

LA poesía de Marguerite Yourcenar exige por su escaso volumen dentro de la obra global un especial cuidado al ser estudiada. Nos encontramos con la necesidad de dar una imprescindible autonomía al objeto de estudio, en cuanto específicamente poemático, sin desligarlo por ello de las líneas fundamentales de una obra que destaca ante todo por su producción novelística. Fieles a este planteamiento, abordaremos en *Les Charités d'Alcippe* una línea motriz que se manifiesta repetidas veces en la obra de Marguerite Yourcenar: la vinculación del yo autorial —un yo poético en el caso que nos ocupa— con cuanto le rodea. Se trata de un poderoso estimulante poético, que subyace a muchas construcciones simbólicas y encuentra múltiples variantes expresivas en este poemario. Así, muchas de las composiciones de *Les Charités d'Alcippe* manifiestan una conciencia de la vinculación universal o, al menos, una aspiración a que ésta se realice efectivamente.

Nuestra reflexión sobre el poemario ha sido en gran medida estimulada por unas palabras de la propia escritora sobre Empédocles, en el breve prólogo a su traducción:

“que la métempsychose réponde ou non à une réalité d'outremort, elle est chez Empédocle comme dans les évangiles bouddhistes l'admirable symbole des liens unissant tout ce qui vit dans l'immensité du temps”.⁽¹⁾

Existen pues para la autora unos vínculos que ligan todo lo que vive a lo largo del tiempo. *Les Charités d'Alcippe* está en gran medida construida sobre esta idea, aunque matizada y ampliada desde varios ángulos: esos vínculos se extienden a lo inanimado, se dan también en el mismo presente

(1) Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1979, p. 179.

Les Charités d'Alcippe o el universo entrettejido

Evelio Miñano Martínez



y, sobre todo, es el yo poemático quien, como integrante de esta totalidad, manifiesta su vinculación o, al menos, aspira a realizarla y vivirla.

Nuestra reflexión no pretende determinar las diversas fuentes de esa concepción de la realidad; lo que nos atrae es su plasmación poemática en una obra concreta. Haciéndonos eco de las propias palabras de Marguerite Yourcenar, la extensión tanto en el tiempo como en las diversas culturas de concepciones similares hace pensar que esas especulaciones "doivent correspondre sinon nécessairement à l'ultime réalité, du moins à certaines structures de l'esprit humain".⁽²⁾ Y en efecto, la vinculación universal configura en *Les Charités d'Alcippe* una serie de construcciones simbólicas —llamémoslas por ahora así— que no difieren en sustancia de las que pueden aparecer bajo distintas coordenadas ideológicas y culturales. Encontramos así un patrimonio común —en sus líneas generales, por supuesto, y no en sus concretísimas manifestaciones— a toda la poesía cuyo meridiano sea esa idea de una vinculación total, ya sea a través de la mística unidad con lo divino, a través de las transformaciones de todo en todo por la metempsicosis —de hecho, parece a veces aflorar el Hugo de *Les Contemplations*— o bien por entender la materia y la energía como constituyente básico de todo lo existente. Así pues, nos conformaremos con la idea de una vinculación entre todo y, fundamentalmente, entre el yo poemático y cuanto le rodea, sincrónica o diacrónicamente.

El desconcierto que provoca la aparente heterogeneidad de concepciones en los poemas que componen *Les Charités d'Alcippe* nos permite disfrutar de distintas especulaciones del espíritu humano: versos órficos, donde la muerte es iniciación a la totalidad y a la vida de ultratumba,⁽³⁾ mística amorosa, donde la sensualidad se desvanece, o, por el contrario, el ardiente erotismo reunificador de "Hermaphrodite",⁽⁴⁾ la muerte como disolución en lo universal, etc. Todos ellos coinciden en presentar o bien una unidad ya de antemano entre el yo y lo que le rodea, o bien una aspiración a constituir, a vivir diríamos, esa unidad por diversos medios. El hecho de que Marguerite Yourcenar esté tan marcada por el pasado en estos poemas no es sino, a fin de cuentas, prueba de esos "liens qui unissent tout dans l'immensité du temps": el yo poemático de *Les Charités d'Alcippe* no es, en nuestra opinión, divulgador de creencias, mitos o imágenes del pasado. Vive sus propios conflictos, su relación con la totalidad, a través de creencias, mitos, personajes, incluso textos en gran medida traducidos o adaptados, de un pasado que le atrae fuertemente. Y si ocurre así, podemos sin duda atribuirlo a una profunda vinculación entre el yo poemático y el pasado, a la creencia de que la problemática humana es, por así decir, universal, por muy diferente que se manifieste a través del tiempo y las culturas.

La vinculación total se traduce en *Les Charités d'Alcippe* por una serie de procesos a través de los cuales entidades diferente se vinculan entre ellas o se armonizan llegando a constituir a veces una explícita unidad. La obra es un entramado de identificaciones, participaciones mutuas, abrazos y entregas, disoluciones y transformaciones, que ligan en cada caso dife-

(2) Id., op. cit., p. 178.

(3) *Les Charités d'Alcippe*, Liège, La Flûte Enchantée, 1956; ed. Gallimard, 1984, p. 17.

(4) Id., op. cit., p. 64.

rentes entidades: el yo poemático, los personajes míticos que lo revelan asumiendo la voz poemática (Alcippe o Endymion), el tú amado, cosas y seres vivos, etc. Usando el término gramatical, diremos que la vinculación se actualiza con diverso grado de plasticidad imaginaria y sorpresa según lo alejado que esté de nuestra experiencia de la realidad cada proceso vinculador con las entidades que liga. Al término de este repetido proceso, se produce por lo general un reencuentro del yo consigo mismo: el tránsito por la totalidad se convierte así en etapa necesaria para que fructifique una búsqueda cuyo objetivo último no es sino el propio sujeto poemático. Existe pues en la obra algo así como un trasfondo movedizo, unas continuas fluctuaciones de identidad, del que participan en grado diverso las composiciones que aquí estudiamos: esos procesos son, a veces, el armazón mismo del desarrollo del poema, y otras, por el contrario, tan sólo dan lugar a imágenes concretas, ocurrencias puntuales, limitadas por el resto del contexto poemático. Pero tanto en un caso como en otro, constituyen las variaciones dispersas de la reunificación de yo con la totalidad.

Metamorfosis e identificaciones, pese a que en unos casos nos parezca su literalidad más pertinente que en otros, constituyen un único tejido en la obra, en el que no cabe delimitar los procesos reales de los meramente simbólicos. De hecho, según el ángulo de enfoque, pueden ser todos ellos considerados de uno u otro modo. Son simbólicos del mismo modo que la metempsicosis era para Marguerite Yourcenar "le symbole des liens unissant tout ce qui vit dans l'immensité du temps": un particular tratamiento poemático de la muerte y del amor o el directo esparcimiento de la identidad del yo a través de múltiples identificaciones, son símbolos en cuanto alusión, críptica en un grado diverso, a esa concepción de lo real como totalidad vinculada. Ahora bien, desde otra perspectiva, todos esos procesos son más que símbolos, pues entendemos que, situados en otra perspectiva, podemos asumir su literalidad, considerando que el amor, la muerte—tal y como son aquí tratados—, o la misma dispersión del yo en las cosas son fenómenos comprobables en lo real.

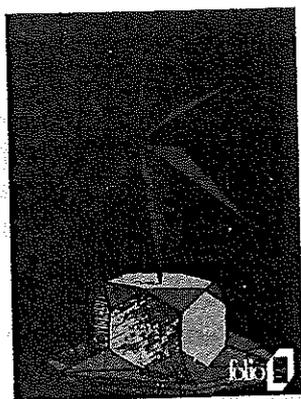
Nos tienta la posibilidad de considerar real un proceso como el de la muerte, transformación o disolución del cuerpo en la materia, o lo universal, y de considerar, por el contrario, irreales y, por tanto, meramente simbólicos, versos como "les morts se sont rués pour habiter ma chair"—apropiación del cuerpo de Alcippe por entidades ajenas en principio a ella⁽⁵⁾ o "Je végète dans l'arbre, j'ondule avec les plantes"—doble identificación del yo poemático con dos elementos de lo real.⁽⁶⁾ En tal caso, el criterio que nos permitiría establecer una tal diferencia sería nuestra propia experiencia y concepción de la realidad, en tanto que lector de un tiempo y un espacio cultural determinados. Rechazaríamos la literalidad de aquello que no nos parece corresponder con lo que consideramos "real", relegándolo así por fuerza a mero símbolo, alusión críptica a una idea de la vinculación del yo con las cosas. En cambio, admitiríamos la literalidad de aquellos procesos que creyéramos comprobables en la realidad, aunque continuarán aludiendo simbólicamente y no explícitamente a esa misma idea. Pero se puede poner una objeción fundamental a tal criterio, máxime cuando tenemos entre manos una obra como *Les Charités d'Alcippe*, tan marcada por espe-

(5) Id., op. cit., p. 11.

(6) Id., op. cit., p. 21.

culaciones del pasado. Y es que, de basarnos en nuestra propia experiencia y concepción de lo real, nos autoerigimos, de algún modo, en detentadores de una verdad absoluta; cuanto menos, consideramos así que las construcciones del espíritu humano de nuestro tiempo y contexto cultural son superiores a las de otros. Quizá quepa un tal planteamiento en otros campos del saber, pero nos parece que será más fecundo para poder leer y disfrutar de toda la poesía considerar esas construcciones tan sólo diversas, sin establecer jerarquías entre ellas. Ello nos parece absolutamente imprescindible cuando leemos una obra de quien, precisamente, nos dice que, tras haber experimentado un día "qu'il fallait choisir entre un groupe de dogmes quelconques; j'ai choisi tout".⁽⁷⁾ En otras palabras, para quien elige todo, considerando que cada tiempo y cultura configura a su manera algo común a todos los hombres, las transformaciones de la materia que se disuelve y recompone a través de la muerte, la metempsicosis o incluso la unión mística por el amor se encuentran en un mismo nivel. "Les morts se sont rués pour habiter ma chair", "Je végète dans l'arbre, ondule avec les plantes" nos sorprenden en un primer momento, llevándonos a rechazar la

Marguerite Yourcenar
L'Œuvre au Noir



literalidad de tales asertos. ¿Pero acaso no cabe en otras formas de ver la realidad la posibilidad de posesión del cuerpo por seres el pasado o el sentirse parte de un Todo existente, sea un dios-universo o la misma materia? *Les Charités d'Alcippe* nos permite disfrutar de diversas construcciones de la mente humana en torno a la relación del individuo con lo real; ahora bien, si no queremos contemplarlas como alguien extraviado fuera de su espacio habitual, nos es necesario comprender que son alternativas diferentes a conflictos y aspiraciones con los que tenemos una raíz común.

Cabe, sin embargo, hablar de diversos grados de plasticidad imaginaria para todos esos procesos, tanto para aquellos que parecen admitir una lectura literal desde nuestras coordenadas como para los que no la admiten. Existe para dichos procesos un virtual grado de generalización máxima, cuya plasticidad imaginaria sería mínima: "Todo se transforma", "Yo soy

(7) Marguerite Yourcenar, *Les Yeux Ouverts*, Editions du Centurion, 1980; ed. Le livre de Poche, 1984, p. 43.

Todo”, “Yo me entrego a Todo”, etc. Ahora bien, cuanto más se particulariza el proceso y menos correlativas son las entidades que a su vez particularizan, desde ambos lados, al yo y a la totalidad, más intensa será la plasticidad imaginaria, pues más desconcertante será la participación de esas entidades en un tal proceso. En otras palabras, el símbolo o la imagen no son tanto el producto de una no pertinencia literal como de una particularización “asimétrica” de las entidades y del proceso, pues, expresada en su máxima generalidad, la identificación del Yo con la totalidad, no se produce el desconcierto propio de una intensa plasticidad imaginaria en la mente lectora.

Nos encontramos en *Les Charités d'Alcippe* el virtual caso de generalización más absoluta: un “Todo es Todo” o “Todo se transforma en Todo”, que daría lugar a una identificación y una transformación dentro de la misma entidad, reflexivas por tanto. Lo que sí encontramos son procesos que median entre una entidad particular —el yo poemático— y una totalidad abstracta, lo cual suaviza en gran medida la plasticidad imaginaria. Así ocurre en este abrazo por el que el yo poemático se une con un universo-totalidad:

“Corps, mon vieux compagnon, nous périrons ensemble.
Comment ne pas t'aimer, forme à qui je ressemble,
Puisque c'est dans te bras que j'étreins l'univers?”⁽⁸⁾

Ahora bien, el descenso de plasticidad imaginaria, provocado al ser un universo totalidad el término del proceso es compensado por el hecho de que sea un abrazo lo que une a ambos, lo cual, dadas las dimensiones de ambas entidades, es plenamente inverosímil. Pero además, es compensado desde el propio poema por algo relativamente frecuente en esta obra. Y es que ese abrazo reunificador se refuerza por contraste gracias a una oposición latente: la que establece internamente el yo poemático al interpelear su propio cuerpo. Así, es una entidad donde se manifiesta una interna dualidad quien abraza la totalidad y se reunifica con ella. Pero también percibimos que esa interna dualidad no carece de caminos para su resolución: si el cuerpo es intermediario forzoso para abrazar la totalidad, es un intermediario que se funde con el yo poemático, ya sea porque “nous périrons ensemble”, o por ese amor profesado desde dentro al propio cuerpo; y es que, como hemos de ver, el amor tiene generalmente una función también unificadora. En otras palabras, el abrazo a la totalidad, variación de la reunificación total, se refuerza por contraste y se hace más desconcertante para la mente lectora, por el hecho de marcarse a la vez una dualidad en el yo poemático y la unidad a la que aspira.

La reunificación de los contrarios o de los múltiples —ya sea de lo múltiple idéntico o de los múltiples sin concretar— también corresponde, por lo general, a una plasticidad imaginaria suave. Lo podemos comprobar en “Hermaphrodite”, donde la erótica reunión de múltiples y contrarios convierte a la Hermafrodita en signo de la reunificación:

“Unique achèvement et double volupté,
Son délice immobile au centre des choses,

(8) *Les Charités d'Alcippe*, op. cit., p. 26.

Sexes, esprit et chair, effets brefs, longues causes,
Le multiple mouvant se fixe en l'unité.

Dans ce morcellement qu'est la réalité
Les êtres séparés en lui se recomposent;
Le doux monstre parfait s'est couché sur les roses,
Le désir est sculpteur et le désir sculpté."⁽⁹⁾

Las dos primeras estrofas son un continuo ir y venir entre la unidad y la disgregación: el hermafrodita se convierte así en espacio unificador tanto de lo múltiple ("êtres séparés", "le multiple mouvant") como de lo opuesto ("Sexes, esprit et chair, effets brefs, longues causes"). Sin embargo, esa reunificación no tiene un alto grado de plasticidad imaginaria, aun cuando se trate de sexos, carne y espíritu, efectos y causas. Y es que se trata de entidades que percibimos frecuentemente vinculadas, aunque por oposición, es decir, por una relación diferente a la que propone el poema; de ahí que no nos desconcierte en grado sumo su aparición en un tal contexto común. En cuanto a lo múltiple y a los seres separados, aún es menor el desconcierto, pues las entidades ya anticipan por su parecido o falta de concreción la mutua reunión. Ahora bien, el último verso citado nos hace desbordar la estricta economía verbal de la reunificación por medio de un desconcertante juego de espejos que convierte al erotismo en partícipe del proceso: "le désir est sculpteur et le plaisir sculpté". Así, deseo y placer, respectivamente localizados en escultor y escultura, transforman la realización del hermafrodita, en cuanto obra de arte y a la vez signo de la unidad, en un acto erótico. De este modo, el erotismo traspasa los límites internos del hermafrodita "double volupté" desde el principio. Este es placer para un deseo exterior al mismo, es objeto de reunificación erótica para entidades ajenas, para el escultor pero ¿por qué no? también para quien lo contempla o vuelve a esculpir con la mirada como se re-escibe al leer. Así pues, el yo poemático puede vivir su reunificación a través del arte, más concretamente, a través de la lectura de los signos y símbolos de la unidad deseada. A fin de cuentas, la actividad poemática de *Les Charités d'Alcippe* parece concebida de una análoga manera: ¿acaso la escritura, o mejor dicho reescritura, por su constante inspiración en el pasado, de mitos, amor, muerte, transformaciones, todos ellos reunificadores, no podría sino ser una vía para lograr la propia reintegración con la totalidad? Una vía mediada por anteriores realizaciones artísticas que, de algún modo, también tuvieron ese objetivo. En tal caso, el yo autorial no sólo viviría sus conflictos y sus vínculos con la realidad a través de esas pasadas especulaciones del espíritu humano, sino que la escritura inspirada en gran medida en las mismas sería una mediación para llevar a cabo su propia reintegración en la totalidad.

Encontramos casos semejantes de escasa plasticidad imaginaria en "Endymion", composición en la que el yo poemático, relevado por el personaje mitológico, vive en el marco de la noche su entrega a la totalidad. Así, la noche se convierte en espacio donde se reunifican los múltiples cuerpos ("Frémissement confus, indistinct et paisible / Où tous les corps humains ne sont plus qu'un seul corps")⁽¹⁰⁾ el yo y el no-yo ("Je ne distingue plus dans

(9) Id., op. cit., p. 69.

(10) Id., op. cit., p. 39.

cette ombre qui m'attire / Autrui, cet étranger, de moi, cet ennemi"),⁽¹¹⁾ odio y amor ("Et la liquide paix où mon coeur se balance / Ignore qu'haïr est le revers d'aimer"),⁽¹²⁾ es decir, donde se reunifican lo múltiple o lo opuesto, aquello que por compartir una base común o una relación no desconcierta en grado sumo al parecer en un mismo contexto. A través de la reunificación con la totalidad, la noche permite el reencuentro del yo consigo mismo:

"Le jour je me cherchais, la nuit je me retrouve.
Le sein primordial un instant s'est ouvert".⁽¹³⁾

En otras palabras, la búsqueda de sí ha de pasar forzosamente por una reconciliación con la totalidad si quiere fructificar. "Endymion" opone así el espacio donde la búsqueda fracasa –el día, espacio donde precisamente se mantienen las oposiciones– a la noche, espacios de las nupcias con el todo:

"Echappé par ta grâce au jour qui nous morcelle
Et nous oppose à tout pour tout nous opposer".⁽¹⁴⁾



Comprobamos así que la generalización no sólo concierte a las reunificaciones, sino también a las oposiciones: el día divide y opone con todo, sin que la voz poemática concrete esta básica dualidad.

El grado de generalización máxima también se da en la muerte, planteada a menudo como proceso vinculador con la totalidad. Ese vínculo se especifica de diversas formas, pero el hecho de que su término sea la totalidad sin concretar resta plasticidad imaginaria al mismo. Así ocurre con la muerte, retorno o reencuentro con la totalidad-universo:

"L'univers nous reprend le peu qui fut nous mêmes".⁽¹⁵⁾

"Nous nous perdons en tout pour tout y retrouver".⁽¹⁶⁾

(11) Id., op. cit., p. 40.

(12) Id., op. cit., p. 40.

(13) Id., op. cit., p. 40.

(14) Id., op. cit., p. 39.

(15) Id., op. cit., p. 32.

(16) Id., op. cit., p. 16.

Y del mismo modo ocurre con la muerte cuando se plantea como transformación del individuo en la totalidad, como metamorfosis no concretada:

“Votre coeur s’est dissout dans les métamorphoses,
J’arrive juste à temps pour vous perdre à jamais”.⁽¹⁷⁾

“Votre amour, mon amour, notre coeur et nos moelles
Seront diversement après avoir été”.⁽¹⁸⁾

La tímida parcelación de lo metamorfoseado por la muerte no tiene correlato en el término de la metamorfosis; ésta queda abocada a una totalidad abstracta por la falta de concreción del proceso. Estamos lejos de las reencarnaciones del Hugo de *Les Contemplations*, generadora de un auténtico desbordamiento de imágenes. Por el contrario, reina aquí una sobriedad, incluso cuando sí hay correlativa particularización en el término y origen de la metamorfosis:

“Tout ce qui se passe pourtant dure,
Les brins minces de la verdure
Sont faits du granit noir du rocher”.⁽¹⁹⁾

Prueba de que la metamorfosis, sustento de una eterna perennidad, no concierne sólo a los seres vivos, sino a todas las cosas.

La mayor parte de los procesos y entidades reunificadoras se nos han manifestado bajo el grado de generalización máxima. Esas identificaciones, fusión o metamorfosis entre el yo y la totalidad o entre contrarios simétricos, tienen además otro efecto: su escasa plasticidad imaginaria los hace especialmente transparente e inteligibles. Por el hecho de estar presentes en la misma obra, nos orientan de algún modo al leer otros procesos que por su grado de concreción y desconcertantes asociaciones no son tan fácilmente inteligibles. Constituyen una clave interna que nos permite interpretar globalmente fenómenos que, de otro modo, se nos antojarían mucho más dispares.

“L’homme épars” es una composición de las que llevan al más alto grado la particularización del proceso y las entidades. La identificación entre el yo y la realidad se descompone en una serie de identificaciones parciales que ligan al yo con otros seres y objetos de la realidad. El virtual “yo soy todo” da lugar a una serie de identificaciones metafóricas, en cuanto concreciones de esa generalidad, cuya plasticidad imaginaria aumenta conforme aumenta la disparidad de las entidades ligadas, admitiéndose incluso un sorprendente juego de antítesis.

“Je végète dans l’arbre, ondule avec les plantes,
Coule bonheur liquide avec l’eau sans contours,
Ma peine s’est couchée au bord des plaines lentes,
L’élan de mon orgueil a dépassé les tours”.⁽²⁰⁾

(17) Id., op. cit., p. 29.

(18) Id., op. cit., p. 31.

(19) Id., op. cit., p. 19.

(20) Id., op. cit., p. 21.

El yo desmembra su unidad con la totalidad en unidades particulares con el árbol, las plantas y el agua, metamorfoseándose cada vez por el proceso correspondiente a cada una de esas realidades. Una estrofa de "Macrocosome" manifiesta de forma más directa el alcance de esas identificaciones con lo extra-humano:

"Dans ce coquillage sonore,
Dans cette éponge où le sang bat,
Dans ces entrailles de mon ventre,
La même angoisse se concentre
Et ma lutte est votre combat".

Si existe solidaridad del yo poemático con cuanto le rodea es porque, a fin de cuentas, reconoce que participa de las mismas fuerzas, de los mismos conflictos que los demás seres vivos.

Las identificaciones adquieren su grado máximo de plasticidad imaginaria en "L'homme épars", cuando el yo poemático se identifica a la vez con seres antagónicos: el ave víctima y el rapaz que la ha apresado:

"J'ai perdu le sang tiède où mes mains s'ensanglantent;
Mes terreurs de ramier font mes plaisirs d'autour".⁽²¹⁾

Como ya comprobamos en otros casos, la unidad se refuerza por el contraste y la resolución de una oposición. La doble identificación llega hasta tal punto de desconcierto que pueden parecer totalmente absurdos los dos versos. El yo poemático participa así en todo lo real: tanto en el ave que sufre y teme, como en el ave rapaz que goza de la muerte de la otra. De ahí que, llevando la identificación a la gramática misma, un mismo "yo" sujeto pierda a la vez la sangre —pues se identifica con el ave víctima— y bañe en sangre sus manos —pues también es el rapaz correspondiente—. Da pues la impresión que la identificación con la totalidad, más que buscar un nirvana donde sean abolidos todos los conflictos, apunta hacia una participación a ellos.

Finalmente, esa solidaridad con una totalidad conflictiva lleva también a una solidaridad con el sufrimiento humano:

"Et par les soirs de gel, neiges intérieures,
Où le vent et la nuit expugnent les cités,
Je me prends en pitié dans les pauvres qui pleurent".⁽²²⁾

La identificación del yo con la totalidad, dentro de la que cabe, por supuesto, lo humano, lleva a ese paradójico resultado: los sentimientos que el yo tenga por los demás son sentimientos, dada esa previa identificación, para consigo mismo, en otras palabras, la identificación con la totalidad, convierte a todas las distancias en internas y a todas las reacciones emocionales en reflexivas.

(21) Id., op. cit., p. 21.

(22) Id., op. cit., p. 21.

La composición que da su título al poemario está basada en un análogo esparcimiento del yo, aunque mucho más desarrollado. La voz poemática –el personaje mitológico que aquí releva al yo poemático– nos cuenta una irreal entrega de sí a entidades exteriores. El marco mitológico explica que los que reciben el corazón, alma y cuerpo de Alcippe sean, además de los muertos –que más que recibir se apoderan de ese cuerpo: “Les morts se son rués pour habiter ma chair”–, las sirenas y los dioses. Se trata de un esparcimiento de la identidad similar al de “L’homme épars”, que aporta elementos nuevos que nos permiten indagar aún más en la relación que media entre el yo y lo real, sobre todo por los particulares destinatarios de la entrega de sí.

Sirenas, dioses y muertos constituyen el pasado –ya sea mítico o real– si no para el personaje de Alcippe, al menos sí para el yo poemático que releva. Desde este ángulo, la voz poemática hace una entrega de sí al pasado, se identifica con un mundo del que está separada. Esos destinatarios del corazón, alma y cuerpo, corparten además unas razones análogas para exi-



(Foto Marc Garanger)

gir esa entrega a la voz poemática: intentan obtener así una existencia plena como la de los humanos. Las sirenas exigen el corazón con este fin:

“Afin que le malheur puisse enfin les atteindre
 (...Et qu’à l’heure navrée où le jour va s’éteindre,
 Elles puissent pleurer, s’attendrir et s’étreindre
 Et porter leur douleur comme un fardeau vivant.”⁽⁴³⁾

Los dioses exigen el alma:

“Pour qu’ils puissent enfin écouter ceux qui prient
 Où se moquer entre eux des sots adorateurs.”⁽²⁴⁾

En otras palabras, parece que el contacto entre el mundo mítico y la voz

(23) *Id.*, op. cit., p. 8.

(24) *Id.*, op. cit., p. 10.

poemática depende, en última instancia, de la actitud de ésta, siendo condición indispensable una entrega al pasado.

Tras la triple entrega de sí, alcanza la voz poemática el grado de desposesión máxima. Totalidad y yo poemático vinculado a través de tres parcelaciones internas: sirenas, dioses y muertos por un lado; corazón, alma y cuerpo, por el otro. No creemos que haya que buscar una razón específica para cada una de esas funciones: lo esencial es la entrega de sí a un pasado que, de este modo, logra una fragmentada persistencia del yo. Sin embargo, también saca un fruto el yo de su desposesión: por medio de esta identificación con la totalidad, el yo esparce su existencia de tal manera que supera la muerte en tanto que aniquilamiento:

“Témoin désespéré de mes métamorphoses,
 Sans pouvoir se saisir de l'être que je fus,
 Comme on cherche un parfum au coeur secret des roses,
 La mort, pour me trouver fouillant au sein des choses,
 Est le seul mendiant qui n'aura qu'un refus”.⁽²⁵⁾

La identificación con lo real implica pues entrar como un componente más en sus transformaciones sin fin; la unidad adquiere así una dimensión diacrónica que, como antes vimos, es reforzada por la muerte como catalizador fundamental de esas metamorfosis —una muerte, que, por supuesto, no es la muerte/aniquilamiento— aquí rechazado. La identificación con lo ajeno y la entrada en el ciclo de las metamorfosis da una perennidad a la existencia del yo, que es, a la vez, superación del tiempo: “J'existe à tout jamais dans ce que j'ai donné”.⁽²⁶⁾

Finalmente, tras esos pasos, asistimos al reencuentro del yo consigo mismo. Ello implica que la exterioridad del yo es el espacio por el que es imprescindible transitar para poder reencontrarse, vivirse y aceptarse plenamente: “Tout ce que j'ai cru mien se dissout et chancelle (...) Je ne me trouve plus qu'en me cherchant ailleurs”.⁽²⁷⁾ Cobran ahora toda su dimensión la irreal entrega de sí: la identificación con el pasado mítico o real hace que éste reviva por medio del yo que se siente participe del mismo. Pero al mismo tiempo, ese rodeo por un pasado, revivido a la lumbre de la propia identidad, tiene un objetivo en el presente: es un tránsito indispensable para que el poemático se despeje como incógnita, se reencuentre.

Estas conclusiones nos recuerdan enormemente la estrategia narrativa de *Feux*, obra muy peculiar dentro de la producción de Marguerite Yourcenar. En ella, una experiencia amorosa vivida por el autor tan sólo es ligeramente insinuada a través de varias series inconexas de sentencias e imágenes. En lugar del relato de la experiencia vivida asistimos a la recreación de una serie de leyendas y mitos pertenecientes a distintas coordenadas culturales y que interfieren con la pasión real que ha sido vivida pero sin permitirnos su reconstrucción. La actitud del yo autorial de *Feux* es, de algún modo, similar a la del yo poemático. Si en *Les Charités d'Alcippe*, sirenas, dioses y muertos se perpetúan porque el yo poemático se entrega a ellos, en *Feux* las diversas leyendas son revividas al calor de la propia experiencia

(25) Id., op. cit., p. 12.

(26) Id., op. cit., p. 12.

(27) Id., op. cit., p. 12.

amorosa; ésta constituye algo así como el tejido vital que les es entregado para que no sean meros relatos de un pasado inconexo.

Amor y erotismo constituyen otro proceso de reunificación. El amor es identificación entre un yo y un no-yo, es abolición de una mutua alteridad que permite, tras el tránsito por la unidad así construida, el reencuentro consigo mismo, de manera análoga a la identificación de las cosas con la misma muerte. La reunificación amorosa —a menudo acompañada de un erotismo, aunque velado no menos ardiente— es sintomática de una reunificación con la totalidad y convierte la distancia entre el yo y el tú en algo interno:

“Ouvre, ô mon coeur sois sans effroi,
Ne tremble pas bien qu’il soit nuit,
Ouvre, c’est lui parce que c’est moi,
Ouvre, c’est moi, parce que c’est lui”.⁽²⁸⁾

“Désir, tu n’est que l’or; mon amour est l’orfèvre,
Dans tes bras je m’étreins, je m’entends sur la lèvre”.⁽²⁹⁾

Del mismo que Alcippe, tras entregarse a sirenas, dioses y muertos, sólo podía encontrarse buscándose “ailleurs”, o que en “L’homme épars” la voz poemática se apiadaba de sí ante el sufrimiento de los otros, ahora el yo poemático se reencuentra —pues se oye y abraza a sí mismo— en el cuerpo amado. Y es que el poema inspirado de Djellah-Eddir-El-Roumi —lo cual vuelve a mostrar cómo el yo poemático se busca a través de especulaciones del pasado y de otras culturas— nos ha hecho patente la identificación previa a ese reencuentro entre el yo y el tú.

El amor es, así, más que el amor. Hemos de admitir que formas diferentes de concebir y experimentar el amor pueden ser, desde distintas coordenadas culturales, tan válidas las unas como las otras en tanto que puentes hacia la totalidad. Así, podemos comprobar cómo los dos anteriores poemas pueden coexistir en la misma obra, lo que parece una casi mística unión del yo y del tú con el ardiente abrazo de sí mismo en el cuerpo amado: de ambas formas pueden ser la pasión algo más que la pasión. Podremos decir que amor y erotismo son actos “religiosos” si optamos por la etimología “religare” para este término: no son sino actos por los que el yo se liga a través del tú con la totalidad, renaciendo renovado tras ese tránsito. El poema “Erotisme” deja entrever claramente esa religiosidad del amor:

“Toi le frelon et moi la rose,
Toi l’écume et moi le rocher,
Dans l’étrange métamorphose,
Toi le Phénix, moi le bûcher.

(...)Mais quel que soit le tendre jeu,
Toujours l’âme en feu s’envolant,
Bel oiseau d’or, en plein ciel bleu”.⁽³⁰⁾

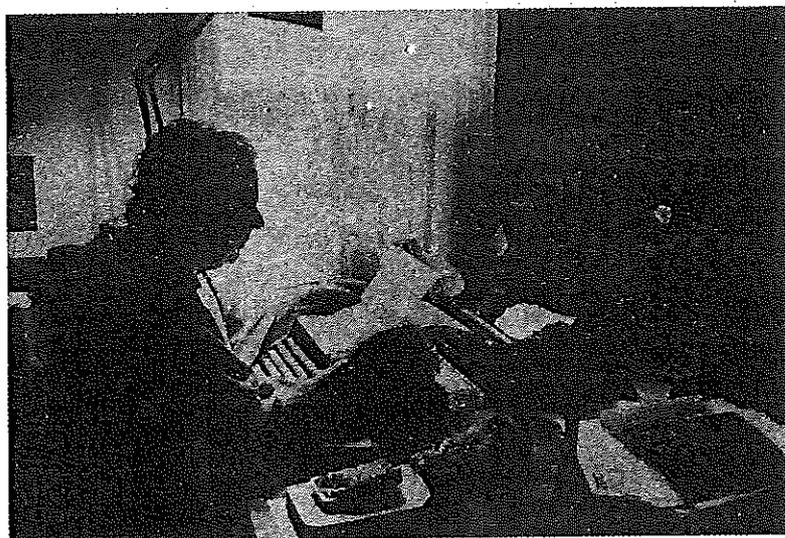
(28) Id., op. cit., p. 37.

(29) Id., op. cit., p. 21.

(30) Id., op. cit., p. 44.

El poema está en gran medida construido sobre una continua transferencia del juego amoroso entre el yo y el tú a un juego armónico entre los elementos, dentro de las identificaciones ya comentadas entre el yo y las cosas que le rodean. El contundente desenlace no deja lugar a dudas: la asociación del elemento ígneo con un movimiento ascendente no puede sino simbolizar un proceso, una transformación iniciática –ya anunciada por la consideración del amor como “étrange métamorphose” y de ambos amantes como Fénix y hoguera– que, interpretada de la forma más general, indica una sustancial renovación del yo a través del amor. Esa transformación es sin duda una integración del yo con la totalidad a través del amor, pues encontramos varios casos en que un breve ritual erótico precede la entrega del yo a una entidad, en tanto que tránsito hacia la totalidad. Así, la voz poemática de *Les Charités d’Alcippe* entrega su alma besando los dioses de mármol en los labios:

“J’ai donc collé ma bouche à leurs lèvres sévères,
Au marbre déjà chaud puisque je l’embrassai”.⁽³¹⁾



Marguerite Yourcenar. 1976 (foto Gisèle Freund).

Y del mismo modo, la reunión de Endimión con la totalidad es entrega erótica a la noche:

“Je me livre, ô ténèbre, épouse universelle,
Aux mille lèvres d’or de ton sombre baiser”.⁽³²⁾

Un erotismo común, pese al alejamiento en el tiempo y en el espacio, une pues esos personajes mitológicos con el yo poemático, que realiza una semejante entrega amorosa en otros poemas.

Se cierra así infinitamente el círculo de *Les Charités d’Alcippe*. El mito, el pasado, incluso objetos de arte del pasado –que no hemos podido

(31) Id., op. cit., p. 10.

(32) Id., op. cit., p. 34.

comentar—, distintas especulaciones en torno a la muerte, al amor o a la relación entre el hombre y las cosas, son alumbrados por una existencia particular y presente. El yo poemático vive la problemática de su relación con lo real, firmemente asentado en la creencia de una unidad del yo con el todo, a través de distintas respuestas del hombre a esa misma problemática. Podemos preguntarnos si alguna de ellas adquiere mayor relevancia que las demás; ahora bien, parece que lo fundamental no es tanto hallar una solución a esa problemática como revivir a través de ella ese pasado de especulaciones humanas, haciéndolo así perenne por la pregunta presente. Pero además, la voz poemática no se dedica a un mero juego estético que tuviera por fin recrear, repetir lo que ya fuera hecho en otro tiempo. La identificación del yo con la totalidad y, dentro de esa totalidad, con el pasado humano, le deja las manos libres para recomponer esas concepciones, ese arsenal de símbolos e imágenes desde su propia subjetividad presente. *Les Charités d'Alcippe* es, quizá, ante todo, un intento de abolición, voluntario o no, de la historia de la poesía. Una métrica rigurosa y clásica, un repertorio de temas e imágenes heredados en gran parte, y unas líneas estéticas que no parecen hacer gran caso de lo que ocurría en el panorama poético francés por aquellos años de efervescencia surrealista, sitúan a la obra fuera de unas coordenadas precisas. *Les Charités d'Alcippe*, más que la poesía de una individualidad determinada por unas fechas o un espacio particular, es, o quiere ser, sencillamente poesía.

