

INDETERMINACIÓN Y DETERMINACIÓN DE UN MUNDO: DOS ETAPAS EN LA CREACIÓN DE MARGUERITE YOURCENAR

Ramón Suárez M.

Universidad de Chile

*A René Charó Ch. maestro de
generaciones*

Aún después de la cercana muerte de Marguerite Yourcenar, magazines y diarios publican recuerdos y opiniones de y acerca de la primera mujer que ocupó un sillón entre los honorables de la Academia Francesa. Lo cierto es que, junto con Marguerite Duras, es ella el autor francés con mayor audiencia fuera de su país. Fenómeno curioso, si se considera que ambas Marguerites son escritoras adscritas, por su fecha de nacimiento y por su desarrollo artístico, a una generación bastante anterior a la que en este momento, en Chile, deberíamos estar leyendo. En efecto, ambas son compañeras de ruta de Simone De Beauvoir, Sartre y Albert Camus, nombres todos que, fuera de Francia al menos, no han sido superados, en su recepción por el público lector, ni por Robbe-Grillet y sus amigos, ni por Philippe Sollers, ni por Le Clézio, ni ahora por Annie Ernaux, fenómeno que nos invita por otras vías a preguntarnos acerca del real estado de la literatura francesa estrictamente contemporánea, en cuanto a su valía y difusión.

En este trabajo nos apoyaremos en dos obras bastante distanciadas entre sí para delimitar algunas características esenciales de la obra narrativa de Marguerite Yourcenar, al mismo tiempo que intentaremos situar a nuestra autora en el contexto de la literatura francesa de este siglo. Las obras son: *Alexis ou Traité du vain Combat* (1929) y las *Mémoires d'Hadrien* publicadas por primera vez en 1951. Todo el trabajo está orientado por un esfuerzo demostrativo que muestra el paso de lo indeterminado, en la primera obra —indeterminación de la persona narrativa, sus conflictos; del espacio geográfico e histórico en que ella se mueve— a lo determinado, en la segunda novela: riqueza afectiva y volitiva del yo, asunción cada vez más serena de los conflictos que plantea la existencia; riqueza cada vez más significativa del espacio

geográfico e histórico en el que la existencia del yo narrador se desenvuelve.

El relato, en Alexis, adquiere la forma de una larga carta, fechada en Lausanne entre el 31 de agosto de 1927 y el 17 de septiembre de 1928. Está dirigida a una *amiga*. Explícitamente, se va a contar en ella una vida. Desde el principio, el relator apela a la indulgencia, la generosidad, la comprensión de esa amiga. La supone tan desgraciada como él; busca establecer una comunión de almas. Se mostrará ante ella como un niño, pues sabe que su amiga gusta de ellos. Apelará luego a su capacidad de adivinación, lo que hará el narrador menos penosa la revelación de cierto secreto. Querrá por fin hacerla cómplice, no tanto de su secreto como de su afectividad global, afectividad definida por un agudo sentimiento de la fragilidad de la vida, de lo ilusorio de los sueños y las aspiraciones humanas. Se trata, como se ve, de una disposición, un temple y una temática que directamente remiten a lo mejor de la literatura autobiográfica romántica de la Francia de inicios del siglo XIX: *Oberman, René, Adolphe*.

La *amiga* es una rica benefactora. En la página 32 del texto (edición Gallimard, 1981), su nombre es revelado, *Monique*, o sea, quien sabemos, a medida que la epístola se extiende, es la esposa del narrador. A partir de esa misma página, el narrador explicitará detalles de la vida de su amiga, acotando paralelamente acerca de la suya propia, respetando, con muchas evasivas, la intimidad de su esposa, lectora primera, dejándonos sobre ascuas a nosotros, lectores en segundo grado, al no poder penetrar en la intimidad completa de la pareja, velada por el discurso epistolar. Más aún, en la página 102, el narrador dice:

Ici doit s'arrêter mon dialogue avec moi-même (1)

reconocimiento tardío que la carta no va en el fondo dirigida a ningún destinatario que no sea él mismo. Poco después, en la página 123, él dice adiós a Monique. Prudente, cauteloso, modesto, insiste en el hecho que ella y él son *distintos*. Tras varios errabundeos en búsqueda de una real definición de comunicación unívoca, entre él y su sombra, entre él y Monique, la carta concluye, quedando abierta la posibilidad de un reinicio escritural.

Podemos aceptar el relato como confesión, o mejor como un intento de confesión. El narrador, sin embargo, se apresura a decir: *je n'aime pas beaucoup écrire, je ne sais pas m'y prendre, je me contredis, je m'aperçois que je n'ai rien expliqué*. Insiste que la complejidad del vivir requiere de un lenguaje mucho más rico, para expresarla, que aquel que él posee. Titubeos que tendrán, un cuarto de siglo más tarde, los relatores de la llamada "nueva novela" en Francia. Con giros así, las páginas de la

primera mitad del relato-carta están llenas de enigmas que muy parcialmente se aclararán después. Y es que a lo largo de todo el texto asistiremos a la oposición entre una excesiva preocupación formal y el deseo del sujeto de plasmar en su discurso, de modo total, uno y muchos sentimientos; oposición que el mismo narrador define como lucha entre *exactitude* y *sincérité*. Muy escrupuloso, el narrador primero afirma, luego comenta la afirmación, discurre, asocia, como el narrador proustiano. De este modo, la afirmación inicial se debilita y relativiza. Esto es notorio en los retratos que Alexis hace de sí mismo. Habla sobre algo, se arrepiente de haberlo hecho; se cree adolescente, luego adulto; convierte su descubrimiento en una sospecha no aclarada al sentir que, en su estado actual, su yo encierra elementos, no mencionados, de ambas etapas de la vida.

Al contrario esta vez del narrador memorialista romántico, a medida que la carta avanza, Alexis se muestra cada vez más obsesionado por un deseo de selectividad. La motivación inicial de la carta es hacer una apología. Pronto, dicha motivación se convierte en deseo de elucidación; lenguaje que se interroga sobre el lenguaje, como lo harán después, los escritores de la generación de Robbe-Grillet. Dentro de esta restricción de la perspectiva del discurso, encontramos giros como los que citamos:

Bien des femmes, je suppose, aux jours anciens de ma famille, s'étaient couchées là pour attendre leur enfant ou leur mort, et la mort n'est peut-être que l'enfantement d'une âme...(2).

Je me disais que ma vie était à refaire et que rien ne guérit, pas même la guérison...(3).

C'est au moment où l'on rejette tous les principes qu'il convient de se munir de scrupules... (4)

Je vous demande pardon, le plus humblement possible, non pas de vous quitter, mais d'être resté si longtemps... (5)

Una observación o un argumento son refutados por otro; aparece la paradoja. Alexis muestra en su discurso inestabilidad conceptual, venida por su temor a decir su secreto, a afirmar, diciéndolo, una presencia y una forma plenamente humanas. Practicada al extremo, la selectividad lo conduce al silencio, respecto de sí y del otro; silencio que es sinónimo de culpa. Romper el silencio significará entonces vencer el miedo, la soledad, la rutina, la convención. Las fuerzas de la autocensura repelen la palabra tabú, colocan máscaras en el primer plano de la narración: otras formas, otras figuras, otras máscaras, ricas y distractivas. Alexis se atreve a sugerir la naturaleza del secreto: una enferme-

dad, algo parecido a ella; pero tal aproximación no abarca la crudeza del problema. Al intento de definición sigue el pudor y lo que debiera ser expresado se pospone. Ningún lector adivinaría esta enfermedad por lo cauteloso del discurso, si no fuese por las explicaciones que la misma *autora* del libro da al margen de él: el secreto, la enfermedad es la homosexualidad.

La epístola revela que entre Alexis y el mundo se establecen elementos de relación, constantes que son oposiciones; oposiciones cuyos límites no resultan claros. El narrador es lúcido respecto de este asunto, trata de definirlos en la seguridad figurada de un lenguaje siempre selectivo: verdad-mentira; inteligencia-espontaneidad; autenticidad-impostura; placer-sufrimiento; pecado-permisibilidad. La primera constante subordina a sí a las otras. El mundo, como lo ve también el narrador de Céline, por los mismos años de la escritura de esta novela, es una gran mentira. Confesarse es intentar superar la mentira, pero como el yo sucumbe ante el mundo, la escritura de confesión se convierte en fracaso ontológico, con su otra patética cara de triunfo estético. Resonancia contemporánea de la ley de estructura de una novela decimonónica que parece condicionar los logros más señalados de la narrativa francesa de este siglo: *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert.

El pudor que adopta el narrador ante su secreto se ve realizado a través del modo mismo cómo el narrador toma contacto con los objetos del mundo. En un principio, las cosas participan del secreto, pero el yo se asusta ante la posibilidad que esos mismos objetos lo delaten. Buscará divorciarse de ellos, lo que en el plano formal entregará al relato un acentuado grado de abstracción. Dos cosas se salvan, sin embargo, de la omisión elocutiva: la música y los libros. De temperamento adolescente, inestable, dulce, tímido, taciturno, el narrador disipa o controla sus angustias a través de la música. Dicho arte le permite, como a Swann en el ciclo proustiano, ascender en el conocimiento de lo real, lograr un atisbo de lo que es el infinito. Románticamente, sufre al retomar consciencia del lugar físico donde la audición se realiza. En efecto, la música conduce a la ensoñación, ésta a la expansión sentimental, luego, al amor. Realidad, el amor, que se escabulle. Según Alexis, de él la infancia tiene un conocimiento parcial, la adultez no lo prolonga. En la adolescencia, la aparición del deseo genera conflictos personales y sociales, sentimientos de culpabilidad. La culpa perturba. Para librarse de ella, el yo buscará librarse del deseo, por tanto del amor; todo lo cual vuelve problemático el acto sublimador de audición musical, punto de partida de estas disquisiciones. El narrador entra en crisis: se refugiará en su amor propio, desafiará, como el narrador gidiano, al mundo con

su ser distinto. Sin embargo, tiene poca energía para mantener por largo tiempo su actitud. Buscando compensaciones para su desgarramiento interior, encuentra los libros.

Pero Alexis no se confinará en el gabinete. Sólo un libro lo inquieta; hace perdurar sus obsesiones, más que calmarlo; le provoca el sentimiento de estar condenado. Es la Biblia. Su lectura lleva al narrador a reflexionar acerca del pecado, de la piedad, de lo unívoco que busca ser el hombre en el mundo. Descubre al monstruo bajo apariencias razonables, pero cree que no hay en el hombre una voluntad profunda de hacer el mal. Considera que las inclinaciones personales son demasiado complejas como para dividir las drásticamente en malas y buenas. Ve la piedad como un efecto práctico y afectivo de un estado de debilidad corporal. Términos como *faute*, *faiblesses*, *discipline*, *succomber*, *précautions*, todos muy religiosos, abundan en el discurso del narrador, acentuando una impresión de sobrevigilancia que ejerce éste sobre su discurso y sobre su vida. Sus licencias son provisorias. Alexis las adentra en su yo y las convierte en ejercicio espiritual. De este modo, pudoroso, ambiguo, lánguido; ortodoxo o heterodoxo, el narrador se convierte, al fin y al cabo, como aquel de Gide, en un curioso moralista, por no decir un moralista excéntrico. Un ejemplo, entre otros, de sobrevigilancia en lo existencial, lo provee el momento, promediando el relato, en que Alexis tiene la vivencia decisiva de su vida, el momento del gran secreto. Este es escamoteado al lector, escamoteo ácentuado por los puntos suspensivos del pasaje. Así, para seguir existiendo lingüísticamente, blancos, perífrasis, silencios, repliegues disgresivos—todo lo cual abre el campo de las hipótesis interpretativas—ayudan a llevar el relato hasta el final.

En el espacio de la novela predominan los paisajes brumosos, áridos, lluviosos. En un lugar dado, está Woroïno, con la familia de Alexis aferrada al recuerdo ceremonial de los seres idos, haciendo un culto del respeto al linaje. Linaje que se agota, en una región políticamente inconsistente, Bohemia, que, como otros territorios de Europa Central, ha vivido el sino de ser territorio de disputas de dos vecinos ambiciosos; que muy esporádicamente ha conocido la autonomía; se susurra más que se habla. Y en la perspectiva del relato, los antepasados son más fuertes, como presencia, que sus actuales descendientes. Honrar a los antepasados es honrar una vida ilustre, un modelo indiscutido, y, sobre todo, una seguridad que el presente no ofrece.

La mansión señorial sintetiza, en su arquitectura y costumbres, el recuerdo de los fastos pasados. El narrador sugiere la relación entre la pasada grandeza y el régimen de monarquía absoluta; entre las mutaciones y ruinas, en la vida de la comunidad, con el régimen de la

burguesía rica y liberal. Son hechos significativos que se refieren en escasas pinceladas.

Alexis vivirá durante un año en Viena. Como tal, la ciudad no está propiamente presentada en el relato. Interesa aquí el desarrollo de la crisis de Alexis: experimentará odio y temor hacia y de los otros, pero su consciencia siempre estará vigilante. El mundo exterior se recoge, en la captación de la consciencia, y se reduce a la vibración de una palabra, de un discurso subjetivo. Experiencia no ajena a la ascesis mística, como se desprende de la secuencia en que Alexis, en Viena, contempla la noche. La descripción del paisaje nocturno adquiere carácter de epifanía. Alexis capta la grandeza del cosmos y la pequeñez del hombre, la compensación que al hombre otorga la dedicación del Arte. Un místico dirá la dedicación a Dios. Pero, recordemos cómo sufre Alexis al comprobar que su comunión con Dios está interrumpida por lo que rigoristamente él considera son sus traiciones cotidianas. Al igual que en el caso gidiano, pasivamente el narrador deja que una imagen de Dios tremendo actúe sobre él; no deja insinuarse, o no quiere dejar insinuarse al Dios poderoso en perdón y en misericordia.

Hay que hacer notar que la mencionada epifanía es entregada con recato y concisión. Más adelante, en la página 85, la visión de un árbol hará nacer en el narrador, por la sola confrontación de la materia orgánica humana y aquella orgánica vegetal, la extraña sensación del sentirse existiendo. Es la vivencia básica que, diez años después, ayudará a otro narrador-personaje a definir su situación en el mundo, cargándola de tintes sombríos y siniestros: la vivencia de Roquentin en *La Nausée* de Sartre. En ambos casos, los narradores rehúsan aceptar a Dios en el tramado de sus sensaciones, instaurando, junto con otros ejemplos, un punto de partida, en medio de la angustia, para un crepuscular humanismo que hará camino en la literatura francesa, hasta que éste sea liquidado por otro mirar que rara vez distinguirá al hombre del objeto perfecto.

Ya esté en Viena o en Woroïno, el ambiente y sus figuras interesan por su repercusión en el estado anímico del yo. Alexis es como un arpa que vibra al ser pulsada por otras y varias manos. Toda visita, todo contacto, son, para este ser, invasiones. Libre queda de aceptar o rechazar a los otros. Siguiendo la tónica de la novela, adopta una posición ambigua, que sólo Monique logra parcialmente hacerle superar.

El amor de Alexis por Monique está hecho de simpatía, reposo, ternura, gusto de la naturaleza, de los silencios significativos, de un misticismo amable. Motivaciones cercanas a las de la extraña pareja que habita el mundo de esa joya de la narrativa francesa de este siglo que es

Thomas l'Obscur de Maurice Blanchot, autor de la misma generación de Marguerite Yourcenar. Así como Anne y Thomas no logran formalizar su relación, así el matrimonio entre Alexis y Monique se convertirá para el primero en una causa de agudización de su anormalidad. Alexis llega a renunciar a su querida música, gusto al que retornará tras el nacimiento de su hijo Daniel. Este hijo viene al mundo en Woroino, en la casa secular. Quizá un ciclo brillante se reinicia dentro de aquel gris espacio. Daniel reúne en cuerpo y alma dos linajes y una larga historia comunitaria de falencias y virtudes. En la perspectiva del relato, en ese niño se unen el destino individual y el colectivo. La salvación del individuo puede significar la salvación de la comunidad. Con esta nota de templado optimismo concluye la novela, no sin que Alexis haya insistido en reflexiones de un narcisismo lleno de meandros conceptuales, válidos por el aplomo formal con que son plasmados.

Una creación autorial tiene, a menudo, una progresión nítida, de carácter estético o axiológico, la que va acompañada, a menudo también, de desfases cronológicos en las ficciones. Decimos esto, pues consideramos que la unión de esos destinos, individual y colectivo; la salvación de la persona y del grupo; el triunfo, por ende, de la determinación tanto representativa como afirmativa de un ser, están todos expresados no en la crónica de la Bohemia posterior a 1930, sino en una historia que transcurre en el siglo II después de Cristo, en la Roma imperial. Lo que está recreado en las *Mémoires d'Hadrien*.

El relato es una extensa carta a Marc. El destinatario recibe siempre un trato afectuoso de parte de Hadrien, el emperador, narrador y personaje a la vez. Marc es mucho más joven que Hadrien; sabemos que tiene diecisiete años apenas; que será, con el tiempo, futuro emperador:

Je compte sur toi pour que cet état de choses dure après ma mort... (6)

escribe Hadrien. Éste lo reconoce como hijo de Antonin. Descubrimos entonces en el destinatario al ilustre Marc Aurèle. En la página 289 de la edición que manejamos (Folio), es identificado explícitamente.

Para narrar, Hadrien combina su punto de vista con el de sus vecinos de trato: servidores, médicos, guerreros. Su omnisciencia es pues muy relativa. A este respecto, el narrador reconoce que los determinismos sociales y culturales hacen de toda visión de mundo algo ya condicionado *a priori*, en el momento mismo de empezar a expresarla escrituralmente. Es algo interesado, por ende parcial. Toda existencia supone actitudes sublimes y bajezas en el mismo individuo, emperador o esclavo. Vivir es saber adaptarse al provecho posible que ofrece una situación en sociedad; saber buscarlo. Vivir es también aprender a

renunciar a algo. De esta rápida mirada sobre el mundo; rápida en su enunciación, reiterada en la novela, resulta el tono medio que predomina en el relato. Este tono se torna resaltante en ciertas etapas de la vida de Hadrien, las que, con otra focalización, podrían haber sido objeto de verdaderos ditirambos.

Digamos, entonces, que el narrador conserva discreción y decoro ante lo narrado, situándose en un punto medio entre la pormenorización en la entrega de mundo y la relación general. Como el hablante de los *Essais* de Montaigne, al que ya estuvimos tentados de citar en el párrafo anterior, Hadrien no garantiza ni orden, ni cohesión, ni tesis en la organización de su materia narrativa. Pero sí, al igual que el hablante renacentista, garantiza su absoluta falta de prejuicios, aparte el problema de la visión inicial de mundo, reivindicando el valor de la experiencia directa, cualquiera sea su tonalidad moral, en el aprendizaje del vivir. Escéptico, hará crítica, algo que queda muy claro desde las primeras páginas, pero no una crítica para demoler, sino una operación del espíritu que busca conocerse mejor a sí mismo y conocer el mundo en su funcionamiento y en su proyección hacia el futuro. Es el *Que sais-je?* de Montaigne, acompañado de un *Qui suis-je?*, que recuerda las primeras incógnitas cartesianas.

Como Alexis en la novela anterior, Hadrien parte en su historia hablándonos de la fragilidad de la vida, del problema de la enfermedad y de la muerte. Pero, a diferencia de Alexis, Hadrien controla sus tentaciones de autodisolución lo más que puede, acepta la ley natural. Luchará contra la enfermedad como si estuviese cumpliendo un deber; uno más entre los muchos que ha cumplido y cumple en su vida; deber tanto más noble cuanto que el resultado de la lucha es conocido de antemano. En una palabra, la actitud del emperador es una afirmación de dignidad humana.

Enfermedad y muerte conducen, inevitablemente, a la consideración de lo religioso. Pese a sentir que el universo se disuelve en nebulosas figuraciones, Hadrien respeta la caución divina, indispensable para consolidar aseveraciones y actos. Fuerza única nacida de lo religioso y comparable a lo religioso es el amor; amor cuya exploración es parecida a la de la religión. Ambos tienen su iniciación, sus ritos y prohibiciones que es bueno no vulnerar. Ambos encierran la posibilidad que la tentación aparezca en medio del éxtasis. El verdadero problema, para Hadrien, es que, en ambos casos, el final de la exploración es decepcionante. Las deidades quedarán como bellas y frágiles concreciones del pánico misterio de la naturaleza. Fuerte o débil, Hadrien escuchará atento la voz de ella. Lo cual le conduce a encontrar sentido y alegría en los más humildes actos de la vida cotidiana, reconociendo siempre que

las exigencias del espíritu y las satisfacciones que desea el cuerpo no van siempre de la mano. Una bebida, un guiso exquisito son para Hadrien anticipos no desdeñables de inmortalidad; origen, en lo inmediato, de ricas sensaciones en la percepción del yo. La disquisición gastronómica, entre otras, conecta al emperador con el mundo; le permite asimilarlo, ennoblecerlo, elaborar una nueva teoría de la disponibilidad, entendida como actitud alejada de todo sistema que presupone rigidez; actitud que asegura la precaria pero intensa felicidad del yo.

Al goce consciente de la vida, se agrega el goce del que podría ser su contrario: el sueño. Para Hadrien, no ser nada por algunas horas trae paz. Es un modo que él descubre como integración del yo al orden del cosmos, tan válido como el ejercicio, la caza, las carreras y la equitación; todas prácticas de su juventud —como el mismo placer. Así, la vida está hecha de pausa y movimiento; alternancia rítmica sin cesar recomenzada, en diferentes instantes del día y de la noche. De la consciencia de esa alternancia, del ser uno con ella, nace la felicidad del yo. Esta armonía encontrada consigo mismo y con el universo prepara al yo para familiarizarse con la muerte.

Emociones, placeres y sueños igualan a los hombres, destruyen privilegios. Hadrien se asombra ante su descubrimiento, pero sabe controlarse. Llega, por esta vía, a poner en duda, alegremente, la excepcional condición de emperador de la que está revestido. Remece las jerarquías, exalta la trivialidad. Cada ser es único y común al mismo tiempo. Único en sus movimientos anímicos, contradictorios y ricos; en un rol social que lo diferencia de otros. Común en la insatisfacción que lo embarga, a medida que va realizando sus proyectos: aspirando a más, castigando sus imperfecciones. El hecho es que nunca el emperador se muestra ufano en su rol. Lo asume con discreción, afirmando que más virtuoso que mandar es servir; que nadie debe ser excluido de las instituciones sociales, pues cada uno aporta algo a la tarea común: buscar dignidad en el existir.

Estos planteamientos, disgregados en el libro, conducen a Hadrien a plantear el problema de la libertad, su ejercicio y su limitación dentro de la convivencia social. Desde las experiencias de la infancia hasta los presentes desafíos del mando imperial, Hadrien, como los hablantes de Montaigne y de Camus, descubre que la libertad no debe chocar ni con la naturaleza, ni con la sensatez, en la percepción común que el hombre tiene de la medida, *mesure*. Es una libertad que acepta inicialmente la rebeldía para convertirla, tras libre examen, en fresca cordura. Hadrien conocerá la tentación de la voluntad de poder, del despliegue excesivo de la energía individual en el mundo, del avanzar hacia

adelante sin preguntarse por la meta o el término. Son los demonios que acosaron y vencieron a Trajan, su antecesor en el trono. Hadrien domina la tentación reconociéndose solidario de una comunidad específica, a la que no puede embarcar en aventuras irresponsables; comunidad que a él, *imperator*, lo somete dulcemente.

Hadrien sabrá también del conflicto entre el ser y el parecer que esconde otro, de enunciado más conocido: el del fin y de los medios. En su aprendizaje, llega a ser cruel con los bárbaros, con los soldados a su mando. Experimenta, en sus años de lucha junto a Trajan, una crisis que el discurso vela. No conoce el arrepentimiento ni el sentimiento de culpa, sólo fatiga, sensación de envejecimiento, un modo difuso de experimentar lo que, después del advenimiento del cristianismo, será el pecado, por una parte y la consciencia de estar bajo un mandato sobrenatural. De este modo, entre luchas y masacres, Hadrien se prepara para la difícil tarea de gobernar; tarea que conlleva contradicciones y dogmatismos a veces asesinos. Conociendo limitada la naturaleza humana, no pudiendo depositar su confianza en un Ser superior a él e infalible, Hadrien adopta una actitud cínica en pro de la mejor consecución de sus objetivos como soberano. Confirmando el proverbio romano, emprende nuevas guerras para asegurar la paz; ejecuta a algunos consejeros para limpiar el camino a su sucesor. No tiene remordimientos. En su orbe mental, lo hemos dicho, ninguna deidad es lo bastante poderosa como para reprender esas decisiones. En esa contradicción —que gobernantes modernos han conocido—, al castigar no busca dividir sino asociar y unir a Roma y a los pueblos bajo un destino común. Es el fundamento mismo del que, entre otros ejemplares, fue el delirio jacobino en los dos años del Terror.

Pero Hadrien sabe recuperarse de esos marasmos sangrientos. Pregunta entonces por la verdadera sabiduría. Asiste a contiendas especulativas interminables entre griegos y judíos: los primeros perdiéndose en argumentaciones, los segundos aferrados a los preceptos de la Ley. Pueblos que se completan, en el quehacer de la vida ciudadana, pero irreductiblemente extraños entre sí. Aparte de las justas verbales, quedan a Hadrien otras manifestaciones de la vida de esos y de otros pueblos: el lujo, las joyas, el arte. Como la naturaleza, el arte le permite entrever lo que es ser inmortal sin necesidad, cree él, de una mediación divina. Su religiosidad tenderá así a hacerse cada vez más pragmática:

J'avais lutté de mon mieux pour favoriser le sens du divin dans l'homme, sans pourtant y sacrifier l'humain... (7)

Entre una nada probable y la posible y definitiva inmortalidad, Hadrien adopta una actitud tibia. En lo inmediato, vence sus proble-

mas personales, la tentación del suicidio entre otros; continúa velando por lo universal, por la *pax romana*, solidario del universo físico y social. Consolida su administración y termina con prácticas sangrientas. Si ha llegado a un equilibrio, éste puede evidenciarse, cuando, al recorrer las etapas de su vida en la memoria, el emperador deseará, de presentarse esa oportunidad, vivir las mismas experiencias que ha conocido en el mundo.

La sabiduría de Hadrien está basada, reiterémoslo, en el conocimiento directo. Su propio lenguaje narrativo lo atestigua: equilibrio entre introspección, descripción y documentación; crítica de esas tres operaciones del espíritu y adopción distanciada de ellas. Su deseo de aprender sin intermediarios está guiado por el ejemplo de una figura de su familia: Marullinus, el abuelo, amante de la naturaleza, de lo sobrenatural y del estudio. Marullinus, frecuentando esas dimensiones de lo real, construyó en vida una rectitud de intención y de acto, una cordura que desembocó en clarividencia. No está explicitado en el relato que el emperador quiera imitar a su pariente, pero el elogio, presente en la narración, lo hace suponer, así como la convergencia de ambas vidas en el plano del enriquecimiento espiritual.

Al contrario de aquel de Alexis, el mundo abarcado en las *Mémoires* es vastísimo. Ciudades y regiones de la península itálica, otros continentes, zonas limítrofes del Imperio, son aludidas o presentadas, todo dentro del fluir de la preocupación inmediata del emperador: vida y muerte en su confrontación. Locuras, crímenes, guerras, celebraciones públicas, sincretismo religioso son recreados en el texto. Los dioses lares se hermanan con los misterios de Eleusis y con las revelaciones de Memnón. Filósofos y literatos discurren en medio de los peligros que acechan a César.

Hadrien considera a su pueblo como una comunidad de advenedizos, conquistadores con un fondo campesino que nada borrará —como mucho después lo será la sociedad napoleónica y su legado secular. Campesinos que, guiados por César, tienen el buen sentido de integrarse a un mundo donde la cultura se renueva, proporcionando alegría y sensatez a muchos individuos; mundo en el que sectores nuevos de la ciudadanía ascienden. Los bárbaros son una amenaza, pero Hadrien sabe que intentar destruirlos es abrir camino a otras hordas, tornándose así la lucha interminable. El emperador pactará con ellos, hará de ellos sus aliados, les respetará incluso un cierto grado de autonomía. Con Trajan, Hadrien aprendió que el desenfrenado imperialismo sólo conduce a un militarismo de efímera gloria, que debilita, en vez de robustecer, al Estado. Sabe que la cultura grecolatina podrá más, a la larga, por la perduración de un modo de vida, que el

traqueteo brutal de las legiones. Las reformas de Hadrien exaltarán la tolerancia, el respeto a los más pequeños menesteres; simplificarán lo agitado del quehacer humano.

Envejeciendo el emperador, la admirable Judea vuelve a rebelarse. La lucha es larga y cruel. La paz humana en ese instante parece algo ilusorio, siendo lo natural, y lo más frecuente, el estado de violencia. Orden y paz que parecen un paréntesis, pero que el emperador asume, trata de ensanchar lo más posible. Todo su trajín por la vida está orientado por dos conceptos: *beauté* y *or*. Política y estética se dan la mano en su renovada visión de mundo.

¿Y qué lugar, preguntamos nosotros, ocupan los cristianos en ese mundo? La página 90, las páginas 238 y siguientes de nuestra edición de trabajo (Folio) contienen referencias a ellas. Es una secta, que no provoca mayores simpatías pero que no debe ser perseguida. El emperador aprecia de su doctrina, su llamado a la fraternidad y a la humildad. Discute, sin embargo, el consejo de Cristo de amar al prójimo como a sí mismo. Consejo ilusorio, para Hadrien, pues según él el hombre se conforma con su auto-estima, su solo culto de sí. Podemos decir, con todo, que el mismo emperador se contradice, en la medida en que, avanzando en su gobierno, se ve más y más poseído por un profundo espíritu gregario.

Destaquemos una frase que resume las intenciones de Hadrien:

j'entrevois la possibilité d'helléniser les barbares, d'atticiser Rome, d'imposer doucement au monde la seule culture qui se soit un jour séparé 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...(8).

Dicha frase, junto con la recreación progresiva que Hadrien hace de su mundo, produce en nosotros, lectores segundos, el sentimiento de asistir al desarrollo de un relato de transposición. El mundo greco-latino se convierte en el mundo occidental maduro. El narrador nos pasea por creencias, doctrinas, aprendizajes, conflictos, lecturas; nos pasea, en realidad, por nuestros propios referentes culturales; los más inmediatos. Por ejemplo, la decadencia griega está presentada como el estado de renuncia colectiva a luchar que se apodera de una nación, semejante al que conocerá Francia en 1940, y que, con excepción de un decenio, no logra todavía vencer. El imperialismo de Trajan es un atentado contra la noción de medida —*measure*—, el suicidio colectivo del jefe y de quienes, por grado o por fuerza, le siguen. El final de Trajan es una realización del crepúsculo de los héroes-dioses; aquel del jefe convencido que hay que luchar hasta el fin, porque siempre habrá

nuevos territorios que conquistar, nuevos contingentes humanos de qué disponer, nuevas batallas que librar para superar los reveses inmediatos. Trajan, como otros parecidos gobernantes, muere en estado de alienación mental, mientras, solícita, su mujer vela por él. La misma noción de *mesure* de Hadrien, tercer ejemplo, puede relacionarse con los ideales europeos de la social-democracia. El propio Hadrien será un déspota ilustrado: un Pedro de Rusia menos sanguinario, un Napoleón menos febril, un Charles De Gaulle pueden reencontrarse en la figura y en el pensamiento del emperador que escribe.

Dejamos para el final una breve acotación sobre la homosexualidad de Hadrien. Un joven asiático lo seduce y le acompaña en sus viajes. Muerto, el emperador lo eleva al rango de deidad. No nos interesa destacar los pormenores de esta relación —no es tiempo para ello—, sino hacer notar que lo que en la primera novela estudiada era materia de conflicto casi insoluble, aquí es revelado, pregonado, recreado con una tranquilidad pasmosa; otro ejemplo de determinación en la ficción, contra lo vago e impreciso del mundo de Alexis.

En el último párrafo del libro se modifica la perspectiva narrativa. Hadrien se distancia del destinatario para dirigirse a sí mismo. Reconocimiento del carácter subjetivo, más que épico, de la restitución vital escrita. Es una historia inmensa; la del deber (*Varius multiplex multiformis*), del poder (*Tellus stabilita, Saeculum aureum*) y del saber (*Disciplina augusta, Patientia*). Ternura, admiración, invitación a sí mismo, son los últimos movimientos afectivos del emperador, expresados con riqueza adjetival que no es constante en la obra. Aparecen puntos suspensivos. Cuando la epístola-relato se desliza hacia el registro del monólogo interior, el discurso se detiene. Hasta el fin, el desorden es rechazado, en pro de la mayor y más amorosa lucidez. La última frase del texto es una hermosa metáfora, cuyo significado encierra reposo y estoicismo. El gran viaje recién empieza:

Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... (9).

Alexis y las *Mémoires d'Hadrien* son, en su forma, herederas tanto de la novela epistolar del siglo XVIII, como de la confesión romántica, de Senancour a Fromentin. Ambas poseen una perspectiva que podemos llamar gidiana: *Alexis* con su revelación velada, que a gritos quiere ser desembozada; *Mémoires* con su proposición acerca de la disponibilidad del ser humano y la libertad que éste obtiene cuando la ejerce. Sobre *Alexis* planea también la influencia proustiana: ir y venir de la consciencia, en un lenguaje más conciso que el de la *Recherche*. *Alexis* es una novela de dos caras: recoge la herencia romántica, que quiere y puede decir todo; plantea el problema de la no-inocencia del lenguaje, motivo

hiperdesarrollado por los narradores franceses entre 1950 y 1970. El *vain combat* del título es un conflicto ético y estético: lenguaje y significación se aproximan, como entidades, pero necesariamente no coinciden, por efecto mismo de la carencia de espontaneidad de este nuevo lenguaje confesional.

Alexis está lleno de resonancias librescas. Desde los *Essais* de Montaigne, diversos modos de confesión se quintaesencian en el texto. Sabemos lo acentuadamente subjetiva que es la narrativa francesa entre 1900 y 1930, con autores como Alain-Fournier, Radiguet, Giraudoux, Proust, antes de la irrupción volcánica de Giono, Malbraux y Céline. La obra se inscribe plenamente dentro de los límites de un contexto —contexto que tiene también excepciones—; no lo desmiente y, al mismo tiempo, anticipa.

En las *Mémoires*, el parentesco del discurso del hablante con aquel de los *Essais* es aún más explícito. Muchas disquisiciones del emperador romano parecen derivadas directamente de la palabra, entre seria y pintoresca, del escritor renacentista.

¿Es ésta, como afirma la prensa, una novela histórica? Tememos que no. La articulación entre hombre y mundo está lejos de producirse como sucede en las novelas de Walter Scott. En las *Mémoires*, el espacio es aspirado por el yo narrador, está sometido a ese yo. Los momentos excepcionales de la novela no son cuadros de costumbres ni relieves de carácter historicista; son aquellos en que el mundo se diluye en la reflexión activa del emperador. Sólo los últimos días de Trajan están de acuerdo con la noción de un personaje sujeto y a la vez receptor de la máquina llamada Historia; ahí, los personajes, patéticos, recuerdan vivamente la estampa robusta de los héroes de *Ivanhoe* y de *Quentin Durward*.

Publicadas en 1951, las *Mémoires*, con su carácter de alegoría que concierne un destino colectivo, el estado presente y la salvación de la comunidad, pueden ser aproximados de *La Peste* de Albert Camus, escritor de la misma generación de Marguerite Yourcenar, publicada en 1947. Motivos como el de la muerte inmisericorde en medio de una naturaleza esplendorosa, la búsqueda de la medida como valor rector de la vida, tan familiares en la obra camusiana, son hallables en buena parte del texto de Hadrien.

Posteriores a *Alexis*, las *Mémoires* desconciertan menos. En ellas, la autora logra equilibrar los diversos modos de representación de lo real que son propios de su generación. Las paradojas de *Alexis* intranquilizan. La carga ideológica de las *Mémoires* identifica a la autora, con mayor calidad, con numerosos autores nacidos entre 1901 y 1915: Malraux, Sartre, Simone De Beauvoir, Camus nuevamente.

En sus últimos años de vida, Marguerite Yourcenar supo de honores, comentarios, entrevistas. Hubo deformaciones de nítidas proposiciones que el lector comprueba en sus textos. Y la obra permanece globalmente ignorada. Cuando más, obra tan expuesta, es desnudada y vestida con falsas ropas. Destino no exclusivo, en literatura, de un tremendo esfuerzo ético y estético de una mujer que logra superar los fantasmas iniciales de la indeterminación para luego construir un postulado ambicioso y, en el, cada vez más difícil, buen sentido del término, humanista.

TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS CITADOS

- 1 Aquí debe detenerse este diálogo conmigo mismo.
- 2 Muchas mujeres, imagino, en los antiguos días de mi familia, se habían acostado allí para esperar a su hijo o su muerte, y la muerte no es quizá sino el alumbramiento de un alma...
- 3 Yo me decía a mí mismo que mi vida debía ser rehecha y que nada cura, ni siquiera la curación.
4. Es en el momento mismo en que uno se deshace de todos los principios que hay que proveerse de escrúpulos.
- 5 Yo le pido perdón, lo más humildemente que puedo, no de dejarla sino de haber permanecido tan largo tiempo...
- 6 Cuento contigo, para que este estado de cosas dure después de mi muerte...
- 7 Yo había luchado con mis mejores armas para favorecer el sentido de lo divino en el hombre, sin por ello sacrificar lo humano...
- 8 Yo concebía la posibilidad de helenizar a los bárbaros, de llenar a Roma de aticidad, de imponer dulcemente al mundo la única cultura que un día se separó de lo monstruoso, de lo informe, de lo inmóvil, que inventó una definición del método, una teoría de la política y de la belleza...
- 9 Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos...

ABSTRACT

Se trata aquí de comprobar, mediante el análisis de Alexis ou le traité du vain combat (1929), y Mémoires d'Hadrien (1951), cómo la creación novelesca de Marguerite Yourcenar pasa de la indeterminación en seres, espacio, motivos, a la asunción concreta, dentro de la estructura narrativa, de los elementos que son propios de esta última; el paso de los difuso y paradójico a lo jerarquizado, variado y unívoco en términos de significado.

The author tries to prove, through an analysis of Alexis ou le traité du vain combat (1929) and Mémoires d'Hadrien (1951), how Marguerite Yourcenar's novelistic creation moves from indetermination of beings, space, motives to the concrete assumption, within the narrative structure, of the elements belonging to this form; the passage from the diffuse and paradoxical to the hierarchical, varied and univocal in terms of meaning.