux au cou chatoyant et lisse" (H.O. pág.110). Los sentimientos que Nathanaël ha experimentado

hacia Janet y Foy son más sencillos y más fuertes que las palabras huecas de los poetas. Se da cuenta de que nada puede traducir la realidad conocida a través de la experiencia.

Por otro lado, de la misma manera que los viajes le han revelado la universalidad del bien y del mal como constantes del ser humano, los libros de historia le muestran la repetición cíclica de las guerras y de los asesinatos:

"... ces guerres et ces assassinats princiers lui semblaient faire partie de cet amas dit glorieux d'agitations inutiles qui jamais ne cessent et dont jamais personne ne prend la peine de s'étonner (...) Ces tribus exterminées par le grand Romain lui rappelaient les sauvages égorgés ici, ou exploités là, pour la gloire d'un Philippe, d'un Louis ou d'un Jacques quelconque" (H.O. págs.108-109).

Saca conclusiones de sus lecturas como lo ha hecho durante sus viajes a partir de la observación directa de los comportamientos humanos.

En el ámbito de su trabajo Nathanaël no pasa de ser un simple obrero, el más humilde de todos, al cual incumbe desempeñar las tareas más desagradables y difíciles: "ils se déchargèrent vite sur lui des tâches fastidieuses" (H.O. pág.106). Sin ningún protagonismo, hace meticulosamente su trabajo y no destaca por ninguna cualidad, ni muestra deseo alguno de superación. Su ausencia de la imprenta, por

enfermedad, no repercute sobre la marcha de la empresa (H.O. pág.137). En el trabajo, como en la vida, es un ser anodino, insignificante, que pasa desapercibido y no interesa a los demás.

A partir de su enfermedad observamos una clara regresión en la actividad del personaje. Con su empleo de criado en la casa de los Van Herzog, pierde su independencia de trabajador libre y entra a formar parte de la servidumbre. Constatamos además una vuelta a las sencillas actividades de la casa del "magister": por razones de salud, Nathanaël se ve reducido a los quehaceres más insignificantes, "il époussetait ou essayait les curiosités, taillait des plumes, rangeait des papiers..." (H.O. pág.176) comparables a "Il accomplirait pour le maître de petits travaux, tels que remplir les encriers, tailler les plumes..." (H.O. pág. 80). Podemos hablar de una involución del personaje que por su trayectoria vital regresa a la fase anterior a todo aprendizaje, o sea, a la infancia. Este proceso se acentúa con la estancia en la isla, donde Nathanaël permanece inactivo, la custodia de la isla revelándose pronto como una simple coartada para alejarle de la casa Van Herzog: "Au bout de quelque temps, Nathanaël laissa suspendu à son clou son inutile mousquet. Il se contentait d'observer la mer du sommet des dunes" (H.O. pág.186).

El nuevo empleo en casa de los Van Herzog ofrece a Nathanaël una perspectiva distinta; desde su posición de sirviente puede analizar las relaciones de dependencia existentes entre la aristocracia y las clases inferiores. En efecto, el microespacio de la nueva casa reúne todos los

estamentos de la escala social (H.O. pág.141). Ve que la riqueza, lejos de liberar al hombre, le convierte en prisionero: "Et pourtant, cet homme et cette femme semblaient parfois (...) des captifs, et leurs valets (...) des sortes de geôliers" (H.O. pág.145). Por medio de la observación y de la comparación establece las diferencias entre la vida primitiva de la isla y el confort de la ciudad para la clase alta; toma conciencia del poder del dinero, soberano en la sociedad civilizada:

"Chaque homme, même le plus pauvre, faisait vingt fois par jour le geste de celui qui tend, ou au contraire reçoit, un rond de métal pour acheter ou vendre quelque chose. De tous les contacts humains, c'était le plus commun, en tout cas le plus visible" (H.O. pág.144).

El espectáculo de la riqueza le hace ver la injusticia social y el sufrimiento de las clases menos privilegiadas (H.O. pág.143). El conocimiento de los hombres en las más distintas sociedades y situaciones le lleva a reconocer la precariedad de la condición humana: "L'insécurité avait seulement changé de forme" (H.O. pág.144).

Por otro lado, la posición que ocupa Nathanaël en una casa de la alta sociedad le permite entrar en contacto con el mundo de las ciencias, de las artes y de la filosofía, desde una situación de observador.

El contacto con los científicos le revela la cerrazón mental y la falta de rigor que predomina en sus elucubraciones.

nes y en sus experimentos, tan utópicos como inútiles (H.O. pág.146). Mientras Zénon confía en el poder de la ciencia para llegar a conocer y a dominar el mundo, Nathanaél advierte su utopía y su inexactitud al comprobar la fantasía y la inepticia de los científicos, incapaces de interpretar y de comprender la realidad: "... l'enthousiasme et le besoin de fabuler l'emportaient" (H.O. pág.147). Las reflexiones del personaje sobre la música y la pintura llevan a la misma conclusión que su juicio sobre la literatura. La música, a pesar de su indudable belleza, no guarda relación con la vida, llena de dolor y de muerte; es un simple espejismo, "... une série de mirages de l'oreille..." (H.O. pág.151) y la pintura, como la literatura, transforma e idealiza la realidad, cuando no la falsea por pura fantasía: "... il lui semblait qu'au faux des sentiments répondait le faux des gestes" (H.O. pág.154). El criado inculto advierte el esnobismo de la gente reflejado en sus extraños comportamientos y en sus observaciones frente a las obras de arte. (H.O. págs.152,154-55).

Durante su larga conversación con Leo Belmonte, la sencilla filosofía del personaje, basada en el conocimiento real de la vida, contrarresta los complicados razonamientos del docto judío que, después de pasar toda su vida buscando un sistema filosófico coherente, está totalmente desorientado entre su argumentación pirrónica y sus elucubraciones matemáticas (H.O. págs.162-65). Nathanaél descubre la inanidad de los sistemas filosóficos inventados por los hombres, en comparación con la simple filosofía que da la experiencia de la vida. No son más que nubes, "... des nuages amoncelés

les uns sur les autres comme on en voit en pleine mer. Ou encore des îles qui sont seulement des bancs de brouillard" (H.O. pág.163).

Vemos que desde la objetividad de su criterio, libre de influencias y de ideas preconcebidas, el personaje ve claramente la falsedad y el error que se enmascaran debajo de la cultura y la ciencia. Como dice M. Yourcenar, es un individuo

"délesté à l'extrême, se méfiant instinctivement de ce que les livres qu'il feuillette, les musiques qu'il lui arrive d'entendre, les peintures sur lesquelles se posent parfois ses yeux ajoutent à la nudité des choses (...) prenant la science et la philosophie pour ce qu'elles sont, et surtout pour ce que sont les savants et les philosophes qu'il rencontre..." (103).

Al considerar las actividades sucesivas de Nathanél, que se caracterizan todas por su modestia y su humildad, hemos podido ver que durante toda su vida es un hombre oscuro, desprovisto de ambición y ajeno a todo protagonismo, pero que sin el poder de Hadrien ni el saber de Zénon adquiere naturalmente el mismo grado de lucidez que estos dos personajes.

4.3.4.- Nathanaél y el amor.

Si tenemos en cuenta las múltiples experiencias amorosas de Nathanaél a pesar de su corta vida, observamos

que éste se presenta como un ser de gran riqueza afectiva. Contrariamente a Hadrien y a Zénon, se define por su heterosexualidad, aunque mantenga algunas relaciones homosexuales fortuitas y de breve duración. "Yourcenar a même l'habitude de donner à des personnages hétérosexuels qui sont sympathiques un brin d'homosexualité" (104) señala Henk Hillenaar refiriéndose a este personaje. Nathanaël, aunque no se sienta particularmente inclinado hacia este tipo de relación, muestra que es sobre todo un hombre libre de todo prejuicio social y moral, "sans préjugé dans tout ce qui touche la vie des sens" (105), explica la escritora. Si por un lado, rechaza violentamente las proposiciones del borracho de Greenwich, por otro, se entrega sin resistencia a las caricias del mestizo, "Chose étrange, il accepta de lui sans répugnance des privautés qui lui avaient fait horreur, proposées par l'ivrogne..." (H.O. pág.84). Actúa de la misma manera con los señores solitarios en los rincones oscuros de Amsterdam (H.O. pág.108) y su último viaje a la isla frisona, montado en el caballo de un adolescente fuerte y semidesnudo, hace revivir en él el placer sensual: "Il faisait bon êtreindre 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" (H.O. pág.191). Si dejamos aparte este último caso, en el que el goce de Nathanaël viene motivado inicialmente por la sensación de fuerza y de calor del adolescente de Oudeschild, cuando el personaje se encuentra ya solo y muy enfermo, vemos que generalmente sus relaciones homosexuales responden a un sentimiento de agradecimiento o de compasión

y que jamás parten de una iniciativa suya. Así, agradece al mestizo su protección y su cariño:

"Nathanaël avait dans le métis un protecteur à bord (...) Nathanaël avait de l'affection pour cet homme à peau cuivrée qui était bon pour lui. Il ne mesurait pas le plaisir que l'autre pouvait avoir à protéger et à caresser un jeune blanc" (H.O. págs.83-84);

el espectáculo de los señores solitarios de Amsterdam le llena de compasión: "Il les plaignait de se sentir en butte à la vindicte de Dieu et des hommes pour une appétence après tout si simple. Il acceptait parfois de les suivre dans une encoignure plus sombre" (H.O. pág.108). Vemos que acepta, pero que jamás propone, manteniendo una actitud pasiva en estas breves relaciones sin consecuencias en su vida afectiva. A las relaciones homosexuales, Nathanaël prefiere con mucho las que tiene con el sexo femenino: "Mais il n'aimait vraiment que les petits seins doux comme du beurre, les lèvres lisses et les chevelures glissantes comme des flocons de soie" (H.O. pág.108). Distinguiremos las diferentes actitudes del personaje frente al placer y frente al amor y las relaciones que establece entre estos dos conceptos.

Como Zénon (O.N. pág.289) y Hadrien (M.H. págs.20-23), Nathanaël valoriza el placer carnal, pero no explícitamente a través de sus palabras, sino por su manera de comportarse. Le vemos entregándose a los juegos amorosos

cuando se presenta la ocasión, gozando con toda naturalidad de los placeres sexuales:

"... il suffisait qu'il s'assît, l'été (...) pour que des filles vinssent se blottir ou se froter contre lui (...) leur désir éveillait le sien. Il les prenait parfois sur place, ou adossées à un arbre de la promenade" (H.O. pág.107).

Estas relaciones fortuitas tienen una influencia benéfica sobre el personaje: "Il était de ceux que le plaisir, loin d'attrister ensuite, rassérène, et qui y trouvent un regain de goût pour la vie" (H.O. pág.108).

Sin embargo, al igual que Hadrien, se muestra insatisfecho por sus encuentros con prostitutas y éstas le producen repulsión. Si las bellas jamaicanas le conquistan por su exótica belleza, Nathanaël no aprecia en cambio, el ambiente del prostíbulo, y la compra de unos momentos fugitivos de placer le deja una sensación de repugnancia: "... ces amours payées, réduites, faute de temps, à une brève étreinte; ces hommes pressés sur le seuil, tous en proie au même désir, l'emplissaient d'une vague répugnance" (H.O. pág.84). El adolescente, que no ha conocido el amor más que con Janet, lo concibe como una pasión exclusiva, lo cual difiere radicalmente de la breve satisfacción que pueden ofrecerle las prostitutas de la isla: "Il aurait voulu avoir une de ces filles bien à soi et pour longtemps, peut-être pour toujours, comme il avait cru avoir Janet"

(H.O. pág.84). A partir de esta primera experiencia, Nathanaël no volverá a buscar expresamente este tipo de placeres y sentirá aversión hacia las mujeres públicas (H.O. págs.107,113).

Si examinamos en conjunto la vida afectiva del personaje, vemos que es un ser naturalmente dado a las relaciones amorosas. Desde los quince años -su edad cuando empieza a salir con Janet- hasta los últimos días que preceden a su muerte, el amor ocupa un lugar de primera importancia en sus pensamientos y actos. Por otro lado, la evolución de sus relaciones amorosas incide directamente sobre los cambios importantes de su vida: la muerte de Foy le decide a abandonar la isla; deja la casita del "Quai Vert" cuando se entera personalmente de las infidelidades de Saraï y siente que la ha perdido definitivamente.

Nathanaël concibe el amor en forma de relación estable y duradera. De hecho, su primer amor de juventud se ve interrumpido de repente contra su voluntad, pero su intención era casarse con Janet: "... il était tacitement entendu entre eux qu'ils se marieraient un jour" (H.O. pág.82); la muerte de Foy acaba brutalmente con dos años de feliz vida en común; la reacción violenta del marido engañado muestra su desilusión, después de haber preparado todo lo necesario para traer a Saraï y a su hijo de nuevo a casa en vista de reanudar la vida con ella: "Il rentra au Quai Vert (...) et inspecta (...) les quelques objets neufs achetés en vue du retour de Saraï: il cassa mécaniquement deux assiettes et deux gobelets de faïence..." (H.O. pág. 129). A pesar de su intención de vivir un amor perdurable,

el personaje, por razones externas, ve repetidamente frustrado su deseo. Sin embargo, en sus breves relaciones, conoce ratos de plena felicidad. Mientras sus primeros escarceos amorosos con Janet están supeditados a la clandestinidad, Nathanaël puede disfrutar en cambio libremente de su unión con Foy, instigada por los padres de la muchacha; goza de una felicidad simple e ingenua, favorecida por la naturalidad de Foy y la vida primitiva de la isla, donde no existen los prejuicios, complejos o falsas valoraciones que impone toda sociedad civilizada:

"Chaque nuit, Nathanaël et Foy montaient ainsi dans leur gîte noir (...) Il était bon d'y dormir ou de s'y caresser jusqu'à l'aube, chaudement serrés l'un contre l'autre" (H.O. págs.93-94).

"Parfois, quand les vieux n'étaient pas à portée de vue, elle se couchait dans l'herbe à demi sèche (...) et, levant ses jupons éraillés, invitait Nathanaël. C'était bon." (H.O. pág.95).

Foy es una adolescente que se entrega sin rodeos ni reserva, con lo cual Nathanaël puede realizar plenamente los proyectos de vida amorosa que había hecho con Janet. El personaje, involuntariamente, identifica a Foy con Janet, desapareciendo así todo sentimiento de frustración causado por la ruptura forzosa que ha puesto fin a su primer amor: "Il lui arrivait de penser ensuite à Janet, non qu'il eût mieux aimé celle-ci, mais parce qu'il lui semblait que Janet et Foy

étaient la même femme. Toutes deux se plaisaient à chanter, d'une petite voix grêle, des bouts de chansons qu'elles ne connaissaient jamais toutes entières; toutes deux se piquaient des fleurs dans les cheveux" (H.O. pág. 95).

La relación con Saraï es sin duda la que marca más profundamente al personaje. Por primera vez, Nathanaël se enamora de una mujer madura, instruída en todas las artes del amor, con la que llega a conocer las cimas más altas del placer: "Elle ne fut pas chiche de ses charmes. Ce corps aux courbes un peu molles fondant les unes dans les autres était plus doux qu'il n'avait imaginé aucun corps" (H.O. pág.115). Hay que señalar el papel preponderante que juega en este caso el placer carnal: "... l'intimité du plaisir lui semblait établir entre eux une immense confiance, comme s'ils s'étaient connus toute la vie" (H.O. pág.116). La felicidad de Nathanaël es tan fuerte que cambia su visión de la vida y del mundo; el personaje, subyugado por la pasión amorosa, pierde el contacto con la realidad:

"Pendant quelques jours ou quelques semaines (il n'en sut jamais le compte), il lui sembla vivre comme un roi ou comme un dieu. Il étendait ce bonheur à tout ce qu'il voyait et côtoyait dans les rues grises..." (H.O. pág.116).

El amor aparece aquí con sus connotaciones negativas de engaño, de enfermedad. El personaje se deja mixtificar sobre su vida, hecha, en realidad, de pobreza y de disgustos, y sobre la verdadera calaña de Saraï. Una vez descubierto el

engaño, aunque perdura el placer, desaparece el amor, dejando entrever la degradación y el final de la relación:

"La passion nocturne flambait toujours, et plus que jamais peut-être, depuis que le langage des corps était le seul dans lequel ils pussent franchement s'exprimer. Mais il avait le sentiment de coucher avec une femme contaminée"

(H.O. pág.118).

Vemos, por tanto, que para Nathanaël la relación amorosa no se fundamenta únicamente en el placer; exige mutua confianza, sinceridad y fidelidad. La última experiencia amorosa del personaje se diferencia de las anteriores por no llegar a materializarse en ninguna relación íntima. Parece indicar una regresión en la vida afectiva de Nathanaël, que revive el nacimiento de un amor tímido y silencioso más propio de un joven adolescente que de un hombre experimentado y marcado por sus experiencias:

"Un instant, moins d'un instant, sa main par mégarde frôla le bras nu dans la manche en sabot. Madame ne broncha pas: peut-être n'avait-elle pas senti un attouchement si léger (...)
Pour lui, le contact de cet épiderme délicat lui fit l'effet d'une douce brûlure" (H.O. pág.175).

El personaje ha idealizado el objeto de su amor, que le parece inaccesible, para un hombre de su clase social y de

su cultura, y en el que encuentra una delicadeza y una exquisitez a los que no está acostumbrado: "Nulle femme ne lui avait paru si tendre ou si pure" (H.O. idem). Sin ninguna esperanza de llegar a ser correspondido, ama en solitario, silenciosamente y sin tomar casi conciencia de sus sentimientos. El amor de Nathanaël es un amor platónico, no se fundamenta en ningún deseo sensual consciente y no va más allá de la imaginación. Esto explica porqué el inesperado beso de despedida de Mme. D'Ailly, dando visos de realidad al sueño amoroso de Nathanaël, le aparece como irreal, "... elle s'approcha et l'embrassa sur les lèvres d'un baiser si léger, si rapide et cependant si ferme qu'il recula d'un pas, comme devant la visitation d'un ange" (H.O. pág.179). El deseo carnal sólo se formula conscientemente en Nathanaël, a través de su soledad en la isla y de su enfermedad. Por medio del recuerdo, el personaje hace cristalizar en Madeleine d'Ailly todas las experiencias amorosas de su pasado. Todos sus deseos se sintetizan en la misma persona y se ven satisfechos gracias a la imaginación,

"Mais la nuit, couché nu dans son linceul de laine brune, il accomplissait avidement avec elle les gestes faits autrefois avec Foy, avec Saraï, avec quelques autres; il se figurait ce corps dans les attitudes qu'avaient ses autres amantes, mais plus doux encore dans le complet abandon (...) Madeleine d'Ailly..., Il avait aimé autrefois murmurer ce nom, mais aucun nom n'était plus nécessaire, depuis qu'elle

représentait pour lui toutes les femmes" (H.O. págs.200-201).

El amor, que cumple una función determinante durante la vida del personaje, aparece al final como el único sostén moral para luchar contra la enfermedad y la soledad. Como hemos podido comprobar por nuestros anteriores análisis, esta valorización del amor heterosexual no es habitual en las novelas de M. Yourcenar. Nos parece oportuno citar a M. Delcroix, que señala al respecto:

"Tout lecteur de Marguerite Yourcenar sait par ailleurs que *Un Homme Obscur* est son livre le plus riche -Feux mis à part- en affectivité, et peut-être le seul, depuis l'intimisme des premiers romans, à conduire jusqu'à une sorte d'harmonie, sinon de bonheur, la relation de l'homme et de la femme" (106).

4.3.5.- Nathanaël y la muerte.

Como el amor, la muerte aparece frecuentemente en la vida de Nathanaël. En su forma personal de reaccionar ante las muertes ajenas y ante la suya propia se pone de manifiesto la singularidad marcada de este último personaje; Nathanaël entra desde muy joven en contacto con la muerte y en esto difiere de los dos personajes anteriores. A sus quince años, aunque sea equivocadamente, experimenta el horror de haber matado:

"Nathanaël, pris d'effroi et de dégoût (...) ramassa une pierre et le frappa en plein visage.

Quand il vit l'homme à terre, respirant à peine, un filet de sang au coin des lèvres, une épouvante s'empara de lui." (H.O. pág.82).

El "crimen", o el acto considerado como tal por el personaje, provoca en él una reacción de terror y de miedo al castigo, que determina su huida clandestina en el barco. Si no se apiada de la víctima es por el sentimiento de repulsión que ésta le inspira. En ningún momento muestra señal de arrepentimiento al haber actuado bajo los efectos del miedo y del asco y en legítima defensa.

Muy distintas son sus reacciones frente a la muerte de seres inocentes o queridos. Intenta por todos los medios a su alcance aliviar los sufrimientos de los moribundos. Esta actitud compasiva y altruista, que pone de relieve la bondad innata de Nathanaël, es la que toma con el jesuita, al que ayuda materialmente -abrigándole y dándole agua- y moralmente -por la lectura de los salmos- (H.O. págs.88-89), con el mestizo, al que asiste a pesar de "... l'odeur infecte et la vue de l'oeil à demi sorti du creux de la paupière (...) chassant jusqu'au bout les mouches posées sur sa plaie" (H.O. pág.196) y con Foy (H.O. pág.97). El personaje, por un sentimiento de compasión, se identifica con los agonizantes, como se puede ver en el caso del jesuita: "Cet incident lui revint plusieurs fois en rêve par la suite (...) Certaines nuits, il lui semblait que celui qu'il essayait de secourir ainsi n'était autre que lui-même" (H.O. pág.90). Pero, ade-

más, rechaza la muerte inútil y causada voluntariamente. En este sentido, la compasión de Nathanaël hacia los animales puede considerarse como una defensa de la vida. Vemos cómo en la isla perdida se muestra incapaz de matar a los animales que sirven para el sustento de los habitantes; no puede ver el sufrimiento de ningún ser vivo y sufre por las atrocidades cometidas por el hombre en la naturaleza (H.O. págs.94-95). El episodio del perro "sauvé" muestra bien su disposición especial hacia los seres vivos y su horror ante la dureza de los humanos:

"Il pensait avec joie qu'il avait arraché ce petit corps tendre aux dents du tigre (...) 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" (H.O. pág.174).

Si evita la muerte de los animales, es por su sentido innato del valor de la vida que anima todo el universo, "La vie néanmoins y bougeait sous des multitudes de formes. Des milliers d'oiseaux de mer (...) un beau cerf ou un énorme élan..." (H.O. pág.85). En contra de las costumbres establecidas, desea proteger la vida del oso, del zorro, de las culebras, razas exterminadas por el hombre:

"Il ne parla à personne de cette rencontre, comme s'il y avait eu entre l'animal et lui un pacte (...) il garda le secret de la partie du



bois où il avait vu des couleuvres, de peur que le vieux s'avisât de tuer..." (H.O. pág.95).

Las palabras "pacte" y "secret" muestran el sentimiento de compenetración, de identificación del personaje con el mundo animal injustamente expuesto a la muerte. Pero Nathanaël es consciente de su particularidad; siente que su manera de pensar es distinta: "Il n'avait personne à qui confier ces sentiments-là, pas même Foy" H.O. idem). Podemos oponer su actitud a la del gran cazador que fue Hadrien, atraído por el placer trágico de ver sufrir y de matar (M.H. pág.13), y a la de Zénon que, a la misma edad que Nathanaël, observa como mueren los insectos al golpearlos con un bastón (O.N. pág.38). Además, Nathanaël no ha necesitado de ninguna experiencia especial para comprender el significado de la muerte. Si Hadrien y Zénon advierten la tragedia del morir a partir de la desaparición súbita del ser amado, Nathanaël sabe desde siempre que la muerte es el destino de todo ser viviente. La muerte del animal no difiere de la muerte humana; por ejemplo, la salvaje matanza del topo le impresionó tanto como la muerte de Foy: "Sans que Nathanaël sût pourquoi, la mémoire de Foy et celle de cette bestiole assassinée restèrent à jamais liées l'une à l'autre" (H.O. pág.97). Sin embargo, la muerte de Saraï le causa una fuerte impresión, una sensación física de estupor. Aunque la razón de Nathanaël tenga que reconocer lo inevitable de esta ejecución, "Après tout, Saraï était morte comme il s'y était toujours attendu" (H.O. pág.182), el recuerdo de la belleza

de Sarai y de los momentos placenteros que le ha dado le llevan a lamentar vivamente esta horrible muerte:

"sa mémoire, sinon son coeur, était sans pitié. Mais il y avait eu la belle voix grave qui chantait (...) les chauds yeux sombres, la chair dont il avait connu chaque parcelle. Les jambes gigotant sur la tête des passants avaient naguère enserré ses genoux et ses cuisses; elles avaient reposé tremblantes sur ses épaules. Tout cela comptait" (H.O. págs.182-183).

Por haber estado tan íntimamente ligado a Sarai comprende lo horrible de su muerte.

Después de haber visto la actitud de Nathanaël ante la muerte de los demás, analizaremos ahora las reacciones que marcan su trayectoria personal hasta el momento de su propia muerte.

A lo largo de su vida el personaje ha escapado milagrosamente a la muerte en dos ocasiones: único superviviente del naufragio de la "Thétys", inicia una nueva vida en la isla perdida, pero sin tomar conciencia del peligro de muerte que ha corrido. Más tarde, en Amsterdam, puede ser atendido en el hospital, gracias a la familia Van Herzog y a su intendente Mevrouw Clara, y sobreponerse a su grave enfermedad. A partir de esta última experiencia, el personaje sabe que su vida está tremendamente amenazada. Como Hadrien, va familiarizándose con la muerte por medio de

la enfermedad y demuestra una gran lucidez a la hora de enjuiciar su situación.

Desde la salida del hospital, donde ha oído el veredicto del médico (H.O. pág.136), Nathanaël intuye la proximidad de su muerte, intuición que le libera de toda preocupación respecto al futuro: "Mais l'avenir auquel il faudrait pourvoir ne serait sans doute pas très long" (H.O. pág.137). La visión de la muerte que se le presenta en la persona de Mevrouw Clara, muestra la disposición anímica del personaje y la orientación de sus pensamientos: "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" (H.O. pág.138); "De nouveau cette grande femme aux cheveux tirés lui rappela la Mort.." (H.O. pág.179). Pero si las visiones de Nathanaël toman forma de mujer, él sabe positivamente que la muerte real está en él: "la mort, si elle était quelque part, était dans ses poumons ..." (H.O. pág.138); "... il se dit que cette fantaisie était absurde: la mort est en nous" (H.O. pág.179). Este convencimiento no le abandona hasta el final, quedando latente en su conciencia: "On se sépara avec de grandes promesses de revoyure. Nathanaël savait qu'on ne se reverrait pas" (H.O. pág.191), "Mais Nathanaël savait qu'il ne rentrerait pas en novembre" (H.O. pág.192).

Su estancia en la isla frisona marca el progresivo desprendimiento de Nathanaël. Al deterioro físico, cada vez mayor, responde el aislamiento creciente, "La solitude avait grandi" (H.O. pág.189), y la progresiva pérdida de todas las coordenadas que rigen la vida de los seres humanos, o sea,

las nociones de espacio, de tiempo y de identidad. La isla, rodeada de agua, de relieve plano e informe, se ofrece a Nathanaël como un lugar ilimitado, sin puntos de referencia, que no tiene nada en común con los espacios conocidos: "Ici, au contraire, tout était sinueux ou plat, meuble ou liquide, pâlement blond ou pâlement vert" (H.O. pág.184); como explica A. Courribet,

"cette suppression de l'espace, surdéterminée d'ailleurs par la raréfaction des déplacements de Nathanaël à l'intérieur de l'île, déplacements circonscrits de plus en plus aux abords immédiats de la maisonnette pour devenir immobilité, stase définitive dans le creux, au centre de l'île..."(10).

Al mismo tiempo desaparece la noción del tiempo en la conciencia de Nathanaël. Si el personaje carece de futuro, se da cuenta en cambio de la inconsistencia de su pasado: "... il tâcha d'évaluer de son mieux son propre passé. Il échoua (...) il ne se voyait pas" (H.O. pág.197). En cuanto al presente, pierde toda medida y toda realidad,

"Alors, le temps cessa d'exister. C'était comme si on avait effacé les chiffres d'un cadran, et le cadran lui-même pâlisait comme la lune au ciel en plein jour. Sans horloge (...) sans montre (...) sans calendrier (...) le temps

passait comme l'éclair ou durait toujours" (H.O. pág.193).

Paralelamente, Nathanaël llega a perder la noción de su identidad que le individualiza como ser humano, debido a la completa soledad de la isla que, al privarle de todo contacto con los demás, le lleva a dudar de su propia existencia:

"Il semblait qu'il eût besoin de voir le visage du vieux Willem pour s'assurer qu'il en avait un lui-même.

Une fois, pour se prouver qu'il possédait encore une voix et un langage, il prononça tout haut (...) son propre nom. Le son lui fit peur (...) Mais ce nom inutile semblait mort comme le seraient tous les mots de la langue quand personne ne la parlerait plus" (H.O. págs.194-195).

Este abandono total en que se encuentra, acaba por provocar la angustia y el miedo, pues el personaje comprende la gran soledad del hombre ante la muerte. Pero este mismo abandono, liberando a Nathanaël de toda preocupación inútil, le abre los ojos sobre el mundo y le revela la gran solidaridad que une a todas las criaturas. Por la contemplación del mundo, Nathanaël entra en comunión con el universo y acepta su muerte como un hecho natural dentro del ciclo universal: "Il y avait autour de lui la mer, la brume, le soleil et la pluie, les bêtes de l'air, de l'eau et de la

lande; il vivait et mourrait comme ces bêtes le font. Cela suffisait" (H.O. pág.199).

Esta integración del hombre en el universo, que se realiza definitivamente en el momento de la muerte, viene prefigurada por la fusión de Nathanaël con la noche cuando, sólo y desnudo (107), se deja penetrar por la oscuridad y la tibieza de la noche: "Il n'était alors qu'une chose parmi les choses" (H.O. pág.194). Su verdadera muerte no es sino una repetición de esta integración del hombre en el cosmos: su vuelta al centro de la isla, donde se acuesta en el suelo para morir, muestra su deseo de retorno a la tierra madre y su fusión definitiva con el universo, llena de serenidad y de tranquilo abandono.

Nathanaël, que ha alcanzado el conocimiento intuitivo de la muerte, se dispone a morir, como Hadrien y Zénon, con toda lucidez y conciencia, "con los ojos abiertos".

NOTAS.

- (1) P. de Rosbo, op.cit., pág.67.
- (2) M. Galey, op.cit., pág.166.
- (3) C.N.M.H., op.cit., pág.342.
- (4) M. Galey, op.cit., pág.62.
- (5) id.ibid., pág.161, "Ses lois (...) mettent en pratique les idées de philosophes grecs, avec une espèce d'empirisme admirable, et son hellénisme ne s'impose pas de force; il inaugure une nouvelle période de développement de l'art grec, qui d'ailleurs finit avec lui (...) l'art grec est en partie arrivé jusqu'à nous grâce à ce relais".
- (6) id.ibid.
- (7) *Pindare* fue escrita en 1926 y publicada en 1932 por Grasset. El personaje aparece como un modelo de belleza y de inteligencia que celebra las excelencias del cuerpo y de los sentidos. Según J. Dubosclard, "Le mythe grec de M. Yourcenar", op.cit., pág.73, "Cette Grèce de l'épanouissement sensuel, que l'idée de faute n'effleure pas et où le corps est glorifié, relève par endroits d'une vision post-romantique et nietzschéenne".
- (8) P. de Rosbo, op.cit., pág.81.
- (9) M. Galey, op.cit., pág.190.
- (10) id.ibid., pág.191.
- (11) J. Chevalier et A. Gheerbrant, op.cit., pág.1002.
- (12) cf. G. Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, ed. Bordas, Paris, 1969, págs.138-68.

Este aspecto ha sido desarrollado por E. Real en su artículo "Le Pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien*" en *Il Confronto Letterario*, op.cit., págs.17-29.

(13) M. Galey, op.cit., pág.104.

(14) Esta es también la opinión de la autora: "Hadrien est très différent du romain habituel (...) Si vous le comparez à Auguste, par exemple, ou à Jules César, on voit tout de suite la différence", M. Galey, op.cit., pág.104.

(15) id.ibid., pág.155. sic M. Yourcenar: "... il m'est arrivé parfois de comprendre qu'il mentait et de le laisser mentir".

(16) id.ibid., pág.219.

(17) La villa de Tibur ha sido concebida con el fin de evocar el país querido: "J'avais doté chacun de ces édifices de noms qui évoquaient la Grèce: le Poecile, l'Académie, le Prytanée" (M.H. pág.272).

(18) M. Galey, op.cit., pág.324.

(19) id.ibid.

(20) cf. id.ibid., pág.180.

(21) cf. id.ibid., pág.162: "... la grande flambée de ferveur religieuse qu'il n'a pas inventée, mais qui lui est contemporaine".

(22) Aunque por un proceso diferente, ausente de todo matiz religioso, Zénon también aspira a ser "plus qu'un homme" (O.N. pág.15).

(23) cf. *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., págs.137,138,179,199, 200.

- (24) E. Real, "Le regard du voyageur (remarques sur quelques visions dans les romans de M. Yourcenar)" en *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, núm.0, Universidad de Cádiz, 1986, pág.157.
- (25) M. Galey, op.cit., pág.160.
- (26) R. Poignault, op.cit., vol.1, pág.71.
- (27) El asesinato de los cuatro cónsules (M.H. pág.113) y la ejecución de Servianus con su nieto Priscus (M.H. pág. 281) son ejemplos elocuentes de este pragmatismo de Hadrien.
- (28) Esta voluntad de servicio, característica de Hadrien, también se halla presente en Zénon, que ejerce la medicina entre los pobres de modo desinteresado: "Tous deux, si différents d'ailleurs, ont la volonté d'être utiles", señala la autora, cf. M. Galey, op.cit., pág. 242.
- (29) id.ibid., pág.74.
- (30) id.ibid., págs.180-1.
- (31) id.ibid., pág.182.
- (32) id.ibid., pág.181.
- (33) Nos referimos a la relación espiritual y afectiva, corriente en la tradición cristiana que unía a santos y a místicos como San Francisco de Asís y Santa Clara, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, por citar los ejemplos más conocidos o a las amistades basadas en el entendimiento intelectual o la pasión por la literatura, tan frecuentes durante los siglos XVII y XVIII.
- (34) M. Galey, op.cit., pág.162.

- (35) Para una interpretación del valor emblemático de esta descripción, cf. Elena Real, "Le pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien*", op.cit., pág.26.
- (36) J.P. Castellani, "Eros et Thanatos dans *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit., pág.53.
- (37) El sadismo en la relación amorosa aparece principalmente en *Le Coup de Grâce* y en *Nouvelles Orientales*.
- (38) M. Galey, op.cit., pág.100.
- (39) id.ibid., pág.164.
- (40) id.ibid., pág.330.
- (41) M. Yourcenar, *Mishima ou la Vision du Vide*, col. N.R.F. ed. Gallimard, París, 1980, pág.109.
- (42) M.Galey, op.cit., pág.104.
- (43) M. Yourcenar, *Mishima ou la Vision du Vide*, op.cit., pág.83.
- (44) Como subraya Carminella Biondi en su artículo "Morire ad occhi aperti" en *Il Confronto Letterario*, op.cit., pág.51: "'le bien-aimé me livrait sa mort' dirà Adriano, avrebbe forse potuto dire: 'le bien-aimé me livrait la mort'".
- (45) V. Jankélévitch, *La Mort*, col. Champs, ed. Flammarion, París, 1977, pág.29.
- (46) P. de Rosbo, op.cit., pág.105.
- (47) id.ibid., págs.65-6.
- (48) M. Galey, op.cit., pág.101: "J'ai toujours vu (...) l'histoire d'Hadrien comme une espèce de construction pyramidale: la lente montée vers la possession de soi et celle du pouvoir; les années d'équilibre suivies de

l'enivrement, qui est aussi le grand moment, si vous voulez, puis l'effondrement, la descente rapide; et de nouveau la reconstruction à ras de terre des dernières années..."

- (49) Hadrien explica la concepción del tiempo cíclico de la autora, que se halla presente en toda su obra -tanto narrativa como poética y dramática- y se va acentuando en las últimas novelas con los personajes de Hadrien, Zénon y Nathanaël.
- (50) Mircea Eliade explica la idea de la renovación periódica que se inscribe en las doctrinas del neopitagorismo y de los estóicos. cf. *Le Mythe de l'Eternel Retour*, col. Idées, ed. Gallimard, París, 1969, pág.156.
- (51) M. Yourcenar señala esta profunda crisis moral del personaje: "Voilà donc le troisième moment de crise, celui où je fais commettre à Hadrien le quasi sacrilège de douter de la civilisation encore à peu près sûre d'elle-même dont il est l'un des suprêmes représentants. P. de Rosbo, op.cit., pág.109.
- (52) Este tema se repite en las obras de M. Yourcenar, donde numerosos personajes experimentan la tentación del suicidio: Alexis, Sophie, Hadrien, Sappho, Emmanuel, Carlo Stevo, Rosalía di Credo, Pierre de Hamaere, Zénon,...
- (53) Para una aproximación a la concepción estóica de la muerte, cf. J. Brun, *Le Stoïcisme*, col. Que sais-je?, ed. P.U.F., París, 1980.
- (54) cf.: "Il s'était revêtu d'une mortelle indifférence" (O.N. pág.271).

- (55) M. Galey, op.cit., pág.330, sic M. Yourcenar: "Pour ma part, je crois que 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 se développer toute entière".
- (56) P. de Rosbo, op.cit., pág.86.
- (57) id.ibid., pág.73 y M. Galey, op.cit., pág.241.
- (58) Por el comportamiento de la madre desde el nacimiento de Zénon, la situación afectiva del protagonista es equiparable a la de un huérfano: "... lasse de sa chair et du fruit de celle-ci, elle semblait étendre à son enfant la réprobation ennuyée qu'elle avait pour elle-même (...) elle regarda avec indifférence les bonnes emmailloter cette petite masse brunâtre..." (O.N. pág. 22); "elle ne jetait qu'un coup d'oeil à son fils tétant goulûment une servante" (O.N. pág.23).
- (59) "La cléricature restait pour un bâtard le moyen le plus sûr de vivre à l'aise et d'accéder aux honneurs" (O.N. pág.27).
- (60) M. Galey, op.cit., pág.172 (nota a pie de pág.).
- (61) id.ibid., pág.191.
- (62) Hadrien comparte también esta sobriedad en la mesa (M.H. pág.16) y expresa la misma repulsión hacia la prostitución (M.H. pág.24).
- (63) cf. el art. de E. Real "L'aventure initiatique dans *L'Oeuvre au Noir* de M. Yourcenar" *Queste*, núm.1, Univ. del País Vasco, Pau, Valencia, Zaragoza, 1984, pág.193.
- (64) P. de Rosbo, op.cit., pág.16.

- (65) M. Galey, *op.cit.*, pág.172.
- (66) *id.ibid.*, pág.325.
- (67) cf. E. Real, "L'aventure initiatique...", *op.cit.*, pág.192.
- (68) cf. Paul Smith, "Zénon à la croisée des chemins", *Recherches sur l'Œuvre de M. Yourcenar, CRIN*, núm.8, Leyde, 1983, pág.109.
- (69) cf. E. Real, "L'aventure initiatique...", *op.cit.*, págs.196-9.
- (70) Como su contemporáneo Servet.
- (71) M. Galey, *op.cit.*, pág.242.
- (72) Dolores Usó, *L'Eau et le Feu dans l'Œuvre au Noir de M. Yourcenar*, memoria de licenciatura, univ. de Valencia, 1985, inédita, págs. 88 y sigs.
- (73) cf. Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, col. Champs, ed. Flammarion, Paris,1977, pág.7: "... il y a ceci de commun entre le fondeur, le forgeron et l'alchimiste, que tous trois revendiquent une expérience magico-religieuse particulière dans leurs rapports avec la substance (...) tous trois travaillent sur une matière qu'ils tiennent à la fois pour vivante et sacrée, et leurs labeurs poursuivent la transformation de la Matière, son "perfectionnement", sa "transmutation".
- (74) G. Spencer-Noël, *op.cit.*, pág.10.
- (75) cf. M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, *op.cit.*, note de l'auteur, pág.329: "Les voyages de Zénon, sa triple carrière d'alchimiste, de médecin et de philosophe (...) suivent de très près ce qu'on sait ou ce qu'on

raconte de ce même Paracelse, et l'épisode du séjour en Orient, presque de rigueur dans la biographie des philosophes hermétiques".

- (76) cf. Mircea Eliade, op.cit., págs.104-5.
- (77) cf. G. Spencer-Noël, op.cit., pág.91.
- (78) cf. Mircea Eliade, op.cit., pág.146.
- (79) id.ibid., pág.136.
- (80) E. Real, "L'aventure initiatique...", op.cit., págs. 196-209.
- (81) P. de Rosbo, op.cit., pág.128.
- (82) id.ibid.
- (83) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d' *Un Homme Obscur*, pág.254.
- (84) id.ibid., pág.330.
- (85) cf. M.Galey, op.cit., pág.74.
- (86) id.ibid., pág.290.
- (87) id.ibid., pág.191.
- (88) id.ibid., pág.290.
- (89) Su comportamiento durante la fiesta de Dranoutre, donde no hace nada por salvar la vida del joven obrero (O.N. pág.46) y en la lucha con Perrotin, que muere atravesado por su propia arma (O.N. pág.156), muestra su indiferencia ante la muerte de los demás.
- (90) E. Real, "L'aventure initiatique...", op.cit., págs. 196-9.
- (91) P. de Rosbo, op.cit., pág.119.
- (92) M. Yourcenar, *Mishima ou la Vision du Vide*, op.cit., pág.108.

- (93) Esta reflexión de Zénon recuerda la frase del prior:
"il importe peu qu'un homme de mon âge vive ou meure" y expresa la misma aceptación serena de la muerte. (O.N. pág.220).
- (94) M. Galey, op.cit., pág.242.
- (95) E. Real, "L'aventure initiatique...", op.cit., pág.208.
- (96) Sobre el sentido de la circularidad de los viajes de Zénon, cf. el apartado 4.2.2. de este capítulo y el art. de E. Real "L'aventure initiatique...", pág.202.
- (97) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Un Homme Obscur*, págs.254-5.
- (98) id.ibid., pág.255.
- (99) Para la simbología cristiana de Nathanaël, cf. postface d'*Un Homme Obscur*, op.cit., pág.255 y el art. de M. Delcroix, "Parcours d'une oeuvre: M. Yourcenar et l'histoire de Nathanaël", *Il Confronto Letterario*, op.cit., pág.35, n.14.
- (100) En este aspecto se puede comparar a Nathanaël con Hadrien (M.H. pág.239) y con Zénon (O.N.págs., 171,309)
- (101) M. Galey, op.cit., pág.138.
- (102) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Un Homme Obscur*, pág.254.
- (103) id.ibid., pág.260.
- (104) Henk Hillenaar, "L'Oeuvre d'un Femme Forte", en *Recherches sur l'Oeuvre de M. Yourcenar*, op.cit., pág.27.
- (105) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op. cit., postface d'*Un Homme Obscur*, pág.260.
- (106) cf. M. Delcroix, "Parcours d'une oeuvre", op.cit., pág. 41.

(107)A. Courribet, "Stase et passage dans *Un Homme Obscur*",
comunicación presentada en el Segundo Coloquio Interna-
cional M. Yourcenar, univ. de Valencia, Octubre 1986.

5.- LA EJEMPLARIDAD DEL PERSONAJE.

"Toute vie racontée est exemplaire; on écrit pour attaquer ou pour défendre un système du monde, pour définir une méthode qui nous est propre" dice M. Yourcenar en el "Carnet de notes" de *Mémoires d'Hadrien* (1). Al elegir el relato biográfico para estas últimas novelas la autora se propone mostrar determinadas actitudes humanas frente a la vida y al mundo. Más allá de su singularidad individual, Hadrien, Zénon y Nathanaël aparecen como modelos, como paradigmas de una manera de vivir y de pensar. Como explica D. Madelénat: "Le 'biographé' se met en valeur par deux types d'arguments contradictoires, qui peuvent se joindre: son exemplarité, proximité fraternelle et exaltante, ou son anormalité (...), singularité fascinante qu'il faut comprendre" (2). Los tres personajes presentan esta doble vertiente. Hemos analizado los aspectos fundamentales de su especificidad y nos proponemos ahora poner de relieve su carácter ejemplar.

La intención de la autora de crear modelos humanos, que confiere a sus novelas una función didáctica, remonta a su primer proyecto literario de juventud: "C'eût été Archives du Nord en même temps que L'Œuvre au Noir et plusieurs personnages imaginaires, dans lesquelles je voulais représenter des sommets humains..." (3), pero sólo realiza su deseo a partir de la madurez, con la experiencia y el conocimiento de la vida y del hombre que da el paso de los años. Hadrien, Zénon y Nathanaël se distinguen de los personajes de las primeras novelas, esencialmente individualizados, por

su dimensión humana y universal. Por la multitud de sus experiencias, llegan a resumir el mundo en el que se sitúan, enfrentándose a lo largo de su vida a los grandes problemas de la condición humana. Más allá de sus particularidades intrínsecas, intentaremos poner de relieve sus posturas vitales e ideológicas, viendo las analogías y las diferencias que existen entre ellas y la progresión psicológica de cada uno. Basándonos en estas observaciones, podremos comprender la evolución de la escritora a lo largo de esta segunda etapa de creación literaria.

Tanto Hadrien y Zénon como Nathanaël son personajes que por la diversidad y el número de sus experiencias, resumen el mundo en el que viven: desde su nacimiento hasta su muerte, su vida es una sucesión de viajes, aventuras, profesiones, relaciones amorosas y humanas, medios de formación interpretados e interiorizados por ellos como vías de acceso al conocimiento del mundo y de sí mismos. A partir de estas experiencias, podemos considerar las reacciones y las reflexiones interiores de cada uno de ellos como indicios reveladores de su actitud vital.

Antes, parece interesante señalar que Hadrien y Zénon, condicionados por el marco histórico que sitúa cronológicamente su vida, són representativos de un tiempo particular, de una época señalada, determinante de su forma de vivir y de pensar, a diferencia de Nathanaël que, como dice la autora, puede prescindir de cronología. (4)

Así, Hadrien es el representante del mundo antiguo (5), y al mismo tiempo, de una época de total libertad para el

hombre: el siglo II. La autora confiesa haber sentido una atracción especial desde muy joven por este tiempo ideal:

"Retrouvé dans un volume de la correspondance de Flaubert, fort lu et fort souligné par moi vers 1927, 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" (6).

Este hombre solo por antonomasia es Hadrien. La autora hace hincapié en esta libertad del hombre del siglo II que determina la actitud vital de Hadrien: "Ce II^e siècle m'intéresse parce qu'il fut, pour un temps fort long, celui des derniers hommes libres" (7). Tanto en su forma de amar, en su eclecticismo y en su sincretismo religioso, como en su manera de gobernar y de pensar, Hadrien muestra esta libertad característica de su época.

En cuanto a Zénon, no se explicaría su rebeldía en la época de Hadrien. El personaje lleva en él la marca de su tiempo. Su preocupación humanista, su fe ciega en el hombre durante su juventud, representa el espíritu de principios del Renacimiento, en la misma medida que su pesimismo final ilustra el pensamiento de finales del siglo XVI, como hemos señalado anteriormente. Su postura vital es ejemplar, no por

figurar una actitud común y generalizada sino por efecto de contraste, como oposición al medio y a su contexto (8).

En cambio, la ejemplaridad de Nathanaël no mantiene ninguna relación con su época, es atemporal y reside únicamente en su cosmovisión personal y en su propia actitud frente a los acontecimientos de su vida, reduciéndose al simple modelo humano, pero por eso precisamente es más universal.

5.1.- El personaje y el viaje.

La experiencia del viaje es capital en los tres personajes: "Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison? " (O.N. pág.16), dice el joven Zénon al salir de Brujas. Para Hadrien y Zénon el viaje refleja un deseo de aprender y de conocer, una búsqueda de lo desconocido a través de la cual el personaje descubre el universo, al hombre y a sí mismo. Constituye, por tanto, la realización de una aventura gnóstica, como respuesta a la curiosidad del ser humano que intenta descubrir el mundo en el que vive, tomar conciencia de las realidades físicas del universo y entrar en contacto con los hombres de otras razas y países. Para estos dos personajes el viaje responde además a un afán de dominación, de índole política para Hadrien, de índole intelectual para Zénon, que tiende a transformar material o ideológicamente el mundo.

Si para Nathanaël el viaje no proviene de ningún proyecto, cumple sin embargo la misma función de enriquecimiento y de formación que para los otros dos personajes. Después de sus cuatro años de viajes, llega a las mismas

conclusiones sobre el hombre, su condición, sus constantes psicológicas y vitales, a pesar de todas las diferencias de origen, raza y civilización. Pero la actitud de cada uno de los tres, aunque tiene en común el mismo gusto por la aventura, la misma libertad material y mental y una total disponibilidad para estos desplazamientos, difiere en cuanto a sus motivaciones profundas. Mientras Hadrien busca ampliar su conocimiento, transformar el mundo y proyectarse en él por la realización de grandes obras de conquista y de construcción, Zénon persigue la búsqueda de sí mismo a través de la aprehensión del cosmos, el conocimiento interior del microcosmos a partir del conocimiento externo del macrocosmos. El viaje es el motivo de la reflexión y de la meditación y le lleva al descubrimiento de su propio yo.

Para Nathanaël el conocimiento no se adquiere a través de la búsqueda sino de forma natural y espontánea, por la simpatía y la intuición, en una actitud abierta y receptiva, que le llevan a comprender el mundo. Esta simpatía, como explica E. Real, "... implique un effort d'attention, au sens étymologique du terme, par lequel le personnage s'ouvre aux choses et aux êtres qui l'entourent et les appréhende en se laissant pénétrer par eux" (9).

Los personajes, después de efectuar numerosos viajes, se paran a reflexionar sobre sus experiencias y hacen el balance de sus descubrimientos y opiniones. Vemos que, para ellos, el viaje carece de valor anecdótico y nunca proceden a una descripción detallada si no es significativa y reveladora de una realidad. Para ellos, "... le voyage n'acquiert toute sa signification que lorsqu'il est contemplé de

l'extérieur et après coup" (10), interpretado y valorado como experiencia del conocimiento.

Si comparamos la primera versión de la historia de Nathanaël, *D'Après Rembrandt* con la definitiva, constatamos la ausencia de la experiencia del viaje en el primer Nathanaël, limitado al espacio de Amberes y de Amsterdam, sin ninguna apertura sobre el mundo externo. Esta diferencia de contenido temático induce a pensar que la autora, después de una época rica en viajes, concede una importancia particular a este tipo de experiencia, que aparece en las tres novelas de la segunda época, como modo privilegiado de formación y de conocimiento para el ser humano. Sus tres personajes ofrecen tres actitudes diferentes, pero que lejos de contradirse, se complementan y desembocan, por distintos caminos, en el mismo resultado: la aprehensión del cosmos y de uno mismo.

5.2.- El personaje y sus actividades.

La actividad del personaje y su manera de desarrollarla, muestra su situación y su grado de integración en la sociedad, y, al mismo tiempo, su manera de realizarse o de afirmarse por sus actos.

La autora plasma tres personajes de muy distinta situación y función social: Hadrien, en la cima del poder; Zénon, perseguido por ciertos organismos del poder y enfrentado con ellos; Nathanaël, simple obrero; cada uno caracterizado por sus relaciones con el grupo.

Hadrien representa un tipo de político: el príncipe "ilustrado", de ideal humanista, que pone su inteligencia y

su poder al servicio del hombre. Sin duda, la autora tiene un especial interés en presentar esta actitud del personaje en su faceta de dirigente y gobernador de los pueblos que constituyen el Imperio. Si consideramos sus declaraciones acerca de las primeras versiones, vemos que durante su juventud M. Yourcenar se sentía más atraída por otros rasgos del personaje histórico:

"Naguère, j'avais surtout pensé au lettré, au voyageur, au poète, à l'amant" (11),

"Le premier Hadrien allait dans le sens de la Grâce mystique, initiatique (...) Je me suis rendu compte que tout cela, qui est en partie vrai, parce qu'Hadrien fréquentait les philosophes plus ou moins mystiques, et les voyants de son temps, était tout de même resté chez moi plus poétique qu'historique" (12).

La experiencia de la posguerra y la idea de un político a la altura de los acontecimientos parece haber influido considerablemente sobre la autora en la orientación definitiva de su personaje como hombre de estado que se realiza plenamente en el cumplimiento de su misión (13): "... je voyais pour la première fois se dessiner avec une netteté extrême parmi toutes ces figures, la plus officielle à la fois et la plus secrète, celle de l'Empereur" (14); "Si cet homme n'avait pas maintenu la paix du monde et rénové l'économie de l'empire, ses bonheurs et ses malheurs personnels m'intéresseraient moins" (15).

En la versión definitiva, el personaje se explaya sobre su visión del poder y su forma personal de gobernar, con intención clara de ejemplaridad para el destinatario de su carta y sucesor. Su poder aparece como medio de autorealización, como modo de promocionar y de liberar al hombre por la promulgación de leyes y la aplicación de medidas humanistas, y también como empeño de conservación y embellecimiento del mundo. El dirigente político, precisamente por la libertad y las posibilidades que le ofrece el poder, debe llevar a cabo una obra altruista inspirada por el sentimiento de responsabilidad y de utilidad. Hadrien, que ejerce como emperador hasta el final, a pesar de la enfermedad, con total entrega y espíritu de servicio gracias a la "*patientia*" y a la "*disciplina augusta*", se erige en príncipe ejemplar, modelo humano por su sentido del deber por encima de todo.

Durante la primera parte de su vida hasta la vuelta a Brujas, Zénon realiza sus actividades de médico y de alquimista impulsado principalmente por su deseo de investigar y de experimentar. El ejercicio de la cirugía y la práctica de la alquimia son dos vías marginales de conocimiento que llevan al descubrimiento del ser humano y del mundo sin pasar por las ciencias tradicionales. La curiosidad del personaje y su integridad intelectual le impulsan a rechazar las teorías conocidas para hallar por sí solo, a través de la experimentación, el misterio del hombre y de las cosas, poniendo de relieve las posibilidades de investigación y de acción del ser humano, para avanzar en la vía del conocimiento y participar en el progreso de la humanidad. Las actividades de Zénon orientadas a la búsqueda de la realidad

y de la verdad, van en contra del conformismo cómodo, de la superstición y de la ignorancia de las sociedades.

A partir de su vuelta a Brujas, la medicina llega a ser una forma de renunciamiento, de purificación y de entrega por parte del personaje, que se olvida de su propia persona para auxiliar y aliviar a los demás. En este caso, también prevalece el altruismo del médico que cumple con su misión a expensas de su seguridad personal. Esta segunda vertiente del personaje, como modelo humano de sacrificio y caridad, no existía en *D'Après Dürer*, donde Zénon, aunque parte en busca del saber como en *L'Oeuvre au Noir*, se limita a la aventura del conocimiento. En la obra definitiva, la relación del personaje con el prior, su labor de caridad y abnegación con los pobres y los enfermos, enriquecen la figura de Zénon y le quitan la rigidez y la intransigencia que le caracterizaban anteriormente.

Si examinamos el Nathanaël de *Un Homme Obscur* (16), nos llaman la atención sus numerosos cambios de profesión que se suceden al ritmo de los cambios de fortuna y que ponen de relieve las disposiciones naturales del personaje: la apertura, la disponibilidad y la humildad. Siempre dispuesto a aprender y a realizar todo tipo de trabajo, se adapta a todas las situaciones, manifestando un espíritu de servicio inusual entre los que le rodean. Desprovisto de orgullo, no siente envidia hacia los más favorecidos y se deja llevar por los acontecimientos. Este personaje, aparentemente sin relieve, contrasta fuertemente con los dos anteriores en cuanto a su comportamiento vital.

Pero podemos observar que, más allá de estos contrastes, los tres personajes hallan en el desempeño de sus actividades un medio de conocimiento del mundo y del ser humano, por el que realizar su formación y muestran todos un igual deseo de utilidad y de servicio, una disposición altruísta que la autora considera fundamental (17) para todo hombre y para ella misma.

5.3.- El personaje y su actitud ideológica.

Hadrien y Zénon, a diferencia de Nathanaël, poseen una amplia cultura humanística que incide sobre la formación ideológica. Pero se advierte una diferencia sensible entre la gran apertura y tolerancia de Hadrien, que se mueve en un mundo de libertad ideológica y moral, y la postura intransigente del joven Zénon, que rechaza sistemáticamente todas las teorías o hipótesis conocidas, para forjarse, a partir de la duda, su propia ideología. Hadrien, que conoce todas las corrientes filosóficas de la Antigüedad y de su época y que se inicia voluntariamente en los misterios religiosos más diversos, rechaza sin embargo todo sistema o dogma que pueda mermar su libertad. Acepta las ideas y creencias con respeto y todas le parecen válidas siempre que no induzcan al hombre a cometer errores o a caer en el fanatismo. Esto explica su eclecticismo ideológico y su sincretismo religioso.

Al mismo tiempo, es un hombre dotado de gran lucidez, que sabe distinguir lo falso de lo verdadero, que se distancia de la literatura y de todo lo escrito en los libros, que advierte los errores de juicio de ciertas escuelas filosóficas, inclinándose por otras más acordes con su espíritu

abierto y tolerante. Su visión del hombre y del universo, llena de optimismo durante los años de felicidad, evoluciona hacia un cierto pesimismo moderado y lúcido pero no carente de esperanza. Vemos que ha sabido crear su propia ideología, a la medida del hombre, a partir de la experiencia y del contacto con la realidad.

Zénon es mucho más atrevido y tajante en su forma de pensar y de expresar su propio pensamiento. No obstante, existe una importante diferencia entre el Zénon de la primera edición, aferrado a sus ideas y presentado por la autora como un librepensador ateo: "Quand j'ai commencé très jeune à écrire ce qui est devenu plus tard *L'Œuvre au Noir*, je voyais surtout (...) l'image du philosophe qui a toujours raison, du grand libre-penseur qui s'oppose aux routines de son temps" (18), y el Zénon definitivo que se va transformando y abriendo a las ideas ajenas, como explica M. Yourcenar: "C'est alors que j'ai imaginé ce Zénon changeant d'opinion comme nous en changeons tous, avançant dans sa propre pensée à travers des circuits compliqués, tantôt cabré contre ses adversaires, tantôt si proche d'eux qu'il trouve en eux des répondants et même des appuis, très seul, et jamais tout à fait seul" (idem).

Zénon, personaje predominantemente intelectual, se opone con su rebeldía a los sistemas impuestos, a los dogmas, a todo lo que coacciona la libertad del hombre. Al final de su vida profesa, como Hadrien, un igual respeto hacia los cultos y una misma mentalidad cosmopolita. Su profundo convencimiento y su honradez ideológica, que le llevan a la muerte, contribuyen a la ejemplaridad del personaje.

M. Yourcenar, hablando de sus personajes, dice: "... je m'aperçois que mes personnages préférés sont les plus intenses ou les plus lucides; comme Hadrien ou Zénon, ou au contraire les plus héroïquement simples (ou qui paraissent simples parce qu'ils ont su écarter toutes les complications inutiles" (19). Nathanaël responde a este segundo tipo, con su incultura y su inocencia representa un modelo de individuo muy diferente que va conformando poco a poco su mentalidad y su juicio. Casi autodidacta, después de descubrir las realidades de la vida a través de sus experiencias vitales y de enjuiciarlas a la luz de la cultura que adquiere posteriormente, llega a formular silenciosamente sus propias opiniones sobre las ideologías dominantes y las formas de cultura en las distintas sociedades que conoce. Libre de todo prejuicio, está dotado de sentido común, "d'une âme limpide et d'un esprit juste qui le détournent, comme d'instinct, du faux et de l'inutile" (20) y toma conciencia de la vacuidad y de la inutilidad de las elucubraciones filosóficas.

Educado en una familia protestante, el personaje, si bien posee un profundo sentido religioso (21), no se adhiere a ningún dogma. En su estudio "Parcours d'une oeuvre", M. Delcroix señala:

"Ce qui frappe à première vue, quand on compare les deux versions de l'histoire de Nathanaël, c'est que ce curieux prêcheur, pour qui le Christ n'était qu'un homme et qui ne priait plus, d'une version à l'autre a perdu toute

religion humaine, mais que son sens de l'infini s'en est déployé pour autant..." (22).

Al lado de Hadrien, profundamente religioso y amante de los ritos y cultos, y de Zénon, que evoluciona de un ateísmo rígido hacia el reconocimiento de una cierta transcendencia: "Je ne sais quel dieu" del que habla al canónigo poco antes de morir (idem), Nathanaël posee naturalmente esta capacidad de comunión con todo, el sentimiento de lo sagrado y de lo infinito, lo que constituye para la autora el verdadero espíritu religioso (23).

5.4.- El personaje y el amor.

Los tres personajes, como hemos podido ver anteriormente, presentan una concepción del amor particular, determinada por sus tendencias naturales, sus circunstancias sociales y a veces, por sus experiencias personales. Nos hallamos frente a actitudes distintas aunque puedan mantener, en algunos aspectos, una cierta analogía.

Hadrien es el personaje que concede más importancia al amor: prueba de ello es su figura de gran amante, su relación privilegiada con Antinoüs y su teoría sobre el amor, expuesta al principio de la novela.

Hadrien considera el amor como un medio de conocimiento y de contacto humano, a través de una relación que se basa no solamente en el placer físico, primordial e indispensable, sino además, en un intercambio espiritual; pretende hallar detrás del cuerpo -objeto de placer- a la persona humana, siendo este tipo de relación el único plenamente

satisfactorio. Por otra parte, recalca el carácter misterioso y sagrado del amor, que sobrepasa la voluntad y el entendimiento. Para él, amor es sinónimo de felicidad y de sufrimiento a la vez, como se puede ver en su relación con Antinoüs. Podemos señalar, también, la libertad del personaje en todo lo referente a los placeres sensuales y su clara preferencia por la homosexualidad, más precisamente, por el "amor griego" (24). Su amor por Antinoüs conlleva un deseo de posesión y de dominación, junto a la voluntad de proteger y formar al adolescente, de iniciarle a la vida y al mundo. Vemos que la actitud de Hadrien, durante esta relación, es de total entrega y de gran actividad y que el amor sirve de estímulo y transfigura toda la vida del personaje.

Hadrien, casado con una mujer a la que no ama, critica duramente el mundo femenino en general. Su matrimonio no es obstáculo para sus aventuras amorosas, sean éstas con patricias, adúlteras, prostitutas o muchachos jóvenes, de lo que se deduce su entera libertad en cuestiones de moral y de gustos sexuales. Sin embargo, en general, le repugnan los amores pagados o preparados de antemano, los subterfugios y los acicalamientos y prefiere la sinceridad y la realidad del ser humano en toda su autenticidad.

A través de Hadrien, aparece una clara reivindicación del cuerpo y de sus placeres, pero el amor jamás se reduce al simple hecho físico y fisiológico. La relación amorosa constituye una iniciación, que da acceso a ciertos misterios de la vida, y puede llegar a ser una verdadera hermenéutica que permite alcanzar un conocimiento insospechado del ser humano.

Zénon, personaje menos sensual que Hadrien, no concede al amor este puesto privilegiado. No obstante, observamos que la autora, en *L'Oeuvre au Noir*, ha enriquecido la faceta afectiva de su personaje, mientras que en *D'Après Dürer*, éste sólo tiene dos aventuras amorosas: la breve y anecdótica relación con Jeannette Fauconnier y la época de vida en común con Aleï, quedando ya bien clara la inclinación homosexual que le caracteriza. Sus diversas relaciones heterosexuales y más particularmente, el episodio de la dama de Frösö marcan un cambio importante en la personalidad del Zénon definitivo, mucho más abierto a la vida amorosa y sensual, aunque ésta jamás se imponga por encima del deseo de soledad y de libertad que conlleva su búsqueda intelectual.

Por más que Zénon confiese a Henri-Maximilien la fuerza y la plenitud de su pasión amorosa por Aleï, amor que quema y refresca a la vez, y que considere la práctica de la homosexualidad como transgresión de las normas impuestas, jamás sobreestima el amor ni la aventura carnal. Como señala la escritora: "Zénon va plus loin: il met sur le même plan des êtres charnellement aimés et d'autres avec lesquels il n'a eu aucune liaison sensuelle mais qui ont été l'objet de sa bienveillance, ou lui de la leur..." (25). En amor está, como Hadrien, por encima de las diferencias de sexo y edad, pero, ante todo valora la relación humana.

Como médico, preconiza el libre disfrute de los sentidos y piensa que toda clase de experiencia sensual es válida, mostrando la misma apertura moral que Hadrien, pero en su vida personal, vemos que el amor está postergado por im-

perativos más potentes, como son la vida intelectual y profesional del personaje.

Las múltiples aventuras amorosas de Nathanaël le convierten en el personaje de vida afectiva más llena y más rica de los tres. De carácter sensible, naturalmente abierto a los demás, carente de prejuicios morales y sociales, es un ser predispuesto para la relación amorosa y capaz de encontrar en ella la felicidad.

Al igual que Zénon y Hadrien, Nathanaël manifiesta una total libertad en materia sexual aunque sea claramente heterosexual.

Esta actitud amorosa no existe en la versión inicial, donde el personaje se casa con Saraï solamente por motivos humanitarios, siendo ésta la única experiencia sensual y afectiva de su vida. Observamos una diferencia sustancial en la personalidad de Nathanaël, que resulta ser en *Un Homme Obscur* el personaje mejor dispuesto, por instinto natural, para el amor.

Si el placer cumple una función importante en las relaciones amorosas de Nathanaël, no es con todo suficiente para asegurar la felicidad; tienen que existir además un acuerdo y una entrega mutuos, un don recíproco de todo el ser sin los cuales se deteriora la relación.

Para Nathanaël, junto al placer y al amor carnal, han de estar la bondad y la generosidad. El personaje ilustra la concepción del amor que la autora expone en *Les Yeux Ouverts*:

"... le sentiment profond de tendresse pour une créature, quelle qu'elle soit, qui partage les mêmes hasards, les mêmes vicissitudes que nous (...) Il s'agit d'un lien charnel ou non, sensuel toujours, quoiqu'on fasse, mais où la sympathie prend le pas sur la passion" (26).

A través de estos tres personajes podemos ver reflejada la evolución de la escritora que, partiendo de una visión del amor entendido como búsqueda del placer y como apasionante medio de conocimiento del ser amado, llega al final a una concepción mucho más amplia y altruísta. El ser humano ya no debe buscar únicamente en la relación amorosa una forma de placer, de conocimiento o de dominación sino, sobrepasando los límites de su yo, entregarse al otro en un don generoso e incondicional de toda su persona, a través de la ternura y de la comprensión.

5.5.- El personaje y la muerte.

La ejemplaridad de los tres personajes reside también en su actitud frente a la muerte que, a pesar de ciertos matices, se caracteriza por una total lucidez y una libre aceptación de la misma por cada uno de ellos.

Hadrien, personaje extremadamente vitalista, rechaza instintivamente la muerte. Ante el suicidio de Antinoüs, se rebela contra esta realidad ineluctable y común a todo ser humano. Pero durante su enfermedad, llega a una progresiva toma de conciencia y a la aceptación de su propia muerte. La enfermedad aparece, por tanto, como medio de preparación, desprendimiento gradual que conduce a la resignación y al

total acuerdo del hombre con su destino. El personaje, siguiendo el modelo de los estóicos mediante la *disciplina augusta* toma una actitud de autodomínio que le permite superar las tentaciones de suicidio y sobrellevar con dignidad el deterioro físico y moral causado por la enfermedad. El sentido del deber -Hadrien es emperador hasta el final- y el respeto hacia los que le aman influyen en su decisión de seguir viviendo. Además, Hadrien es plenamente hombre hasta el final; quiere vivir completamente su vida con toda lo que ésta pueda aún ofrecerle. La muerte se convierte entonces en una lenta maduración de todo su ser hasta el desenlace final. Al aceptar su fin, considerándolo como el término natural de toda vida, el personaje recobra la serenidad, la *patientia*. Ha decidido no renunciar a la última experiencia y se muestra satisfecho de la gran lucidez que le acompaña en todo momento, permitiéndole gozar todavía del mundo que le rodea. Esta doble actitud de valor estóico y de deseo vitalista en el momento de la muerte, ilustra una forma de sabiduría antigua a la medida del hombre. Como dice Rémy Poinault: "Marguerite Yourcenar fait d'Hadrien le parangon de l'humanité qui accepte ses limites et veut explorer toutes les particularités de sa condition" (27).

Muy diferente es la postura de Zénon, que, durante su vida, quiere llegar a superar los límites de la condición humana, y que lo consigue con su muerte, al alcanzar el conocimiento absoluto.

Zénon, por su profesión de médico, conoce la muerte y ve en ella un enemigo que hay que vencer, pero que escapa a menudo al poder del hombre. Sin embargo, como Hadrien, llega

a desear su propia muerte, como salida racional de un mundo donde imperan la inepticia y la injusticia. Pero, mientras Hadrien se prepara a morir por medio de la enfermedad, Zénon realiza su preparación a la muerte por una serie de renunciaciones y un proceso de purificación que le permiten sobrepasar los límites de su individualidad. El despojamiento progresivo de toda preocupación egocéntrica, sea de tipo material o espiritual, tiene como resultante la toma de conciencia, por parte del personaje, de su pertenencia al universo. Zénon, liberado de toda contingencia humana, acepta su muerte como reintegración en el cosmos. La aceptación serena de la muerte como hecho natural y como retorno a los orígenes, confiere a Zénon la tranquila indiferencia del sabio ante la agitación y la inquietud de los hombres.

Si el personaje rechaza el compromiso para salvarse de la condena a muerte, es porque se siente preparado para morir y porque desea preservar su dignidad humana, actitud marcada por el valor estóico y la fidelidad a sí mismo.

La fría lucidez de Zénon, su decisión de darse personalmente la muerte, el dominio sobre sus reacciones de duda o de miedo, ponen en evidencia su gran voluntad y su plena posesión de todas las facultades físicas y mentales hasta el último momento. Aunque tuviera la posibilidad de seguir viviendo, Zénon no desea la vida. Siente que ha cumplido su destino de hombre y no espera nada más de la vida ni del mundo. La muerte, experiencia suprema realizada sobre sí mismo, le ofrece la posibilidad de acceder al misterio de la eternidad y del infinito, por lo que el personaje observa

cada signo, cada efecto en su propio cuerpo durante su paso de la vida a la muerte.

Para Zénon, la muerte representa no solamente una liberación, liberación del mundo y de sí mismo, sino también una doble victoria, victoria del hombre sobre la injusticia y la crueldad humanas, victoria del espíritu sobre el cuerpo y sus instintos.

La muerte de Zénon, narrada en media frase en la primera versión, constituye todo un capítulo, el más impresionante y sobrecogedor, en *L'Oeuvre au Noir*. Esta innovación confiere un nuevo sentido a la vida de Zénon y muestra el interés creciente de la autora por las distintas reacciones del hombre enfrentado con el problema de su muerte.

Confirmando esta última observación, comprobamos que la muerte, escamoteada en *D'Après Rembrandt*, adquiere una importancia capital en *Un Homme Obscur*. La novela comienza y termina con la muerte de Nathanaël, orientando todo el texto hacia el desenlace último de la corta vida del personaje. Así, su vida entera se halla bajo el signo de la muerte pero, curiosamente, de las tres, ésta es la novela que infunde mayor serenidad al lector. En efecto, Nathanaël es el personaje que más naturalmente acepta la muerte, sea ajena o propia. La asistencia a varias agonías desde muy joven -la del mestizo, la del jesuita y la de Foy- le han familiarizado con las manifestaciones de la muerte y con el comportamiento del hombre frente a su fin. Aunque la horrible muerte de Saraï provoque en él una reacción de estupor, no se rebela contra ella, viéndola como el final lógico de una vida de robos y engaños. También Nathanaël

considera la muerte como un hecho natural, inherente al ser vivo, aunque su bondad y su simpatía le inspiren una profunda compasión hacia todos los que sufren y mueren.

Como Hadrien, él va tomando conciencia de su propia muerte a través de su grave y larga enfermedad. Lúcido en todo momento, sabe que su vida está deshauciada, pero este conocimiento no cambia para nada su forma de ser. A diferencia de Zénon, que toma entre sus manos su destino al decidir y ejecutar su propia muerte, Nathanaël se deja llevar hacia la muerte como se ha dejado llevar por la vida, en una actitud pasiva y receptiva, mostrando una entera conformidad con su destino. Es el único personaje que no conoce la desesperación ni la tentación del suicidio.

En este caso, como en los dos anteriores, observamos un aumento de la lucidez y de la conciencia correlativo a la aproximación de la muerte. También vemos que, una vez superado el miedo lógico que le invade, el personaje recobra la serenidad al contemplar el universo y sentirse como parte integrante del cosmos.

A consecuencia de la soledad creciente de la isla y de su ruina física cada vez mayor, Nathanaël sufre un proceso de despersonalización, llegando a perder la noción de su identidad y de su individualidad hasta alcanzar con su muerte una completa fusión con el universo.

Esta última actitud humana frente a la muerte se basa en la noción del retorno cíclico (28), de la disolución y de la regeneración periódica del cosmos, heredada de los presocráticos y de las creencias orientales, en particular de las filosofías budistas, que a partir de los años 50 han influí-

do notablemente en la autora: "... je reste profondément attachée à la connaissance bouddhique (...) comme les présocratiques, elle replace l'homme, passager, dans un univers qui passe..." (29). La pérdida de las nociones de persona y de individuo libera al ser humano de la irreversibilidad de la historia, integrándole en el tiempo universal.

A lo largo de nuestro estudio, hemos podido observar que M. Yourcenar nos ofrece diferentes comportamientos humanos en las circunstancias más variadas de la vida. Mostrando "une infatigable curiosité pour les divers aspects de l'aventure humaine" (30), hace vivir a sus personajes todas las experiencias posibles como vías de acceso al conocimiento.

Al presentarnos seres del pasado, nos hace meditar sobre la manera de ser de las generaciones anteriores en su planteamiento de los grandes problemas de la vida y de la muerte, pero, detrás de estos ejemplos, quiere mostrar al hombre atemporal y universal que, salvo algunas variaciones impuestas por las circunstancias externas, sigue siendo fundamentalmente el mismo:

"L'homme moderne est bien moins différent qu'on le croit de l'homme du XIX siècle, de l'homme du XV siècle, de l'homme du I siècle avant Jésus-Christ, ou même de l'homme de l'âge de la pierre. Nos besoins et nos instincts sont les mêmes." (31),

dice a Patrick de Rosbo.

Los comportamientos de Hadrien, Zénon y Nathanaël frente a la vida, al amor, a la muerte, sus pensamientos íntimos, su concepción del hombre, responden a modelos universales y desembocan sobre una forma de sabiduría determinada. Así, a la sabiduría humanista y pragmática de Hadrien (32), podemos comparar la sabiduría visionaria y laica de Zénon (33) y la sabiduría natural, innata de Nathanaël que, sin la vasta cultura de Hadrien ni la inteligencia y el ansia de saber de Zénon, llega con igual lucidez a la misma aceptación y a la misma serenidad final.

NOTAS.

- (1) C.N.M.H., op.cit., pág.342.
- (2) D. Madelénat, op.cit., págs.86-7.
- (3) M. Galey, op.cit., pág.58.
- (4) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d'*Un Homme Obscur*, pág.258.
- (5) M. Galey, op.cit., pág.289: "Dans *Mémoires d'Hadrien*, il s'agissait de faire passer une dernière vision du monde antique vue par un de ses grands représentants...".
- (6) C.N.M.H., o.cit., pág.321.
- (7) id.ibid., pág.342.
- (8) Para Hadrien y Zénon, citamos a J. Blot, op.cit., pág. 122: "Tout se passe comme si l'histoire avait favorisé à chacune de ses étapes l'éclosion et l'épanouissement d'un certain type d'homme".
- (9) E. Real, "Le regard du voyageur...", op.cit., pág.160.
- (10) id., "Le voyage dans l'oeuvre narrative de M. Yourcenar", comunicación presentada en el Coloquio Internacional M Yourcenar, Tours, Mayo 1985.
- (11) C.N.M.H., op.cit., Pág.328.
- (12) M. Galey, op.cit., pág.61.
- (13) cf. id.ibid., págs.158-9.
- (14) C.N.M.H., op.cit., pág.328.
- (15) id.ibid., págs.334-5.
- (16) En *D'Après Rembrandt*, Nathanaël es predicador y trabaja luego en la fábrica de su tío en Amsterdam para esta-

blecerse, finalmente, como patrón de una pequeña imprenta. No se dan tantos cambios de profesión como en la última versión.

- (17) cf. M. Galey, op.cit., págs.242, 248-9.
- (18) P. de Rosbo, op.cit., pág.66.
- (19) id.ibid., pág.73.
- (20) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d' *Un Homme Obscur*, pág.255.
- (21) En el sentido que da la autora al término "religioso", cf. M. Galey, op.cit., págs.39-40.
- (22) M. Delcroix, "Parcours d'une oeuvre", op.cit., págs.35-6.
- (23) O.N., op.cit., pág.309.
- (24) cf. M. Galey, op.cit., págs.39-41.
- (25) cf. P. de Rosbo, op.cit., pág.81.
- (26) P. de Rosbo, op.cit., pág.85.
- (27) M. Galey, op.cit., pág.76.
- (28) R. Poignault, op.cit., vol.2, pág.434.
- (29) cf. Mircea Eliade, op.cit., págs.145-6.
- (30) M. Galey, op.cit., pág.333.
- (31) M. Yourcenar, *Sous Bénédicte d'Inventaire*, op.cit., pág. 42, según las palabras que la autora aplica a Agrippa d'Aubigné en su estudio "Les Tragiques".
- (32) P. de Rosbo, op.cit., pág.57.
- (33) id.ibid., pág.100.
- (34) id.ibid., pág.133).

6.- LAS MODALIDADES LITERARIAS.

Antes de comenzar nuestro análisis de las modalidades literarias empleadas en las últimas novelas, tenemos que recordar las palabras de M. Yourcenar, que fundamentan el enfoque de este capítulo: "... la forme n'est autre que le fond rendu visible et l'essence rendue palpable", declara a Patrick de Rosbo (1). Para Yourcenar, cada una de las tres novelas presenta la forma requerida por el fondo; la forma es significativa e indisociable del contenido, determinada por él; el tema impone la forma y el marco, sea carta o monólogo, o novela polifónica en la que juega con la focalización, "parce qu'un cadre s'impose, parce que le sujet ne tiendrait pas hors du cadre" (2).

6.1.- De la primera a la tercera persona.

Con estas tres novelas, nos encontramos frente a tres biografías que presentan modalidades distintas: *Mémoires d'Hadrien* reviste la forma autobiográfica utilizada anteriormente en *Alexis*, *La Nouvelle Eurydice* y *Le Coup de Grâce*. *L'Oeuvre au Noir* y *Un Homme Obscur* son novelas de forma tradicional, escritas en tercera persona, con inclusión de algunos diálogos, poco abundantes pero siempre reveladores de la psicología del personaje. Constatamos que la escritora, después de *Mémoires d'Hadrien*, abandona definitivamente el empleo de la primera persona y podemos pensar que esta elección no depende únicamente del personaje y de su esencia, sino que responde a la evolución literaria de la escritora.

6.1.1.- Mémoires d'Hadrien: la carta autobiográfica.

Mémoires d'Hadrien se presenta como una larga carta dirigida por Hadrien a su sucesor Marc Aurèle. En un principio M. Yourcenar había elegido la forma del diálogo (3), pero no había conseguido el efecto deseado, quedando la voz del personaje principal demasiado confusa: "la voix d'Hadrien se perdait sous tous ces cris" (4). El encuentro fortuito en 1948 de un principio de carta, la decide a reanudar su proyecto, pero esta vez, bajo la forma de la carta autobiográfica:

"En réalité, mon brouillon ne contenait qu'un début de lettre, beaucoup plus près du journal intime, chose impossible pour un Romain, je m'en suis rendu compte tout de suite. Les Romains ne tenaient pas de journaux intimes" (5).

El deseo de fidelidad al espíritu, a las costumbres de la época y a las exigencias de la verosimilitud le llevan a decidirse por el monólogo en el "género togado", la "ORATIO TOGATA", que confiere al discurso la "DIGNITAS" característica de los escritos del siglo II, como explica en su ensayo "Ton et langage dans le roman historique" (6). A partir del estilo, M. Yourcenar dice haber encontrado el tono de voz del personaje. Además, el estilo de la "ORATIO TOGATA" en el discurso, implica una determinada perspectiva del locutor hacia su destinatario:

"L'ORATIO TOGATA' m'autorisait, par delà ses contemporains et son petit-fils adoptif, à montrer Hadrien s'adressant à un interlocuteur idéal, à cet 'homme en soi' qui fut la belle chimère des civilisations jusqu'à notre époque, donc à nous" (7).

Así, la comunicación se establece no solamente desde un punto de vista intradiegetico (8), entre Hadrien y Marc Aurèle, sino también entre el narrador y el lector virtual y, finalmente, entre M. Yourcenar y el lector real.

Pero la elección de la carta autobiográfica responde al deseo expreso de la autora de transmitir lo más fielmente posible y sin intermediario la personalidad de Hadrien, el reflejo de su espíritu, la formulación de sus reflexiones y de sus sentimientos personales (9). La forma autobiográfica, como señala D. Madelénat,

"avec sa perception interne et cohérente d'une intimité, semble offrir un modèle d'immédiateté de la connaissance, une poétique contigüité avec un passé revécu par le souvenir (...) Elle met en relief des moments cruciaux où se révèle et se forme une personnalité, des récurrences emblématiques d'événements ou de sentiments, pulsations qui rythment une existence" (10).

Por eso, la escritora recrea la voz de Hadrien, o mejor dicho, intenta oírlo por medio de esta "magia simpática" que le permite interiorizar al personaje:

"De plus en plus je me suis rendu compte que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait (...) Il s'agit d'un certain ton, d'une certaine manière de s'exprimer, d'établir ces rapports entre la personne qui parle et la personne à qui elle parle" (11).

Además, el personaje de Hadrien, hombre culto y autor de una correspondencia variada, se prestaba al procedimiento de la carta autobiográfica (12). Desde el punto de vista formal, *Mémoires d'Hadrien* pertenece al género de la novela epistolar y al subgénero de la autobiografía. La carta de Hadrien a Marc Aurèle sirve de pretexto para la escritura autobiográfica: en efecto, si en las primeras páginas, el emperador escribe con el fin de informar a su futuro sucesor sobre su estado de salud y los progresos de la enfermedad, insensiblemente pasa al proyecto consciente y explícito de contar su vida:

"Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès du mal est devenue (...) la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose

maintenant davantage. J'ai formé le projet de te raconter ma vie" (M.H. pág.29).

Ya en el primer capítulo, se advierte un indicio que revela implícitamente la intención de Hadrien de escribir algo más que una carta informativa. Al hablar de los sueños anuncia: "Je reviendrai plus tard sur le peuple étonnant des songes" (M.H. pág.25). Esta anticipación muestra que existe en Hadrien, desde el principio, un deseo latente de prolongar su carta. Si en el primer capítulo la meditación del personaje seguía el orden caprichoso de sus recuerdos, posteriormente, llega a ser una meditación consciente y organizada: Hadrien contempla su vida pasada y construye un relato lógico, coherente y organizado: las cuatro partes centrales de la novela -VARIUS, MULTIPLEX, MULTIFORMIS, TELLVS STABILITA, SACVLVM AVREVM y DISCIPLINA AVGVSTA- siguen un riguroso orden cronológico. Hadrien se convierte en su propio historiador y debe distanciarse de sí mismo para poder contar su vida.

Consecuentemente, la forma de la escritura cambia. Mientras los principios de la carta están dirigidos expresamente y personalmente a Marco Aurelio -"Mon cher Marc"- presentando las modalidades del diálogo [referencias a la segunda persona]: "Je t'épargne des détails qui te seraient aussi désagréables qu'à moi-même..." (M.H. pág.11), "Ne t'y trompe pas" (M.H. pág.12), "Ne me fais pas l'injure de me prendre pour un vulgaire renonciateur" (M.H. pág.16)], a partir de "VARIUS, MULTIPLEX, MULTIFORMIS", las referencias al destinatario van desapareciendo. Hadrien ya no es el

emisor de una carta destinada a Marc Aurèle, sino el narrador, que utiliza las modalidades del relato.

Así mismo, la finalidad de la carta se halla profundamente cambiada. Ya no se trata de una carta informativa, sino de un relato **ejemplar** a través del cual Hadrien se propone como modelo: "Je tiens pourtant à t'instruire, à te choquer aussi (...) Je t'offre ici comme correctif un récit (...) tiré de l'expérience d'un seul homme qui est moi-même" (M.H. pág.29). Al relato oficial, impersonal, destinado a un público general e indeterminado, donde narraba sus acciones históricas de emperador (13), opone este relato personal, que no solamente cuenta las acciones, sino además procede al análisis de las causas y de los resultados de estas acciones: Hadrien quiere descubrir su doble faceta, de emperador y de hombre.

Vemos por tanto, que la novela responde más a la denominación de **autobiografía ficticia** que a la de **memorias**. Es una autobiografía ficticia, concebida y organizada por la conciencia y la visión del personaje, que tiene por tema central al propio Hadrien. En su carta, Hadrien, como Alexis, expresa su deseo de examinarse y decir la verdad: "La vérité que j'entends exposer ici n'est pas particulièrement scandaleuse, ou ne l'est qu'au degré où toute vérité fait scandale" (M.H. pág.29). A sus sesenta años, el narrador se da cuenta de que realmente no se conoce. Mediante su relato pretende alcanzar el conocimiento de sí mismo: "Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me bien connaître avant de mourir" (M.H. págs.29-30). La carta autobiográfica

responde a la búsqueda del verdadero yo por parte del personaje, ante la perspectiva de su muerte. De ahí el intento de Hadrien de comprender y ordenar una vida cuyo sentido no aparece a primera vista, de reconstruir su Yo dividido, complejo, múltiple y sometido a las fluctuaciones de la vida misma: "Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe (...) Le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de montagne, de matériaux divers entassés pèle-mêle. J'y rencontre ma nature, déjà composite, formée en parties égales d'instinct et de culture. Ça et là affleurent les granits de l'inévitable; partout les éboulements du hasard. Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan (...) mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'oeil du souvenir (...) Je perçois bien dans cette diversité, dans ce désordre, la présence d'une personne, mais sa forme semble presque toujours tracée par la pression des circonstances. Par exemple, il me semble à peine essentiel, au moment où j'écris ceci, d'avoir été empereur" (M.H. págs.32-33-34).

Esta reconstrucción ordenada sólo puede ser realizada por la mirada retrospectiva de un hombre que sabe que su vida está prácticamente acabada y que espera su muerte. Esta es la perspectiva elegida por la autora:

"prendre une vie connue, achevée, fixée (...)
par l'Histoire, de façon à embrasser d'un seul
coup la courbe tout entière; bien plus, choisir
le moment où l'homme qui vécut cette existence

la soupèse, l'examine, soit pour un instant capable de la juger" (14).

El personaje, mediante una actividad mnemónica, actualiza y ordena sus recuerdos, estableciendo una progresión cronológica de los hechos a partir de su visión presente. Nos hallamos frente a una superposición temporal, tiempo presente del narrador, tiempo de la memorización y de la escritura y tiempo pasado o materia del relato autobiográfico, que determina la estructura de la novela. Al presente del narrador corresponden el capítulo "ANIMA VAGVLA, BLANDVLA" de la primera parte y el de "PATIENTIA", que clausura la obra y se integra en el presente último del personaje, en el momento que precede su muerte. Las cuatro partes centrales narran la vida pasada de Hadrien, como hemos señalado anteriormente, pero dicha narración se ve frecuentemente interrumpida por las digresiones y pensamientos del narrador, bien por anticipaciones, o por aserciones retrospectivas o por reflexiones contemporáneas a la redacción de la carta. En efecto, la autobiografía incluye también el autoanálisis, con lo cual se dan dos estructuras imbricadas la una en la otra: una estructura narrativa y una estructura metanarrativa o comentario de los acontecimientos pasados para intentar darles un sentido y una legibilidad, una coherencia y una explicación. Si en la autobiografía el narrador se revela y se manifiesta, poniendo de relieve lo que le diferencia de los demás, por el autoanálisis quiere comprenderse a sí mismo, volverse accesible para los demás, y más directamente para Marc Aurèle. Como señala Didier Coste, la autobiografía

se fundamenta sobre un postulado ontológico, mientras el autoanálisis parte de un postulado semiológico: dar sentido es conferir realidad (15).

Por otro lado, nos parece interesante considerar la parte de confesión o de confidencia que sustenta el relato/carta de Hadrien. En *Mémoires d'Hadrien* Marc Aurèle aparece como el confidente del emperador. Pero la elección de Marc Aurèle como destinatario de la carta parece responder más a una razón histórica, convirtiendo al futuro emperador en el heredero del testamento ideológico de Hadrien, que a una razón afectiva o a un deseo de confidencia y de confesión. Si, como hemos visto en las novelas de la primera época, la forma autobiográfica correspondía a la necesidad del personaje de hacer una confesión, intentaremos ver en qué medida se dan las mismas motivaciones para Hadrien. J.P. Madou, en su estudio "L'Art du secret et le discours de l'aveu" (16) explica:

"L'aveu chez Yourcenar obéit à une logique retorse troublant ainsi les instances de l'énonciation ainsi que celles du Destinataire. Car l'aveu s'y présente en effet sous deux modalités fondamentales: la rupture du secret sur le modèle de la confession où l'Autre se trouve interpellé en qualité de Juge; et le partage du secret sur le modèle de la confidence où l'Autre se trouve interpellé en qualité de complice. Mais ces deux formes d'aveu ne se produisent jamais dans le texte à l'état pur.

Entre la confesión y la confianza, entre el juicio moral y la complicidad afectiva, se desliza toda una serie de figuras intermedias burlando y mezclando en la trama narrativa los códigos de la "verdad".

Ahora bien, en *Mémoires d'Hadrien*, Hadrien confiesa sus fallos y defectos personales, desvelando aspectos poco halagadores de su personalidad: su ambición y los métodos poco escrupulosos para satisfacerla: "... ma basse envie de plaire à tout prix et d'attirer l'attention sur moi" (M.H. pág.65); "... mais il faut bien avouer que la fin m'importait plus que les moyens" (M.H. pág.105); reconoce sus momentos de delirio, su ceguera y su egoísmo, su culpabilidad con Antinoüs (M.H. págs.184,190-5); el deterioro de su carácter y el movimiento de ira que le impulsa a herir a su secretario, dejándolo tuerto (M.H. pág.251). Pero podemos preguntarnos si se trata de una verdadera confesión o de un examen de los hechos, ya que las referencias al destinatario van desapareciendo paulatinamente del texto. El juez no es Marc Aurèle, es más bien el propio personaje que quiere explicar, enjuiciar y justificar su conducta.

Sin embargo, al final la carta adopta en cierta ocasión el tono de la confianza. Hadrien, después del relato de sus acciones oficiales parece dirigirse personalmente a Marc Aurèle: "Comme du temps de mon bonheur, ils me croient dieu, ils continuent à me donner ce titre (...) Je t'ai déjà dit pour quelles raisons..." (M.H. pág.305); confianza a media voz, detrás de la imagen estoica del emperador que sigue

cumpliendo hasta el final con su deber. Pero Hadrien se ha distanciado definitivamente de su confidente y del mundo de los vivos y se expresa como si ya se encontrara en el mundo de los muertos, con Antinoüs: "Les vivants qui m'entourent (...) ne sauront jamais à quel point le monde ne nous intéresse plus" (M.H. pág.310). Asistimos a un cambio de destinatario, puesto que el narrador no se dirige ya a Marc Aurèle sino a Antinoüs: "Petite figure boudeuse et volontaire, ton sacrifice n'aura pas enrichi ma vie mais ma mort" (M.H. idem). La carta se ha transformado en un melancólico soliloquio, en un diálogo con un muerto, desapareciendo toda señal de confidencia o de confesión. Podemos hablar, como J. Y. Debreuille, de una "desqualification de la confidence à mesure qu'elle s'énonce". La experiencia personal, si bien se expresa bajo la forma de la autobiografía ficticia, elimina al confidente, revelándose intransmisible. Hadrien analiza y describe su yo, pero no puede comunicarlo. A partir de *Mémoires d'Hadrien*, M. Yourcenar abandona definitivamente la modalidad autobiográfica: tanto *L'Oeuvre au Noir* como *Un Homme Obscur* son biografías escritas en tercera persona. La transmisión del saber no pasa ya por la confidencia o la confesión sino a través de las focalizaciones internas o de la voz impersonal del narrador.

6.1.2.- *L'Oeuvre au Noir*. Una novela polifónica con estructura elíptica.

Hemos visto, con *Mémoires d'Hadrien*, como la escritora elige la forma autobiográfica para escribir la biografía novelesca de un personaje histórico, produciendo un texto referencial, por basarse en unos hechos históricos, y "fic-

cional" en cuanto a todo lo que es creación de la autora. *L'Oeuvre au Noir* es otra biografía que se apoya en un contexto histórico y que narra la vida de Zénon, personaje ficticio inventado por M. Yourcenar. Si en el primer caso, la autora, en lugar de "escribirse a si misma", tiene que eliminar su yo para someterse al yo histórico de Hadrien, en la segunda novela, no se enfrenta con este dilema y puede asumir la total paternidad de su personaje: "... un romancier connaît ses personnages à la fois du dedans et du dehors, il sait leurs tenants et leurs aboutissants, il prévoit ou même a déjà vécu pour eux leur point d'arrivée" (17).

Los métodos que utiliza la escritora para *L'Oeuvre au Noir* presentan ciertas interferencias entre novela y biografía, como en *Mémoires d'Hadrien*: las dos formas seleccionan y ordenan materiales de origen diverso, en relatos cuya apariencia literaria es semejante: "seule diffère, chez le lecteur la pensée de la référence" (18), pero el texto es predominantemente "ficcional". Sin embargo, advertimos ciertas tendencias nuevas que caracterizan la biografía moderna por oposición al paradigma de la biografía clásica, ejemplar (19): variaciones del punto de vista, diálogos, descripción de lugares, del medio, organización del relato por episodios, comienzo "in media res" seguido de una retrospectiva, temas recurrentes que dan ritmo y sentido a una vida, que pondremos de relieve más adelante.

La primera diferencia evidente entre las dos novelas es la forma de la biografía en tercera persona, que marca un giro definitivo en la obra novelesca de la autora. Al buscar

el tono justo, M. Yourcenar se decide por una novela polifónica y explica las razones de su decisión en su ensayo: "Ton et langage dans le roman historique":

"*L'Œuvre au Noir* est polyphonique et non monodique. Les conversations y abondent (...) L'ouvrage n'est pas écrit, comme *Mémoires d'Hadrien*, à la première personne, c'est-à-dire que le monde n'y est pas vu et décrit par le personnage central. En fait, tout comme j'avais senti de bonne heure que le ton de *Mémoires d'Hadrien* gagnait en justesse à passer par la voix de l'empereur, je m'aperçus vite que le contraste dans *L'Œuvre au Noir* entre le ton du narrateur moderne et celui de personnages situés dans un autre siècle n'était pas supportable, et que la partie narrée devait l'être le plus possible en style indirect, tantôt à travers Zénon, ou tout autre protagoniste ou comparse, tantôt encore par la 'voix publique' comme un sourd et presque toujours imbécile chuchotement choral. La vie reconsidérée par Hadrien dans les perspectives de la mémoire cédait la place à la vie sentie au jour le jour à un niveau très proche du langage parlé" (20).

La autora, que otorga una importancia capital a la voz de sus personajes (21), busca con la tercera persona el mismo

acercamiento al personaje, y se mantiene en la misma situación de discreción y de "silencio" que con la primera:

"... dans le cas d'une narration en apparence impersonnelle comme *L'Oeuvre au Noir* (...) où c'est l'auteur qui est censé raconter et expliquer le ton de voix, l'inflexion, le point de vue demeurent le plus possible celui du personnage en question. Même quand j'écris IL au lieu de lui faire dire JE, c'est fréquemment Zénon qui parle, ou n'importe quel comparse (...) Il y a une espèce d'humilité en présence du personnage qui m'importe beaucoup" (22).

Si consideramos la estructura externa de *L'Oeuvre au Noir* constatamos que en vez de seguir desde el principio la cronología propia de la biografía, comienza como la mayoría de las novelas de aventuras, *in media res*, para retroceder, en el segundo capítulo, a la infancia del personaje. La autora quiere poner de relieve la oposición evidente entre Zénon y Henri-Maximilien y subrayar de esta manera el carácter singular de la búsqueda de Zénon. El lector queda informado del carácter, del aspecto físico y de las intenciones del personaje principal y conoce el principio ordenador de la novela desde las primeras páginas: Zénon, ávido de saber, parte en busca del conocimiento, del descubrimiento del mundo y de sí mismo. Sabemos que el personaje se dispone a correr toda clase de aventuras con la intención de superar los límites de la condición humana. Los cuatro capítulos

siguientes, que narran retrospectivamente la vida de Zénon, desde su nacimiento hasta el momento de su marcha de Brujas, respetan la cronología de la vida del personaje. Pero mientras en un sólo capítulo: "Les enfances de Zénon", se relatan los primeros veinte años del personaje, los tres capítulos siguientes -"Les loisirs de l'été", "La fête à Dranoutre" y "Le départ de Bruges"- ofrecen una información pormenorizada sobre el carácter, las aficiones y las actividades del joven Zénon, su forma de pensar, sus reacciones, dentro de una extensión temporal limitada a un par de meses. El tempo atestigua el deseo de la escritora de insistir sobre estos meses de adolescencia y de resumir brevemente los veinte años anteriores ya que, según ella, como dice H. Hillenaar, "... ce serait mettre des oeillères que d'expliquer le cours d'une vie par celui d'une enfance" (23).

Por otra parte, estos cuatro capítulos ponen de relieve la oposición del personaje al medio, tanto familiar como social, y destacan sus particularidades intrínsecas, cumpliendo una doble funcionalidad: cronológica e "indicial" (24) o indicativa mediante las alusiones al carácter, las informaciones relativas a la identidad, las apreciaciones de ambiente y de contexto social.

A partir del capítulo "La voie publique" comienzan las aventuras del personaje. La autora se aparta del procedimiento tradicional de la novela de aventuras, al resumir en pocas páginas un periodo de veinte años de la vida de Zénon. En efecto, las aventuras del personaje aparecen reducidas a su mínima expresión, referidas de una manera incompleta e inexacta, a través de la voz pública, narrador colectivo cu-

ya información está viciada, deformada y truncada. Está claro que M. Yourcenar quiere quitar toda funcionalidad a la peripecia y a las acciones del personaje como tal, como explica en *Les Yeux Ouverts*:

"Il part au début pour s'instruire avec Don Blas de Vela. Vient ensuite Montpellier, puis les années que je n'ai pas décrites -je n'y ai fait que des allusions- (...). Après, c'est l'Orient, et je n'ai pas vraiment décrit ces aventures en détail (...). Je ne me suis pas beaucoup étendu la-dessus parce que les péripéties ne m'intéressaient pas." (25).

La desvalorización de la aventura viene expresada por el mismo personaje que dice, durante la conversación en Innsbrück: "J'ai passé vingt ans dans ces petites péripéties qui dans les livres s'appellent des aventures" (O.N. pág.108). La información se vuelve más precisa en "Les derniers voyages de Zénon", momento en que el personaje llega a desear su vuelta a Brujas, su punto de partida, dándose por terminada "La vie errante" y las aventuras externas de Zénon.

Desde el punto de vista narrativo, la escritora suple la carencia de información por medio del diálogo, que reviste una importancia capital. El capítulo "La conversation à Innsbrück", que hace eco al primer diálogo y al comienzo de la novela en "Le grand chemin", vuelve a juntar a los dos personajes antitéticos Henri-Maximilien y Zénon, los

cuales hacen el balance de sus veinte años de vida aventurera. La autora delega en su personaje la función informativa, aunque ésta sea dada de forma parcial y sometida a la subjetividad del personaje, siendo más una interpretación que una narración objetiva de los hechos. Los otros diálogos posteriores, que pertenecen a la segunda y a la tercera parte, también tienen una gran importancia, pero no cumplen ya esta función informativa ni se refieren a las aventuras del personaje. Las conversaciones con el prior y la última entrevista con el canónigo Campanus, muestran principalmente los estados anímicos y la evolución interior del personaje.

Nos encontramos, por tanto, con grandes zonas de silencio en la vida de Zénon, que dan lugar a un tipo de composición elíptica por la ausencia de importantes lapsos de tiempo, aparición y desaparición de personajes, periodos de sombra que aumentan la complejidad del personaje y dan un mayor efecto de autenticidad a la novela. La escritora, que adopta siempre el punto de vista más próximo al de su personaje e intenta coincidir con él, dice: "Qui se souvient de sa vie tout entière? On n'en retient qu'une infime partie" (26).

En "La vie errante", tres capítulos parecen ajenos al personaje principal y a su evolución: "La mort à Münster", "Les Fugger de Cologne" y "La carrière d'Henri-Maximilien". Aparecen como breves historias paralelas, mínimamente relacionadas con Zénon y sin función estructural en la novela. Sin embargo, como muestra E. Real, están requeridos por la lógica interna del personaje. Aparte de la ambientación histórica que aportan a la novela, muestran la soledad cre-

ciente de Zénon: "en effet, leur fonction n'est pas seulement de présenter, à travers les parents du héros les agitations convulsives de la société de l'époque, mais de faire apparaître aussi, avec la mort de chacun d'eux, que Zénon est de plus en plus seul, donc plus disponible et plus libre" (27).

La segunda parte de la novela, por su título: "La vie immobile" se opone semánticamente a la primera. Tenemos que destacar el capítulo "L'abîme", de importancia capital, colocado en medio de la novela, nudo que determina la progresión de la acción y la evolución del personaje, punto de partida de una nueva etapa en la vida de Zénon.

En conformidad con la oposición "vida errante" vs. "vida inmóvil", asistimos a una paralización espacial y a una total desaparición de las peripecias a favor de una interiorización del personaje. A los viajes de Zénon sucede la vida estática en Brujas, caracterizada por la monotonía y la rutina que conllevan una inmovilización del tiempo. Para la experiencia interior del "abîme", la autora utiliza la focalización interna y el estilo indirecto libre, ofreciendo directamente el punto de vista del personaje. Los recuerdos que afluyen a la memoria de Zénon, fuera de toda cronología lógica, aportan los datos informativos necesarios para que el lector pueda hacer una reconstrucción de la vida pasada del personaje. Es lo que Elena Real llama: "Une biographie à travers l'abîme" (28). Mediante la focalización interna y con la aparición de los recuerdos en la mente de Zénon, se suple la carencia de información sobre su vida errante y el lector va descubriendo las piezas claves que necesitaba para

poder complementar el puzzle y reconstituir la trayectoria del personaje. Como se ve, estamos muy lejos del relato autobiográfico de Hadrien, ordenado cronológicamente en la parte central de la novela. M. Yourcenar, al adoptar esta nueva técnica biográfica, quiere dejar constancia de la complejidad de la vida misma, fuera de toda clasificación y sistematización artificiales, y muestra la imposibilidad de fijar al individuo en una progresión vital ordenada y lógica: "Je me suis rendu compte que c'était une vue fausse, que c'est beaucoup plus complexe, que les expériences et les intentions se contredisent, ou paraissent le faire, et que, tout à la fois se défait et s'unit, arrivé à un certain point" (29), dice, refiriéndose a Zénon.

Con esta nueva concepción de la biografía, sometida a las mutaciones perpetuas de la personalidad y a los caprichos del azar, estamos en el polo opuesto de toda mitología personal y de toda explicación coherente de la vida humana. Mientras Hadrien decía: "... l'esprit humain répugne à s'accepter de 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 (...) se passe à rechercher les raisons d'être, les points de départ, les sources" (M.H. págs.34-35), Zénon se disuelve en la experiencia del abismo y asume perfectamente el azar que ha dirigido su vida, sin buscar ninguna explicación lógica a sus actos, a sus recuerdos o a sus sentimientos.

Después de la muerte del prior, en el capítulo "Les désordres de la chair", se produce un estrechamiento temporal y se suceden rápidamente los acontecimientos que impul-

san al personaje hacia su fin. A veces, son acontecimientos fortuitos que acaecen sin razón aparente; otras, se encadenan según una lógica exterior implacable, como en el capítulo "La souricière", que clausura la segunda parte: el personaje pierde toda posibilidad de huir y está fatalmente abocado a la muerte. Pero constatamos una importante elipsis narrativa y temporal entre el juicio en "L'acte d'accusation" y "La visite du chanoine", subrayada por el capítulo "Une belle demeure" que rompe el ritmo de la narración y desplaza la atención del lector, concentrada en el encarcelamiento y juicio del personaje. Se suspende momentáneamente el curso de los acontecimientos para poner de relieve la actitud de Martha, contrapunto de la de Zénon y como una prueba más de la fatalidad que pesa sobre el personaje.

En el último capítulo, que muestra la experiencia interior de Zénon viviendo su propia muerte, se suceden la narración impersonal y el estilo indirecto libre, describiendo a la vez el comportamiento externo, los actos y los pensamientos del personaje, con todos los matices de la iluminación final y del éxtasis interior, para terminar por una frase impersonal carente de toda connotación: "Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon" (O.N. pág. 322). La vuelta a la narración objetiva por parte de la escritora, deja patente el carácter misterioso e intransferible de la última experiencia que escapa al conocimiento humano.

Durante la novela se repiten ciertos temas recurrentes que marcan la progresión psicológica del personaje: el tema de la alquimia ocupa principalmente la segunda y la última

parte y se ve realizado por la utilización de subtítulos o fórmulas alquímicas (*solve et coagula; mors philosophica, de occulta philosophia*) que ponen de relieve a nivel textual el proceso de transmutación y la naturaleza de la búsqueda del personaje. De la misma manera, vemos cómo se repiten las tentaciones de suicidio durante "L'abîme" y "La promenade sur la dune" y como el baño regenerador en la playa de Heyst preludia la muerte del protagonista. Por otro lado, la novela está marcada por una serie de encrucijadas en las que Zénon tiene que elegir y que constituyen un camino de renunciaciones y de rechazos hasta el sacrificio final de la propia vida.

En cuanto a la progresión ideológica de Zénon, ésta viene expresada por las tres citas que anuncian las distintas partes de la novela: la *Oratio de Hominis Dignitate* de Pico de la Mirandola y los versos de Julián de Médicis van sugiriendo su progresivo pesimismo, acorde con la mentalidad del Renacimiento, mientras el lema alquímico que preside la segunda parte -"*Obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*"-, refleja la búsqueda interior del personaje. Este sistema de ecos, de repeticiones o de temas recurrentes añaden solidez a la organización de la novela y a la configuración del personaje.

Después de este análisis, se impone una reflexión sobre la forma literaria utilizada y sus implicaciones a nivel teórico. Como acabamos de ver, la biografía de Zénon no es un relato organizado según las leyes del género. La autora no respeta el continuum temporal de la vida del personaje. Pero esto se debe principalmente a la focalización interna

que muestra al personaje evocando su pasado sin ninguna organización consciente. La biografía aparece bajo el signo de la discontinuidad y de la fluctuación temporal, acudiendo desordenadamente a la conciencia de Zénon recuerdos próximos o lejanos fuera de toda sucesión temporal lógica. El personaje mismo ha sido incapaz de dominar y organizar la materia de su propia vida para escribir este *liber singularis*, libro de la singularidad intrínseca, como tampoco lo ha podido ni querido hacer la autora. Desaparece todo deseo de confesión o de confidencia, y al mismo tiempo se manifiesta una desvalorización de la concepción personal e individualista del Yo.

Mientras Hadrien es el centro del relato, el personaje alrededor del cual giran los demás, vemos que en el caso de Zénon el individuo no es un ser único y que sus aventuras personales carecen de importancia. El Yo del personaje no importa: "Il importait peu qu'un homme de cet âge vécut ou mourût" (O.N. págs.243-244), "Il importe peu qu'un homme de mon âge vive ou meure..." (O.N. pág.220), dicen Zénon y el prior. A través de esta depreciación de la individualidad, advertimos la influencia de la concepción oriental y budista del tiempo y del hombre sumido en el tiempo universal, que se fundamenta en el mito del eterno retorno, como hemos señalado anteriormente. Esta visión del ser humano determina la evolución literaria de M. Yourcenar, que se manifiesta directamente en la forma de las últimas novelas, especialmente a partir de *L'Oeuvre au Noir*.

6.1.3.- Un Homme Obscur: una vida que fluye.

La última novela de M. Yourcenar, *Un Homme Obscur* (30) presenta la forma más depurada de las tres biografías y sigue fielmente el transcurrir vital del personaje. Si en *L'Oeuvre au Noir* la historia de Zénon aparecía a través de su memoria y de su conciencia, en el caso presente, la autora narra directamente, sin ninguna intervención personal, las etapas sucesivas de una vida que pasa "como el agua que fluye", siguiendo hasta la última página el orden de los pensamientos, las percepciones y los actos realizados o sufridos por el personaje.

Desde el punto de vista narrativo, la biografía de Nathanaël tiene una estructura circular; comienza y termina con la muerte del personaje. La narración, que se abre con la noticia de la muerte de Nathanaël, vuelve retrospectivamente a su nacimiento para seguir luego el orden cronológico de su vida, presentando una linealidad perfecta.

En cuanto al tempo de la novela, vemos cómo el tiempo que corresponde a la infancia está escamoteado -los primeros quince años de Nathanaël ocupan aproximadamente tres páginas- y si los cuatro años de viajes se extienden sobre diecisiete páginas, no es tanto por la importancia de las peripecias sino porque dan cuenta de la progresiva formación del personaje. La parte más extensa del libro abarca los últimos ocho años de la vida de Nathanaël, que se reparten en tres etapas: los cuatro años de trabajo en la imprenta, tres años y medio que transcurren en el hospital y en casa de los Van Herzog, y los últimos seis meses en la isla frisona. La autora privilegia, por tanto, la vida del personaje

adulto, realizándose como ser humano e individuo inserto en la sociedad, y su preparación a la muerte, teniendo en cuenta que los últimos cuatro años se extienden sobre unas ochenta páginas (en una novela de menos de ciento treinta).

Como hemos mencionado repetidas veces, para Yourcenar, el fondo determina la forma y el personaje incide directamente sobre el tipo de biografía. Nathanaël, a diferencia de Hadrien, no es un personaje histórico de relieve. No posee la personalidad acusada ni el protagonismo de Zénon, personaje de tipo "prometéico", enfrentado con la sociedad y la ideología de su tiempo; es un ser anodino, oscuro, que no causa impacto y que se va configurando al ritmo de los acontecimientos. Su biografía se basa en la evocación de lo cotidiano y se aleja de los modelos de la biografía tradicional tratando sólo de mostrar los avatares de una vida sometida al azar, y habitualmente, como señala D. Madelénat: "Les types d'explication mis en oeuvre dans les 'modèles' biographiques correspondent à deux des trois ordres traditionnels des causes historiques: finalité et causes matérielles (le hasard ne constituant pas un système)" (31). Ahora bien, si Hadrien reconoce en su trayectoria vital "les éboulements du hasard" y una cierta fatalidad (M.H. pág.33), y pretende dar coherencia a su vida por la escritura, buscando las causas, los puntos de partida, las fuentes (M.H. pág.35). Nathanaël acepta sin problemas todas las vicisitudes de su destino. La coherencia de su vida no proviene de un deseo expreso de reconstrucción, ni de una voluntad de oposición o de superación, sino de una plena asunción de todo cuanto le ocurre. De ahí la modalidad de escritura

adoptada por la autora, que sigue fielmente la progresión del personaje, renunciando a toda interpolación temporal o narrativa y limitándose a la focalización interna y a la narración en tercera persona.

Una de las consecuencias de esta perspectiva es la ausencia de diálogos (32), salvo la conversación de Nathanaël con Leo Belmonte, cuya función es poner de relieve la lucidez y el sentido común del personaje. Nathanaël casi no habla para expresar su pensamiento:

"La principale difficulté d'*Un Homme Obscur*, était de montrer un individu à peu près inculte formulant silencieusement sa pensée sur le monde qui l'entoure, et quelquefois, très rarement, avec des lacunes et des hésitations qui correspondent aux balbutiements d'un bègue, s'efforçant d'en communiquer à autrui au moins une parcelle. Nathanaël est de ceux qui pensent presque sans l'intermédiaire des mots" (33).

Sus pocas palabras se limitan a frases sueltas, generalmente desprovistas de todo matiz psicológico (H.O. págs.101,115, 174,175). Contrariamente a Hadrien y a Zénon, Nathanaël no tiene voz; acaba por perder la voz y el habla en la soledad de la isla (H.O. págs.194-5).

Los procedimientos utilizados por la escritora -focalización interna sobre Nathanaël, ausencia de diálogos, estilo indirecto (predominante en esta novela sobre el estilo indirecto libre), implican una "desindividualización" del

personaje, una "despersonalización" de su yo que se pone en evidencia al final de la novela a través del pensamiento de Nathanaël. En efecto, como afirma E. Real,

"quand pour la première fois et au seuil de la mort il se cherche, il se trouve sans passé; incapable de se voir, il ne se souvient que de certains êtres qui ont traversé sa vie, mais il ne se trouve pas (H.O. pág.197) (...) La rétrospection réfléchie, la mémoire du moi apparaissent dans *Un Homme Obscur* impossibles, car le moi se dilue inexorablement dans l'écoulement temporel et que rien ne peut le fixer" (34).

Cabe advertir una evolución clara de M. Yourcenar a través de las tres biografías de esta segunda época. Mientras en *Mémoires d'Hadrien* el personaje se afirma como individuo, a través de su relato autobiográfico y en *L'Oeuvre au Noir*, la biografía de Zénon en tercera persona, muestra su intento de superar los límites del individuo, pero pone en evidencia su incapacidad para organizar coherentemente su pasado, en *Un Homme Obscur*, la vida del personaje, ajena a todo intento personal de organización y de reconstrucción por la memoria, sobrepasa los límites de la individualidad y muestra al hombre atemporal y universal que acepta las limitaciones de su condición. La biografía ya no intenta revivir a un personaje histórico real, ni relatar la vida extraordinaria de un personaje ficticio; se ha convertido en un pre-

texto de la autora para expresar su propia visión de la vida y del hombre.

6.2.- Marguerite Yourcenar y el Bildungsroman.

Podemos incluir las tres novelas que acabamos de tratar en la modalidad biográfica: autobiografía novelesca en *Mémoires d'Hadrien*, biografías ficticias en *L'Oeuvre au Noir* y en *Un Homme Obscur*. Las tres relatan la vida del personaje desde su nacimiento hasta su muerte. Al elegir esa estructura narrativa, M. Yourcenar sigue la tradición del "Bildungsroman" alemán y del "Life novel" inglés, ya constituidos como género literario tradicional, modalidad retomada por los autores de los "romans-fleuves", como Romain Rolland con su *Jean Christophe*, a partir del principio de siglo (35). Siguiendo la pauta de estos novelistas, ella rompe con la tradición vigente de la novela francesa, que se interesaba preferentemente por los momentos críticos de una vida, el conflicto o el nacimiento y la evolución de una pasión, sin contemplar el conjunto de una vida captada en su progresión. En sus últimas novelas, nos muestra a Hadrien, Zénon y Nathanaël recorriendo paso a paso las etapas sucesivas de su vida -infancia, adolescencia, madurez (sólo Hadrien alcanza una vejez relativa)- hasta su enfrentamiento con la muerte.

Pero estas tres novelas difieren de lo que se ha dado por llamar la "novela río" por varias razones. En primer lugar, no tienen la magnitud, el volumen habitual de dichas "novelas-ríos" o "novelas-ciclos", compuestas por un número considerable de tomos. Aún siendo obras de gran densidad temática y caracterizadas por su dilatación espacio-

temporal, oscilan entre las 127 páginas de *Un Homme Obscur*, la más breve y las 311 de *L'Oeuvre au Noir*, un poco más larga que *Mémoires d'Hadrien*.

Por otra parte, la trama argumental de estas novelas está minuciosamente construida y, aunque pueda ofrecer varias intrigas simultáneas como *L'Oeuvre au Noir*, éstas siempre están unidas por algún nexo y subordinadas a la intriga principal. En eso se distinguen claramente de las "novelas-ciclos" que no tienen intriga principal sino varias intrigas interferentes y de igual importancia, a menudo independientes unas de otras, como señala Cl. Edmonde Magny: "Nous pouvons parfaitement en lire un volume sans éprouver le désir -ni parfois même l'envie- de connaître ceux qui précèdent et qui suivent" (36). Por ejemplo, si consideramos *L'Oeuvre au Noir*, vemos que "La mort à Münster", historia de Simon Adriansen e Hilzonde y "Les Fugger de Cologne", que narra la vida de Martha y la muerte de Bénédictte, son simultáneas a la vida errante de Zénon y contribuyen a crear la soledad cada vez mayor del personaje central. Lo mismo podemos decir de "La carrière d'Henri-Maximilien" o del episodio de la muerte del prior. El personaje principal es el hilo conductor alrededor del cual gravitan las intrigas secundarias.

Además, M. Yourcenar no cae en ningún momento en el didactismo o en el ensayismo propio de ciertos autores de "novelas-ciclos" o "novelas-ríos", ni se dedica al análisis literario, estético o político, como lo hace Romain Rolland en su *Jean-Christophe* o Roger Martin du Gard a partir del primer volumen de *L'Été 14* de *Les Thibault*. Ella transmite

su pensamiento y su visión del mundo a través de la conciencia de sus personajes, que suelen estar perfectamente capacitados para emitir juicios sobre el mundo que les rodea. Pueden ser personajes cultos y ansiosos de saber como Hadrien y Zénon, o desprovistos de todo prejuicio cultural como Nathanaël, pero siempre dotados de una gran lucidez y de espíritu crítico.

Sin embargo, a pesar de estas diferencias, podemos establecer ciertos puntos de comparación entre estas novelas y el "roman-fleuve" ya que, como en éste, a través del personaje central, se expresa una realidad que sobrepasa al individuo y se muestra a la vez la historia de una familia, de una sociedad o de un país durante una fracción temporal representativa de una época: el imperio del siglo II de la Era Cristiana, el Renacimiento, la sociedad obrera y aristocrática del siglo XVII en Amsterdam. Así, con *Mémoires d'Hadrien*, "...il s'agissait de faire passer une dernière vision du monde antique vue par un de ses derniers grands représentants..." (37), dice la autora, y en *L'Œuvre au Noir*, "la campagne de Hongrie, l'horreur de la guerre (...) les années d'errance en Italie et en Allemagne (...) Ce qui m'intéressait, c'était un personnage (...) qui avait traversé tout cela" (38). En consecuencia, el tiempo y el espacio son múltiples y variados, captados en sus mutaciones sucesivas a lo largo de la vida del personaje. La escritora recalca este fluir de la vida con el título de la trilogía *Comme l'Eau qui Coule*, insistiendo sobre el paso de la vida para Nathanaël: "... parce que c'est la vie qui passe, et qu'un homme (...) accepte de la laisser passer" (39). En este

sentido, conviene recordar también su primer y extensísimo proyecto de novela, "... ce 'grand dessein' dont le résultat eût été un roman-océan plutôt qu'un roman-fleuve..." (40) y cuyo título *Remous* presentaba ya la metáfora del fluir del agua.

Pero M. Yourcenar, en su creación novelesca de la última etapa, privilegia claramente el destino individual del hombre sobre la pintura de una sociedad en plena evolución y busca, a través de la vida del personaje, las grandes constantes de la condición humana: "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" (41). Más que al "roman-fleuve", del que difiere por las razones que hemos dado anteriormente, se aproxima a la tradición del "Bildungsroman", con sus novelas basadas en la vida y en la evolución interior del personaje, que pasa por una serie de pruebas iniciáticas, al estilo de *La Montagne Magique* de Thomas Mann. Sin pretender establecer ningún paralelismo entre estos dos escritores, queremos señalar ciertas analogías entre el autor de los *Buddenbrooks*, de la autobiografía de Félix Krull (42), *La Mort à Venise* y *La Montagne Magique*, objeto de un ensayo de M. Yourcenar, "Humanisme et Hermétisme chez Thomas Mann" (43) y nuestra autora. En efecto, como él, nos presenta al hombre-microcosmos, "formé et régi par les mêmes lois que le cosmos, soumis comme la matière elle-même à une série de transmutations partielles ou totales, relié à tout par une sorte de riche capillarité" (44). Sus personajes se enfrentan igualmente al deseo, a la

enfermedad, a la muerte y acaban integrándose a su medio de origen: el cosmos. Ambos escritores confieren a sus novelas, a partir de un lugar y de un tiempo determinados, un trasfondo atemporal y cósmico y llevan a sus personajes hacia el conocimiento de su condición de hombres y a la adquisición de la sabiduría. Podemos decir que, *mutatis mutandi*, ambos "ont tenté de transcender le destin humain en termes de destin universel" (45).

NOTAS.

- (1) P. de Rosbo, op.cit., pág.16.
- (2) M. Galey, op.cit., pág.63.
- (3) id.ibid.,pág.59:"... les dialogues de la première version du récit hadrianique n'étaient pas mal du tout dans leur genre Gobineau, à la fois plongés dans une époque et la voyant de loin..."
- (4) C.N.M.H.,op.cit. pág.322.
- (5) M. Galey, op.cit., pág.148 y C.N.M.H., op.cit.,pág.339.
- (6) M. Yourcenar, *Le Temps, ce Grand Sculpteur*, op.cit., pág.37.
- (7) id.ibid.
- (8) Utilizamos la terminología de G. Genette, cf. *Figures, III*, ed. Seuil, Paris. 1972.
- (9) M. Yourcenar, C.N.M.H., op.cit., pág.330: "Portrait d'une voix. 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, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi".
- (10) D. Madelénat, op.cit., pág.162.
- (11) M. Galey, op.cit., pág.71.
- (12) id.ibid., pág.151: "... j'avais cette grande chance que ce fût un homme lettré qui était en même temps un homme d'action, un homme qui avait un long passé de civilisation derrière lui..."

- (13) "A coup sûr, j'ai composé l'an dernier un compte-rendu officiel de mes actes, en tête duquel mon secrétaire Phlégon a mis son nom" (M.H. pág.29).
- (14) C.N.M.H., op.cit., pçag.322.
- (15) cf. Didier Coste, "Autobiographie et autoanalyse, matrices du texte littéraire", *Actes du Colloque International Individualisme et Autobiographie en Occident*, ed. de l'université de Bruxelles, 1983, pág.254.
- (16) cf. J.P. Madou, "L'art du secret et le discours de l'aveu", op.cit.
- (17) M. Galey, op.cit., pág.226.
- (18) D. Madelénat, op.cit., pág.168.
- (19) Nos apoyamos en la definición de la biografía clásica de D. Madelénat, op.cit., págs.36-7.
- (20) M. Yourcenar, *Le Temps, ce Grand Sculpteur*, op.cit., págs.41-2, "Ton et langage dans le roman historique".
- (21) M. Galey, op.cit., pág.198: "J'ai toujours attaché une importance considérable aux voix".
- (22) P. de Rosbo, págs.28-9.
- (23) H. Hillenaar, op.cit., pág.3.
- (24) cf. R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, núm.8, col. Points, ed. Seuil, París, 1981, págs.14-5.
- (25) M. Galey, op.cit., pág.173.
- (26) id.ibid., pág.175.
- (27) E. Real, "L'aventure initiatique...", op.cit., pág.195.
- (28) id.ibid., pág.199.
- (29) M. Galey, op.cit., pág.174.

- (30) Como hemos explicado en nuestra introducción, *Souvenirs Pieux* y *Archives du Nord* no pueden ser consideradas como novelas.
- (31) D. Madelénat, op.cit., pág.133.
- (32) No tomamos en cuenta la conversación que oye casualmente Nathanaël en el barco y que le informa de la muerte de Saraï.
- (33) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d' *Un Homme Obscur*, pág.260.
- (34) E. Real, "L'autobiographie par la biographie", comunicación presentada en el II Coloquio Internacional M. Yourcenar, Valencia, Octubre 1986.
- (35) Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, op.cit., pág.144.
- (36) Cl. E. Magny, op.cit., pág.277.
- (37) M. Galey, op.cit., pág.289.
- (38) id.ibid., pág.173.
- (39) id.ibid., pág.58.
- (40) M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*, op.cit., postface d' *Anna, Soror...*, pág.241.
- (41) M. Galey, op.cit., pág.171.
- (42) T. Mann, *Les Confessions du Chevalier d'Industrie Felix Krull*, escrito entre 1911 y 1954.
- (43) cf M.Yourcenar, *Sous Bénédicte d'Inventaire*, op.cit., págs.265-312.
- (44) id.ibid., pág.271.
- (45) id.ibid., pág.305.



CONCLUSION.

Al término de nuestro estudio sobre la obra novelística de Marguerite Yourcenar, volvamos la vista atrás y consideremos el camino recorrido a lo largo de nuestros diferentes análisis.

Si comparamos las novelas de las dos épocas que marcan la trayectoria literaria de la autora, advertimos unas diferencias sustanciales que ponen de relieve la evolución de su labor creadora.

Obviamente, comenzaremos por el personaje, eje principal a partir del cual se organiza nuestra investigación, subrayando los rasgos dominantes que le caracterizan en los dos periodos, a través de los cuales podemos apreciar su progresiva transformación.

En las cinco primeras novelas hemos podido observar que los personajes centrales ofrecen una característica común: su juventud. Todos rondan los veinte años en el momento de su aventura, siendo generalmente el personaje femenino mayor que el masculino. Cuando se informa sobre su infancia o su primera adolescencia, es de forma breve, para explicar su mentalidad o su situación. Por otra parte, aunque Stanislas, en *La Nouvelle Eurydice* y Eric en *Le Coup de Grâce* hayan alcanzado la madurez, relatan una aventura pasada que ha ocurrido durante su juventud. Sólo Marcella, en *Denier du Rêve* parece haber pasado de la treintena cuando transcurren los hechos.

Son personajes específicos, dotados de una individualidad muy acusada, que se manifiesta más por sus comportamientos frente a su problema personal que por su caracterización a lo largo de la novela. En efecto, hemos podido comprobar la casi total ausencia de descripción en las tres primeras novelas, si bien hemos hallado algún rasgo aislado del aspecto externo de los personajes, recalcando su juventud y su belleza. El retrato moral prevalece sobre el retrato físico, dando lugar a unos personajes "desencarnados": "...à peine dotés d'un corps, [ils] ne nous sont connus que par cette partie d'eux qui est requise pour qu'il y ait histoire" (1), carentes del relieve y del espesor que caracterizan los héroes de las novelas de Balzac o de Zola.

En *Denier du Rêve*, unas breves descripciones sirven de presentación de los numerosos personajes y al retrato físico se une un retrato psicológico, siendo los rasgos externos el reflejo de una manera de ser, de un carácter determinado.

Ahora bien, en *Le Coup de Grâce* hemos visto una mayor insistencia en los procesos descriptivos, apareciendo Sophie como un personaje de carne y hueso, con toda su realidad física, por oposición a los personajes "desencarnados" de novelas anteriores.

Pero todos estos personajes son dados a conocer sobre todo en su interioridad a través del conflicto pasional o ideológico que constituye el punto focal de la narración. Como hemos visto, se trata de una crisis íntima de gran intensidad y de poca duración, de carácter afectivo y/o moral. En las dos primeras novelas, dicha crisis está provocada por un sentimiento o deseo amoroso contrario a las

leyes sociales y religiosas -el amor incestuoso de Anna y Miguel, el amor homosexual de Alexis- que plantea a los personajes graves problemas de conciencia y se resuelve por medio de la transgresión. Cuando Miguel y Anna realizan el incesto, cuando Alexis asume y confiesa su homosexualidad abandonando a su mujer y a su hijo, desaparece el conflicto interno que los atormentaba.

Sin embargo, a partir de *La Nouvelle Eurydice*, la crisis no se resuelve por ninguna transgresión por parte del personaje sino por la muerte elegida libremente o debida a una fatalidad externa. El conflicto interno ya no se plantea en los mismos términos, pues ha desaparecido la noción de interdicto religioso y se han debilitado los interdictos sociales. En las novelas siguientes permanece la homosexualidad como constante en los personajes, pero de forma atenuada, como rasgo de carácter o particularidad intrínseca, sin causar problemas de conciencia y llega incluso a ser, en *Denier du Réve*, una posibilidad más de contacto humano, como puede verse en la relación homosexual que une a Massimo y Carlo. Se produce por tanto, una liberación gradual del personaje que, en estas últimas novelas anuncia las figuras de Hadrien, Zénon y Nathanaël y marca una clara apertura en su configuración psicológica y moral.

Por otro lado, en las dos últimas novelas, los acontecimientos externos condicionan el conflicto interno e incluso pueden provocarlo directamente, como en *Denier du Réve*. También hemos advertido que, mientras en esta novela el enfoque individual está mediatizado por la problemática del grupo, en *Le Coup de Grâce* el personaje hace prevalecer el

asunto personal sobre el conflicto externo. Pero en ambos casos, el mundo externo toma parte activa en el desarrollo de la intriga, a diferencia de lo que ocurre en las tres primeras novelas, centradas únicamente en la crisis íntima de los personajes. Involucrados en los acontecimientos históricos de su tiempo, los personajes de *Denier du Rêve* y *Le Coup de Grâce* cobran un mayor realismo y más autenticidad. La utilización de la historia, tal como aparece al final de esta primera etapa de creación, deja presentir un cambio en los modos de representación y en la cosmovisión de la autora que sustentan las obras posteriores.

Al proseguir nuestro análisis, hemos observado que, en las cinco novelas, las coordenadas espaciotemporales están relacionadas con la progresión del personaje hacia su crisis y con la evolución y la resolución de esta crisis.

Anna, Soror... y *Alexis* siguen un mismo esquema temporal: tiempo pasado de la infancia que corresponde a la época de felicidad y a la fase de inocencia; adolescencia o momento de cristalización de la crisis que termina por la liberación final del personaje, siendo escamoteado el tiempo posterior a la resolución del conflicto. La mayoría de los personajes de *Denier du Rêve* expresan su nostalgia de un pasado feliz e intentan salvar el presente huyendo de la realidad. En cuanto a *Marcella*, se ve envuelta en el tiempo circular de la tragedia, yendo de un pasado desgraciado hacia un futuro funesto, el de su muerte. El tiempo no es evolutivo sino acumulativo ya que no aporta ningún cambio en el personaje, sometido a su destino trágico.

Si en *Le Coup de Grâce* se da la misma sobrevalorización del pasado como tiempo de felicidad, no obstante hemos notado que, como en la novela anterior, se produce una negativización del presente y del futuro, irremediablemente marcados por la fatalidad. En cambio, el tratamiento temporal en *La Nouvelle Eurydice* ha llamado poderosamente nuestra atención por su novedad y su originalidad. No solamente desaparece la noción de pasado feliz, de infancia inocente, sino que el tiempo está captado en su discontinuidad a través del instante, y, por primera vez, se vislumbra la concepción del tiempo cíclico que subyace a las obras de la madurez.

El espacio recibe un tratamiento similar en las dos primeras novelas. Los personajes, al salir del espacio cerrado y protector donde ha transcurrido su infancia -el fuerte Saint-Elme, el castillo de Woroïno- toman conciencia de su deseo. Esta ruptura espacial provoca la eclosión de la crisis que llega a resolverse cuando el personaje vuelve al espacio primero, o sea, a su lugar de origen.

En *La Nouvelle Eurydice*, el espacio no cumple ninguna función dramática. Es un simple decorado que sirve de soporte a la narración y que, por su configuración laberíntica, refleja el estado anímico y la confusión de los sentimientos del personaje. En cambio, en las dos últimas novelas, el espacio estático de Roma o de Kratovicé y su entorno se convierte en escenario de la tragedia, produciéndose, en *Le Coup de Grâce*, una progresiva deterioración del espacio protector por mediación de los acontecimientos externos. En *Denier du Réve* el estrechamiento espacial sigue las reglas de la tragedia clásica reduciéndose a un sólo lugar, Roma,

que aprisiona al personaje, abocándole necesariamente a su destino trágico.

En líneas generales, todas las novelas de la primera época están construídas en torno a la crisis interna del personaje durante su juventud, dándose en las dos últimas novelas, una progresiva ampliación de la problemática interior y personal hacia el mundo exterior. Sin perder de vista la complejidad psicológica de los personajes, se observa que sólo se da de ellos una visión unidimensional, limitada por la naturaleza y las circunstancias de su crisis.

A partir de *Mémoires d'Hadrien* tiene lugar un cambio radical en la concepción y en la presentación del personaje. Sin entrar en la disquisición personaje histórico/personaje ficticio, inoperante para nuestro estudio, advertimos una ampliación, un enriquecimiento, un "étoffement" del personaje. Este puede ser asimilado al "round character" según la terminología de E.M. Forster (2) o personaje pluridimensional, de gran densidad psicológica. Este hecho ha determinado una nueva perspectiva en la segunda parte de nuestro trabajo y, prescindiendo del procedimiento de análisis utilizado para las obras de la primera época, nos hemos centrado básicamente en el estudio del personaje considerado en un doble aspecto -singularidad y ejemplaridad- que le diferencia del tipo de personaje que hemos hallado anteriormente.

En efecto, su aventura personal ya no se limita a un conflicto interno durante la juventud, sino que se extiende a la suma de las experiencias vividas a lo largo de su existencia, desde su nacimiento hasta su muerte. Realiza su

formación progresivamente, hasta alcanzar la madurez y se enfrenta con los grandes problemas humanos: amor, enfermedad, muerte.

La especificidad de estos personajes se pone en evidencia por la particularidad de su carácter -que puede manifestarse externamente, como en el caso de Zénon- y por su trayectoria vital. Así, captamos la individualidad de Hadrien, de Zénon y de Nathanaël por los rasgos distintivos de su personalidad y su forma particular de reaccionar en las diferentes situaciones que atraviesan durante su vida. Mientras Hadrien puede ser definido por su carácter complejo y versátil, su gran cultura, su amor a la vida y a la belleza y su inclinación natural al disfrute de los sentidos, Zénon nos aparece como un ser ascético y atormentado, ansioso por aprender y conocer, "seco y ardiente" (3) y Nathanaël como un individuo indolente hasta la pasividad, inculto pero lúcido y naturalmente bondadoso. Hallamos en cada uno de ellos una singularidad muy acusada que constituye lo que la autora llama su imagen existencial (4), la de "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" (idem).

Paralelamente, al considerar la vida de estos personajes nos encontramos con tres ejemplos de comportamiento, con tres modelos humanos, paradigmas del pensamiento y de la conducta que reflejan una determinada visión del hombre y del mundo. Tanto Hadrien y Zénon como Nathanaël, resumen su mundo; realizan todas las experiencias posibles -viajes, profesiones, relaciones amorosas, enfermedad, muerte- y cada

uno de ellos adopta una actitud vital que va evolucionando con la adquisición del conocimiento, de la lucidez y de la libertad interior, hasta alcanzar poco antes de morir, a través de las renunciaciones o de la enfermedad un tipo de sabiduría y de serenidad.

El enriquecimiento y la mayor complejidad de estos personajes se debe en gran parte a su lento proceso de "gestación". Todos han sufrido varias transformaciones hasta llegar a su forma definitiva y se han beneficiado de la experiencia personal de su creadora, lo cual les confiere la densidad y el peso de la realidad vivida.

Tales cambios del personaje implican una mayor profundidad en todo lo relativo al contexto de las últimas novelas.

Como consecuencia primera, se produce una dilatación espacio-temporal que marca una de las diferencias esenciales entre las obras de las dos épocas. Si nos detenemos en las cinco primeras novelas, vemos que el tiempo narrativo se limita generalmente a la duración de la crisis, que varía entre unos meses y un periodo reducido de años, los de la juventud, dándose en *Denier du Rêve* la extensión temporal mínima de veinticuatro horas. En todas estas novelas, el espacio se circunscribe a un país, concentrándose la acción en un lugar cerrado -el castillo de Saint-Elme, el castillo de Kratovicé, Woroino, Viena, la casa de Vivombres, etc- o reduciéndose a una ciudad -Roma-. En cambio, los personajes de las últimas novelas recorren múltiples países, dando la vuelta del mundo conocido, erigiéndose en seres cosmopoli-

tas, en "ciudadanos del mundo". Atraviesan distintos momentos históricos a lo largo de su vida y aparecen captados en su evolución a través de la duración temporal. El contexto histórico que servía de marco en *Anna, Soror...* o en *Alexis*, cobrando importancia en *Denier du Rêve* y en *Le Coup de Grâce*, pierde su estatismo en *Mémoires d'Hadrien* y *L'Oeuvre au Noir*. Los personajes evolucionan en una sociedad cambiante, viven épocas de grandes mutaciones políticas, sociológicas e ideológicas. La profusión de datos históricos que caracteriza estas últimas novelas implica una exhaustiva documentación y un minucioso trabajo de reconstitución para los cuales la autora muestra una disposición especial. Tanto en *Mémoires d'Hadrien* como en *L'Oeuvre au Noir*, traza verdaderos frescos históricos haciendo revivir épocas de guerra, disturbios, violencias, o de gran esplendor cultural y político, a través de las cuales aparecen las constantes universales de la condición humana y el retorno cíclico de los eventos históricos.

En segundo lugar, desde el punto de vista de la estructura narrativa, la extensión espacio-temporal conlleva la aparición de varias intrigas que se relacionan con la intriga principal y ponen en juego a un mayor número de personajes secundarios. De la estructura bipolar o triangular de personajes, común a las primeras novelas, vemos cómo, a partir de *Denier du Rêve*, van apareciendo numerosos personajes secundarios. Pero mientras en esta obra atípica de Marguerite Yourcenar, éstos cumplen una función meramente testimonial y no participan en la acción principal, en las

últimas novelas se integran directamente en la vida del protagonista o inciden sobre su evolución personal. Del relato centrado en un conflicto psicológico individual, hemos pasado a una novela que abarca un contexto mucho más amplio que condensa toda la condición humana y refleja en su conjunto todo un mundo visto a través de la conciencia del personaje.

Dentro de este ensanchamiento del contexto, observamos una apertura progresiva de los problemas planteados en las distintas novelas. En efecto, la temática de las primeras gira en torno a una crisis personal y se limita a mostrar la progresión y la resolución del conflicto por la transgresión de las leyes religiosas y/o sociales o por la muerte, y sus efectos en la psicología del personaje. Miguel y Anna, Alexis, Stanislas, Eric y Sophie, se preocupan exclusivamente de sus luchas internas y de la realización de su deseo; cuando Marcella intenta cometer un atentado político, lo hace tanto o más por razones personales que por defender una ideología. En cambio, en *Mémoires d'Hadrien*, el problema personal del protagonista, su ambición de poder, se ve superado por una preocupación de tipo político. El personaje formula y realiza el proyecto de pacificar el imperio y de "estabilizar la tierra", defendiendo el orden y favoreciendo la economía. Pero además, su programa político se construye sobre un ideal humanista y se propone devolver al hombre su dignidad por medio de la cultura, la justicia y la mejoría de sus condiciones vitales. Aparece ya con Hadrien la profunda preocupación humanitaria de la autora, que encarna

en su personaje el modelo de dirigente político dedicado a reconstruir un mundo en beneficio de la realización humana, tal como lo soñaba después de los desastres de la Segunda Guerra Mundial. Como señala Elena Real, "... sous-jacents à l'histoire d'Hadrien, apparaissent les soucis pour le monde contemporain et une réflexion politique et morale intemporelle qui se résume, peut-être, en un seul mot: l'homme" (5).

El problema político y humanitario también se halla presente en *L'Oeuvre au Noir*, aunque marcado por un profundo pesimismo. Los graves errores de la Inquisición, las injusticias cometidas por la monarquía española en nombre de la fe católica, la locura de los hombres ávidos de poder y de riqueza ofrecen un sombrío panorama de la humanidad. Las conversaciones del prior y de Zénon plantean el problema del sufrimiento humano y de la implicación de todos los individuos en el dolor universal. Los personajes cuestionan la validez de los sistemas políticos y morales vigentes y muestran su deseo de ayudar a los necesitados. Mientras en la primera novela, Hadrien, hasta el final de su vida, se siente responsable del Imperio y quiere ser útil, en la segunda, Zénon comparte la misma preocupación y se entrega a su profesión de médico desinteresadamente, movido por su altruismo y su generosidad. Pero la labor humanitaria del personaje y su esfuerzo por hacer progresar la ciencia y la medicina no hacen sino precipitar su muerte, final que pone de manifiesto el desengaño de la escritora frente a los acontecimientos políticos y a los graves problemas humanos

contemporáneos al periodo de la redacción definitiva de *L'Oeuvre au Noir*:

"Entre les *Mémoires d'Hadrien* dans lesquels il y a un maître esprit qui s'efforce de recomposer un univers après des années de guerre et *L'Oeuvre au Noir* dans lequel Zénon s'enfonce de plus en plus parmi des cercles infernaux d'ignorance, de sauvagerie et 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..."

(6).

En la última novela volvemos a encontrar la misma inquietud humanitaria como tendencia natural del personaje. Nathanaël está siempre dispuesto a ayudar a los demás; se compadece de todos los que sufren y da numerosas muestras de generosidad y de altruísmo. Asiste a los enfermos y a los moribundos, da su dinero a los pobres vagabundos, intenta ser útil realizando los trabajos más humildes. Pero su atención y su simpatía se dirigen también a todos los seres vivientes del reino animal o vegetal. Defiende la vida bajo todas sus formas y sufre ante las depredaciones y la destrucción de las riquezas naturales del universo. A través de su personaje, observamos una nueva apertura en las preocupaciones profundas de la autora que, no solamente denuncia en su

novela la crueldad del hombre contra sus semejantes, sino que además, contribuye a la defensa ecológica: "Il faudrait que l'homme participât sympathiquement au sort de tous les autres hommes; bien plus, de tous les autres êtres" (7) declara en *Les Yeux Ouverts*.

A partir de 1940 comienza a interesarse cada vez más por el medio natural, los árboles, los animales, produciéndose un importante cambio en su vida: "... la géologie, pour moi, a pris le pas sur l'histoire" (8), y es en *Un Homme Obscur* donde se manifiesta más explícitamente su deseo de protección de la naturaleza y su simpatía por ella. Nathanaël se siente más próximo a los animales que a los hombres, y su muerte es una vuelta a los elementos naturales, una reintegración en el universo. Este personaje atemporal, por estar desligado de los acontecimientos políticos, aparece como un ser cósmico, unido a la naturaleza, "relié à tout" (9) naturalmente; podemos ver en él el modelo humano más depurado de toda la producción novelística de M. Yourcenar y el representante más idóneo de su visión actual del hombre y del mundo.

Con esta última novela hemos dejado atrás los problemas de índole personal y las obsesiones egocéntricas de las primeras obras, para asomarnos a preocupaciones que abarcan dimensiones universales. Esta observación nos lleva a afirmar que durante la segunda etapa de su creación literaria, se ha producido un ensanchamiento progresivo, una "universalización" de la cosmovisión de la escritora profundamente influenciada por las filosofías presocráticas y, desde 1940, en particular por las orientales.

Los distintos cambios que hemos señalado en cuanto al personaje central, al contexto de la novela y a los problemas expuestos en cada una de ellas implican una evolución paralela de la forma, entendida por la autora como exterioridad o expresión visible del fondo (10).

Entre las primeras cinco novelas domina la modalidad autobiográfica. En *Alexis*, *La Nouvelle Eurydice* y *Le Coup de Grâce*, el personaje hace un relato retrospectivo de su crisis personal. La utilización de la primera persona responde a una doble necesidad: una primera razón, externa, extradiegética, expresada por la autora, que justifica la utilización de la fórmula autobiográfica como medio directo para expresar, sin intermediarios, la subjetividad de su personaje; otra razón, intradiegética, requerida por el carácter íntimo y transgresor del conflicto que lleva al personaje a romper su secreto por la confesión o la confidencia.

Hemos visto cómo en *Alexis* y en *Le Coup de Grâce*, el secreto no solamente se divulga sino que se comparte con el destinatario de la carta o con los oyentes del monólogo. Como dice J.P. Madou, "... l'aveu s'y présente sous deux modalités fondamentales: la rupture du secret sur le modèle de la confession où l'Autre se trouve interpellé en qualité de juge, et le partage du secret sur le modèle de la confidence où l'Autre se trouve interpellé en qualité de complice" (11). Pero esas dos fórmulas no se producen jamás en su forma íntegra y, en estas novelas, la confesión reviste a veces la modalidad del examen de conciencia o de la autocontemplación narcisista.

Hemos señalado anteriormente que, mientras en *Alexis* domina la confidencia y la revelación del secreto para aclarar una situación, en *Le Coup de Grâce* prevalece la confesión impulsada por el remordimiento y la obsesión del recuerdo. Este último motivo, junto a un deseo de esclarecer los hechos ocurridos y de comprenderse a sí mismo, induce al personaje de *La Nouvelle Eurydice* a redactar su relato autobiográfico. Procede por tanto a un examen de los acontecimientos para esclarecer un enigma y determinar su parte de responsabilidad. Estas tres novelas siguen la línea del relato gidiiano, "récit à la française", de estilo muy elaborado en la tradición de *Adolphe* de B. Constant y de *La Princesse de Clèves* de Mme. de La Fayette, de intriga minuciosamente construída, siguiendo la narración un desarrollo unilíneal.

En *Anna, Soror...*, cuyo tema se basa igualmente en un conflicto pasional e interno, la autora utiliza la modalidad tradicional del relato en tercera persona y recurre al juego de las focalizaciones para mostrar la interioridad de sus personajes y desvelar su secreto. Como hemos podido observar, en esta novela polifónica, los diálogos no cumplen ninguna función informativa o reveladora, ya que el secreto -el deseo incestuoso- pertenece a la categoría de lo indecible y no se puede expresar por medio de las palabras. De ahí la presencia en la novela de una "estética del silencio" que sugiere, apunta o deja entender lo que no se puede decir.

En estas cuatro novelas, la utilización frecuente de la sentencia o de la frase generalizadora cumple una doble

función: función informativa, siendo un cómodo medio de expresión para decir lo indecible, y función didáctica, al establecer y divulgar la ética de la escritora.

Este procedimiento nos autoriza a incluir a M. Yourcenar en la tradición de los novelistas-moralistas, al proponer en estas primeras novelas su visión del hombre y del mundo a partir de la aventura individual de sus personajes.

Hemos tenido que considerar aparte *Denier du Rêve* por tratarse de una novela totalmente distinta al resto de la producción novelesca de la escritora. Se advierte en dicha obra la influencia del teatro a través de sus numerosos diálogos y monólogos y la consiguiente dramatización de la acción. Saliéndose de los límites del problema individual y de la crisis pasional, la autora intenta reproducir, por medio de diferentes escenas, la realidad de una jornada de la vida romana durante la cual se producen unos hechos extraordinarios. El tema, específicamente italiano, ha determinado para M. Yourcenar la forma y el tono particulares de esta novela: "... entre en jeu ce que j'appellerai l'opéra, le baroque, cette espèce de chant dans le cri qui est particulièrement italien et que je ne vois pas s'installant dans d'autres livres..." (12).

En la segunda parte de nuestro estudio, hemos podido comprobar que las tres últimas novelas se adscriben a un género común: el de la biografía. Las tres narran la vida del personaje principal en toda su duración, es decir, desde su nacimiento hasta su muerte. La materia narrativa se organiza alrededor del personaje central y nos muestra su actitud vital y su evolución.

La primera novela ofrece nuevamente el modelo autobiográfico, más precisamente el de la carta, utilizado ya para *Alexis*. M. Yourcenar justifica doblemente las razones de su elección estética: la fórmula autobiográfica le brinda la oportunidad de penetrar más profundamente en la interioridad del personaje. Hay que escuchar su voz, "le chant même dont il est fait" (13). Pero además, como explica en su ensayo "Ton et Langage dans le Roman Historique" (14), es imposible utilizar el diálogo para personajes situados en épocas remotas por falta de referencias y de documentos. Por eso, recurre al discurso organizado, "... monologue écrit dans les règles et adressé à quelqu'un, comme *Les Essais* de Sénèque, par exemple, même si derrière ce quelqu'un il y avait un public à qui on pût s'adresser" (15).

Otras dos razones vienen determinadas por la lógica interna del personaje. En efecto, Hadrien escribe su vida para analizarla y aprender a conocerse antes de morir. Por otra parte, su empresa epistolar responde a un deseo de ejemplaridad. El emperador se propone como modelo y quiere, mediante su relato, contrarrestar la forma de pensar y de vivir de Marc Aurèle, su futuro sucesor, imbuído de filosofía estóica.

A través de la carta de Hadrien, y por boca del personaje, la autora desea mostrar un modo de pensar, de comportarse en la vida y ante la muerte que pueda servir de ejemplo de actitud vital.

Las dos últimas novelas -*L'Œuvre au Noir* y *Un Homme Obscur*- presentan la forma biográfica clásica en tercera persona. El carácter ficticio de los personajes autoriza a

la autora a modelarlos a partir de su propia sustancia, haciéndolos portadores de su visión personal del mundo. En estas dos obras, la realidad representada ya no depende únicamente de la visión subjetiva del personaje/narrador. *L'Oeuvre au Noir*, sobre todo es una novela polifónica, con abundantes diálogos, que refleja la vida "sentie au jour le jour à un niveau très proche du langage parlé" (16). Pero la biografía del personaje no sigue el procedimiento habitual de la narración cronológica de las aventuras; la información aparece desordenadamente a través de la conciencia del personaje, siguiendo el flujo caprichoso de los recuerdos. Es una biografía a través de la memoria personal, sin ninguna organización lógica, que el lector debe reconstruir a posteriori, a partir de los diálogos o de los pensamientos del personaje. La autora se sirve del estilo directo, indirecto e indirecto libre para transmitir la información. Quiere ofrecer una biografía que muestre la complejidad de la vida, fuera de toda sistematización artificial y engañosa, y sometida al azar y a lo inexplicable. A diferencia de Hadrien, organizador de su propio relato, que centra todo en su aventura personal, Zénon aparece como un individuo cuyas aventuras carecen de importancia y que relativiza su propio yo. El ser humano ha dejado de ser el centro del universo: "... l'être humain est senti comme un objet qui bouge sur l'arrière-plan du tout" (17).

Un Homme Obscur, si bien repite la misma modalidad que *L'Oeuvre au Noir*, se diferencia de ella en varios aspectos. La narración respeta el orden cronológico de los acontecimientos que se suceden en la vida del personaje. La autora

ya no utiliza el diálogo y prefiere casi siempre el estilo indirecto al indirecto libre, frecuente en *L'Oeuvre au Noir*. En casi toda la novela recurre a la focalización interna para expresar la interioridad de Nathanaël. En este personaje, el más "oscuro" y anodino de los tres, no se da ninguna búsqueda personal de autoconocimiento. Nathanaël no se analiza, no intenta reconstituir su vida mediante la escritura o la memoria; la deja pasar y acepta todo lo que le ocurre. Como dice E. Real, "Nathanaël s'accepte pleinement des mains du hasard" (18). Ha desaparecido de la biografía toda preocupación por el yo, toda afirmación del individuo. Se ha producido una "despersonalización" del personaje. En *Un Homme Obscur*, M. Yourcenar traza la imagen del hombre universal, enfrentado a todos los problemas inherentes a la condición humana, que se amolda al fluir de la vida y la asume plenamente. La forma del relato, que presenta una linealidad perfecta, ha alcanzado su máxima sobriedad y podemos decir que con esta última novela M. Yourcenar ha conseguido su modelo más puro de biografía.

Al elegir para su novela un tipo de personaje carente de relieve histórico y humano, la autora ha querido, más que realizar la biografía de un personaje, ofrecernos su modelo ideal de actitud vital. La biografía ya no tiene por objetivo reconstruir la vida de un individuo sino que sirve de pretexto para expresar una determinada visión del hombre y del mundo que refleja la actual forma de pensar de la escritora.

Una vez examinado el camino recorrido por M. Yourcenar a lo largo de su producción novelística, podemos averiguar las motivaciones profundas que han determinado su evolución literaria.

Está claro que en sus obras de juventud, la autora se preocupa especialmente de problemas íntimos e individuales, de índole pasional, psicológico y moral, propios de individuos jóvenes que van afirmándose en su personalidad. A través de sus personajes, la escritora reivindica la soberanía del cuerpo, de la pasión y del instinto -deseo incestuoso, homosexualidad, amor- y la libertad del hombre para transgredir las normas represivas impuestas por la sociedad, en nombre de la moral y de la religión, cualquiera que sea la época. *Denier du Rêve* aparece como una novela ajena a esta problemática, pero deja traslucir una futura apertura hacia los problemas políticos y hacia la cuestión de las relaciones humanas en sus contactos cotidianos.

Las novelas históricas de la segunda época reflejan la concepción particular que tiene la escritora de la historia como escuela de libertad: "... ce qui est passionnant, c'est de retrouver à une certaine date du passé la manière dont les problèmes se sont posés, (...) nos problèmes vus sous un autre angle et de voir quelles autres solutions leur ont été apportées" (19). Al situar a sus personajes en el pasado, M. Yourcenar ofrece imágenes variadas de la condición humana, con una visión libre de prejuicios.

Los personajes de estas novelas reflejan las preocupaciones políticas, humanitarias e incluso ecologistas de su creadora, que, con el paso de los años y el peso de las

experiencias vividas, se interesa por todo lo que afecta al hombre y al universo. Para transmitir su saber y su visión personal de la vida y del mundo, no se limita a su experiencia personal ni recurre a la escritura autobiográfica. Se sirve de sus personajes como portavoces de su ética y de sus convicciones más arraigadas, los propone como modelos de comportamiento humano mostrándonos varios tipos de sabiduría y distintas maneras de aceptar la vida y la muerte con serenidad. Los personajes principales -Hadrien, Zénon, Nathanaël- y también, varios personajes secundarios como Plotine, el prior o Simon Adriansen, adquieren la sabiduría gracias a una progresiva liberación espiritual, pasando por la renuncia y/o el sufrimiento.

La finalidad primordial de su labor literaria es hacer pensar a sus lectores, ayudarles a reflexionar y a descubrir nuevas verdades, a "[s'efforcer] chaque jour de penser un peu plus clairement que la veille" (O.N. pág.116), como dice Zénon a Henri-Maximilien. A través de sus personajes, propuestos como modelos de comportamientos humanos, presenta varios tipos de sabiduría y distintas maneras de aceptar la vida y la muerte con serenidad. Para ella, el escritor debe ser útil a los demás: "Il est utile s'il ajoute à la lucidité du lecteur, le débarrasse de timidités ou de préjugés (...) Si mes livres sont lus et s'ils atteignent une personne, une seule, et lui apportent une aide quelconque, ne fût-ce que pour un moment, je me considère comme utile" (20).

Por sus libros y los personajes que los animan, M. Yourcenar quiere mostrar la universalidad de la condición humana y se convierte así en medium o "instrumento" de conocimiento. Así lo expresa ella misma y creemos que sus palabras cobran todo su sentido con estas últimas novelas de su producción literaria:

"J'ai l'impression d'être un instrument à travers lequel des courants, des vibrations sont passés. Et cela vaut pour tous mes livres, et je dirais même pour toute ma vie." (21).

NOTAS.

- (1) Cl. E. Magny, op.cit., pág.63.
- (2) cf. E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, Univ. Veracruzana de Mexico, 1961.
- (3) M. Galey, op.cit., pág.172.
- (4) P. de Rosbo, op.cit., pág.66.
- (5) E. Real, "Le pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien*", *Il Confronto Letterario*, op.cit., pág.29.
- (6) M. Galey, op.cit., pág.170.
- (7) id.ibid., pág.300.
- (8) id.ibid., pág.137.
- (9) id.ibid., pág.39.
- (10) P. de Rosbo, op.cit., pág.16.
- (11) cf. J.P. Madou, op.cit.
- (12) M. Galey, op.cit., pág.85.
- (13) id.ibid., pág.71.
- (14) cf. M. Yourcenar, *Le Temps, ce Grand Sculpteur*, op.cit., pág.37.
- (15) M Galey, op.cit., pág.149.
- (16) M. Yourcenar, "Ton et langage", op.cit., págs.41-2.
- (17) M. Galey, op.cit., pág.200.
- (18) cf. E. Real, "L'autobiographie par la biographie", op.cit.
- (19) P. de Rosbo, op.cit., pág.44.
- (20) M. Galey, op.cit., pág.249.
- (21) id.ibid., pág.329.

BIBLIOGRAFIA

I.- OBRAS DE MARGUERITE YOURCENAR.

NOVELAS.

- *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, col. Folio, Gallimard, 1971.
- *La Nouvelle Eurydice*, Grasset, 1931. Edición agotada.
- *La Mort Conduit l'Attelage (D'Après Dürer - D'Après Gréco - D'Après Rembrandt)*, Grasset, 1934. Ed. agotada.
- *Denier du Rêve*, col. l'Imaginaire, Gallimard, 1971.
- *Nouvelles Orientales*, col. l'Imaginaire, Gallimard, 1963.
- *Le Coup de Grâce*, col. Folio, Gallimard, 1971.
- *Memoires d'Hadrien*, col. Folio, Gallimard, 1974.
- *L'Oeuvre au Noir*, col. N.R.F., Gallimard, 1968.
- *Comme l'Eau qui Coule (Anna, Soror... - Un Homme Obscur - Une Belle Matinée)*, col. N.R.F., Gallimard, 1982.

ENSAYOS Y AUTOBIOGRAFIA.

- *Pindare*, Grasset, 1932. Ed. agotada.
- *Les Songes et les Sorts*, Grasset, 1938. Ed. agotada.
- *Sous Bénédicte d'Inventaire*, col. Idées, Gallimard, 1978.
- *Le Temps, ce Grand Sculpteur*, col N.R.F., Gallimard, 1983.
- *Mishima ou la Vision du Vide*, col. N.R.F., Gallimard, 1981.
- *Discours de Réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie Royale belge de Langue et de Littérature françaises*,

précédé du Discours de bienvenue de Carlo Bronne, col. N.R.F., Gallimard, 1971.

- *Discours de Réception à l'Académie Française de Mme. Marguerite Yourcenar et Réponse de M. Jean d'Ormesson*, col. N.R.F., Gallimard, 1981.
- *Le Labyrinthe du Monde, I: Souvenirs Pieux*, col. N.R.F., Gallimard, 1974.
- *Le Labyrinthe du Monde, II: Archives du Nord*, col. N.R.F., Gallimard, 1977.

TEATRO.

- *Théâtre I: Rendre à César - La Petite Sirène - Le Dialogue dans le Marécage*, col. N.R.F., Gallimard, 1971.
- *Théâtre II: Electre ou la Chute des Masques - Le Mystère d'Alceste - Qui n'a pas son Minotaure?*, col. N.R.F., Gallimard, 1971.

POEMAS Y POEMAS EN PROSA.

- *Feux*, col. N.R.F., Gallimard, 1974.
- *Les Charités d'Alcippe*, col. N.R.F., Gallimard, 1984.

TRADUCCIONES.

- Virginia Woolf: *Les Vagues*, ed. Stock, 1974.
- Henry James: *Ce que Maisie Savait*, ed. Laffont, 1947.
- *Présentation Critique de Constantin Cavafy*, seguida de una traducción integral de *Poèmes* por M. Yourcenar y C. Dimaras, ed. Gallimard, 1958.
- *Fleuve Profond, Sombre Rivière, negros espirituales*, comentarios y traducciones, ed. Gallimard, 1964.

- *Présentation Critique d'Hortense Flexner* seguida de una selección de *Poèmes*, ed. Gallimard, 1969.
- *La Couronne et la Lyre*, presentación crítica y traducciones de una selección de poetas griegos, ed. Gallimard, 1969.

Han sido recopiladas la mayoría de las novelas y los dos paneles del *Labyrinthe du Monde* junto a la selección de poemas *Feux* en *Oeuvres Romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982.

II.- ESTUDIOS CRITICOS SOBRE LA OBRA DE M. YOURCENAR.

- ALPHANT, M., Yourcenar (Marguerite), *Encyclopaedia Universalis*, 1980, suplemento, págs. 1520-1.
- BAROCHE, Christiane, "*Sous Bénédicte d'Inventaire*", rev. *Sud*, núm. 55, 1984.
- BENOIT, Claude, "La mort dans *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, ed. Universitat de Valencia, 1986.

"*La Nouvelle Eurydice* ou le labyrinthe du moi", comunicación presentada en II Coloquio Internacional M. Yourcenar, Valencia, 1986.
Actas en proceso de publicación.
- BERMUDEZ, Dolores, "Le lieu où tout se rejoint: la mort

- dans *Anna, Soror...*, *Actes du Colloque Int. M. Yourcenar 1984*, op.cit.
- BESCOND, Lucien, "L'Oeuvre au Noir: méditations et mort de Zénon", rev. *Nord*, núm. 5, Junio 1985.
 - BIONDI, Carminella, "Morire ad occhi aperti: l'iniziazione alla morte degli eroi yourcenariani", *Il Confronto Letterario*, núm. 5, Univ. de Pavia, ed. Schena, 1986.
 - BLOT, J., *Marguerite Yourcenar*, ed. Seghers, 1980.
 - CAAMANO, M.A., "Une lecture hermétique de *Mémoires d'Hadrien*", *Actes del Col.loqui Internacional sobre els Valors Heurístics de la Figura Mítica d'Hermès*, Univ. de Barcelona, 1985.
 - CASTELLANI, J.P., "Marguerite Yourcenar romancière?", *Il Confronto Letterario*, op.cit.
"Eros et Thanatos dans *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar", *Actes du Colloque International M. Yourcenar, 1984*, op.cit.
 - CONTE, R., "Marguerite Yourcenar o del perfeccionismo en la literatura", *El País*, 26 Septiembre 1982.
 - COURRIBET, A., "La mère dans *Anna, Soror...*", Coloquio Internacional M. Yourcenar, Tours, Mayo, 1985. Actas en proceso de publicación.
"Interdit et rupture dans *Anna, Soror...*", *Actes du Colloque International M. Yourcenar, 1984*, op.cit.
"Stase et passage dans *Un Homme Obscur*", II Coloquio Internacional M. Yourcenar, Valen-

- cia, Octubre 1986, actas en proceso de publicación.
- DEBREUILLE, J.Y., "Formes et fonctions de la confidence, d'Alexis à Hadrien", Coloquio Internacional M. Yourcenar, Tours, Mayo 1985. Actas en proceso de publicación.
"Partage su savoir et differenciation des personnages dans *Anna, Soror...*", II Coloquio Internacional M. Yourcenar, Valecia, Octubre 1986. Actas en proceso de publicación.
 - DECROOS, V. "Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat* de M. Yourcenar", *Revue des Langues Vivantes*, núm.42, 1976.
 - DELCROIX, M., "La mort dans l'oeuvre narrative de M. Yourcenar", *La Mort en Toutes Lettres*, ed. Presses Universitaires de Nancy, 1980.
"Parcours d'une oeuvre: M. Yourcenar et l'histoire de Nathanaël", *Il Confronto Letterario*, op.cit.
"*Alexis ou le Traité du Vain Combat*: un roman épistolaire de M. Yourcenar", C.A.I.E.F., núm.29, Mayo 1977.
 - DIS, Cl. "Le roman: M. Yourcenar, *Comme l'Eau qui Coule*" *La Nouvelle Revue Française*, núm. 356, Septiembre 1982.
 - DOTTIN, G. "*L'Oeuvre au Noir*: dans le labyrinthe de l'histoire, rev. *Nord*, op.cit.
 - DUBOSCLARD, A.Y., "*Les Mémoires d'Hadrien*: M. Yourcenar historien-poète", rev. *Nord*, op.cit.

- DUBOSCLARD, J., "Un récit précieux: *Alexis ou le Traité du Vain Combat*", rev. *Nord*, op.cit.
"Le mythe grec de M. Yourcenar", ibid.
- FOUCART, Cl., "Recréer l'être: le temps vu par M. Yourcenar", ibid.
- GABAUDAN, P., "Quelques images du temps chez M. Yourcenar à la lumière des présocratiques", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit.
- GALEY, M., *Marguerite Yourcenar: Les Yeux Ouverts*, ed. Centurion, 1980.
- GONZALEZ, A., "Le temps et l'espace dans *Anna, Soror...*" *Actes du colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit.
- GREVE_GOROKHOFF de, Cl., "Grand-route et chemin de traverse: la structure narrative de *L'Oeuvre au Noir* de M. Yourcenar", rev. *L'Information Littéraire*, núm.1, Enero-Febrero 1983.
- HELL, V., "L'Ephèbe dans les *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit.
- HERNANDEZ, F.J., "Le XVI siècle de M. Yourcenar", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit.
- HILLENAAR, H., "L'oeuvre d'une femme forte" *Recherches sur l'oeuvre de M. Yourcenar*, CRIN 8, 1983.
- JEAN, R., "Archives du Nord, Archives de l'écriture", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.cit.

- JIMENEZ, D., "L'esthétique du silence dans *Anna, Soror...*"
ibid.
"La part du rêve dans *Denier du Rêve*", Colo-
quio Internacional M. Yourcenar, Tours, Mayo
1985. Actas en proceso de publicación.
- KASSOUL, A., *Devoir d'Histoire et Pouvoir d'Écriture dans
Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar*, memoria
de licenciatura inédita, Univ. de Argel,
1985.
- KLIEGER STILLMAN, L., "L'amour au noir de M. Yourcenar",
Actes du Colloque: Le Récit Amoureux, Cerisy,
ed. Champ Vallon, 1981.
- LECLERC, Y., "Comment parler de soi?", *Il Confronto Le-
tterario*, op.cit.
- LEUWERS, D., "Alexis ou naissance et rupture", *Actes du
Colloque International M. Yourcenar 1984*, op.
cit.
- LINARES, I., "Nathanaël ou l'eau qui coule", ibid.
- LOVICH, J., "Notes sur les *Mémoires d'Hadrien*", rev. *Sud*
op.cit.
- MADOU, J.P., "L'art du secret et le discours de l'aveu",
Coloquio Internacional M. Yourcenar, Tours,
1985. Actas en proceso de publicación.
- MAINDRON, A., "Les maximes d'*Archives du Nord* et de *Sou-
venirs Pieux*", *Actes du Colloque Internatio-
nal M. Yourcenar, 1984.*, op.cit.
- MONLEON, A., "L'effet du réel dans l'écriture historique
de M. Yourcenar", ibid.
- POIGNAULT, R., *Le Personnage d'Hadrien dans Mémoires*

- d'Hadrien de M. Yourcenar. *Littérature et Histoire*, tesis doctoral inédita, Univ. de Tours, 1985.
- POIROT-DELPECH, B., "Calme Yourcenar", *Lettres*, Section Hebdomadaire du journal *Le Monde*, 21-27 Julio 1977.
- REAL, E., "L'antithèse dans *L'Oeuvre au Noir*", *Actes du Colloque International M. Yourcenar 1984*, op. cit.
- "Le pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien*", *Il Confronto Letterario*, op.cit.
- "Le regard du voyageur (remarques sur quelques visions dans les romans de M. Yourcenar)", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, Univ. de Cádiz, 1986.
- "Le voyage dans l'oeuvre narrative de M. Yourcenar", *Coloquio Internacional M. Yourcenar*, Tours, Mayo 1985. Actas en proceso de publicación.
- "L'aventure initiatique dans *L'Oeuvre au Noir* de M. Yourcenar", rev. *Queste*, núm.1, Univs. País Vasco, Pau, Valencia y Zaragoza, 1984.
- RECIO, A., "A la manera rigurosa de M. Yourcenar", *Libros*, *El País*, 5 de Febrero 1984.
- ROSBO de, P., *Entretiens Radiophoniques avec M. Yourcenar*, ed. Mercure de France, 1972.
- ROUDAUT, J., "Une autobiographie impersonnelle", rev. *Nouvelle Revue Française*, núm.310, Noviembre 1978.

- SADDRI, "Marguerite Yourcenar termina su autobiografía", rev. *Antena Semanal*, 9 Agosto 1987.
- SAVIGNEAU, J., "La bienveillance singulière", *Le Monde des Livres, Le Monde*, 7 Diciembre 1984.
- SMITH, P., "Zénon à la croisée des chemins", CRIN, op.cit.
- SPENCER-NOEL, G., *Zénon ou le Thème de l'Alchimie dans L'Oeuvre au Noir de M. Yourcenar*, ed. Nizet, 1981.
- STARRE van der, E., "Du roman au théâtre: *Denier du Rêve et Rendre à César*", CRIN, op.cit.
- USO, D., *L'Eau et le Feu dans L'Oeuvre au Noir de M. Yourcenar*, memoria de licenciatura inédita, Univ. de Valencia, Octubre 1985.

III.- ESTUDIOS DE TEORIA LITERARIA CONSULTADOS.

- ALLOT, M., *Los Novelistas y la Novela*, ed. Seix Barral, 1966.
- AUERBACH, E., *Mimesis. La Realidad en la Literatura*, ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1950.
- BARTHES, R., "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, ed. Seuil, 1981.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. 1, ed. Gallimard, 1966.
- BOOTH, W.C., *La Retórica de la Ficción*, ed. Bosch, 1978.
- BOURNEUF, R., OUELLET, R., *La Novela*, ed. Ariel, 1981.

- BREMOND, Cl., "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, *op.cit.*
- BUTOR, M., *Repertoire II*, ed. de Minuit, 1964.
- COSTE, D., Autobiographie et autoanalyse, matrices du texte littéraire", *Individualisme et Autobiographie en Occident*, Univ. de Bruselas, 1983.
- DIDIER, B., *Le Journal Intime*, ed. P.U.F., 1976.
- FORSTER, E.M., *Aspectos de la Novela*, ed. Univ. veracruzana de Mexico, 1961.
- GENETTE, G., "Frontières du récit", *Communications*, 8, *op.cit.*
Figures III, ed. Seuil, 1972.
- GIRARD, A., *Le Journal Intime*, ed. P.U.F., 1948.
- GULLON, R., *Psicologías del Autor y Lógicas del Personaje*, ed. Taurus, 1979.
- GUSDORF, G., *La Découverte de Soi*, ed. P.U.F., 1948.
- HAMMON, Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage", *Poétique du Récit*, col. Points, ed. Seuil, 1977.
Le Personnel du Roman, ed. Droz, 1983.
"Héros, Héraut, Hierarchie" *Typologie du Roman*, ed. Univ. Wratislava, 1984.
- KAYSER, W. *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, ed. Gredos, 1968.
"Qui raconte le roman?", *Poétique du Récit*, ed. Seuil, 1977.
- LEJEUNE, Ph., *Le Pacte Autobiographique*, col. Poétique, ed. Seuil, 1975.

- TACCA, *L'Autobiographie en France*, col. U, ed. A. Colin, 1971.
- TADIE, *Moi Aussi*, col. Poétique, ed. Seuil, 1986.
- TERNAGLI, *Je Est un Autre, l'Autobiographie de la Littérature aux Médias*, ed. Seuil, 1981.
- LUKACS, G., *Le Roman Historique*, ed. p. b. Payot, 1977.
- MADELENAT, D., *La Biographie*, ed. P.U.F., 1984.
- MAGNY, Cl. E., *Histoire du Roman Français depuis 1918*, col. Points, ed. Seuil, 1950.
- MAURIAC, Fr., *Le Romancier et ses Personnages*, ed. Correa 1933.
- MAUROIS, A., *Aspects de la Biographie*, ed. Grasset, 1930.
- MAY, G., *L'Autobiographie*, ed. P.U.F., 1979.
- MITTERAND, H., *Le Discours du Roman*, ed. P.U.F., 1981.
- POUILLON, J., *Tiempo y Novela*, ed. Paidós, 1960.
- RAIMOND, M., *La Crise du Roman*, ed. Corti, 1985.
- *Le Roman depuis la Révolution*, col. U, ed. A. Colin, 1969.
- RICHARD, J.P., *Littérature et Sensation*, ed. Seuil, 1954.
- ROBERT, M., *Roman des Origines et Origines du Roman*, ed. Grasset, 1972.
- ROUSSET, J., "Le journal intime, texte sans destinataire" *Poétique*, núm. XIV, 1983.
- SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la Littérature?*, col. Idées, ed. Gallimard, 1948.
- SOURIAU, E., *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, ed. Flammarion, 1950.
- STAROBINSKI, J., *La Relation Critique*, ed. Gallimard, 1970.

- TACCA, O., *Las Voces de la Novela*, ed. Gredos, 1977.
- TADIE, J.Y., *Le Récit Poétique*, ed. P.U.F., 1978.
- THIBAUDET, A., *Réflexions sur le Roman*, ed. Gallimard, 1965.
- TODOROV, T., "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, op.cit.
- WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoria Literaria*, ed. Gredos, 1959.
- WIT LABUDA, A., "Le personnage dans la lecture réaliste", *Actas Univ. Wratislava*, op.cit.
- ZERAFFA, M., *Personne et Personnage*, ed. Klincksieck, 1965.
Roman et Société, col. SUP, ed. P.U.F., 1971.
La Révolution Romanesque, ed. Klincksieck, 1969.

IV.- OTRAS OBRAS CONSULTADAS.

- ARIES, Ph., *L'Homme devant la Mort*, col. U.H., ed. Seuil, 1977.
- BACHELARD, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, ed. J. Corti, 1980.
La Psychanalyse du Feu, col. Idées, ed. Gallimard, 1949.
L'Eau et les Rêves, ed. Corti, 1982.
La Dialectique de la Durée, ed. PUF., 1963.
- BAKHTINE, M., *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, col. Slavica, ed. L'âge d'homme, 1970.

- BARDON, H., *Les Empereurs et les Lettres Latines d'Auguste à Hadrien*, ed. Les Belles Lettres, 1968.
- BARTHES, R., *Sur Racine*, col. Points, ed. Seuil, 1963.
- BATAILLE, G., *L'Erotisme*, ed. de Minuit, 1957.
- BEVAN, E., *Stoics and Sceptics*, ed. Arno Press, 1979.
- BLIN, G. *Stendhal et les Problèmes du Roman*, ed. Corti 1954.
- BONNOT, J., *Humanisme et Pléiade*, ed. Hachette, 1974.
- BRUN, J. *L'Epicurisme*, col. Que sais-je?, ed. PUF, 1983.
Le Stoïcisme, *ibid.*, 1980.
Les Présocratiques, *ibid.*, 1973.
- CAILLOIS, R., *L'Homme et le Sacré*, col. Idées, ed. Gallimard, 1950.
- CARI, M y SCULLARD, H., *Storia di Roma. Il Principato e la crisi dell' Impero*, ed. Il Molino, 1981.
- CARCOPINO, J., *La Vie Quotidienne à Rome à l'Apogée de l'Empire*, ed. Hachette, 1939.
- CHAUCHARD, P., *La Mort*, ed. PUF, 1981.
- CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des Symboles*, col. Bouquins, ed. Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- DUCROT-TODOROV, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, ed. Seuil, Paris, 1972.
- DURAND, G., *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, ed. Bordas, 1969.
- ELIADE, M., *Initiation, Rites, Sociétés Secrètes*, col. Idées, ed. Gallimard, 1959.
Le Mythe de l'Eternel Retour, *ibid.*, 1969.

- Forgerons et Alchimistes*, col. Champs, ed. Flammarion, 1977.
- Images et Symboles*, ed. Gallimard, 1952.
- FREUD, S., *Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci*, col. Idées, ed. Gallimard, 1977.
- FRIEDRICH, H., *Montaigne*, col. N.R.F., ed. Gallimard, 1968
- GRAVES, R., *Histoire des Littératures III*, col. N.R.F., ed. Gallimard, 1978.
- HOVEN, R., *Stoïcisme et Stoïciens face au Problème de l'au-delà*, fasc. XXVII, ed. Les Belles Lettres, 1971.
- JANKELEVITCH, V., *La Mort*, col. Champs, ed. Flammarion, 1977.
- JUNG, C.G., *Métamorphoses de l'Âme et ses Symboles*, ed. Librairie de l'Université, Genève, 1983.
- LAPLANCHE, J., y PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, ed. PUF, 1967.
- LONG, A., *La filosofía helenística*, ed. Bibl. de la Revista de Occidente, 1965.
- MALICET, M., *Lecture Psychanalytique de l'Œuvre de Claudel*, ed. Les Belles Lettres, 1979. Vols.1 y 2
- MONTAIGNE de, M., *Essais*, vol.1, ed. Garnier, 1962.
- MORIN, E., *L'Homme et la Mort*, col. Points, ed. Seuil, 1970.
- POULET, G., *Etudes sur le Temps Humain*, vols. I, II, III, IV, ed. Plon, 1952.
- VV. AA. HERMES: *Le Vide*, núm.6, ed. des Deux Océans, 1969.
- VV. AA. *ibid.*, *Les Voies de la Mystique*, núm 1, op.

cit.

- VIERNE, S., *Rite, Roman, Initiation*, ed. Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- WEINRICH, H., *Le Temps*, col. Poétique, ed. Seuil, 1973.
- ZELLER, E., *Fundamentos de la Filosofía Griega*, ed. Siglo XX., 1968.



