



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN: ARTES AUDIOVISUALES
"TRABAJO DE GRADO"

"¡QUÉ INSÍPIDO HUBIERA SIDO SER FELIZ!"

Texto teatral inspirado en "Fuegos" de Marguerite Yourcenar

Tesista:

KRIZIA PUIG MOLERO

Tutora:

LIC. VIRGINIA APONTE

Caracas, Septiembre de 2008

*A Grace,
"Porque nunca se es
demasiado prudente y,
en el fondo,
se arde por decir
lo que uno pretende ocultar"*

*A Diana, la Cazadora.
Y a Prometeo, el ladrón...
¡Todos los besos con sal!*

*Porque Fedra siempre será Fedra,
e Hipólito siempre será Hipólito,
poseído por Artemisa...*

"...para seguir con mi boca enredada en tus cabellos".

AGRADECIMIENTOS

A mi mami, por entregarme su vida y permitirme conocer el mundo desde la libertad. Siempre tuya...

A Apica, por mantener en alto la batuta y poner como límite la excelencia.

A Virgi, por enseñarme a creer en lo imposible. Gracias por despertarme los sentidos a un universo de posibilidades, desde el afecto, el tuyo, siempre puro e incondicional. Como siempre balbucea... queriéndote, tu muchachita de ojos tristes.

A mi querido CTA por enseñarme, de nuevo, a creer en la amistad ¡Las amo profundamente!

A mi Lole, entre cafés negros y sin azúcar, prometo que beberemos agua de La Cibeles ¡A un nuevo puerto! Juntas...para lo que resta.

A cada personita de mi sótano amado, son ustedes parte de mis pocas certezas.

A mis amores y desamores, por lo llorado y lo aprendido, cada instante vivido cobra hoy dimensiones impronunciables. Gracias... por enseñarme a arder con más fuegos de los que encendí.

A Oliva, por quererme sin motivos. Tu reflejo, detrás del muro, se hace más contundente con el pasar de los días.

Y, finalmente, a Marguerite, por descubrirme con cada palabra. Vivirás siempre en mi memoria, mujer indescifrable.

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	7
MARCO REFERENCIAL	11
CAPÍTULO I: MARGUERITE YOURCENAR	11
1.1 La petite de Mont-Noir: “El ser a quien llamo yo”.....	12
1.2 De Crayencour a Yourcenar: el asentamiento de las primeras patrias.....	18
1.3 De las visiones del amor: “estremecimientos de la carne y estremecimientos del corazón”.....	23
1.4 La Grecia de Marguerite: volviendo al origen desde la Modernidad.....	29
1.5 A las tablas: “a propósito de un divertimento”.....	33
1.6 Lo oriental: la sutileza del descubrimiento.....	37
1.7 Recovecos de un tema: “la meditación escrita de un hombre que da audiencia a sus recuerdos”.....	40
1.8 “El destino reposado”: la bonne dame de Petite Plaisance.....	45
CAPÍTULO II: FUEGOS	51
2.1 “Ardiendo con más fuegos de los que yo encendí ” : las sutilezas de un lenguaje inflamado.....	53
2.2 Marguerite Yourcenar: el principal personaje.....	57
2.2.1 “El hombre al que amé más que a Dios”: André Fraigneau..	60
2.2.2 “El amante griego”: Andreas Embirikos.....	65
2.3 De lo puro a la grieta: el recorrido del mito o el baile de máscaras.....	68
2.3.1 Fedra: la pasión desesperada.....	70
2.3.2 Aquiles: la mentira del héroe.....	82
2.3.3 Patroclo: un amado destinado a ser fantasma.....	88

2.3.4 Antígona: la elección de la conciencia.....	93
2.3.5 Lena: el silencio hecho secreto.....	97
2.3.6 María Magdalena: la salvación del dolor inagotable.....	101
2.3.7 Fedón: el vértigo al desprendimiento.....	109
2.3.8 Clitemnestra: un crimen bicéfalo.....	115
2.3.9 Safo: el suicidio en la muerte del otro.....	123
CAPÍTULO III: TEATRO.....	130
3.1 La palabra: un acercamiento poético al inicio del canto.....	131
3.2 Expiando una culpa: una rápida aproximación al centro de la tragedia.....	134
3.2.1 Aristóteles: “la oscura raíz del grito”.....	137
3.2.2 Neoclasicismo francés: la pasión estructurada.....	144
3.2.3 Dios ha muerto...y con él, la tragedia.....	147
MARCO METODOLÓGICO.....	151
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	151
1.1 Objetivos.....	151
1.2 Delimitación.....	152
1.3 Justificación.....	154
CAPÍTULO II: ¡QUÉ INSÍPIDO HUBIERA SIDO SER FELIZ!.....	156
2.1 El proceso: el viaje a una Ítaca alcanzable.....	156
2.1.1 Evocaciones: una trilogía a modo de antecedente.....	157
2.1.1.1 Día uno: imagen y poesía. <i>Tiempo para tres voces y un perro</i>	161
2.1.1.2 Día dos: filosofía en acción. <i>María en el</i>	

<i>país de la soledad</i>	163
2.1.1.3 Día tres: memoria. <i>Audiencia a sus recuerdos</i>	166
2.1.2 Primer puerto: aprehendiendo el alma de Marguerite Yourcenar.....	169
2.1.3 Segundo puerto: Lestrigones y Cíclopes, el encuentro con lo clásico.....	170
2.1.3 Tercer puerto: quemando el tiro de gracia.....	171
2.2 Idea.....	172
2.3 Sinopsis.....	172
2.4 Descripción de Personajes.....	174
2.5 Texto dramático.....	180
2.6 Propuesta visual.....	249
2.6.1 Escenografía.....	249
2.6.2 Iluminación.....	249
2.6.3 Maquillaje.....	250
2.6.4 Vestuario.....	250
2.6.5 Accesorios.....	263
2.7 Propuesta sonora.....	263
EPÍLOGO	264
REFERENCIAS	268
ANEXOS	275

PRÓLOGO

Cuando emprendas el viaje hacia Ítaca ruega que el camino sea largo...

Constantin Kavafis

Al inicio del recorrido sólo se lleva la incertidumbre como equipaje. Comienza el viaje en esa oscuridad propia de la falta de certezas, en ese lugar donde, en soledad, surgen las grandes preguntas. Partiendo de las mayores inseguridades, de la más pura ingenuidad, se da inicio a todo recorrido que, en el camino, acaba por edificar lo humano. Resulta por demás complicado ofrecer una guía oportuna para el camino que se presenta a continuación. Cada paraje divisado, cada puerto alcanzado, se espera sea valorado con el menor de los prejuicios y la mayor de las aperturas.

En el camino hacia algún puerto de nombre desconocido se vislumbra, inesperadamente, una mujer que en principio puede ser tomada como un arrogante Poseidón. Marguerite Yourcenar emerge, siempre imponente, de entre los bosques de la literatura universal revestida con ropajes propios de algún ser inmortal. Desde aquel Olimpo donde permanecen vivos los grandes autores de nuestro tiempo, la escritora de los chales ofrece al mundo letras que, nacidas de un uso impecable del lenguaje, traducen vivencias personales en estatutos universales.

Pero esa mujer, dueña de una grandeza casi monstruosa, no siempre ha vivido en el paraíso donde habitan los dioses de la inteligencia. Cuando apenas labraba con sudor y sangre su propio trayecto a la gloria, Marguerite, al igual que todas, se enamoró y fue víctima del peso su propio corazón.

Hundida en el más profundo estado depresivo por no ser abrazada por el hombre que amaba, Yourcenar escribió, en el camarote de un crucero que tenía por destino a su amada Grecia, letras incendiadas que debían ser llevadas por Hermes a su destinatario: la razón de sus agravios y editor, André Fraigneau. *Feux* (Fuegos) nació así, inevitable e impúdico, como el relato en grito de un amor hecho cenizas. Mediante la evocación de figuras míticas y legendarias al modo de su siglo Marguerite pretendía exorcizar de sí ese amor, fatalmente padecido, que le producía la más intensa agonía.

Pero la catarsis de una pasión sólo es posible si la acción se acontece, y por tradición, particularmente en el teatro es posible consumir esa purificación devenida, únicamente, de la perpetración del hecho trágico. Mediante la realización de un texto teatral inspirado en *Feux* (Fuegos) de Marguerite Yourcenar se pretende, artísticamente, el proveer a la escritora de ese espacio añorado, un lugar para el enfrentamiento, donde se puede suceder la exhumación tan necesitada.

Así mismo, este trabajo de grado se presenta como un acercamiento a esta peculiar mujer, poco popular en nuestro país, y que es reconocida mundialmente como una de las escritoras capitales de nuestro tiempo. Es una compilación, una presentación acontecida desde la contemplación, de los distintos aspectos que envuelven la figura de Marguerite Yourcenar.

Para la realización de un texto teatral inspirado en *Feux* (Fuegos) se hace indispensable, por su carácter personal, el realizar una extensa investigación sobre la vida y obra de la escritora francesa. Además, se hace imperativo el emprender un recorrido por las vidas pasadas, las fuentes primarias, de los protagonistas de cada una de sus prosas líricas. También es necesario para alcanzar el objetivo de este trabajo de grado el pasearse

por la importancia de la palabra en el hecho teatral, y por las características principales del género trágico. Esto se debe a que, en primer lugar, la pieza de inspiración es de índole puramente literaria y, en segundo, a que la misma fue realizada para la execración de una pasión.

La metodología a utilizar será la que la profesora Virginia Aponte siguió para la escritura de su premiada trilogía teatral titulada *Evocaciones*. Ha sido elegido este modo por ser una forma libre de llevar a cabo la escritura de un texto dramático y porque una de las piezas que conforman dicho trabajo tiene como protagonista a Marguerite Yourcenar. Al ser un método fundamentado en la intuición y en el valor de la palabra, el proceso de creación de la pieza será presentado como una especie de crónica personal, un diario de viaje, donde se exponen con la llegada a cada puerto, los descubrimientos hallados en el camino.

Últimamente se presentará el producto final acompañado de una general propuesta visual y sonora para su montaje.

Este trabajo de grado es relevante en el área de Comunicación Social porque, inicialmente, ofrece un estudio detallado sobre la primera mujer acogida en la Academia Francesa, personaje poco analizado y profundizado en nuestra lengua y en nuestra casa de estudios, y que es, hoy día, un referente obligado de la literatura moderna. A su vez, permite el conocimiento de la evolución conceptual de diversos personajes que constituyen buena parte de la concepción del mundo occidental. Por último, porque permite el uso elevado de la palabra, principal instrumento del profesional de la comunicación, y explota las peculiaridades del teatro como un medio donde cualquier reto se hace posible. Este proyecto pertenece a la Modalidad VII en

su primera fase: Investigaciones documentales, descriptivas y explicativas. Y a la Modalidad III, submodalidad II: Proyectos audiovisuales, en su fase final.

Se escucha el golpe seco de las teclas de una máquina de escribir acompañado por el canto tranquilizador de las olas del mar. A cada segundo, con el crepitar del fuego de una pasión desmedida, se consumen unas letras incendiadas por el delirio. El peso de la memoria, siempre juguetona, se siente sobre los hombros del recuerdo. Soledad, desolación...se produce el encuentro súbito. Acompañemos pues, sin nada propio, a Marguerite en su viaje por la conciencia de la tragedia universal.

MARCO REFERENCIAL

CAPÍTULO I: MARGUERITE YOURCENAR.

El ser huye, el yo es poroso y hacerse una imagen global es pura ilusión.

Marguerite Yourcenar

El solo intento de resumir una vida que retumba desde la inconciencia resulta un reto aterrador y seductor. El pánico surge por el miedo a la negligencia, a omitir aspectos determinantes de esa existencia en descubrimiento; el deleite proviene de la misma búsqueda, del encuentro propio que se suscita en el otro.

Cuando se descorre la cortina que cubre a Marguerite Yourcenar, “la más célebre escritora francesa contemporánea” (Galey, 1984, p.15), nace de entre las letras un ser pleno y fascinante. Una existencia muy peculiar delinea con trazos difusos a una mujer, que para muchos, es sólo la autora de *Mémoires d'Hadrien* (Memorias de Adriano, 1951). Entre libros, historias, ruinas, aristócratas, escritores, editores, ensayos, críticos, amigos, amantes, amores y viajes; vivió la primera mujer acogida por la Academia Francesa, la Academia Real Belga de la Lengua y la Literatura, y la Academia Americana de las Artes y las Letras.

Matthieu Galey, periodista que dedicó gran parte de su trabajo al conocimiento de esta peculiar mujer y que agrupó una serie de entrevistas realizadas a la misma en el libro *Les Yeux ouverts, entretienes avec Marguerite Yourcenar* (Marguerite Yourcenar: Con los ojos abiertos, entrevistas con Matthieu Galey, 1984) la describe como una persona “serena hasta la indiferencia (...), perteneciente a otro reino, donde las palabras

tendrían su sentido, los humanos sus razones (...), la sabiduría un lugar y la inteligencia una irradiación sin sombras” (Galey, 1984, p.17).

Se pretenden trazar, sobre la vida de Marguerite, esas “tres líneas sinuosas, perdidas hacia el infinito, constantemente próximas y divergentes” (Yourcenar, 1985b, p.238) que constituyen el diagrama de una vida humana: “lo que un hombre ha creído ser, lo que ha querido ser, y lo que fue” (Yourcenar, 1985b, p.238). Con dicho boceto se intenta crear un piso de donde partir hacia ese arder con más fuegos, que Marguerite tomó del Pirro de Racine enamorado de Andrómaca, y que fue el punto de partida para la catarsis de un amor a través de *Feux* (Fuegos, 1936).

1.1 *La petite de Mont-Noir: “El ser a quien llamo yo”.*

Pero es harto temprano para hablar de ella, suponiendo que pueda hablarse sin complacencia y sin error de alguien que nos toca inexplicablemente tan cerca. Dejémosla dormir en las rodillas de Madame Azélie, (...) dejemos que sus ojos nuevos sigan el vuelo de un pájaro o el rayo de sol que se mueve entre dos hojas. Lo demás tal vez sea menos importante de lo que creemos.

Marguerite Yourcenar

Entre unas sábanas de excelente calidad, “bordadas por las chicas pobres que acudían a coser a domicilio” (Yourcenar, s.f.; cp. Díaz, 2003), y custodiada por un crucifijo de marfil que colgaba del copete de su cuna, miró una niña por primera vez el mundo. Esa pequeña socialmente privilegiada lloró por vez primera en Bruselas, el 8 de junio de 1903. “Francesa de nacimiento pero nacida por casualidad en el extranjero” (Yourcenar, 2000a, p.124), fue llamada Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine de Crayencour.

Tiene la cabeza cubierta de una pelusilla negra como el lomo de un ratón; los dedos de sus puñitos cerrados, cuando los abre, parecen delicados filamentos de plantas; sus ojos miran las cosas sin que nadie las haya definido o nombrado para ella; de momento, no es más que un ser, esencia y sustancia indisolublemente mezcladas (Yourcenar, 1996, p.366).

Esa niña recién nacida gozó por escasos días del calor de su madre cuyos brazos delirantes la sostuvieron sólo por breves instantes. Fernande de Cartier de Marchienne, perteneciente a una conocida familia de la nobleza belga, murió a causa de una fiebre puerperal acompañada de una peritonitis diez días después de dar a luz a la pequeña. Según Miguel Ángel Díaz en su ensayo *M. Yourcenar, la maternidad repudiada*, este acontecimiento signó “el desarrollo personal y literario posterior de la escritora” (Díaz, 2003, p.2).

Sin embargo, según la propia Marguerite en entrevista efectuada por Matthieu Galey, la ausencia de su madre nunca le pesó:

Durante mi infancia, jamás me mostraron un retrato de mi madre. Nunca vi uno antes de tener quizá treinta y cinco años. Fui a ver su tumba por primera vez cuando tenía cincuenta y cinco años. Le diré que mi padre estaba muy rodeado de mujeres, así que había suficientes personas para hacerme cuellos de broderie inglesa u ofrecerme caramelos (Yourcenar en Galey, 1984, p.19).

En *Le Labyrinthe du Monde (El Laberinto del Mundo)*, considerada una trilogía autobiográfica de la escritora, pero también una “crónica colectiva (...) que muestra las raíces y el principio de la disolución de un sector de la gran burguesía -y pequeña aristocracia- europeas” (Conte, 1988, p.3); Yourcenar reconstruye el episodio de su propio nacimiento y de la enfermedad y muerte de su madre, “con el inmenso distanciamiento que imponen tantos años de lejanía en el tiempo y en el afecto, que nunca existió, y que es extensivo al propio extrañamiento que la escritora sintió hacia (...) ella misma” (Díaz, 2003, p.2).

¿La hubiera yo querido? En sus treinta y un años y cuatro meses de existencia, yo sólo había ocupado el pensamiento de mi madre algo más de ocho meses cuando mucho: primero, había sido para ella una incertidumbre, luego, una esperanza, una aprensión, un temor y durante unas horas, fui un tormento (Yourcenar, 1997, p.68).

Marguerite convirtió a Fernande en un personaje de ficción recreado en *Souvenirs Pieux* (Recordatorios, 1974b), primera entrega de la serie antes mencionada, y allí hace notable, con sus letras, un contundente desapego hacia su figura materna. No sólo escribe un minucioso listado conformado por una serie de críticas concernientes a su progenitora, sino que además, plantea con una franqueza aplastante los términos de una relación familiar basada en el desconocimiento:

Yo había pasado por Fernande, me había alimentado de su sustancia durante unos meses, pero sólo tenía de estos hechos un conocimiento tan frío como una verdad de manual; su tumba no me enternecía más que la de cualquier desconocido cuyo fin me hubieran contado brevemente y por casualidad (Yourcenar, 1997, p.60).

A pesar de que, según Díaz, la aproximación de Marguerite para con su madre puede llegar a ser de un sarcasmo cruel, la escritora deja traslucir en sus *Recordatorios* momentos de una empatía casi tierna por su madre, siempre desde esa distancia que existió entre ellas de forma irreparable:

Mi presente esfuerzo por recuperar y contar su historia me llena de una simpatía hacia ella que hasta ahora no sentí. Me ocurre con ella como con esos personajes imaginarios o reales que yo alimento con mi sustancia para intentar hacerlos vivir o revivir (Yourcenar, 1997, p.69).

La ausencia de su madre no representó nunca para Yourcenar un vacío profundo, sus necesidades básicas fueron rápidamente cubiertas por Bárbara y Azélie, sus criadas, quienes con extrema dedicación la cuidaron de niña. Ese particular detalle de su infancia no sólo le permitió adquirir a muy

temprana edad “el hábito precoz de la soledad” (Yourcenar en Galey, 1984, p.20), sino que facilitó un íntimo acercamiento entre Marguerite y su padre, Michel de Crayencour — figura en la que se ahondará más adelante— perteneciente a la nobleza francesa y principal responsable de la educación de la escritora.

La infancia de Yourcenar transcurrió principalmente, hasta 1914, entre el Château Mont-Noir, una residencia veraniega de propiedad familiar ubicada en Flandes y un espacioso apartamento, ahora desaparecido, ubicado en la antigua avenida d’Antin en París. Desde muy niña los viajes se convirtieron en un asunto cotidiano, “pasaba (...) los veranos en las playas (...) de Holanda (...) y de Bélgica, donde mi padre tenía amigos, sobre todo amigas, y a veces en Bruselas, por la misma razón”(Yourcenar en Galey, 1984, p.22). Sin embargo, para Marguerite:

Los recuerdos más profundos son los de Mont-Noir, porque allí aprendí a amar todo lo que sigo amando: la hierba y las flores salvajes (...); los huertos, los árboles, los pinares, los caballos, y las vacas en las grandes praderas; mi cabra, a la que mi padre había dorado los cuernos; la burra Martine y el burrito Prientemps, mis cabalgaduras, en especial la burra Martine, sobre la que había aprendido, desde muy joven, que era sagrada entre todas las criaturas (...); mi cordero, al que le gustaba rodar sobre la hierba, los conejos libres, que jugaban en la maleza, a los que sigo amando mucho —esos conejitos a los que Zenon [personaje principal de su libro *Opus Nigrum*] libera antes de morir-, el viejo perro cuya muerte me fue anunciada una mañana con el tiro de un fusil, y que sería mi primera gran pena (tenía ocho años), pero amaba también las playas y sus planicies sin fin cuando el mar se retira, en el movimiento para mi casi hipnótico de las olas (Yourcenar en Galey, 1984, p.22).

Fue allí, en Mont-Noir, donde la pequeña Marguerite empezó a comprender el valor del ser humano y donde decidió, siendo muy joven, desdeñar las diferencias sociales que existían entre las personas que conformaban su entorno, contrastes que su abuela, hacia quien sentía un

profundo rencor por ser “el ejemplo mismo de la burguesía posesiva” (Yourcenar en Galey, 1984, p.21), se empeñaba en reafirmar.

En cuanto a los seres, creo que aparte de mi padre, por suerte presente, había sobre todo alrededor mío lo que todavía se llamaba con esa bella palabra: la gente, que debería hacer pensar en la gens, en la tribu romana (...). Los domésticos, la gente, con los que se vive en la misma casa. Vuelvo a ver al viejo cochero Achille, luego al chofer Cesar (...), al jardinero Hector, Hortense la cocinera, la gran Madelaine (...), la pequeña Marie, el valet-mayordomo Joseph, Melanie la mucama y Bárbara, mi criada. Aprendí muy pronto que toda esa gente existía tanto como yo, y que era agradable estar con ellos al lado del fuego de la cocina” (Yourcenar en Galey, 1984, p. 23).

A pesar de que Marguerite “es uno de los últimos, entre nuestros escritores [los franceses] que, me temo, se haya beneficiado con el riesgoso beneficio de no ser pobre” (Galey, 1984, p.12); desde muy pequeña poseyó una especial sensibilidad para valorar a cada ser humano independientemente de su condición social. Sin embargo, sería inútil negar que el modo de vida que le permitió dedicarse a escribir, en un período signado por dos guerras mundiales, sólo fue posible porque perteneció a una familia acaudalada. Lo cual no significa que, para Yourcenar, su vida haya sido la de una niña modelo privilegiada, pues en sus propias palabras: “el sentido de clases no existe para mí” (Yourcenar en Galey, 1984, p.23).

Esas diferencias sociales tampoco tenían relevancia para aquel que fue la figura capital de la niñez de Marguerite: su padre, Michel Charles René Joseph Cleenewerck de Crayencour, nacido en Lille el 10 de agosto de 1835.

En *Archives du Nord* (Archivos del Norte, 1977) — segundo tomo de *Le Labyrinthe du Monde* (El Laberinto del Mundo) — Marguerite reconstruye a su padre mediante una narración desmenuzada de sus vivencias, y lo

presenta, fundamentalmente, como un hombre libre. Michel a secas, como ella lo llamó invariablemente, era un hombre de una “generosidad insensata”, que sintió siempre “pasión por gozar el presente” y “desdén hacia el porvenir” (Yourcenar, 1996, p. 277).

Luego de frecuentar como un joven acaudalado incontables rincones del mundo, de vivir una temporada al servicio de Francia en el ejército, de recibir tiernas mesadas paternas para su manutención, de perderlo todo unas cuantas veces en apuestas descomedidas, de leer y releer grandes pensadores respirando aires mediterráneos, de besar cuanto boca le causó gracia, de un primer matrimonio, de un hijo y de unas segundas nupcias; se vio Michel con una niña en brazos, sin madre, a la que amaba profundamente y a la que debía educar.

Era uno de esos franceses cultos, directos, arriesgados, increíblemente impulsivos e independientes, arrebatados, irritados contra toda intrusión, contra todo lo que pudiera imponerse desde afuera y, algo que es imposible imaginar en nuestros días, despreocupado por completo por el mañana (...). Un hombre muy libre, quizá el hombre más libre que haya conocido. Hacía exactamente lo que quería hacer, lo que le gustaba hacer. Lo demás le preocupaba poco (...). Había en él una mezcla de audacia y de generosidad, y también, con todo ese ardor, un alzamiento de hombros, un trasfondo de indiferencia (Yourcenar en Galey, 1984, p. 26 y 27).

La apatía que su padre profería hacia la seguridad del porvenir, apoyada sin duda en una comodidad económica que apadrinaba su noble linaje, hizo que la infancia de Marguerite fuera un viaje continuo a múltiples destinos. Cuando en uno de ellos se presentaba algún problema Michel siempre decía “no es nada, no somos de aquí, nos vamos mañana” (Yourcenar en Galey, 1984, p.27).

Y así, entre retazos de historia, entre parajes infinitos donde siempre figuraba un nuevo horizonte, se fue dando paulatinamente la sedimentación de los pensamientos de los grandes filósofos, poetas, dramaturgos y literatos; en la cabeza de la que fue alguna vez, la pequeña de Mont-Noir.

1.2 De Crayencour a Yourcenar: el asentamiento de las primeras patrias.

El verdadero lugar del nacimiento es aquel donde por primera vez nos miramos con una mirada inteligente; mis primeras patrias fueron los libros.

Marguerite Yourcenar

Nadie tomó la decisión de no enviar a Marguerite a la escuela. Era normal que una niña de la alta sociedad fuera educada en su propia casa, de la mano de tutores capacitados que encaminaran dicho proceso de descubrimiento y conocimiento del mundo. Sin embargo, para la pequeña de Mont- Noir esas gobernantas no tenían ninguna importancia, puesto que siempre tuvo la impresión de aprender mejor sola.

La niña Crayencour, entre lecciones de diversas materias, descubrió rápidamente que la aritmética no era su especialidad:

¿Qué cantidad de fruta se obtiene cuando se llena una cesta con tres cuartos de manzanas, un octavo de duraznos y dos dieciseisavos de alguna otra cosa? Yo no veía el problema, me preguntaba por qué arreglaba una cesta de esa manera, en consecuencia, no había solución (Yourcenar en Galey, 1984, p. 30).

Michel, aprovechando que en su hija se suscitaba un infantil afán por encontrar razones, y no por contar frutas, no dudó en ofrecerle, prontamente, las obras de los que sentaron las bases de occidente. Así, Marguerite encontró ante sus ojos— con tan solo ocho años de edad— versiones de

bolsillo, comprados a diez centavos, de los clásicos de la literatura y el teatro griego. “Los leía con pasión” (Yourcenar en Galey, 1984, p.30).

La gran favorita de esa época: Fedra, a quién conoció a través de la obra de Racine y cuya historia reconstruye en el primer capítulo de *Feux* (Fuegos). “Me parecía hermoso. Ahora, quién era Teseo, quién era Hipólito, quizá no tenía mucha importancia” (Yourcenar en Galey, 1984, p.31). Tiene valor la persona que vive en nuestro tiempo y que se explica en esos relatos; y significaba por demás que para una niña, los personajes que son referencia en nuestra época estuvieran impregnados de ingenua hermosura.

Los días de Marguerite transcurrían, durante los años de la preguerra, entre libros y paseos por los museos de París (se había mudado a la ciudad de la luz ya que el Mont-Noir había sido vendido en 1912). Michel le leía, en aquellos tiempos, el *Manual de Marco Aurelio* — en inglés— y algunos pasajes de Chateaubriand. Durante el estallido del conflicto bélico en 1914, “nos vimos bloqueados, cuando los ejércitos alemanes tomaron Francia, (...) y fuimos a Londres” (Yourcenar en Galey, 1984, p.32). Allí, en el British Museum, Marguerite vio al emperador por primera vez: “el viril y casi brutal Adriano de bronce, hacia los cuarenta años, rescatado del Támesis en el siglo XIX” (Yourcenar en Galey, 1984 p.33). La escritora pudo acceder, muchos años después de ese primer encuentro, a la figura de aquel gobernante admirable porque su padre había procurado iniciarla, desde los diez años de edad, en la comprensión del griego y el latín.

Pero Marguerite no sólo sentía curiosidad por el pasado, sino que también había desarrollado una especial fascinación por lo espiritual. Más que inquietudes místicas era sujeto de “intuiciones místicas” (Yourcenar en

Galey, 1984, p. 36) que le otorgaban la capacidad de participar de otro mundo desde la inocencia... de presentir la existencia de lo imperceptible:

De niña, era muy sensible a las fiestas religiosas, a las representaciones de los ángeles, de los santos. Sentía muy bien, de una manera torpe e ingenua, que había allí un mundo, ¿cómo decir? Radioactivo, en cierto modo, invisible y muy poderoso (Yourcenar en Galey, 1984, p.36).

Pero la educación religiosa de Marguerite se vio detenida muy pronto. A pesar de que su padre frecuentaba iglesias ortodoxas y de que el resto de su familia profesaba la religión católica, la niña decidió, prontamente, no participar de ningún culto de índole espiritual. No fue una reacción de rechazo hacia lo místico, más bien fue una elección por el todo:

Desde muy niña tuve la impresión — y quizá me equivoqué porque seguramente hay medios de amalgamarlos, pero nadie me los había indicado— de que se debía elegir entre la religión, tal como la veía a mi alrededor (...) y el universo; preferí el universo (Yourcenar en Galey, 1984, p.41).

Sin embargo, bastó con ese corto contacto con lo espiritual para empezar a construir una “vía de acceso hacia (...) lo interior” (Yourcenar en Galey, 1984, p.36), camino por el cual Marguerite se acercó a la belleza de los ritos y los mitos griegos, y un tiempo después, a las religiones orientales.

Le Jardin des Chimères (El Jardín de las Quimeras, 1921), fue el primer resultado de su acercamiento al mundo antiguo occidental:

Lo había escrito en 1919, tenía dieciséis años, y era un poemita “muy ambicioso, muy largo y muy aburrido”, cito exactamente (...) la crítica que hizo (...) un escritor (...) que estaba de moda en esa época, Jean-Louis Vaoudoyer. Este juicio no estaba equivocado. Era un pequeño poema sobre Ícaro, considerado, no como un precursor de la aviación, sino como el símbolo del ascenso hacia lo absoluto (Yourcenar en Galey, 1984, p.50).

Michel pago tres mil francos por la publicación de este librito, como una edición de autor, durante las navidades del año 1922. Cuando se estaban haciendo los preparativos para mandarlo a la imprenta, él preguntó: “¿prefieres usar un seudónimo?” Marguerite contestó: “Sí, claro. Eso aleja primero de la tradición familiar, suponiendo que haya una, o en todo caso de las trabas familiares” (Yourcenar en Galey, 1984, p. 52). Y así, de lo que había sido un juego entre padre e hija — quienes se divertían buscando durante agradables veladas lo que podía hacerse con las pocas letras del apellido Crayencour— nació el Yourcenar, seudónimo que Marguerite conservó hasta el fin de sus días y que incluso fue su apellido legal en Estados Unidos. “¡Ya ve cuánto elemento de juego hay en todo esto!” (Yourcenar en Galey, 1984, p. 52).

Marguerite, ya adolescente y de forma paralela a sus actividades de iniciación como escritora, continuaba con su formación de manera autodidacta. Aunque ya había leído mucho, continuaba leyendo aún más:

Están primero los cuentos de hadas, que me gustaban mucho. Como todos los niños, me esforzaba por darles vida, y me paseaba con una varita, y frotaba los objetos, pidiéndoles que se convirtieran en oro; no se convertían pero era un juego delicioso.

Luego, fueron las lecturas en voz alta, con mi padre, las lecturas de obras que él apreciaba, por ejemplo *El tesoro de los humildes* (...) y las novelas históricas de Merejkovski, que en esa época estaba de moda. Esto ocurría en el departamento de París. No comprendía muy bien, pero me dejaba ese sentimiento de muchedumbre que siempre aciertan a dar las novelas rusas, sean Merejkovski o Tolstoi.

También leía Shakespeare. Leí todos los clásicos en las ediciones baratas que yo misma compraba (...) Racine, La Bruyère, y otros (Yourcenar en Galey, 1984, p.44).

En cuanto a escritores franceses Yourcenar leyó, cuando tenía quince años, a Barrès que “era el hombre del momento” (Yourcenar en Galey, 1984, p.45). Luego descubriría a Saint-Simon, y a los poetas del siglo XVII y del renacimiento. Su padre le legó el gusto por Ibsen, Nietzsche y Tolstoi, “escritores (...) rebeldes, subversivos, opuestos a toda su época y su entorno” (Yourcenar en Galey, 1984, p.47). Proust, Selma Lagerlöf y Dostoievski llegaron después, aproximadamente a los 22 años de edad, cuando también Buddenbrook, Mann y Baudelaire cobraron valor. “Las influencias de la niñez no tienen mucho que ver con las que seguirán. En el fondo, fueron tan numerosas que han debido anularse unas a otras” (Yourcenar en Galey, 1984, p.44).

Así, la pequeña de Mont-Noir se convirtió en Marg. Yourcenar— “aquel seudónimo [que] resultaba un poco misterioso (...), con resonancias exóticas, que evocaba países lejanos y desconocidos” (Hilsum, s.f.; cp. Savigneau, 1991) — quién habiendo publicado su *Jardín de las Quimeras*, su *Píndaro* y un volumen de poemas titulado *Los dioses no han muerto*; ahondará, en su nueva etapa en el amor: uno de los grandes temas de la humanidad.

1.3 De las visiones del amor: “estremecimientos de la carne y estremecimientos del corazón”.

La pasión puede necesitar gritos, el amor mismo se complace con las palabras, pero la simpatía puede ser silenciosa.

Marguerite Yourcenar

Hablar del amor sin caer en lo burdo o en lo corriente es, en ocasiones, hartamente complejo. Es tal vez en esta materia en la cual con más frecuencia el lenguaje se nos hace lisiado y sus prohibiciones se levantan como un gran obstáculo.

Con olor a inocencia se suscita, usualmente, ese momento impreciso en el cual los ojos del alma humana se despiertan al mundo sensual. En este instante particular de la vida de Marguerite se impuso la figura de una mujer a sus ojos sin mácula. Jeanne de Vietinghoff, amiga de la infancia de Fernande, se convirtió en su referente intachable de lo femenino. “En mi adolescencia, yo veía en ella el modelo de inteligencia y de bondad femeninas, por lo que su influencia sobre mí fue considerable” (Yourcenar, 1973; cp. Goslar, 2002) le escribe Marguerite a Jeanne Carayon, su correctora y confidente, en una carta fechada el 3 de agosto de 1973.

El matrimonio conformado por ella y por Conrad von Vietinghoff — quien era homosexual— y la dinámica que se producía entre ellos y Michel de Crayencour sirvieron de inspiración para varios trabajos de la escritora:

Fueron el modelo de *Alexis*, y le proporcionaron el “marco” para *El tiro de gracia*, es la misma pareja (Thérèse y Emmanuel) que vemos en *La Nouvelle Eurydice* y en *¿Qué? La eternidad*, bajo las características de Jeanne y Egon Reval. En fin, Jeanne de Vietinghoff, bajo el nombre “ficticio” de Monique G., aparecerá en

Recordatorios y en *Archivos del Norte*, libros que narran ambos el enamoramiento súbito de Michel de Crayencour, el día de su boda con Fernande de Cartier de Marchienne, de la bella “Holandesa”, una dama de honor. Además, Valentine, madre de los hijos incestuosos de *Ana Soror...*, se confunde también con esta ejemplar mujer (Goslar, 1998, p. 90).

Marguerite convivió gran parte de su infancia y adolescencia con Jeanne, Conrad, y con sus hijos, Egon y Alexis. Las sutilezas de las relaciones suscitadas entre este núcleo familiar y el suyo, conformado por ella y su padre Michel, le servirán para dar su primera visión del amor.

A los 24 años Marguerite Yourcenar escribió *Alexis ou le Traité du vain combat* (Alexis o el tratado del inútil combate, 2005). En esta obra, la escritora repara sobre el tema de las libertades sensuales por medio del relato epistolar de un hombre “homosexual (si se prefiere esa palabra) que ama a su mujer, y que sin embargo la abandona” (Yourcenar en Galey, 1984, p.61). *El tratado del inútil combate* tuvo su inspiración en las figuras de Conrad von Vietinghoff y de su hijo Egon, quien “le hizo conocer a Marguerite (...) su primera decepción afectiva importante: él rechazará a la joven (...) porque no se siente atraído por las mujeres...” (Goslar, 2002, p.118).

En la misiva de despedida que Alexis Gera le deja a su esposa Monique, se entreteje una profunda reflexión sobre el amor y sobre la concepción del mismo en nuestro tiempo. Según Josyane Savigneau en su libro *Marguerite Yourcenar: la invención de una vida* “este breve relato es una carta larga en la que Alexis (...) explora la diferencia que existe entre las conveniencias exteriores y la moral íntima” (Savigneau, 1991, p.85).

Utilizando un lenguaje delicado “que escapa de las restricciones de la costumbre” — ya que según Marguerite “el tema de la libertad sensual (...) es, en gran parte, un problema de libertad de expresión”— la escritora plasma en *Alexis* pensamientos que intentan “conciliar sin bajezas el espíritu y la carne” (Yourcenar, 2005a, p.14).

Lo que hay de particularmente hermoso en *Alexis o el tratado del inútil combate* (título demasiado gideano, en mi opinión) es el timbre del estilo y yo diría casi que la voz; voz grave, profunda, de medios tonos; voz tierna y severa a la vez, que se introduce en lo más hondo de la conciencia, remueve dentro de nosotros unas fibras que sólo los grandes escritores han estremecido hasta ese punto, se hace oír, en medio del estrépito de la literatura contemporánea, con la firmeza de un acento muy puro y, pese a su sonoridad, casi lejano (...). Por su rareza, por sus disposiciones, por su carácter, Alexis Gera recuerda muchas veces a Malte Laurids Brigge: además, la influencia de Rainer María Rilke ha debido ser grande sobre Marguerite Yourcenar; algunas de sus reflexiones le han sido inspiradas por él (...) La conclusión del libro está latente en todo él. Únicamente en los detalles de su experiencia es cuando la unión de Alexis y Monique y su separación carecen de nitidez. Se sospecha más que se ve, pero creo que la autora lo ha querido así.

Algunas de las páginas de *Alexis* recuerdan a Benjamín Constant, tanto por la música gélida del estilo como por la profundidad de la observación interior. De cada tres frases, habría que retener y citar una. Eso basta para expresar la riqueza de esta obrita en donde el poder psicológico iguala, en ocasiones, a las grandes obras consagradas (Jaloux, 1930; cp. Savigneau, 1991).

El Tratado del inútil combate tuvo gran resonancia en el momento de su publicación —1929— por ser esta una época en la que el tema sexual “encontraba, por primera vez en siglos, su plena expresión escrita” (Yourcenar, 2005a, p.9). En la actualidad, dicho libro mantiene la misma vigencia ya que “las costumbres, aunque se diga lo contrario, han cambiado demasiado poco para que la idea central de esta novela haya envejecido” (Yourcenar, 2005a, p.11).

Para quien pretende comprender la concepción que tiene Marguerite Yourcenar del amor —que se expresa duramente en *Feux* (Fuegos) y que retumba en toda su obra— es de suma importancia entender la distinción que hace Alexis entre este y la pasión, y el intento que hace de recolocar a esta última en el sitio digno del cual ha sido desplazada, al ser considerada, a veces, un sentimiento impuro.

La mayoría de la gente no ve gran diferencia entre la pasión y el amor; sin embargo, Marguerite hace una distinción sumamente tajante al respecto:

En un lenguaje mas preciso se podría decir que los dos sentimientos son casi el opuesto el uno del otro. En la pasión hay un deseo de satisfacerse, de saciarse, a veces de dirigir, de dominar a otro ser. En el amor, por el contrario, hay abnegación. (Yourcenar en Galey, 1984, p.88)

Esta separación fue, para Marguerite, una reacción contra la concepción gala del amor:

Los franceses han estilizado en cierto modo el amor, han creado cierto estilo, cierta forma del amor y luego han creído en ello, se han obligado a vivirlo de cierta manera, cuando lo hubiesen vivido de una manera totalmente distinta si no hubieran tenido esa literatura detrás de ellos (Yourcenar en Galey, 1984, p.69).

Alexis se esfuerza por no mezclar sentimientos. Primero hay que saber lo que se entiende por amor. Si se entiende por amor la adoración de un ser, la convicción de que dos seres están hechos el uno para el otro, que se corresponden por cualidades en cierto modo únicas, el espejismo es tal que una persona poco reflexiva se dirá con fuerzas: “Estoy lejos de estar dotado de esas cualidades excepcionales y es probable que el otro también; démonos cuenta de lo que es; amemos lo que es” (Yourcenar en Galey, 1984, p.69).

Alrededor de ese amar el ser se suscitan infinitos sentimientos, afloran miles de formas de querer, algunas que se apegan a la manera convencional del amor y otras que se distancian enormemente.

Existen, según Yourcenar, distintos tipos de amor: “el amor simpatía”, que se traduce en un “sentimiento profundo de ternura por una criatura (...) que participa de los mismos azares y las mismas vicisitudes que nosotros” (Yourcenar en Galey, 1984, p.69). De manera más profunda lo define como “un vínculo, carnal o no, siempre sensual, se haga lo que se haga, pero en el cual la simpatía puede más que la pasión. (Yourcenar en Galey, 1984, p.69). También es viable sentir el “amor caridad, en el que casi se podría amar a cualquiera simplemente porque (...) [es] alguien que conoce las mismas esclavitudes, los mismo peligros, el mismo fin” (Yourcenar en Galey, 1984 p.69). Además existe el “amor pasión”, como el que llegó a sentir Adriano por Antinoo y “el amor abnegación” —menos común en los del sexo masculino— “porque el hombre siempre ha sentido que en el universo y en la vida había algo más que un gran amor” (Yourcenar en Galey, 1984, p.89).

El intento de resarcir el placer como un sentimiento lícito es un anhelo recurrente en la bibliografía de Yourcenar. Con esto no quiere decirse que este sea el motivo principal de sus obras o que los temas principales de las mismas giren sólo en torno a ese dilema. Es sólo un punto que la escritora comúnmente al menos roza, siempre desde la visión del personaje al cual le está dando voz.

De igual forma es reiterativa en la obra de Marguerite la asimilación del amor como una enfermedad:

Lo hacían ya los antiguos, justamente a causa del peligro que implica. Yo no pienso, como lo ha creído una parte de la literatura francesa, que el “amor” sea el centro de la vida, de la existencia humana, por lo menos no continuamente, en ese caso, sería mas bien su abismo o su cima. El amor procura buenos y malos momentos, pero esto no es lo que más importa, o se trata de un amor que es más que amor y que las palabras no tienen posibilidad de expresar (Yourcenar en Galey, 1984, p.91).

En nuestro tiempo “hemos perdido el sentimiento (...) [de] que los lazos sensuales son sagrados, aún [en] el trato cotidiano” (Yourcenar en Galey, 1984, p.70) y por esta razón, la necesidad de entender el placer — junto al sufrimiento o al amor— como una sensación simplemente humana, no es una excusa para el libertinaje, sino una forma de devolverle al hombre un sentido divino.

Amor, al principio
De carne y de oro como un César
Salvaje te cebé;
Íncubo, tu pecho pesaba
Y tu beso agotador
Cansó mi boca.

Luego te vi ensangrentado;
Caminabas, titubeando,
Bajo la escuadra terrible;
Víctima atravesada en el flanco,
A tus pies derramé
Todo el nardo de la tierra.

Te veo pálido y bello:
Tu carne es una antorcha
Hecha de cera y fuego;
Yo abrazo, delicia pura,
Tu cara desconocida,
Idéntica a mi alma.

Y te veré pensativo
En el último arrecife,
Dulce provocador de naufragios,
Sombrío dios sin devotos;
Tus amapolas nocturnas
Me curarán de las rosas.
(Yourcenar, 1990a, p.31)

La vida en este tiempo resulta idílica: [Marguerite] no tiene preocupaciones económicas, viaja, con o sin su padre, prepara grandes obras futuras y sueña —como hizo su madre y como sigue haciéndolo su padre— con una pasión devoradora y sublime. Pero las pequeñas aventuras sin mañana se suceden y, aunque el matrimonio no le atrae en lo absoluto, le impacienta no haber hallado la verdadera pasión (Goslar, 2002, p.118).

1.4 La Grecia de Marguerite: volviendo al origen desde la modernidad.

Casi todo lo que los hombres han dicho de mejor lo han dicho en griego.

Marguerite Yourcenar

“Estamos por entrar en terreno difícil y dilatado. Hay hitos que merecen señalarse desde el comienzo” (Steiner, 2001, p.9). Los eternos inicios, los constantes caminos, esos grandes puntos de partida que se repiten en el ciclo infinito de lo humano, son los mitos que merecen ser vistos con detenimiento.

Grecia ha sido el gran acontecimiento (acaso el único gran acontecimiento) de la historia de la humanidad; (...) ese milagro es producto de una cierta tierra y de un cierto cielo; (...) la pasión, el ardor sensual, la más cálida vitalidad en todas sus formas explican y nutren el milagro, (...) el equilibrio y la sabiduría de los griegos, de [la] que tanto se nos habla, no son ni el flaco equilibrio ni la pobre sabiduría que nos transmiten los profesores (Yourcenar, 2000a, p.128).

Los helenos sentaron las bases sobre las que se construyó la civilización occidental, inventaron y reinventaron al ser humano desde una óptica que resultó ser universal. En las tragedias de Eurípides, Esquilo y Sófocles; en las comedias de Aristófanes y de Menandro; en las disertaciones de Platón, Aristóteles y los demás grandes filósofos y pensadores; se encuentran las claves para entender al hombre de occidente. Como señala Marguerite Yourcenar en sus *Mémoires d'Hadrien* (Memorias de Adriano) cada una de “nuestras elecciones personales: del cinismo al idealismo, del escepticismo de Pirrón a los sueños sagrados de Pitágoras,

nuestras negativas o nuestros asentimientos ya han tenido lugar; nuestros vicios y virtudes cuentan con modelos griegos” (Yourcenar, 1985b, p.31).

Partiendo de la afirmación de que “el griego tiene tras de el tesoros de experiencia” (Yourcenar, 1985b, p.31) es fácil entender por qué razón Marguerite hace referencia incansable a la vigencia de los mitos, y al efecto doppler que, innegablemente, tiene ese mundo antiguo en nosotros.

A partir de 1932 y hasta 1939, la vida de Marguerite Yourcenar, según ella misma confiesa, se halla centrada sobre Grecia, tanto en lo privado como en su actividad literaria, puesto que va a trabajar sobre el poeta griego Constantino Dimaras (...). Son los años en los cuales la noción misma del mito jugó un papel verdaderamente esencial (Savigneau, 1991, p.109).

Marguerite catalogó su etapa subsiguiente a Alexis, y a sus largas temporadas de estadía en aires mediterráneos, como un “período de producción caótica” (Yourcenar en Galey, 1984, p. 83). *Feux* (Fuegos), *Les songes et les sorts* (Los sueños y los sortilegios) y *Le coup de Grace* (El tiro de gracia) nacieron en dicho momento de ebullición y todos sus personajes “permanecen (...) muy cercanos al mito” (Yourcenar en Galey, 1984, p.83).

Según George Steiner en su libro *La muerte de la tragedia* (2001), esta “ha sido tenida siempre por la forma de poesía más, grave, moral y provechosa; y por esto decía Aristóteles que, provocando piedad y miedo, o terror, tenía el poder de purgar el espíritu de las pasiones” (Steiner, 2001, p.29). En *Feux* (Fuegos) resulta obvio el eco de la cultura griega y el uso del hecho trágico como un medio catártico del sentimiento que la escritora profería por su editor André Fraigneau (Véase Capítulo II). En este libro, Marguerite se coloca detrás de la tragedia para liberarse de sus pasiones mediante un juego que se sitúa entre el mito y el olvido. Utilizando caras provenientes en su mayoría del mundo helénico; tras un Patroclo o una

Fedra, intenta “descubrir bajo el ser humano lo que hay en él de duradero (...), de eterno” (Yourcenar en Galey, 1984, p.83).

Les songes et les shorts (Los sueños y los sortilegios) es un ensayo sobre las recurrencias de los mitos en la inconciencia de los sueños y sobre como resultan ser un agente revelador para el durmiente. Estos, según Yourcenar, son juegos que el espíritu se libra a sí mismo en los cuales, en numerosas ocasiones, se da un “retroceso de las cosas que están continuamente presentes en el espíritu en estado de vigilia. Lo que se ve en sueños es sin duda lo que Jung hubiera llamado arquetipos” (Yourcenar en Galey, 1984, p.98).

Por su parte *Le coup de Grace* (El tiro de gracia, 1939) merece ser visto con más detenimiento, no solo por el sentido trágico del relato que remite de forma directa a *La Poética* de Aristóteles y a su definición de tragedia como “la representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, (...) que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de las pasiones” (Aristóteles, apocatástasis: literatura y contenidos seleccionados, párrafo 9); sino por el papel fundamental que jugó este libro en la culminación de los furores que Marguerite sintió por Fraigneau, sujeto por el cuál escribió *Feux* (Fuegos).

La historia que se relata en *Le coup de Grace* (El tiro de gracia, 1939) “lleva en sí todos los elementos del estilo trágico y por consiguiente, se presta admirablemente a insertarse en el marco del relato tradicional, que parece haber contenido ciertas características de la tragedia” (Yourcenar, 1985a. p. 11). Mientras relata la historia de Eric, Sophie y Conrad, Marguerite entreteje un “arreglo de cuentas simbólico (y que deseaba catártico) con él [André Fraigneau]”. (Savigneau, 1991, p.139).

En realidad, *El tiro de gracia* puede leerse como si fuera un metódico ajuste de cuentas. Como un mensaje personal. Un mensaje que Marguerite Yourcenar destina [tanto] a sí misma como a André Fraigneau. Una exhortación para acabar de una vez. Todo en *El tiro de gracia* puede entenderse de dos o tres maneras. Empezando por el título. Mientras Marguerite Yourcenar está escribiendo esta novela, André Fraigneau publica un libro de novelas cortas titulado *La Grace humaine*. “Es en referencia a mi libro por lo que ella titula el suyo *El tiro de gracia*” comenta él. “El tiro de gracia” es, evidentemente, el que ella dispara a la desastrosa historia de ambos. Además, acaba de encontrarse con Grace Frick (cuyo nombre significa Gracia), lo que tal vez le ayudó a romper dentro de ella, con André Fraigneau, e hizo posible la redacción de esa novela. La dedicatoria que Marguerite le hace a Grace da de ello testimonio: “A mi queridísima Grace. Cada ejemplar de este libro debería llevar su nombre. En cualquier caso, su nombre de pila sí que se encuentra en todos ellos (Savigneau, 1991, p.142).

De este modo, con un disparo directo a la faz del recuerdo, entrará de manera definitiva en la vida de Marguerite la gracia de una mujer americana. Grace Frick, quien la acompañará durante casi cuarenta años de su vida, aparecerá para convertirse en la compañera con la que Yourcenar tuvo “seguramente, (...) un buen matrimonio” (Savigneau, 1991, p.142).

Disparé volviendo la cabeza, a la manera de un niño asustado que tira un petardo en la noche de Navidad. El primer disparo no hizo sino llevarle parte de la cara, lo que me impediría saber qué expresión pondría Sophie en la muerte. Al segundo disparo todo se cumplió. Pensé al principio que, al pedirme que fuese yo quien realizara aquel acto, ella había creído darme una última prueba de amor y la más definitiva de todas. Comprendí después que lo único que deseaba era vengarse y dejarme una herencia de remordimientos. Su cálculo fue acertado; los tengo algunas veces. Siempre se ve uno cogido en la trampa con esas mujeres (Yourcenar, 1985a, p.138).

Tal vez el embadurnar cada obra de forma sucesiva de aquello que para occidente resulta casi innegable no es más que una necesidad recurrente de universalizar lo que se escribe, de hacerlo entendible para cualquiera en términos de compatibilidad. Marguerite afirma en sus

entrevistas con Galey que “el mito es un acercamiento a lo absoluto” (Yourcenar en Galey, 1984, p.83). La identificación de la escritora con lo griego se presenta, indiscutiblemente, como un viaje de regreso de la escritora. Es una vuelta al origen, tanto de sí misma — a sus inquietudes místicas infantiles — como un retorno a la raíz de la conciencia occidental. “Mi metafísica se expresaba a través de la indagación del mito” (Yourcenar en Galey, 1984, p.83) dice Yourcenar, quien en una necesidad de rescatar lo humano y de darle de nuevo un sentido sagrado — y por tanto una razón de eternidad— emprendió un viaje de vuelta a Grecia, desde su modernidad.

1.5 A las tablas: “a propósito de un divertimento”.

¿Qué queda de la especificidad única de un personaje cuando el dramaturgo lo ha elevado al rango de ejemplo o símbolo? Casi nada más que un bello nombre.

Marguerite Yourcenar

De los conocedores pocos saben que Marguerite escribió teatro. Casi nada se comenta sobre sus piezas, muy pocos las han leído y menos que pocos las han llevado a escena. Sin embargo, a ella siempre le interesó el teatro, por ser un medio en el cual los “personajes se adueñan de la escena y ponen al autor en su sitio; es decir, en la concha del apuntador” (Yourcenar, 1984, p.17).

En 1931 ya estaba escrita *Le Dialogue dans le marécage* (Diálogo en la marisma), primera obra teatral de Yourcenar, publicada en 1931. En esta pieza la escritora cuenta “la historia de una patricia sienesa, Pía Toloméi, desterrada por un marido celoso en un malsano castillo de la Marisma,

donde la dejó morir” (Yourcenar, 1984, p.183). En dicho trabajo se trasluce, en el modo mas no en el tema, el Alexis que fue escrito por los mismos años:

El estilo trémulo, las titubeantes tomas de conciencia voluptuosamente frenadas por infinitos escrúpulos, la necesidad de lucidez, inseparable de la necesidad de perfección moral, controlado y agudizado todo ello en Alexis por las atenuaciones retóricas de la forma epistolar y por el relato de una experiencia carnal menos aceptada en aquellas fechas que la de los celos conyugales, vuelven a aparecer, llevados casi a sus límites, en este diálogo dramático que fue mi primera obra teatral (Yourcenar, 1984, p.184).

De la misma época de los diálogos entre Pía y Sire Lorenzo data una pequeña obrita titulada *Sixtine*. En ella, Yourcenar trató de evocar, de una forma bastante peculiar, a Miguel Ángel. Esta pieza “es, ante todo el retrato de un anciano o, al menos de un hombre envejecido” (Yourcenar, 1984, p.185)

En cuanto a las adaptaciones, todo comenzó con la petición de un amigo, Everett Austin Junior, quien siendo “comprador de arte (...) actor nato, (...) director de escena, regidor, figurinista, escenógrafo y tramoyista” (Yourcenar, 1984, p.145); pidió a Marguerite que escribiera una pieza para ser “incluida en un espectáculo consagrado a los cuatro elementos” (Yourcenar, 1984, p.141). De esa solicitud nació, en 1942, una “transcripción libre de un cuento de Andersen” (Yourcenar, 1984, p.141): La Sirenita.

La elección de este cuento que tanto entretuvo a la *petite de Mont-Noir*, fue una decisión instantánea realizada por Marguerite cuando fue informada de que, en el reparto de dicho montaje, se le había asignado la

escenificación de “El Agua”. De esta forma, Yourcenar convertía en guión teatral *La petite sirène*, “un libreto para drama lírico” (Yourcenar, 1984, p.153) en el cual la escritora advierte, luego de haberla releído para su publicación, haber puesto mucho más de lo que creía:

La menor de nuestras obras es un objeto donde no logramos impedir que la huella de nuestros dedos sea visible. Me doy cuenta un poco tarde de lo que pudo oscuramente significar para mí en aquella época [para ese momento Marguerite ya se encontraba viviendo en Estados Unidos] esta criatura transportada bruscamente a otro mundo, mundo donde se encontró privada de identidad y de voz (Yourcenar, 1984, p.151).

De esa experiencia fortuita — aquel divertimento— y de las investigaciones paralelas que Marguerite tuvo que realizar para su culminación, surgió la idea de adaptar a teatro el *Denier du rêve* (El denario del sueño, 1959). En su versión original, este libro data de una época “en [la] que los antiguos mitos griegos y las entidades oníricas (...) eran (...) cosa cotidiana. [Esta obra] testimoniaba, prácticamente en todas sus páginas, la obsesiva necesidad de colocar sobre cada gesto o cada rostro su analogía mítica” (Yourcenar, 1984, p.25).

El denario del sueño es un relato medio realista, medio simbólico de un atentado antifascista en Roma, en el año XI (1933) de la dictadura. (...) Cierta número de figuras tragicómicas más o menos relacionadas con el drama o, en ocasiones, completamente ajenos a él, aunque afectadas todas consciente o inconscientemente por las conflictos y consignas de aquella época, se agrupan en torno a los tres o cuatro protagonistas del episodio central. Una moneda circula de mano en mano y va uniendo entre sí a personajes y episodios: diez liras (...), símbolo del contacto entre unos seres humanos sumidos, cada uno a su manera, en sus propias pasiones y en su intrínseca soledad (Yourcenar, 1959; c/p. Savigneau, 1991).

Con el pasar de los años, la historia de esta moneda que pasa de mano en mano se convertirá en la única adaptación teatral realizada por

Marguerite Yourcenar de una pieza de su autoría. Bajo el nombre de *Dar al César* aparecerá, en versión definitiva para las tablas, aquella historia de “fabulación política — (...) de un atentado fallido contra Mussolini” (Yourcenar, 1984, p.9). El marco histórico en el que se encierra dicha narración sólo fue una excusa para relatar un entrelazado de experiencias personales.

En ambos casos también, el autor se impuso como norma partir de figuras de poco relieve y triviales, como las de una *Commedia* o una *Tragedia dell'Arte* modernas (el médico advenedizo, la joven estrella, el viejo pintor ilustre, la proletaria de gran corazón, la prostituta tierna o el estudiante indeciso, caracterizados en la novela y en la obra teatral más o menos del mismo modo y designados por los mismos nombres) y ello para mostrar o, más modestamente, tratar de mostrar en todas estas criaturas una realidad mucho más compleja que la que hacen suponer el etiquetado a primera vista y el juicio apresurado, y revelar así, detrás del personaje, la persona y, detrás de la persona, la alegoría implícita o el mito oculto, a los que a su vez, corresponde la persona (Yourcenar, 1984, p.10).

La petición de un amigo —otro director de teatro— terminó de empujar a Marguerite a realizar la adaptación teatral, sólo dos años después de la publicación original, de aquellas liras soñadas.

Le debo la experiencia de pasar determinado tema desde la forma de novela, en la que el autor sólo algunas veces otorga a sus personajes el privilegio del monólogo o del diálogo, hasta otra forma, la teatral, en la que esos mismos personajes se adueñan de la escena (Yourcenar, 1984, p.10).

“De tiempo en tiempo, era natural que me internara en el teatro, menos como un espectáculo que se ve realizado en un escenario, que como un laberinto de monólogos o de diálogos en estado puro” (Yourcenar en Galey, 1984, p.172).

1.6 Lo oriental: la sutileza del descubrimiento.

En temas dados, como lo son éstos, la intención consistía únicamente en asimilar el elemento extranjero y extraer del mismo lo más posible de humano.

Marguerite Yourcenar

Desde que tenía 20 años Marguerite leía literatura japonesa. A esa edad ya había descubierto en leyendas como la del príncipe Genghi— personaje sobre el cual escribe un relato en sus *Nouvelles orientales* (Cuentos orientales, 2005b) — la delicadeza de una civilización que posee todas las artes. En la mayoría de las formas de dichas expresiones, el hombre es situado en parajes distintos a los que nos son costumbre, o mejor dicho, es situado tal vez en los mismos parajes pero es visto con una óptica diferente.

“[La literatura oriental] es de una sutileza increíble, no sólo en la psicología de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también en el sentido profundo de la fluctuación de las cosas, del paso del tiempo, del hecho de que los incidentes del amor son a la vez trágicos, deliciosos y fugitivos” (Yourcenar en Galey, 1984, p.103).

Una conciencia distinta fue descubierta por Yourcenar en las filosofías de Oriente: una noción universal del ser que se centra en la edificación del yo, sin olvidar la colectividad que se contextualiza en un entorno natural, y que entiende el existir a otros ritmos. “Ese sentido de una pulsación del tiempo distinta a la que habitualmente es la nuestra, ha sido mía desde muy temprano” (Yourcenar en Galey, 1984, p.104).

Vicente Torres en su ensayo *Marguerite Yourcenar: viaje y conciencia de lo universal*, publicado en la revista Número de Bogotá, señala que:

La carta de navegación de las corrientes místicas de Marguerite Yourcenar está constituida por el taoísmo, el confucionismo, el hinduismo y el budismo. A esta configuración mística oriental opondrá ella lo que suele denominar Las tres imposturas: el cristianismo, el judaísmo y el islamismo (Torres, s.f., p.4).

En ese contraponer visiones quizá se evidencia la búsqueda de una sabiduría metafísica. Esta empresa se convirtió, en una época, en la razón de ser de la existencia de la escritora y en la de sus personajes. Zenón —protagonista de *Opus nigrum*— y Adriano, por ejemplo, cada cual a su modo y en su contexto, escudriñaron explicaciones en lo desconocido cuando la oscuridad bañaba sus búsquedas interiores:

Del mundo de las ideas pasaba al mundo más opaco de la sustancia contenida y delimitada por la forma. Encerrado en su habitación [Zenón], ya no empleaba sus veladas en el intento de adquirir opiniones más justas de las relaciones entre las cosas, sino en una meditación no formulada sobre la naturaleza de las cosas (Yourcenar, 1968, p. 180).

Una parte de cada vida, y aun de cada vida insignificante, transcurre en buscar las razones del ser, los puntos de partida, las fuentes. Mi impotencia [de Adriano] para descubrirlos me llevó a veces a las explicaciones mágicas, a buscar en los delirios de lo oculto lo que el sentido común no alcanzaba a darme. Cuando los cálculos complicados resultan falsos, cuando los mismos filósofos no tienen ya nada que decirnos, es excusable volverse hacia el parloteo fortuito de las aves, o hacia el lejano contrapeso de los astros (Yourcenar, 1985b, p.25).

Por su parte, Marguerite afirma que ha tratado de llevar su existencia conforme al camino que dictan los cuatro votos budistas:

En efecto, los he recitado con frecuencia en el curso de mi vida. (...) [consisten en] luchar contra las malas inclinaciones; dedicarse hasta el fin al estudio; perfeccionarse en la medida de lo posible, y por fin por numerosas que sean las criaturas que vagan por la extensión de los tres mundos, es decir en el universo, trabajar para salvarlas. De la conciencia moral al conocimiento intelectual, del perfeccionamiento de sí al amor de los demás, y a la compasión por

ellos, todo está allí, me parece, en ese viejo texto que tiene mas de 26 siglos. (Yourcenar, s.f.; cp. Torres, s.f.).

El conocimiento del mundo oriental por parte de la escritora no sólo deviene de un profundo conocimiento de su cultura literaria, sino de los innumerables viajes que la misma realizó hacia dichos horizontes. Así, de ese incesante oficio de lectora y de mujer errante, nacieron sus *Nouvelles orientales* (Cuentos Orientales) , *Mishima ou La vision du vide* (Mishima y la visión del vacío) y *Le tour de la prison* (Una vuelta por mi cárcel): los tres principales ejemplares en los que Yourcenar plasma su “Oriente imaginario” (Torres, s.f., p.4).

El Oriente Yourcenariano no es aquel orientalismo exótico, pintoresco o galante del siglo XIX, tal como lo percibían los artistas europeos de aquel entonces: es una invitación a un viaje completamente diferente: se trata de la búsqueda de la dimensión de la trascendencia mediante la noción de lo sagrado, ya sea por medio de las antiguas corrientes místicas o del culto y el rito que ponen en contacto al ser humano con otra suerte de realidades (Torres, s.f., p.4).

Yourcenar, en dichas obras, además de intentar construir una ventana por la cual sea observable la realidad de forma diferente, intenta trazar un camino de reflexión y de cuestionamiento de las certezas occidentales. En la mayoría de las historias que componen las *Nouvelles orientales* (Cuentos orientales) y en aquellos que tocan lo oriental de *Le tour de la prison* (Una vuelta por mi cárcel), la escritora plasmó con una sencillez aplastante mensajes que taladran la conciencia de lo humano.

Precisamente en relación a ese pálpito universal, el profesor de la Universidad Austral de Chile, Óscar Galindo, en su ensayo *Los pactos biográficos: Mishima y la visión del vacío de M. Yourcenar* (1998), hace con

respecto al trabajo realizado por Marguerite, en relación al escritor japonés Yukio Mishima, la siguiente reflexión:

El Mishima contradictorio, occidentalizado, productor de textos de consumo, pero al mismo tiempo consciente de su tiempo, artista, buscador de un nuevo futuro para Japón, equivocado o no, encarna precisamente los dilemas de su siglo. Así como su obra avanza hacia la perfección, hay un momento en que, según la autora, Mishima ya no es un hombre, es la manifestación de la energía pura (Galindo, 1998).

Esa transformación final en materia prima es una visión sumamente oriental de la culminación común a todo, dicha mutación no es más que un nuevo nacimiento, una nueva oportunidad para lo eterno.

Aunque *Mishima ou La vision du vide* “sea una meta-reflexión sobre la literatura y la vida del escritor, y una autobiografía, ya que la voz en que se construye el texto genera posiciones, pactos o coincidencias en relación al vacío y el suicidio” (Galindo, 1998), es en este profundo trabajo donde se asientan las visiones con respecto a aquello lejano, tomando a un hombre de ejemplo, de una escritora cuya obra también da la cara al mundo de oriente.

1.7 Recovecos de un tema: “la meditación escrita de un hombre que da audiencia a sus recuerdos”.

Si ese hombre no hubiera mantenido la paz del mundo y no hubiera renovado la economía del imperio, sus venturas y desventuras personales interesarían menos.

Marguerite Yourcenar

En numerosas ocasiones las primeras notas de las *Mémoires d'Hadrien* (Memorias de Adriano) fueron consumidas por las llamas, Marguerite se deshacía de esa forma de unas letras que no alcanzaban a

contar la notable historia de un emperador. “Los dioses no estaban ya, y Cristo no estaba todavía, y de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que sólo estuvo el hombre” (Flaubert, s.f.; cp. Albizu, párrafo 1). Adriano, el generador de ese espacio, reinó Roma desde el año 117, y ocupó la mente de Yourcenar desde sus 20 años de edad. Después de que la escritora visitó la Villa Adriana y comprendió que este hombre, además de haber sido un excelente gobernante, vivió una vida que ensalzó todo lo humano, Marguerite se emprendió en la labor de escribir sus memorias.

Este libro fue concebido y después escrito, en su totalidad o en parte, bajo diversas formas, en el lapso que va de 1924 a 1929, entre mis veinte y mis veinticuatro años de edad. Todos esos manuscritos fueron destruidos y merecieron serlo (Yourcenar, 1985b, p.224).

Yourcenar, luego de incontables intentos de comenzar a componer el libro que la consagraría como una de las más notables escritoras de la post-modernidad, se dio por vencida. Guardó en sus gavetas las pocas líneas que había escrito en relación a Adriano y sepultó en su memoria, casi por diez años, su preciada ambición biográfica.

En 1948, “una valija cayó del cielo” (Galey, 1984, p.129):

(...) recibí de Suiza, donde la había dejado durante la guerra, una maleta llena de papeles familiares y cartas de más de diez años de antigüedad. Me senté junto al fuego para acabar con esa especie de horrible inventario de cosas muertas; me pasé varias noches en soledad ocupada en eso. Deshacía atados de cartas; releía, antes de destruirlo, ese montón de correspondencia con personas olvidadas y que me habían olvidado, algunas vivas, otras muertas. Algunos de esos papeles databan de una generación anterior a la mía; los nombres mismos no me decían nada. Arrojaba mecánicamente al fuego ese intercambio de frases muertas con Marías, Franciscos y Pablos desaparecidos. Desplegué cuatro o cinco hojas dactilografiadas; el papel estaba amarillento. Leí el encabezamiento: <<Querido Marco...>> Marco... ¿De qué amigo, de qué amante, de qué pariente lejano se trataba? No advertí de

inmediato a quién se refería el nombre. Al cabo de unos instantes, recordé de pronto que ese Marco no era otro que Marco Aurelio, y supe que tenía en mis manos un fragmento del manuscrito perdido. Desde ese momento, me propuse reescribir ese libro costara lo que costare (Yourcenar, 1985b, p. 228).

Luego de ese fortuito suceso Marguerite se abocó en lo absoluto a investigar sobre el protagonista de la *Historia Augusta*. Se debatió por noches enteras en la elección del género que con mayor veracidad reavivaría al emperador. Viajó innumerables veces a Roma, a Grecia, a España, buscando las huellas de un hombre que “casi llegó a la sabiduría” (Yourcenar, 1985b, p.229). Leyó y releyó documentos antiguos; escribió y rescribió una y otra vez las líneas de su relato, hasta dibujar— finalmente y como producto de un arduo trabajo— “el fiel retrato de una voz” (Yourcenar, 1985b, p.230).

En sus *Mémoires d'Hadrien* (Memorias de Adriano) Yourcenar no sólo delineó el comportamiento idóneo de un mandatario, como lo indica Janet Whatley en su ensayo publicado en la revista de la Universidad de Toronto (1980) titulado: *Mémoires d' Hadrien: A Manual for Princes*. También Marguerite, cual pintor frente a un lienzo, dibujó con delicadas pinceladas a un hombre amante, artista, estudiante y soldado. En su retrato puede verse la experiencia de una vida plena, de una existencia “*varius multiplex*” (Yourcenar en Galey, 1984, p.133), de la que deviene un modelo de gobernante para la confección de un mundo acorde con sus querencias:

Lo que (...) me interesaba mostrar de Adriano era que fue un gran pacificador que nunca se limitó a vanas palabras, un letrado, heredero de varias culturas, que fue asimismo el más enérgico de los hombres de Estado, un gran individualista y, por esa misma razón, un gran legislador y un gran reformador; un voluptuoso y también (no digo pero también) un ciudadano, un amante obsesionado por sus recuerdos, unido por diversos lazos a varias personas, mas también al mismo tiempo y hasta el final, una de las

mentes más controladas que jamás se dieron (Yourcenar, 2000a, p.91).

El intento de consolidar con palabras la vida de un hombre que logró mantener la paz —suscitado cuando finalizaba la Segunda Guerra Mundial y se creaba la Organización de las Naciones Unidas— deja escurrir preciados anhelos de Marguerite. En ese momento, el deseo de una “*pax americana o europea*” se constituía el sueño del hombre.

No la tuvimos (...) pero en esa época, tenía la ingenuidad de creer que todavía era posible. Se podía pensar que un hombre inteligente, capaz de navegar por estrechos difíciles, tenía posibilidad de éxito...Ahora me doy cuenta de que era una ilusión (Yourcenar en Galey, 1984, p.138).

Aquel pensador centrado, que logró la estabilidad en un mundo que le fue comandado en caos, palpitaba también en lo banal. “Casi siempre es necesario un toque de locura para edificar un destino” (Yourcenar, 1985b, p.142). Los desvaríos en los que se mezclan la carne y el espíritu brindaron a Adriano esas necesarias gotas de demencia. Su fascinación absoluta por la belleza, situándola casi en el lugar de los objetos de estudio, le llevó a enredarse en numerosos amores, “el catador de belleza termina por encontrarla en todas partes” (Yourcenar, 1985b, p.16).

A cada amante daba su peso justo, “aquellas relaciones, harto agradables cuando las mujeres eran hábiles, llegaban a ser conmovedoras cuando eran hermosas” (Yourcenar, 1985b, p.50). Pero a pesar de esto, Adriano no encontraba en ellas el espíritu que buscaba. Fue por Antinoo, un bello joven greco-asiático, por quien el emperador sintió los amores más puros y las pasiones más bajas.

Yo también insistía [en Antinoo]. Es a pesar de todo, el gran momento de la vida de Adriano, aun si ese gran momento está precedido por cuarenta y cinco años de esfuerzos, y seguido de nueve años de fatiga. No obstante, la gente no ha querido ver eso en toda la duración de esa vida. Ha querido ver sobretodo un éxito, un extraordinario logro: el emperador en la cumbre de su gloria, triunfante, amado (Yourcenar en Galey, 1951, p.144).

Adriano es plasmado en las memorias escritas por Yourcenar como “un gran funcionario, un sabio, un gran príncipe” que vivió de cara a “un ideal religioso y pasional” (Yourcenar en Galey, 1984, p.142). Sin Antinoo, y sin su temprana muerte, Marguerite afirma que el destino y la labor del emperador no hubieran sido las mismas puesto que, “aquella calma tan propicia para los trabajos y las disciplinas del espíritu se me antoja uno de los efectos más bellos del amor” (Yourcenar, 1985b, 9.126).

El éxito de las *Mémoires d'Hadrien* (Memorias de Adriano) fue absolutamente insospechado: “no esperaba que leyeran el libro ni diez personas” le comenta Marguerite a Galey. Sin embargo, una prensa receptiva abrazó la historia de un hombre de hombres. La audiencia a los recuerdos de un emperador admirable —una obra traducida a más de dieciséis idiomas y elogiada como una de las piezas más bellas, singulares y hondas de nuestro tiempo— terminó de consagrar a Marguerite Yourcenar en el sitial de los grandes escritores del siglo XX.

1.8 “El destino reposado”: la bonne dame de Petite Plaisance.

*Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño. Todavía un instante miremos juntos las riberas familiares, los objetos que sin duda no volveremos a ver...
Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos.*

Marguerite Yourcenar

En un lugar donde aún queda la rusticidad de otros tiempos dos compañeras de viaje se dispusieron a vivir “una existencia voluntariamente reducida al lujo de lo esencial” (Galey, 1984, p.10). En la isla de los Montes Desiertos, Estados Unidos, queda la *Petite Plaisance*: una casita, adquirida por Marguerite y por Grace Frick — amiga, secretaria, traductora y amante de la escritora— en donde se alojaron, por años, ambas mujeres.

Su historia en común comenzó en París, con un evento fortuito, un día de febrero de 1937:

Grace está tomando el té en el salón del Wagram. Observa de reojo a una pareja que habla de ediciones y viajes. La joven atrae enseguida su simpatía: cultivada, de porte erguido, a todas luces una gran viajera, su locución, lenta y particular, incluso para la apreciación de una americana, lleva a Grace Frick a escuchar la conversación. Su corte de pelo a lo *garçon* y la libertad de su porte intrigan a la americana que no puede apartar sus ojos de ella. Grace busca la ocasión para entablar conversación con aquella a la que su interlocutor — evidentemente un amigo del mundo de la edición— llama Marguerite. Están hablando de viajes Grace interviene << Si quieren visitar Estados Unidos les puedo ayudar, soy de Misuri...>>. Algunos minutos después, se sienta a la mesa con Marguerite y con Nel [Emmanuel Boudot-Lamotte] y la conversación se orienta hacia la naturaleza y los animales, cuya suerte preocupa a las dos mujeres.

Al día siguiente por la mañana, Grace mira los tejados de París desde su habitación (...) Piensa en esa mujer que conoció la tarde antes, en lo que dijo, contempla de nuevo su mirada clara y triste, le parece oír de nuevo su extraña voz. Llama al botones del hotel y

le entrega un mensaje para transmitir de inmediato a mademoiselle de Crayencour. Marguerite llega sonriente y observa, por su parte y detenidamente, los pájaros reunidos en el tejado de enfrente.

Grace le pregunta cuál será su nuevo destino: Grecia, precisa Marguerite, vía Italia. ¿Y el suyo?, le pregunta Marguerite. Ningún sitio en concreto, le responde Grace, acabo de regresar de Inglaterra y los mismo puede que me quede o que me marche a Kansas City. ¿Le apetecería acompañarme?, aventura Marguerite. Grace no había osado esperar tanto (Goslar, 2002, p.152 y 153).

A partir de este encuentro casual, las vidas de Grace y Marguerite se entretrejerán hasta la muerte de la primera. La americana se verá cautivada profundamente por el genio de la escritora y renunciará, prontamente, a sus deseos y ambiciones en pro de la realización personal y profesional de Marguerite. Como la Lena de *Feux* (Fuegos), Grace permanecerá en la sombra, en silencio y abnegada, para que aquella mujer que la ha cautivado alcance sus sueños. Comenzarán los años de la pasión, de la fogosidad inalterada entre ambas, en el preciso momento en el cual, al estallar la Segunda Guerra Mundial, Marguerite decide abandonar Europa y viajar “temporalmente” a Estados Unidos. No sabía Yourcenar que este era el comienzo de un exilio que duraría más de 12 años, y que América se convertiría, junto con Grace, en su destino reposado.

Entrar en los pormenores de la relación que existió entre Marguerite y Grace no se hace necesario. Sólo resta decir que “la suerte de Grace consistía en haber sabido, por generosidad más que por cálculo amoroso (...) hacerse poco más o menos indispensable”(Savigneau, 1991, p.228) y que supo ser para Marguerite ese alguien que necesita toda persona y todo escritor “que no es ni nuestra sombra, ni nuestro reflejo ni siquiera nuestro complemento, sino él mismo, alguien que nos deja divinamente libres y sin embargo, nos obliga a ser plenamente lo que somos” (Yourcenar, 1978; c/p. Savigneau, 1991).

A finales de los cincuenta —aproximadamente una década después de la decisión conjunta de irse a vivir juntas a Maine— Grace, inmediatamente después de llegar de un viaje, cae terriblemente enferma de cáncer. Desde aquel diagnóstico médico “la atmósfera de Petite Plaisance se iba volviendo irrespirable. O más bien, lo hubiera sido si la exasperación recíproca, próxima a veces al odio, no se hubiera visto compensada por un amor de cuarenta años” (Savigneau, 1991, p.391).

Los años de 1978 y 1979 van a ser más insoportables aún y esquizofrénicos que los cinco transcurridos en un penoso frente a frente [Marguerite cuidaba incansablemente de Frick]. La enfermedad de Grace no es ahora más que una larga agonía y Marguerite Yourcenar alcanza la culminación de una carrera de escritora: la gloria. El 23 de enero de 1978, Claude Gallimard la llama por teléfono: insisten mucho en que convenza a Marguerite para que presente su candidatura a la Academia Francesa. Ella precisa su posición, de la que no piensa desviarse. En ningún caso presentará su candidatura. Dicho esto, si la eligen, no cometerá la grosería de rechazar. Esos “señores” pueden hacer lo que les plazca, pero que no le pidan a ella que se someta por propia voluntad a sus sufragios (Savigneau, 1991, p.391).

En 1979, la enfermedad — con sus ires y venires— terminará por acabar con la vida de Grace, privándole así el azar de la posibilidad de asistir a la ceremonia de admisión de Marguerite en la Academia, asunto que hubiera sido “el coronamiento de su vida, la justificación de su devoción, de su abnegación, de su fe ciega en la grandeza de Marguerite Yourcenar” (Savigneau, 1991, p.391).

El 18 de noviembre, a primera hora de la tarde, fue cuando Marguerite Yourcenar dio cuerda a la cajita de música, de la que habla en sus conversaciones con Galey y la puso a la cabecera de Grace: “La humilde cajita de música suiza, que toca pianísimo una arieta de Haydn, y a la que di cuerda a la cabecera de Grace, una hora antes de su muerte, en el momento en que los contactos y las palabras ya no llegaban (Yourcenar en Galey, 1984; cp. Savigneau p.404).

Esto pone punto y final a casi cuarenta años de abnegación, de los cuales estos diez últimos han sido una constante tortura (cáncer generalizado del sistema linfático) disimulaba lo mejor posible, sobre todo ante las personas que venían a visitarme, pero que en cuanto se encontraba sola arrancaba gritos de dolor (Yourcenar, 2000a, p.703).

No puede decirse que a la muerte de Grace, Marguerite vio su vida sumida en la soledad, más sí podría señalarse que, en Frick —a pesar de los embates y las disputas suscitadas durante los últimos años de su enfermedad— Marguerite tenía un soporte, una amistad entendida en los mayores términos de entrega, gozo y sacrificio. En torno a la muerte de su compañera de vida Marguerite, “aunque no lo admitirá nunca, se sintió al borde del pánico” (Savigneau, 1991, p.397).

Al poco tiempo de este suceso, sin que esto implique un olvido prematuro o un dolor ya curado, Jerry Wilson— quién había frecuentado Petite Plaisance durante los últimos días de Grace como parte de un equipo de televisión que hacía un trabajo sobre Yourcenar— se convertirá, sin más, en el nuevo amante de la escritora. De hecho será él, quien en 1980, le dé la noticia a Yourcenar de que ha sido aceptada en la Academia Francesa.

Quando le dije que acababan de elegirla miembro de la Academia Francesa, aquello no provocó en ella mucha reacción. Mademoiselle Pelletier, la fotógrafo, también estaba allí. El capitán había preparado el champán (...). Llegaron algunos telegramas. Ella preguntó quien era Raymond Barre. Las llamadas telefónicas quedaron sin contestar. Nos divertimos hablando de los trajes de la Academia. Ella se reía de una observación que había hecho uno de los académicos (Jean Dutord), quien pretendía que Marguerite había leído demasiado para ser una buena escritora (Wilson, 1980; cp. Savigneau, 1991).

La anciana que acaba de entrar, aún en vida, en su leyenda sin ver en ello más que la exacta media de su destino, siente ahora unos deseos de jovencita. Apenas ocho días después de su ingreso en la Academia, parte para un largo viaje en compañía de Jerry. Le

enseña Francia a su joven compañero, igual que antaño lo hizo con Grace (Savigneau, 1991, p.435).

Sin embargo, Jerry Wilson ofrecerá pocos momentos de intimidad a Yourcenar. Morirá prontamente, víctima del sida. Este suceso será fulminante también para ella.

Jerry Wilson muere el 8 de febrero de 1986 en París (...). Lo mismo que le ocurrió a Adriano —con quien, en ocasiones, se identificaba, convirtiendo a Jerry en una especie de Antinoo—, Marguerite, era abandonada por su joven compañero (...). Una vez muerto Jerry, Marguerite Yourcenar se siente vieja e infinitamente cansada (Savigneau, 1991, p.461 y 462).

A este hecho le sucedió, luego de un paseo de vuelta por los lugares de la infancia y de avocarse en lo absoluto a la escritura de el último volumen de *Le Labyrinthe du Monde (El Laberinto del Mundo)* — *Quoi ? L'éternité (¿Qué? La eternidad.)* — una mañana turbulenta, en la que de forma ya inevitable, Marguerite empezó a convalecer:

El 8 de noviembre de 1987, ochenta y siete años día tras día después de la boda de Michel de Crayencour y de Fernande de Cartier de Marchienne, su hija, Marguerite de Crayencour, nacida el 8 de junio de 1903, entraba en la muerte. Pero en el transcurso de su larga vida, se había convertido en Marguerite Yourcenar, escritora admirada y luego célebre. Y, desde hacía algunos años, había sobrevivido a tantos incidentes, accidentes, enfermedades y dramas, que nadie quería ver, el aquel ataque cerebral el comienzo de una agonía (Savigneau, 1991, p.469).

Marguerite Yourcenar murió el 17 de diciembre de 1987, a los 84 años de edad. “Eran las nueve y media de la noche cuando (...) abrió los ojos por última vez y los dejó así, abiertos” (Savigneau, 1991, p.476). Tal vez en esos últimos segundos, como era su deseo, se hicieron cargo de ella sus recuerdos:

La niña que acaba de llegar a Mont-Noir es socialmente una privilegiada; seguirá siéndolo. No ha padecido la experiencia —por lo menos hasta el momento en el que escribo estas líneas— del frío y del hambre, no ha sufrido, hasta ahora, la tortura; no ha tenido que <<ganarse la vida>> en el sentido monótono y cotidiano del término, salvo en el transcurso de siete u ocho años todo lo más; no ha tenido que someterse, como millones de seres de su tiempo, a trabajos concentracionarios, ni tampoco, como otros millones de personas que se creen libres, ha tenido que ponerse al servicio de máquinas que fabrican en serie cosas inútiles o nefastas, futilidades o armas. No se verá apenas obstaculizada, como tantas mujeres en nuestros días, por su condición de mujer, quizá porque no se le ha ocurrido ni siquiera la idea de que pudiera ocurrirle. Contactos, ejemplos, favores (¿quién sabe?) o un encadenamiento de circunstancias que se prolonga tras ella en la lejanía le permitirán almacenar poco a poco una imagen del mundo menos incompleta que aquella que su joven tía Gabrielle, en 1866, anotaba en su grueso carné. Caerá y volverá a levantarse con las rodillas despellejadas; aprenderá no sin esfuerzo, a utilizar sus propios ojos y luego, igual que los buceadores, a permanecer con ellos abiertos. Intentará bien que mal salir de aquello que sus antepasados llamaban siglo y que nuestros contemporáneos llaman el tiempo (...). Su vida personal, si es que este término tiene algún sentido, se desarrollará lo mejor que pueda a través de todo esto. Los incidentes de esta vida me interesan, sobre todo, como vías de acceso mediante las cuales han llegado hasta ella ciertas experiencias. Por esta razón y únicamente por esta razón, acaso las anote, algún día, si tengo tiempo para ello y ganas (Yourcenar, 1996, p.368).

Marguerite vivió una vida, sobretodo, de cara a sí misma. Se procuró, con paciente trabajo, la edificación de un intelecto sin igual. Experimentó las peores bajezas y las mayores sublimaciones del ser. Desdeñadora de absolutos, amante de las palabras, Yourcenar le dejó al mundo un legado de esbozadas certezas.

CAPÍTULO II: FUEGOS.

Gran fogón de palabras indisciplinadas donde se consume el ser, en una ambición casi alocada por promover un ser-más, un más que ser.

Gastón Bachelard

Una intimidad que se descubre en el crepitar de unas letras que queman. Una pasión que se debate entre ser y no ser contada. Para su execración es necesario que sea gritada casi desde la asfixia, más para su cuidado debe también escondérsele en un diligente pudor, casi producto de la vergüenza. “Nunca se es demasiado prudente y, en el fondo, se arde por decir lo que uno pretende ocultar” (Savigneau, 1991, p.147).

Todo escritor juega con el hecho de ser y no ser leído. Usualmente, todo aquello escrito nacido de una experiencia determinante, por su sublimidad o por su carga sacrificial, genera consigo una sensación de desnudez a la que le sigue un instinto pudoroso de cubrirse el alma. Con un rotundo “espero que este libro no sea leído jamás” (Yourcenar, 2000b, p.22) inaugura cuidadosamente Marguerite el relato del amor desgarrador que sintió por su editor André Fraigneau, por temor a que “la gente se equivocara sobre él, o no entrara bien en el círculo interior de las emociones (...) de ese libro” (Yourcenar en Galey, 1984, p.87).

De lo púdico y lo impúdico nació *Feux* (Fuegos). Esta pieza, publicada por Grasset en 1936, trasluce las numerosas palpitaciones, casi instintivas, de una amante en agonía. “Los monólogos de Feux son voces surgidas al diapasón de la fiebre” (Yourcenar en Galey, 1984, p.171).

Esas letras escritas al ritmo del delirio surgieron como “producto de una crisis pasional” cuando Marguerite tenía treinta y dos años de edad. Ella las definió como “una colección de poemas de amor o, si se prefiere, como una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor” (Yourcenar, 2000b, p.9). El hilo conductor de dichas nueve prosas se constituye de frases extraídas por la autora de su diario íntimo, mediante las cuales Yourcenar procuraba, “de modo bastante críptico” (Yourcenar, 2000b, p.10), establecer un ambiente y una circunstancia.

Marguerite se refiere a esta obra como “un monólogo personal exteriorizado, desencarnado” (Yourcenar en Galey, 1984, p.86), en donde “ha cedido al deseo de sorprender, de gustar o disgustar a toda costa” (Yourcenar, 2000b, p.17). Estilísticamente hablando, es una pieza que “pertenece a la manera tensa y florida” (Yourcenar, 2000b, p.16) que fue suya durante el período que fue escrita. En *Feux* (Fuegos), “un libro totalmente ardiente”, Yourcenar “quería salir de la anécdota, encerrada en un marco muy estrecho, e intentar mostrar lo que esta detrás, es decir una llama alegre y dura” (Yourcenar en Galey, 1984, p.87).

Pero como “el amor total se impone a su víctima a la vez como una enfermedad y como una vocación, al ser siempre el resultado de una experiencia” y como “cualquier amor vivido, como el que da lugar a este libro, se hace y se deshace en el seno de una situación determinada” (Yourcenar, 2000b, p.9), es indispensable hurgar en los pormenores de ese momento de vida tan particular que dio origen a un amor imposible y que luego devino en la necesidad imperiosa de la execración de una pasión mediante el fuego, elemento que permite, luego de la devastación, un nuevo nacimiento.

2.1 “Ardiendo con más fuegos de los que yo encendí”: las sutilezas de un lenguaje inflamado.

Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

Alejandra Pizarnik

La humanidad ha de asumir las consecuencias de un crimen ya en la historia consumado. Prometeo, el ladrón, roba a diario el fuego a los dioses y con sus centellas llena de vida a los hombres. En ese ardor tomado por las noches de un Olimpo lejano se concentra toda la fuerza de un mito renovado a cada hora por los poetas. Gaston Bachelard intenta, en sus *Fragmentos de una poética del fuego* (1992), hacer un estudio psicológico detallado de toda la imagenología poética que existe en torno a este elemento, presentando, con una mirada literaria, las distintas dimensiones de un avivado lenguaje:

Al considerar las imágenes poéticas del fuego tenemos una posibilidad más, puesto que abordamos el estudio del lenguaje inflamado, de un lenguaje que sobrepasa la voluntad de ornamento para alcanzar, alguna vez, la belleza agresiva. En el discurso inflamado, la expresión siempre sobrepasa el pensamiento. Al analizarlo desentrañaremos la psicología del exceso. Todo el psiquismo es arrastrado por imágenes excesivas (Bachelard, 1988, p.44).

Todo en *Feux* (Fuegos) resulta, como lo dice Yourcenar en el prólogo del mismo, de un expresionismo barroco casi desmedido y por tanto excesivo. En este libro, la escritora hace un violento esfuerzo por no perder, a la hora de traducir las sensaciones al lenguaje escrito, la complejidad de las emociones que lo suscitaron. Sólo en esa exuberancia podían encontrar

eco en las palabras aquellos sentimientos, igual de desproporcionados, que dieron origen a esas letras delirantes.

Esta tendencia, que persiste y renace a cada época en todas las literaturas, pese a las juiciosas limitaciones puristas o clásicas, se empeña —tal vez quiméricamente— en crear un lenguaje totalmente poético, en el que cada palabra, cargada del máximo sentido, revele sus valores escondidos (...) Sigue tratándose de hacer concreto el sentimiento o la idea en unas formas en sí mismas preciosistas (Yourcenar, 2000b, p.17).

En los *Fragmentos de una poética del fuego* se hace hincapié en la posibilidad de que el hecho poético sea realizado para la sublimación de las penas. “¿Consolarse con poemas no es prolongar, con extrema sutileza, el sufrimiento?” (Bachelard, 1992, p.18). Según el autor, el impulso primario contesta de forma negativa esta pregunta. Por esta razón, el poeta sólo puede mediante el poema desprenderse de sí mismo. El purgar el sufrimiento de su yo mediante una obra de arte, para convertirlo en imágenes universales que luego le servirán de consuelo es, en ocasiones, el motivo mismo de una obra.

Yourcenar se aferra en *Feux* (Fuegos) a su forma de poesía para darle a su sufrimiento una resonancia que la sobrepasara a sí misma, y que convertida en recuerdo, le proporcionará cierto alivio al no encontrarse sola en el delirio. Marguerite busca “glorificar un amor muy concreto, o acaso exorcizarlo” (Yourcenar, 2000b, p.20) con la traspolación de su angustia personal a una mítica, y por tanto universal. Sin embargo, luego de la sublimación no siempre se consigue el propósito primario de la purificación de las penas. El recuerdo, siempre latente, permanece vivo y ahora vuelto imagen, se encuentra elevado.

Transformando su pena secreta en una obra, ¿logra el poeta liberarse de ella? (...) El poeta sufre más sutilmente y, por lo tanto, más profundamente después de la sublimación. La imagen se hace, en suma, más dolorosa que el tosco recuerdo. El recuerdo deviene abrasador. Es llevado por el poema al estado de un vivo abrasar. El poeta afirma el abrasar. Sopla sobre una brasa. Y ahora, cuando se acuerde de su pena, se acordará también—y se acordará especialmente—de su poema.

El pasado es brasa. Sufre todavía bajo las cenizas. La negatividad de las quemaduras íntimas y la posibilidad del coraje de vivir intercambian sin cesar en nuestro corazón sus desafíos. Destruir en nosotros las antiguas penas es un largo sufrimiento. Todo amor extinguido pone el alma en un purgatorio (Bachelard, 1992, p.19).

Racine, con su “Ardiendo con más fuegos de los que yo encendí” (Racine, s.f.; Yourcenar, 2000b) puesto en boca de su Pirro enamorado de Andrómaca “reaviva la metáfora de los fuegos del amor, ya utilizada en su tiempo, devolviéndole [al mismo] el esplendor de verdaderas llamas.” (Yourcenar, 2000b, p.18) Esa magnificencia que le otorga al amor la cualidad de fuego abrasador, es la alegoría primordial utilizada por Marguerite en la obra estudiada y constituye el motivo principal del título del mismo.

Sin embargo, al fuego pueden dársele también otras lecturas por su carga mitológica y esas otras interpretaciones también pueden ser ligadas al libro escrito por Yourcenar. Si partimos de la premisa de que mediante el fuego trágico la autora buscaba exhumar de sí el amor-pasión que sentía por su editor, André Fraigneau, también es pertinente referirnos al mito del Ave Fénix, ya que, como lo indica Bachelard, este pájaro simboliza para los poetas un nuevo nacimiento:

(...) atracción hacia un pájaro de fuego, que muere y renace, llama alada y ceniza, transposición simbólica del destino que une la muerte y la infancia, la pira funeraria y la cuna, vinculando la infancia soñadora a orillas de su río, el Alba cristalino con el hombre que medita sobre la muerte próxima, muerte transfigurada por la imagen sublimada (...)Tardíamente en la vida, los sueños

sobre el fénix atraviesan la vejez. Se muere quemando recuerdos.
Pero como uno todavía ama al quemarlos vuelve a hacerse digno
de la eternidad el amor vivido(Bachelard, 1992, p.23).

Ese amor sentido por Yourcenar, vuelto imagen y palabra en *Feux* (Fuegos), también puede mirarse desde una visión prometéica. De acuerdo a lo planteado en los *Fragmentos de una poética del fuego* el llamado “Complejo de Prometeo” se suscita en un poeta cuando este, desde su intelectualismo, renueva en la literatura, y sin cesar, la vieja historia. Yourcenar, mediante los personajes que recrea en *Feux* (Fuegos) —Fedra, Aquiles, Patroclo, Antígona, Lena, María Magdalena, Fedón, Clitemnestra y Safo— no solo renueva el mito y la leyenda desde su muy característico intelectualismo, sino que a través de ellos, se recrea a sí misma desde una fogosa distancia racional.

El Complejo de Prometeo se gesta en el mundo excitado del fuego. El compromiso en un mundo excesivo. Meditar sobre Prometeo nos pone en situación de actividad, pero de una actividad controlada. El hombre que enciende, que activa el fuego, trabaja para aumentar y, sin embargo, para dominar y regular las fuerzas del mundo (Bachelard, 1992, p.123).

En *Feux* (Fuegos) todo lo dicho está cargado de significados. En él hay un cuidado especial por el uso del lenguaje y de sus formas y también hay una conciencia lúcida y violenta de cada imagen suscitada mediante la palabra. Yourcenar construye en su libro, desde su siglo en brasas, una roída cosmología del amor- pasión que encontramos en los mitos y leyendas de la antigüedad. Mediante nueve personajes principales, Marguerite plantea su visión “siempre [de]la pasión, pero en distintas direcciones, y de buen grado, en dirección a la trascendencia” (Yourcenar en Galey, 1984, p.88).

2.2 Marguerite Yourcenar: el principal personaje.

Soledad...Yo no creo como ellos creen, no vivo como ellos viven, no amo como ellos aman...moriré como ellos mueren.

Marguerite Yourcenar

De una Atenas propia, llena de malas hierbas y tumbas abandonadas, nace el relato de un amor hecho cenizas. En el más profundo desamparo, en ese lugar donde únicamente la soledad y el desconsuelo pueden ocupar algún espacio, Marguerite escribe, al compás del sonido de un reloj lejano y acompañada por el ruido hipnótico de las olas del mar, letras que serán llevadas por Hermes a su destinatario. El dolor que la consume la lleva a situarse a sí misma codo a codo con la tragedia. Ahora, abandonada a su propio naufragio, se ve a sí misma sola y distinta.

Feux (Fuegos) es un monólogo coreado a nueve voces, son nueve voces con el tenor de una que manda. Esa voz cantante es el grito agónico de Marguerite, es “su neurosis pasional” (Savigneau, 1991, p.115) hecha palabra. Letra a letra, Yourcenar evoca de las sombras del pasado personajes que le ofrecerán compañía y consuelo. A través de cada uno de ellos cambia de cara, pero conserva siempre sus facciones de mujer rechazada. La “Advertencia” de la primera edición es una confesión, a todo pulmón, de que estos relatos son solo otra forma de aquello suyo y privado:

La autora ha mezclado [en este libro] unos pensamientos, que fueron para ella teoremas de la pasión, con unos relatos que los ilustran, explican, demuestran y, a menudo, enmascaran. Quizá ocurra con este libro como con algunos edificios que sólo tienen una puerta secreta, y de los que el extranjero no conoce más que un muro infranqueable. Detrás de ese muro se da el más inquietante de los bailes de disfraces: aquel en que uno se disfraza de SÍ MISMO [Mayúsculas en el original]. Si el lector se halla

destinado a comprender y amar el orden al que obedece esa arquitectura humana, las columnatas se abrirán para él como flores. Si no posee la llave de una experiencia análoga, se le puede, todo lo más, prometer que adivinará, de la fiesta o de la masacre interior, unas cuantas luces de antorchas a través de las fisuras de las piedras, unos cuantos gritos, unas cuantas risas sin causa, unas ráfagas de música quizá discordantes y un ruido de corazones rotos (Yourcenar, 1936; cp. Savigneau, 1991).

Con el pasar de los años el desconsuelo eufórico fue apaciguándose. Sin embargo, en el prólogo de la segunda edición de *Feux* (Fuegos) Marguerite se refiere al libro presentado como el relato de una crisis interior. En esa introducción explica, de forma más concreta, cuánto de sí misma hay en esos mitos reconstruidos:

En todas partes, lo que cuenta en la leyenda y el mito es su capacidad para servirnos de piedra de toque, de coartada si se quiere, o más bien de vehículo para llevar lo más lejos posible una experiencia personal y, si es posible, para acabar por superarla (Yourcenar, 1957; cp. Savigneau, 1991).

En la edición de 1967 Marguerite intenta distanciar al lector de la anécdota personal que dio lugar a sus avivados relatos. Es comprensible que, tanto tiempo después de su desamor, la escritora buscara llevar sus letras delirantes a un espacio reflexivo. En ese sitio, donde priva lo racional, ella no es ya vulnerable.

Pero a pesar de ese empeño prologal de repasar concienzudamente todos los aspectos de forma y estilo bajo los que puede leerse *Feux* (Fuegos), basta con toparse con cualquiera de las frases cortas que preludian cada monólogo para saber que Marguerite, en este corto libro, hizo una confesión directa y personal: “Amar con los ojos cerrados es amar como un ciego. Amar con los ojos abiertos tal vez sea amar como un loco: es aceptarlo todo apasionadamente. Yo te amo como una loca” (Yourcenar,

2000b, p.57). Precisamente por eso, porque en *Feux* (Fuegos) lo más que puede verse es una mujer que desnuda su alma vistiéndola con ropajes míticos, se afirma que es Marguerite Yourcenar su principal personaje.

No obstante, *Feux* (Fuegos) no se reduce a un desencanto amoroso. Aunque sin duda puede decirse que “la terrible idea central de la obra es la desesperación” (Jaloux, 1936; cp. Savigneau, 1991), en ella también se pueden entrever boceteadas certezas de una mujer que no reduce las pasiones.

En *Fuegos* (...) la idolatría por el ser amado se asocia muy visiblemente a unas pasiones más abstractas, pero no menos intensas, que prevalecen en ocasiones sobre la obsesión sentimental y carnal: en *Antígona o la elección*, la elección de Antígona es la justicia; en *Fedón o el vértigo*, el vértigo es el del conocimiento; en *María Magdalena o la salvación*, la salvación es Dios (...) A través de la fogosidad o de la desenvoltura de este tipo de confesiones casi públicas, ciertos pasajes de *Fuegos* me parecen contener hoy unas verdades entrevistas muy pronto, pero que después habrán requerido toda una vida para tratar de hallarlas y autentificarlas. Este baile de máscaras ha sido una de las etapas de una toma de conciencia” (Yourcenar, 2000b, p.21)

Paseándose por nueve poses, por nueve posturas, Marguerite se desnuda ante un sentimiento que la sobrepasa. En *Feux* (Fuegos) es ella, la autora, la que habla utilizando caretas mitológicas. Cuenta allí, con visos de historia, las menudencias de una relación que nació para ser manejada con guantes de seda.

La historia entre André y Marguerite comenzó en 1930, cuando la escritora tenía veintisiete años. Como por casualidad, durante una jornada de trabajo regular, este joven tres años menor que ella encontró, entre las gavetas de la editorial en la que trabajaba, un manuscrito titulado *Píndaro*,

firmado por una tal Marg. Yourcenar. Empeñado en su publicación citó a la escritora en un café parisino.

Pronto Marguerite estará enamorada de un hombre como jamás lo estuvo antes, como nunca más volverá a estarlo, piensa ella. Él es rubio y guapo, muy dentro de sus gustos. Es inteligente y pese a lo que hoy dice —intenta afirmar que ella no se hizo ilusiones— es el hombre de su vida. Es su editor, el la relee (sin cambiar nada, dice, era impecable), la anima, la ayuda y la aconseja: es André Fraigneau (Savigneau, 1991, p.114)

2.2.1 “El hombre al que amé más que a Dios”: André Fraigneau.

*A Marguerite Yourcenar,
una de las pocas excusas de mi vida.
André Fraigneau*

Hay que amar mucho a una persona para arriesgarse a padecer. Tengo que amarte mucho para ser capaz de padecerte.

Marguerite Yourcenar

Gota a gota se derrama amando locamente toda la sangre del cuerpo. Se soporta, abnegadamente, esa pasión que se vuelve tortura y que nos hace habitar nuestro cuerpo en la absoluta extranjería. Delirante, ansiando un respiro estomacal, se somete el ser a las más duras exigencias. Desde el momento en el cual todo entre Marguerite y André empezó a tener múltiples significados el horizonte se tornó en padecimiento y angustia. “Cuando vuelvo a verte, todo se torna límpido. Acepto sufrir” (Yourcenar, 2000b, p. 86).

Marguerite comenzó a frecuentar París. Asintiendo, empezó a concurrir a quien es ahora su amigo y editor. Ambos, sin haber llegado aún a

la treintena, “acariciaban sueños de celebridad y de grandeza” (Goslar, 2002, p.138). Yourcenar ya había comenzado a andar su camino a la inmortalidad. La crítica había aplaudido a la joven escritora, hace poco, por Alexis. André, por su parte, no era más que un hombre inseguro de sí mismo y “consiente de su falta de talento” (Goslar, 2002, p.138). Sin embargo, quería escribir y quería ser reconocido por esto. Adosado al don innegable de Marguerite para el oficio, se deja seducir por su talento. La historia empezó a escribirse entre egos difusos...

Para 1932 las relaciones entre Marguerite y André eran afables. Fue ese año cuando se produjo un juego en el cual ellos y Gastón Baisette —amigo de André—, decidieron dar las visiones de Ariadna, Teseo y el Minotauro. Unas semanas después de una simple broma intelectual suscitada a sol poniente los tres compañeros se dispusieron a escribir por separado. “Marguerite escribe *Ariane et l’Aventurier*, Gastón escribe *Thésée*, y André *Le Point de vue du Minotaure*. Los tres textos permanecerán en un cajón hasta agosto de 1939, momento en que aparecerán juntos, prologados por André en *Cahiers du Sud* [una revista literaria]” (Goslar, 2002, p.146).

Luego de ese juego anecdóticamente divertido, e incluso conmovedor, la relación entre Fraigneau y Yourcenar empezará a mancillarse. La dinámica entre estos dos seres empezará a teñirse de oscuridades difíciles de precisar. Solo es sabido que:

Ese hombre se está buscando. Está obsesionado por la muerte, sufre su soledad y por la falta de reconocimiento público. No consigue que aquellos que le atraen lleguen a amarle y no ve, en el otro, más que la belleza que estimula el deseo. Tiene éxito con las mujeres ante las que cede en ocasiones por puro juego, aunque ama a los hombres, a quienes no siempre parece capaz de

transmitirles el mensaje. Las mujeres, finalmente, se convierten en pretexto para vengarse de los hombres que no le aman lo suficiente (Goslar, 2002, p.138).

Así, la historia de Alexis se renueva en la vida de Marguerite. Ama a un hombre homosexual que no es capaz de corresponderle. “Ser amada por un homosexual es ser elegida superlativamente” (Savigneau, 1991, p.120) y en esa búsqueda de ser querida a pesar de las circunstancias empieza a escribir su propia tragedia. André, a pesar de la admiración que sentía por las capacidades intelectuales de Marguerite, nunca cederá a la pasión que ella sentía por él. Sus palabras son de una rudeza aplastante:

Físicamente, yo la encontraba casi fea. Comprendo que pudiera atraer a las mujeres que aman a las mujeres, pero debían ser las únicas que la encontraban bella. A ella le gustaba el amor, eso es evidente (...). Trataba de seducir sin cesar. Conmigo era un poco especial aunque, con el paso del tiempo, puede decirse que yo fui simplemente el objeto para una pasión que ella necesitaba. Hubiera podido ser cualquier otro y no yo. Me enviaba poemas, quería verme a menudo cuando estaba en París, lo que afortunadamente no era muy frecuente. (...) A mi me gustaba hablar con ella, naturalmente. Era muy inteligente y dotada. Pero jamás se inmiscuyó en mi vida privada, sin hablar siquiera de relación amorosa. No conocía a mis amigos. (...) Nunca compartió nuestras veladas. (...) Yo la veía por las tardes, en esos salones de té adonde ella iba a conocer a otras mujeres. El barrio donde residía estaba lleno de esa clase de salones. Por aquella época yo me decía que tal vez hubiera elegido ese hotel por eso. Era el tipo clavado de mujer a quien gustan las mujeres. No obstante comprendí enseguida que soñaba con ser amante de hombres que aman a los hombres. Y era tenaz, como lo era para todo. Sé que Fuegos fue el resultado de su fracaso conmigo. Incluso quería dedicármelo. El que yo fuese su editor hacía la cosa imposible, así que se lo dedicó a Hermes para que me trajese el mensaje (Fraigneau, s.f.; cp. Savigneau, 1991).

Al parecer André y Marguerite comenzaron, en un punto impreciso, a hablar idiomas distintos. Él, por su parte, sólo estaba interesado en la inteligencia de Yourcenar. Ella encontraba en André todo amable, era “bello,

con un rostro de dios coronando un cuerpo efebo” (Goslar, 2002, p.139). Tenía todo para agradecerle y “el obstáculo [la preferencia sexual de André] no hará más que atizar la llama: lo que fue posible para Jeanne [Vietinghoff]...” (Goslar, 2002, p.139). Ese fuego, esa pasión echa brasa viva, no tardará en convertirse en calor que quema a modo de frustración y desesperación. Yourcenar volverá a André la razón de su existencia, y su rechazo, en una pérdida de fe:

La oración se eleva en vuelo planeado; el alma arrastra al cuerpo en la ascensión del amor. Para que una ascensión sea posible hace falta un Dios. Tu posees precisamente la belleza justa, la ceguera y las exigencias convenientes para ocupar el lugar de un Todopoderoso. He hecho de ti, a falta de algo mejor, la piedra angular de mi universo (Yourcenar, 2000b, p. 104).

La roca madre en la cual Yourcenar cimentó todas sus esperanzas resultó ser, todo lo más, una torre de naipes hecha cenizas al soplo del más débil viento. Tras ese acercamiento anhelado y nunca dado, esa pasión calcinante y nunca consumada, y ese repudio constante y sin piedad por parte de aquel a quien había ungido con poderes olímpicos; Marguerite se abandona, sin consuelo, al dolor como a una especie de muerte del corazón.

3 de Mayo de 1933

¡Qué lástima que no sea hijo de Octavia!

Se le podría tomar como emblema

de las esperanzas truncadas.

M. Yourcenar

(Yourcenar, 2000a,p.48)

A pesar de esta sentencia de muerte la angustia seguirá reinando por más de dos años. En ese tiempo, Marguerite intentará encontrar respiro en

cualquier aliento. La escritora se ahogará en cualquier intento irracional de despertar en André algún sentimiento. De Él, solo obtendrá, a lo mucho, migajas de afecto:

Al lanzarse frenéticamente a los brazos de todos y todas, más que despertar los celos en Fraigneau, lo que consigue es inspirarle piedad. Él no puede permitir que se le escape así, por su culpa, un ser que posee la grandeza de la que él carece, el talento que él no tendrá jamás. En lugar de ignorar a esa muchacha, que no es más que un sexo hinchado que mendiga ternura, él titubea, concede migajas de ese amor tan entero, que pide ser apaciguado con la humildad de un pordiosero. Juega con esa fuerza ciega que le ha elegido, a él, el escritor mediocre, mórbido y poco talentoso, para asfixiarle de pasión, y examina las contorsiones de esa alma con la curiosidad malsana con que se observa la agonía de un insecto(Goslar, 2002, p.142)

Se dice que, para el momento en el cual el juego librado entre Yourcenar y Fraigneau se convirtió en un infierno, Marguerite había contraído malaria e intentado el suicidio. Nunca fue posible, para nadie, confirmar si esto fue cierto. A pesar de la ausencia de detalles, sí es posible afirmar que la escritora padecía, en estos tiempos y a carne viva, los costos de su empeño “por sublimar la parte de sufrimiento que contiene todo amor” (Goslar, 2002, p.143). El dolor se torna intolerable y desmedido cuando una se ha vuelto incorpórea para la única persona que considera puede hacerla feliz. “Dejar de ser amada es convertirse en invisible. Tú ya no te das cuenta de que poseo un cuerpo” (Yourcenar, 2000b, p.118).

Pero en medio de ese túnel todo negro en cual el fuego ya no ilumina aparecerá, salvándola, otro André. Le propondrá a Marguerite huir de París en “un buque de carga donde los límites del universo son el agua y el cielo” (Goslar, 2002, p.143). Ella se dejará llevar, como por inercia, a su próximo destino.

Mis amigos de antaño se acostaban sobre mi cuerpo sin preocuparse por mi alma: mi celeste amigo de corazón sólo se preocupó de calentar esa alma eterna, de suerte que una mitad de mi ser no ha dejado de sufrir. Y, sin embargo, me ha salvado. Gracias a él no recibí de las alegrías sino una parte de dolor, la única inagotable (...) Puesto que aquel condenado al amor de Magdalena se ha evadido al cielo, evito el insípido error de serle necesaria a Dios. Hice bien en dejarme llevar por la gran ola divina; no me arrepiento de haber sido rehecha por las manos del Señor. No me ha salvado ni de la muerte, ni del mal, ni del crimen, pues gracias a ellos nos salvamos. Me ha salvado tan sólo de la felicidad (Yourcenar, 2000b, p.85)

2.2.2 “El amante griego”: Andreas Embirikos.

Adosada al abismo como una nadadora que hace el muerto, sostenida por la bolsa de oxígeno de mis pulmones llenos de aire, emergí de aquel mar griego como una isla recién nacida.

Marguerite Yourcenar

Un hombre nuevo aparece a modo de rescatista en la vida de Marguerite. Cual Ave Fénix, Andreas Embirikos se presenta ante una mujer echa cenizas como la posibilidad de un nuevo nacimiento. Son presentados, en París, por Fraigneau. Se gustan, se agradan el uno al otro desde el instante en el que, por primera vez, se juntaron sus manos en un gesto de reconocimiento.

Andreas Embirikos es, en todo, opuesto a Fraigneau. Psicoanalista, comunista y surrealista, “ha optado por ayudar a los seres afligidos y darles una parte de su fuerza para reconciliarse con la vida” (Goslar, 2002, p.145). Con una clara actitud, invita a cenar a Yourcenar la misma noche que se conocen. Se citan, ese mismo día, en una habitación de hotel. Comparten nimiedades desde la honestidad. En conversaciones inteligentemente

superficiales se trasluce para Andreas, desde el primer momento, la agonía que vive Marguerite por un amor no correspondido.

La escritora ha caído en un período de sequedad creativa. La amargura que encierra su alma también ha amarrado sus letras. Sólo Andreas será capaz de transmutar en canto el sufrimiento ya que, “se siente seducido por esta mujer-musa, inteligente, brillante y con talento, capaz de lo absoluto en el amor” (Goslar, 2002, p.143).

Para el momento en el cual surge la propuesta de Andreas de partir a Grecia, Marguerite no era más que una mujer implosionada por sus propios sentimientos. El griego “repeca a esta suicida, enferma y febril y le ofrece huir de todo” (Goslar, 2002, p.143). Le propone escapar de Fraigneau, en sus brazos fuertes y sanos, dispuestos a sostener todo el peso de su dolor. “Él la quiere lo suficiente como para devolverla a la vida, ella le ama lo suficiente como para servirle de compañía, y vivir, con él, en el estrecho universo de un barco” (Goslar, 2002, p.143). Es en este viaje donde Marguerite decide exhumar de sí el sufrimiento de tantos años. Comienza a escribir *Feux* (Fuegos), con el mar y el cielo de testigos, “con la esperanza, agazapada en lo más recóndito de sí misma, de despertar la pasión de André Fraigneau o, más vengativa, de hacerle lamentar su rechazo” (Goslar, 2002, p.143).

El sortilegio funciona: Grecia la deslumbra. Con Andreas, la vida es simple y únicamente bella, los ciclos eternos de las puestas y las salidas de sol recuperan sus derechos fundamentales de la mano de los dioses, el mar recobra su misterio y las estrellas su sentido suprahumano. Confrontado con la luz de los astros que nos superan, con la inmensidad de las aguas y el azul del cielo, lo vivido se decanta poco a poco y se reúne de nuevo con lo universal. El ser perfecto recupera al contacto con lo infinito, el estallido del sol, y el dibujo de las estrellas. Vista desde esa altura, la infelicidad, apenas superada, puede elevarse en canto. Ya no da vergüenza escribirla.

Con el amante griego visita las islas y las ruinas griegas: Sunion para la puesta de sol, Olimpia, Delfos, Micenas a la hora del crimen, Corfú...Allá donde Fraigneau no había percibido más que algunas barracas de tablas entre el polvo, ella describe “un valle como una palma humana”. Ve a Cassandra en Micenas, “la hechicera...turca de bellos ojos oscuros en un rostro tatuado de cardenales”, a la que da muerte Clitemnestra, “fuimos generosos, si ella le amaba [a Agamenón]”. En Creta, va tras los pasos de Fedra, que vive su propio infierno con el orgulloso Hipólito. Sigue a Lena, persiguiendo a Aristogitón, por los lugares que éste acaba de abandonar con su nuevo amante Harmodios. Se cuelga, como Hemón, de Antígona suicidada; descubre, a la vez que Aquiles, el rostro radiante de Pentesilea, la única mujer digna de ser un amigo, y persigue al mismo Aquiles, disfrazado de mujer, en quien Patroclo cree reconocer a Deidamia. Es, por fin, en Safo, en quien cree poder soscegar, “y se muestra por fin, blandamente abandonada al peso de su propio sexo y de su propio corazón, dichosa de no tener que hacer en lo sucesivo más que el gesto de aceptación”, y, con ella, descubre que Faón disfrazado de mujer no es más que un triste sustituto de Atis perdido (Goslar, 2002, p.148).

Descubre que Andreas podría ser un sustituto de su Fraigneau nunca conquistado. Pero no es un remplazo triste y mediocre, es suplente en la medida en la que su corazón, medianamente recuperado, aún añora ocasionalmente las bellas manos de André. Grecia ayuda a Marguerite a salir de su propio laberinto, a desenrollar el hilo de Ariadna que se le ha enredado en el corazón. El amante que la paseó por estas tierras la salva del silencio y la ayuda a convertir su dolor en obra literaria.

Marguerite se ha salvado dando forma a la hidra de su pasión a partir de los dos Andrés amados, confundiendo el cuerpo que la rechaza con el que la acepta, la cabeza apasionadamente amada y aquella que accede al placer, reteniendo de uno las manos que le gustaría besar y del otro el sexo en estado reposado. (Goslar, 2002, p.149)

En 1937 Marguerite vuelve de Grecia, llena de vida y definitivamente, a París. El producto de su sufrimiento había sido publicado por Grasset el año anterior, y por tanto había sido llevado por Hermes a los pies de

Fraigneau. Se acaba un viaje: Grecia se aleja y se acerca una despedida. La escritora y su amante griego se dijeron adiós, ese año, en una estación de metro de la ciudad luz. La litografía china que le dio Andreas, esa tarde, a Marguerite, aún cuelga sobre su cama en Petite Plaisance.

2.3 De lo puro a la grieta: el recorrido del mito o el baile de máscaras.

*Pasaron por esa descomposición sin agonía, por esa pérdida sin muerte,
por esa supervivencia sin resurrección que es la de la materia entregada
a sus propias leyes.*

Marguerite Yourcenar

El mundo clásico es concebido en nuestro tiempo como un cosmos de trazos perfectos. Imaginamos Grecia como un sitio pulcro donde todo engrana sin esfuerzo, donde la perfección se hizo materia y quedó guardada en secreto. En lo griego encontramos al ser humano en su plenitud, con el equilibrio al alcance de la mano, edificándose un camino repleto de descubrimientos.

En los ojos de quien mira lo heleno en nuestros días se reavivan las imágenes de un universo perfecto producto de una civilización dotada de hermosura. Parece, bajo nuestra mirada, que el hombre quedó congelado allí, en todo su esplendor y en toda su posibilidad.

Acceder a lo griego requiere de una sensibilidad especial, de una mirada absoluta llena de lucidez en la que se desvanecen y construyen prejuicios. Aspirar a comprender a cabalidad todo lo que allí se enmarca es una pretensión por demás ambiciosa. El recorrido se nos presenta así, como un viaje donde nos valemos de la intuición para alcanzar el entendimiento.

Marguerite Yourcenar consideraba que los mitos son “una vía de acceso hacia distintas imágenes posibles de lo humano” (Yourcenar en Galey, 1984, p.86). En *Feux* (Fuegos), ella pretendía encontrarse en estas representaciones que se habían vuelto fundamentales para su comprensión del universo. Para reflejarse a sí misma con mayor veracidad, Yourcenar realizó una adaptación de dichas imágenes a la realidad de su tiempo. Cual escultor frente a una pieza de mármol virgen, talló las facciones de cada uno de los personajes elegidos en una realidad tal vez distinta, paralela, y los llenó de eternidad descubriéndole al mundo que, cambiando sus circunstancias, no perdían su esencia.

Para algunos, esta trasmutación resulta, posiblemente, una masacre. Pero no es más que el resultado del paso del tiempo. De esta forma, cada mito amoldado a las necesidades de otro siglo es como una estatua clásica que perdió en el camino parte de su cuerpo, pero que en la mutilación, en la grieta reciente, en la pérdida o el cambio, renace como una obra nueva.

A la belleza tal y como la concibió un cerebro humano, una época, una forma particular de sociedad, dichas modificaciones añaden una belleza involuntaria, asociada a los avatares de la historia, debida a los efectos de las causas naturales y del tiempo (Yourcenar, 2002, p.66).

Lo que resulta pasmoso es que, en el crimen donde lo clásico es amputado de su estructura y forma original, en la sangre que cae al suelo por una Fedra hecha culpable o por un Aquiles convertido en travesti, renace un mundo carente de edad pero siempre vigente.

Todo el hombre está ahí, su colaboración inteligente con el universo, su lucha contra él mismo, la derrota final en que el espíritu y la materia que le sirve de soporte perecen casi al mismo tiempo. Su intención se afirma hasta el final en la ruina de las cosas (Yourcenar, 2002, p.66).

Y en la ruina del amor una mujer cambia de rostros para poder reconocerse. En un espacio roído por el tiempo, donde no se distingue lo real de lo fantasmal, Marguerite baila consigo encarnada nueve veces. Comienza en baile de máscaras, será un descubrimiento, si esta vez, también se convierte en rostro.

A continuación, se hará un recorrido de lo puro — las fuentes originales— a la grieta — la rajadura hecha por Yourcenar en 1936— para poder acceder, de forma más precisa, al universo de cada personaje vestido por Marguerite en Feux (Fuegos) de siglo XX; y de esa forma, poder realizar un texto teatral inspirado en dicha obra con mayor conocimiento de sus protagonistas. “Cada llaga nos ayuda a reconstruir un crimen y a veces a remontarnos hasta sus causas” (Yourcenar, 2002, p.68).

2.3.1 Fedra: la pasión desesperada.

Vas a oír el colmo del horror. Amo...A ese nombre fatal tiemblo, me estremezco. Amo...

Fedra/ Jean Racine

Hija del rey de Creta Minos II y de Pasifae, hija del Sol. Hermana de Ariadna, Androgeo y el Minotauro, Fedra es, ante todo y por tradición, víctima del amor. La tragedia signó su vida mucho antes de su nacimiento. Su padre, al atreverse a incumplir una promesa hecha a los dioses, sentenció con infortunios la historia de su descendencia:

En el primer año de su reinado [Minos]cometió la imprudencia de negarse a ofrecer a Neptuno [Posidón] un toro que había prometido inmolarle. El dios para castigarle sembró su vida de desgracias. Sus hijas Fedra y Ariadna, perecieron víctimas de su

pasión; su mujer Pasifae dio a luz al Minotauro, monstruo medio hombre y medio toro, que se alimentaba de carne humana; su hijo Androgeo le fue arrancado por una muerte prematura (Humbert, trans. 2005., p.176).

Un día cualquiera fue recibido en el castillo de Creta el futuro rey de Atenas. Teseo fue alojado en casa de Minos con todos los honores que ameritaba su linaje. Ariadna, la princesa de mayor edad, se enamoró perdidamente de aquél recién llegado. El astuto príncipe, advirtiendo los sentimientos que la hija de Pasifae le profería, no dudo en pedirle ayuda para cumplir la misión que le había llevado a esas tierras: debía, por órdenes de su padre, acabar con el Minotauro. Cogida en las trampas del amor, Ariadna se dispuso a ayudarlo. Le ofreció su hilo de oro como guía para salir del laberinto, a cambio de que el príncipe la llevara consigo una vez cumplido el cometido. El amor de Ariadna no fue bien correspondido por Teseo. Este, una vez obtenido sus favores y cumplida su labor, la abandonó en la isla de Naxos, donde fue recogida por Dioniso (Apolodoro, trans. 2004).

La tragedia personal de Fedra comienza a escribirse, según lo indica Humbert en su *Mitología Griega y Romana* (2005), desde el momento en el cuál es entregada en matrimonio a Teseo. Este, pidió la mano de Fedra una vez que había muerto Hipólita, la amazona —también llamada Antíope—madre de Hipólito, su hijo.

Por la diversidad de fuentes existentes relativas a los relatos que han llegado a nuestro tiempo provenientes de la antigua Grecia, se hace imposible encontrar una versión de los hechos única e infalible. Se intentará pues, hacer un compendio de las mismas, para así poder deducir los puntos principales del relato. La información presentada a continuación proviene del

texto anteriormente mencionado realizado por Humbert. En este, se confunden a simple vista aspectos griegos y romanos, sin embargo, es un resumen bastante certero de la historia de Fedra:

A la muerte de Antíope pidió en matrimonio a Fedra, hija del rey Minos, siéndole concedida su mano. Pero la sangre de Minos debía ser funesta para la tranquilidad de Teseo, pues apenas hubo Fedra llegado a Trecena, puso los ojos en el mancebo Hipólito, hijo de la Amazona. Hipólito —educado lejos de la corte (...) y ajeno en absoluto a las seducciones del amor— hallábase por completo dedicado a profundos estudios, sin otro descanso que el placer de la caza, ni más adorno de su persona que el arco y las flechas, ni culto alguno que no fuese el rendido a Diana [Artemisa], reina de los bosques. Irritada Venus [Afrodita] por tantos desdenes, decretó su muerte. Inspiró en Fedra una pasión tan arrebatada por el mancebo, que la madrastra, fuera de sí y aprovechando una ocasión en que Teseo se hallaba ausente, no vaciló en confesar su ardiente amor a Hipólito. El arrogante cazador no respondió a tales protestas sino con el silencio y el desdén. Llena de confusión retiróse Fedra a sus habitaciones, escribió una carta a Teseo y se suicidó. Esta carta contenía una odiosa calumnia: en ella imputada a Hipólito un crimen de que solamente la propia Fedra se había hecho culpable. A su retorno, Teseo se entera del suicidio de su esposa, abre la carta y no duda un momento que la conducta de Hipólito ha sido la que ha llevado a Fedra a tomar la desesperada resolución. Llama a su hijo, le colma de reproches, le destierra lejos de Trecena sin dar oídos a sus justificaciones y exclama: “¡Oh padre mío Neptuno! Tú me prometiste acoger favorablemente por tres veces mis ruegos: cúpleme, aunque sólo sea por esta vez, lo que te pido y haz que mi hijo perezca”.

No habiendo podido Hipólito desarmar a su padre ni conmoverlo, con el corazón lleno de tristeza subió a su carro y salió de Trecena. Apenas llegó a la orilla del mar, un monstruo marino enviado por Neptuno, espantó sus caballos.

Arrastrado por los caballos y cubierto de heridas, expiró a los pocos momentos. Teseo no comprendió su error y su crimen sino cuando ya era demasiado tarde para remediarlos (Humbert, trans. 2005., p.158)

Eurípides llevó a las tablas esta tragedia bajo el nombre de *Hipólito*. Según Francisco Rodríguez Agradós, Catedrático de la Universidad de Madrid, en prólogo realizado para la publicación de dicha obra por la Editorial Aguilar (1966), el tema central de la misma es el amor que siente Fedra por Hipólito, su hijastro, quien siendo un modelo intachable de pureza, rechaza

su amor. Este, vilipendiado por la princesa, muere a consecuencia de una maldición que le lanza su padre Teseo, marido de Fedra.

Rodríguez hace notar que la obra de Eurípides surge como una versión de la *Fedra* de Séneca. En la pieza del romano, era ella misma quién confesaba su amor a Hipólito. Este hecho la convertía, para los tradicionalistas, en una mujer pública que faltaba, con su pasión, a la única virtud que debían poseer las del sexo femenino: la *sophrosyne* o castidad. Eurípides, en su adaptación, cambia el relato y hace que la confesión sea realizada por la nodriza de la princesa cretense. De esta manera, y automáticamente según lo planteado por Rodríguez, la princesa enamorada se convierte en una mujer casta que ama irremediabilmente en contra de su voluntad.

El conflicto que se deviene en la pieza de Eurípides, al seguir el planteamiento de que Fedra ama al hijo de la Amazona porque está poseída por Afrodita —quien al no soportar más el rechazo de Hipólito, seguidor de Artemis, decide dejar a Fedra “gimiendo, herida por la espuela del amor” (Eurípides, trans. 1966, p.62), para que, cuando se conociera su condición, Teseo diera muerte a su enemigo al creer que había sido traicionado — no es otro que el que se origina por las contradicciones suscitadas entre el amor, concebido por la princesa como una pasión devoradora que se asemeja a una enfermedad, y la castidad, asumida por Hipólito como una religión.

La lucha de un alma enamorada que quiere ser casta se nos presenta aquí con una riqueza de matices completamente nueva. No es ya la lucha entre la pasión y la razón y conveniencia, como en el caso de Medea; aquí es entre el amor y la virtud. El amor es una fuerza irresistible que, aunque desechemos su atribución a una diosa como un rasgo forzado de su presentación, debida al condicionamiento tradicional de la tragedia, tiene algo de

demónico. La escisión entre exterioridad e interioridad no está perfectamente terminada. Amamos y admiramos a esta Fedra dolorida, apresada entre las mallas de algo más fuerte que ella. Y, con el poeta, nos acongojamos por la crueldad de su destino (Rodríguez en Eurípides, trans. 1966, p.48).

En esa batalla entre el amor y la virtud, Fedra es colocada por Eurípides como una pobre víctima delirante y sin voluntad. Le ruega a su nodriza: “Incorporad mi cuerpo y mi cabeza; se ha roto la atadura de mis miembros” (Eurípides, trans. 1966, p.68), dando a entender que ha perdido por completo el dominio de sí, al tener las manos limpias pero el corazón manchado.

Por encima de lo anecdótico, lo que hay que resaltar de la Fedra de Eurípides en lo concerniente a *Feux* (Fuegos) es, principalmente, que el amor es una enfermedad que victimiza y posee al ser eliminando sus facultades intelectuales, y que la muerte se presenta, en esta tragedia, como su único remedio.

FEDRA.— Mujeres de Trozén que habitáis esta entrada de la tierra de Pélope, son muchas veces ya las que, en el largo espacio de la noche, he meditado sobre lo triste que es la vida de los hombres. Yo creo que sus desgracias no dependen de su entendimiento, pues muchos de ellos son sensatos; más bien hay que mirarlo de este modo: sabemos, conocemos lo que es bueno, pero no lo cumplimos, los unos, por cobardes, y los otros, prefiriendo un placer en lugar de lo honroso. (...)

Y pues que pienso así, no iba a borrarlo con ningún encantamiento hasta cambiar de pensamiento. Voy a contarte los caminos de mi mente. Cuando el amor me hirió, busqué el modo de cómo soportarlo mejor. Comencé por callar y encubrir mi mal; porque no es fiel la lengua, que sabe reprender la audacia de los otros, pero recibe muchos males por obra de sí misma. Luego quise hacer frente a la pasión, vencéndola con mi buen juicio. Y al fin, en tercer término, después que no logré con estos medios derrotar a Afrodita, me resolví a morir, que es el consejo más seguro: nadie dirá que no. Ojalá me sea dado, cuando obro el bien, no hacerlo inadvertido, y si realizo el mal, que no sea con testigos (Eurípides, trans. 1966, p.77)

Antístrofa 2

Y ahora rompió su corazón doliente
 De Afrodita la cruel enfermedad,
 Una pasión incestuosa.
 Naufraga, cual navío, ante el destino infausto;
 Del techo de su casa va a suspender un lazo
 Y a atarlo al cuello blanco,
 Honrando un dios cruel
 Y prefiriendo un nombre
 Que conserve su gloria.
 Va a poner fin
 Al sufrimiento de su alma.
 (Eurípides, trans. 1966, p.91)

Pero la de *Feux* (Fuegos) “no es la Fedra ateniense: es la ardiente culpable que Racine nos presenta” (Yourcenar, 2000b, p.10). Este dramaturgo francés nacido en 1829, innovó la tragedia clásica —como lo indica el prólogo de su obra *Fedra* (1939) publicada por la Editorial Losada — por haber llevado los personajes heroicos a proporciones más humanas. “La tragedia de Racine es humanidad intensa. Y humanidad verdadera” (Lemaître, 1908; cp P.H.U en Racine, 1944), por esto, puede asumirse que su Fedra es más humana y al ser más humana es, sin duda, más culpable.

Por encima de las diferencias en cuanto al desenvolvimiento de las tramas de cada una de las piezas, el principal contraste entre la Fedra de Eurípides y la de Racine—en lo que respecta únicamente al personaje de la princesa cretense — radica en ese punto principal: la primera es inocente, una víctima, y la segunda es culpable, a pesar de la influencia de los dioses. La primera parece martirizada por los caprichos de Afrodita, víctima. La segunda reconoce su parte y se muestra consiente en su delirio de que, a pesar del amor sentido, poseía ella una voluntad, que aunque débil, permitió flaquear:

Los momentos me son preciosos; escuchadme Teseo. Fui yo quien sobre ese hijo, casto y respetuoso, osé arrojar incestuosas e impías miradas. El cielo puso en mi corazón una pasión funesta, y la detestable Enona [La Nodriz] hizo lo demás. Temió ella que Hipólito, conociendo mis furores, descubriera un fuego que lo horrorizaba, y, abusando de mi debilidad extrema, se apresuró la pérfida a acusarlo a él mismo ante tus vos. Se ha castigado ya, y, huyendo de mi enojo, ha buscado en las olas un suplicio demasiado suave. El hierro hubiera cortado ya mi suerte, pero yo dejaba gemir a la sospechada virtud, y he querido, exponiendo ante vos mis remordimientos, descender a la muerte por más largo camino. He tomado y he hecho correr en mis venas ardientes un veneno que de Atenas trajo Medea. Llegando ya a mi corazón, en mi corazón moribundo pone ese veneno un frío desconocido; ya sólo a través de una nube veo el cielo y el esposo a quien mi presencia ultraja; y la muerte, sustrayendo la claridad a mis ojos, devuelve su pureza a la luz del día que manchaban (Racine, 1944, p.77)

Pero a pesar de lo simbólicas que pueden ser las distintas formas de suicidio elegidas por cada una de ellas—la de Eurípides corre a la horca, a una muerte rápida que acabe prontamente con su dolor y la de Racine decide una muerte agónica para pagar su culpa, mediante un bebedizo cuyo efecto es, puntualmente, neutralizar el órgano simbólico del amor— es en la confesión donde se distinguen sus caracteres particulares y donde se redimensionan como sujetos distintos.

Como fue mencionado anteriormente, la Fedra de Eurípides no confiesa directamente su amor a Hipólito. Ella dice, febril, lo que siente en secreto a su Nodriz, quien la delata causando el desastre:

FEDRA.— Oh, madre desgraciada, ¿qué amor te cautivó...?

NODRIZA.— ¿El que sintió del toro? ¿O qué es esto que dices?

FEDRA.— ...y tú, hermana infeliz, esposa de Dioniso...

NODRIZA.— Hija mía, ¿qué te ocurre? ¿Injurias a los tuyos?

FEDRA.— ...y la tercera yo, cómo perezco.

NODRIZA.— *(Al Coro)* Siento terror; ¿dónde irán sus palabras?

FEDRA.— Ya desde entonces somos, no desde ahora, infortunados

NODRIZA.— Aún sigo sin saber lo que deseo oír.

FEDRA.— ¡Ay! ¿Cómo me dirías tú lo que debo decir?
 NODRIZA.— Yo no soy adivina para saber lo que está oculto
 FEDRA.— ¿Qué es eso que he oído que sienten los mortales, el amor?
 NODRIZA.— Lo más dulce, hija mía, y, al tiempo, doloroso.
 FEDRA.— Entonces, me parece, sólo he gustado lo segundo.
 NODRIZA.— ¿Qué dices? ¿Amas, hija? ¿A quién?
 FEDRA.— Cualquiera sea su nombre, a él, al de la Amazona...
 NODRIZA.— ¿Quieres decir a Hipólito?
 FEDRA.— A ti te lo has oído, no ha sido a mí.
 (Eurípides, trans.1966, p.75)

Esta misma conversación la tiene con su Nodriza [Enona] la Fedra de Racine:

FEDRA.— ¡Oh cólera de Venus! ¡Oh fatal odio! ¡En qué extravíos arrojó el amor a mi madre!
 ENONA.— Olvidadlos, señora, y que hasta el futuro más lejano un eterno silencio oculte este recuerdo.
 FEDRA.— ¡Ariadna, hermana mía, herida de qué amor moriste en las playas donde fuiste abandonada!
 ENONA.— ¿Qué hacéis, señora? ¿Qué mortal sufrimiento os anima hoy contra toda vuestra sangre?
 FEDRA.— Pues que Venus lo quiere, perezca yo la última y la más mísera de esa deplorable estirpe.
 ENONA.— ¿Amáis?
 FEDRA.— Siento todos los furios del amor.
 ENONA.— ¿Por quién?
 FEDRA.— Vas a oír el colmo del horror. Amo...A ese nombre fatal tiemblo, me estremezco. Amo...
 ENONA.— ¿A quién?
 FEDRA.— ¿Conoces al hijo de la Amazona, ese príncipe al que tanto tiempo oprimí yo misma?
 ENONA.— ¿Hipólito? ¡Dioses eternos!
 FEDRA.— Tú eres quien lo ha nombrado.
 (Racine, 1944, p.35)

Sin embargo, en la Fedra del francés figura una escena inexistente en la del griego, y es en esta, donde el personaje deja de ser víctima y se vuelve culpable:

ESCENA QUINTA
Fedra, Hipólito, Enona

FEDRA.— (A Enona) Aquí esta. Toda la sangre me afluye al corazón. Olvido, viéndole, lo que vine a decirle.

ENONA.— Acordaos de un hijo que sólo en vos espera.

FEDRA.— Señor, se dice os aleja de nosotros una inmediata partida. Vengo a unir mis lágrimas a vuestros dolores. Vengo a explicaros mis alarmas con respecto a mi hijo. Mi hijo ya no tiene padre, y no está lejano el día que lo haga también testigo de mi muerte. Ya asedia su infancia mil enemigos, y vos sólo podéis abrazar contra ellos su defensa. Pero un secreto remordimiento agita mi espíritu. Temo haber cerrado vuestro oídos a mis clamores. Tiemblo de que vuestra justa cólera persiga pronto a través de él a una odiosa madre.

HIPÓLITO.— Señora no tengo sentimientos tan bajos.

FEDRA.— Aunque me odiarais, señor, no me quejaría. Me habéis visto encarnizada en vuestro daño; y no podías leer en el fondo de mi corazón. Me he esforzado en merecer vuestra enemistad. No podía sufriros en los parajes que habitaba. Declarada contra vos en público y en secreto, he querido que nos separaran los mares; hasta prohibí por ley expresa que osaran pronunciar ante mi vuestro nombre. Y sin embargo, si se mide la pena por la ofensa, si sólo el odio puede atraer vuestro odio, nunca mujer alguna fue más digna de compasión y menos merecedora, señor, de vuestra enemistad.

HIPÓLITO.— Una madre preocupada por los derechos de sus hijos, rara vez perdona al hijo de otra esposa. Lo sé, señora. Las importunas sospechas son los frutos más comunes de un segundo matrimonio. Cualquiera otra hubiera alimentado contra mí la misma desconfianza, y acaso hubiera debido yo soportar más ultrajes.

FEDRA.— ¡Ah, señor, cómo ha querido el cielo, al que oso invocar aquí, exceptuarme de esta ley común! ¡Bien diferente es el cuidado que me devora y me perturba!

HIPÓLITO.— Señora, no es el momento de que así os emocionéis. Quizás vuestro esposo ve aún la luz del día; el cielo puede acordar su retorno a nuestras lágrimas. Neptuno lo protege: el dios tutelar no será invocado en vano por mi padre.

FEDRA.— Señor, nadie contempla dos veces la playa de los muertos. Puesto que Teseo ha alcanzado sus sombrías márgenes, en vano esperáis que un dios nos lo reintegre: el avaro Aqueronte no abandona su presa. ¿Qué digo? Él no está muerto, pues respira en vos. Paréceme tener siempre a mi esposo ante mis ojos. Lo veo, lo hablo; y mi corazón... Me extravió, señor, mi loco ardor a mi pesar se revela.

HIPÓLITO.— Observo el prodigioso efecto de vuestro amor. Aun muerto, Teseo está presente a vuestros ojos. ¿Continúa vuestra alma encendida en amor por él?

FEDRA.— Sí, príncipe, languidezco, ardo por Teseo. Yo lo amo, no tal como lo han visto los infiernos, versátil adorador de mil mujeres que va a deshonorar el tálamo del dios de los muertos, sino fiel,

orgullosa y hasta un poco feroz, joven, encantadora, llevándose tras de sí los corazones, tal como describen a nuestros Dioses o como a vos os veo. Tenía vuestro porte, vuestro lenguaje, vuestros ojos, ese noble pudor coloreaba su frente, cuando atravesó las olas de nuestra Creta, digno objeto del amor de las hijas de Minos. ¿Qué hacíais vos entonces? ¿Por qué reunió él, sin Hipólito, a la flor de los héroes de Grecia? ¿Por qué no pudisteis vos, demasiado joven aún, entrar en el navío que lo condujo a nuestras costas? A vuestras manos hubiera perecido el monstruo de Creta a pesar de todos los rodeos de su vasta guarida. Para aclarar su inextricable confusión, mi hermana hubiera armado vuestra diestra con el hilo fatídico. Pero no, yo me hubiera adelantado a su proyecto: el amor me hubiera inspirado antes esa idea. Yo, príncipe, yo hubiera sido la que con su eficaz concurso os hubiera enseñado las vueltas del Laberinto. ¡Cuántas preocupaciones me hubiera costado esa cabeza encantadora! Un hilo no hubiera tranquilizado lo suficiente a vuestra amante. Compañera del peligro que debíais buscar, hubiera querido marchar delante de vos yo misma; y, descendiendo con vos al Laberinto, Fedra se hubiera perdido con vos o con vos triunfado.

HIPÓLITO.—¡Dioses! ¿Qué es lo que oigo? Señora, ¿olvidáis vos que Teseo es mi padre y vuestro esposo?

FEDRA.—¿Y por qué suponéis, príncipe, que pierdo la memoria de ello? ¿Habría perdido todo cuidado de mi fama?

HIPÓLITO.—Perdonad, señora. Confieso, sonrojándome, que erróneamente acusé vuestras inocentes razones. Mi vergüenza no puede ya sostener vuestra mirada y voy a...

FEDRA.—Ah, cruel, demasiado entendiste. Te he dicho lo suficiente para que no te equivocaras. ¡Y bien! Conoce pues, a Fedra y sus furiosos. Amo. Pero no pienses que mientras te amo me apruebo a mí misma como inocente a mis propios ojos, ni que cobarde complacencia haya nutrido el veneno de este loco amor que perturba mi ánimo. Blanco infortunado de las venganzas celestes, me aborrezco más aún de lo que tú me detestas. Los Dioses me son testigos, esos Dioses que han encendido la sangre en mi seno con fatídica llama; esos Dioses que se han cubierto de cruel gloria extraviando el corazón de una débil mortal. Revive tú mismo el pasado en tu alma. Poco me fue el huirte, cruel, llegué a desterrarte; quise parecerme odiosa, inhumana; para mejor resistirte procuré tu odio. ¿De qué me sirvieron tan inútiles agitaciones? Si tú me odiabas más, no te amaba yo menos. Nuevos encantos te prestaban aún tus desgracias. Languidecí, me desequé en mis ardores y en mis llantos. Te bastarían los ojos para persuadirte, si tus ojos pudieran contemplarme un momento. ¿Qué digo? ¿Esta confesión que acabo de hacerte, esta confesión vergonzosa, la crees voluntaria? Temblando por un hijo a quien no osaba traicionar, venía a suplicarte que no le odiaras. ¡Débiles propósitos para un corazón demasiado lleno de lo que ama! ¡Ay! No he podido hablarte más que a ti mismo. Véngate, castígame por tan odioso amor. Digno hijo del héroe que te dio la vida, libra al universo de un monstruo que te exaspera. ¡La viuda de Teseo osa amar a Hipólito! Créeme, este horrible monstruo no debe escaparte; he aquí mi corazón. Aquí debe herir tu mano.

Impaciente ya por expiar su culpa, siento que se adelanta al encuentro de su brazo. Hiere. O si lo crees indigno de tus golpes, si tu odio me envidia tal dulce suplicio, si tu mano me mancharía con sangre demasiado vil, a falta de tu brazo préstame tu espada. (Racine, 1935, p.45- 46-47- 48)

Por último, se hace necesario resaltar un punto importante en cuanto al personaje de Hipólito. En la pieza de Eurípides, este rinde culto a Artemis y, hundido en el más absoluto ideal de castidad, su mente, cuerpo y alma, sólo están destinados al servicio de la diosa. Es por la grave falta a la *sophrosyne* que implica el amor de Fedra que el mismo le causa asco. En la obra de Racine, aunque el personaje mantiene la misma religiosidad, Hipólito está enamorado de Aricia —hermana de los Palántidas, puesta presa por Teseo desde que los venció para poder tomar el trono— y es esa posibilidad de querer de Hipólito lo que acrecienta la tragedia de Fedra. Su amado, como ella creía, no es incapaz del amor sino que simplemente ella no es el sujeto del mismo: “¡Hipólito es sensible, y nada siente por mí! ¡ Aricia es dueña de su corazón! (...) pensé que su corazón, siempre cerrado al amor, estuviera igualmente armado contra todo mi sexo. Otra, sin embargo, ha doblegado su audacia” (Racine, 1944, p.65).

Fedra o la desesperación, primer capítulo de *Feux* (Fuegos), es antecedido por siete frases personales de Marguerite. Aunque algunas de ellas sirven de introducción a la obra completa, como por ejemplo: “Espero que este libro no sea leído jamás” (Yourcenar, 2000b, p.22) o su famosa reflexión, “Soledad...Yo no creo como ellos creen, no vivo como ellos viven, no amo como ellos aman...Moriré como ellos mueren” (Yourcenar, 2000b, p.23); hay una de las frases que explica la elección de Fedra como medio para exponer sus sentimientos con respecto a Fraigneau: “Para todo pensamiento, para todo amor que entregado a sí mismo empieza a desfallecer, existe un reconstituyente singularmente enérgico que es TODO

EL RESTO DEL MUNDO que a él se opone y que no vale tanto como él” (Yourcenar, 2000b, p.22-23). Marguerite/Fedra resulta así, una mujer que estuvo dispuesta a todo por un amor que vale más que el todo. Una amante que se entrega en lo absoluto, como se entregó la escritora en sus delirios por André y como se entregó Fedra por Hipólito, a pesar del dolor y de las circunstancias.

La Fedra de Marguerite es, en demasía, similar a la de Racine. Sin embargo, salta a la vista un aspecto que las diferencia. Es una mujer culpable de su crimen, sin duda, pero su culpabilidad da un paso más y se torna en orgullo como consecuencia de la desesperación. La angustia excesiva que genera un amor no correspondido se convierte, en el cosmos de Yourcenar, en motor de un goce morboso en medio de la desgracia.

En *Feux* (Fuegos), Fedra es una mujer que encuentra sosiego en su confesión impúdica. Es una amante en agonía que encuentra un placer extraño, sin que esto implique la inexistencia de remordimientos, en todo aquello que encierra su tragedia: “En el lecho de Teseo, siente el amargo placer de engañar de hecho al que ama y con la imaginación al que no ama” (Yourcenar, 2000b, p.26). “Su mentira es para ella como saciar un deseo” “Se confiesa antes de morir, para tener el placer de hablar por última vez de su crimen” (Yourcenar, 2000b, p.27).

La princesa cretense echa cenizas que presenta Yourcenar, es creadora y recreadora de su situación y en eso radica su culpa. Ella “crea a Hipólito a cada instante” y “forja por completo a la inexistente Aricia” (Yourcenar, 2000b,p.26). Con su actitud de madrastra odiosa genera el rechazo de su amado, con su desinterés por el amor familiar falta a la virtud y con su distraído matrimonio con Teseo “mama su desgracia y se convierte,

por fin, en la miserable sirvienta”(Yourcenar, 2000b, p.26) de sí misma. Se torna en habitante de su cuerpo siendo extranjera para sí. En su propia bajada a los infiernos, en su Laberinto personal, se queda encerrada sin encontrarse. “El hilo de Ariadna ya no lo ayuda a salir pues se lo enrolla en el corazón” (Yourcenar, 2000b, p.27)

En su desesperada situación la muerte se presenta, sin dejar de ser horrorosa, como un bálsamo que alivia el dolor. Muerta del corazón Fedra se pasea, “empujada por la cohorte de sus antepasados” (Yourcenar, 2000b, p.27), por los pasillos de metro que son nuestro Estigia moderno. Al final responde a su linaje y de ser una ardiente culpable pasa a ser una eterna agradecida: “Como toda víctima fue asimismo su verdugo. Palabras definitivas van a salir de sus labios, que ya no tiemblan de esperanza. ¿Qué irá a decir? Probablemente <<gracias>> (Yourcenar, 2000b, p.28).

2.3.2 Aquiles: la mentira del héroe.

...lo camufló con ropas de mujer y se lo confió a Licomedes como si se tratase de una muchacha.

Apolodoro

El amor de Tetis, luego de la predicción de Prometeo, sólo podía ser entregado a un mortal. Si se unía a Zeus su hijo sería, un día, el señor de los cielos... El soberano de los dioses no estaba dispuesto a entregar su puesto. La Nereida quedó así excluida de los amores olímpicos y el de los pies ligeros nació como hijo de Peleo, rey de Ptía. El périda Aquiles vino al mundo con un gran defecto: la mortalidad.

Su madre, Tetis, se dejó a sí misma en la lucha por desaparecer ese rasgo particular. Su primer intento fue certero, mas no definitivo. Con la

intención de eliminar cualquier rasgo humano de su hijo, lo tomó por un talón y lo sumergió en el río Estigia, cuyas aguas tenían la facultad de hacer invulnerable a cualquiera que se sumergiera en ellas. (Grimal, 1997).

Aquiles, además de con un gran defecto, nació con un particular destino. La fusión de estos dos aspectos ineludibles le resultaba a Tetis de una angustia explosiva. Sí participaba en la conquista de Troya su hijo sería inmortal en la historia, permanecería en el recuerdo. A cambio, su vida sería corta. Tener un hijo mortal ya se hacía suficiente como para, además, tener que verlo perecer sin llegar a la vejez. Los miedos de la Nereida estaban fundamentados, el alma de un guerrero no puede rechazar la gloria en oferta.

La cólera de Aquiles fue relatada concienzudamente por Homero. En la *Ilíada* encontramos, paso a paso, los detalles de la ira del périda. Mas no es necesario, para comprender al Aquiles de *Feux* (Fuegos), contar todas las peripecias vividas por el héroe frente a las murallas de Troya, puesto que, en dicha obra, “Aquiles y Patroclo son vistos menos a la manera de Homero que a la manera de los poetas, pintores y escultores que le suceden, entre la antigüedad homérica y nosotros” (Yourcenar, 2000b, p.10). Lo concerniente a Patroclo y a su muerte sí tiene importancia, pero será desarrollado en el apartado siguiente, puesto que esos detalles son manejados por Marguerite en el tercer capítulo de *Feux* (Fuegos).

Lo que sí es necesario para entender al Aquiles de Yourcenar es desmentir al héroe macho. Tetis bordó con encajes las mangas de una coraza de soldado. Aquiles fue mujer para escapar de la muerte:

Dicen que un oráculo había revelado a Tetis que Aquiles moriría frente a Troya. Cuando entre los griegos se debatió la cuestión de marchar al Asia contra la ciudad de Príamo, Tetis trató de ocultar al

muchacho vistiéndolo de doncella y recluyéndolo en la corte de Licomedes, rey de Esciro, donde compartió la vida de las hijas del monarca. Allí pasó nueve años. Llamábanlo Pirra (es decir, la rubia) por sus cabellos de un rubio fuego. Bajo este disfraz se unió a Deidamía, una de las hijas de Licomedes, con la que tuvo un hijo (...) Pero el disfraz fue inútil para burlar el destino. Ulises había sabido por mediación del adivino Calcante, que Troya no podría tomarse sin la intervención de Aquiles. Inmediatamente salió en su busca, y acabó por enterarse del lugar de su retiro. Presentose entonces en la corte de Esciro disfrazado de mercader, y, entrando en el aposento de las mujeres, ofreció sus mercancías. Las mujeres escogieron utensilios para bordar y telas, pero Ulises [se] había cuidado de mezclar armas preciosas con estos objetos. A ellas dirigiose <<Pirra>>. Muy poco le costo a Ulises persuadir al muchacho de que se descubriese (Grimal, 1997, p.40).

Sobre la base de este puntual evento de la vida del héroe, Marguerite Yourcenar escribe *Aquiles o la mentira*, segundo capítulo de *Feux* (Fuegos). A manera de prefacio la escritora coloca frases que hablan de la soledad y especialmente de la muerte, esa mujer que corre tras sus víctimas para encontrarlas irremediabilmente. Pero así como Aquiles se disfrazó para escurrírsele temporalmente, Marguerite se dispone, mediante éste, a decretar un fin victorioso a pesar de verse inerte.

Nunca seré vencida. Sólo a fuerza de vencer. Puesto que cada una de las trampas que sorteo me encierran en el amor, que acabará por ser mi tumba, terminaré mi vida en un calabozo de victorias. Sólo la derrota encuentra llaves y abre puertas. La muerte, para alcanzar al fugitivo, se ve obligada a moverse, a perder esa fijeza que nos hace recordar en ella al duro contrario de la vida. Nos da la muerte del cisne golpeado en pleno vuelo; la de Aquiles, agarrado por los cabellos por no se sabe qué Razón [con mayúscula en el original] sombría. Como en el caso de la mujer asfixiada en el vestíbulo de su casa de Pompeya, la muerte no hace sino prolongar en el otro mundo los caminos de la huída. Mi muerte, la mía, será de piedra. Conozco las pasarelas, los puentes giratorios, todas las zapas de la Fatalidad [con mayúscula en el original] . No puedo perderme. La muerte, para acabar conmigo, tendrá que contar con mi complicidad (Yourcenar, 2000b, p.29)

La muerte, para acabar con Aquiles, no contaba con la complicidad de Tetis, quién en el relato original como fue mencionado anteriormente, envió a su hijo a la corte de Licomedes para evitar su partida a Troya. Las fuentes mitológicas reducen la estadía de Aquiles en Esciro a la relación que se suscitó entre este y Deidamía, producto de la cual nacería Neoptólemo, su hijo, también llamado Pirro. Marguerite Yourcenar, por su parte, hace de esta situación un divino escenario de sutilezas pasionales.

Desde la llegada de aquella joven extranjera en que todas las mujeres presentían un dios, el temor se había introducido en la Isla como una sombra acostada a los pies de la belleza. El día ya no era día, sino la máscara rubia de las tinieblas. Los senos de mujer se hacían coraza en un pecho de soldado (Yourcenar, 2000b, p.32) .

Comienza el juego de intrigas y a la pareja planteada por la tradición Yourcenar agrega una tercera. Entre Aquiles y Deidamía se incluye Misandra, quien no aparece en ninguna de las fuentes mitológicas consultadas, pero es presentada por Yourcenar como prima de la antes mencionada. En este triángulo el héroe devela un universo salvaje. Este joven recién escapado de las manos de un centauro que lo educaba en la rudeza de las armas y la guerra, venía a descubrir, desde el seguro terreno de ser una de ellas, las sutilezas trágicas de las pasiones femeninas.

El refugio femenino donde le encerraba su madre se transformó, para aquel emboscado, en una sublime aventura; era preciso entrar, con la protección de un corsé o de un vestido, en ese amplio continente inexplorado de la Mujer [con mayúscula en el original] en donde el hombre no ha penetrado hasta ahora sino como un vencedor, y a la luz de los incendios del amor. Tránsfuga del campo de los machos, Aquiles venía a intentar aquí la suerte única de ser algo diferente a sí mismo (Yourcenar, 2000b, p.32)

El mito del guerrero macho máspreciado del ejército griego encuentra, en la visión planteada por Yourcenar, la oportunidad de situarse

en lo femenino y tomado de improviso, se ve a sí mismo, poseído por los encantos de las faldas y los zarcillos, convertido en una de ellas por sus apasionados ardores.

Marguerite Yourcenar borda de intrigas amorosas la corte de Licomededes. En ese entorno, Misandra y Deidamía se disputan a aquel muchacho revestido de mujer mediante ese tipo de juegos en donde los celos son la única regla. Cada cual con su estratagema, hacían ondear “las pasiones en la torre como chales de seda atormentados por la brisa” (Yourcenar, 2000b, p.33). Por su parte, Aquiles descubre en el lecho de estas mujeres, hecho hembra, un campo de batalla desconocido.

Como lo señalan las fuentes originales, Ulises fue en búsqueda del único hombre que podía hacer triunfar al ejercito griego. Yourcenar incluye en esta empresa a Tersites y a Patroclo. Y es con la llegada de este último, y con los eventos que se suceden por la misma, que se logra aprehender el Aquiles de la escritora.

Los marineros de la escolta desclavaban unos cajones y desembalaban —mezcladas con los espejos, las joyas y los neceseres de esmalte— las armas de Aquiles, que él sin duda se apresuraría a esgrimir. (...) Tan sólo Patroclo resistía al sortilegio, lo rompía como una hoja desnuda. Un grito de Deidamía lo señaló a la atención de Aquiles, que saltó hacia aquel acero vivo, tomó entre sus manos la dura cabeza cincelada como el pomo de una espada, sin percatarse de que sus velos, sus pulseras y sus sortijas hacían de su ademán un arrebató de enamorada. La lealtad, la amistad, el heroísmo, dejaban de ser palabras de hipócritas que disfrazan sus almas: la lealtad residía en aquellos ojos que permanecían límpidos ante el amasijo de mentiras; la amistad podría albergarse en los corazones de ambos; la gloria sería su porvenir. Patroclo, ruborizándose, rechazó aquel abrazo de mujer. Aquiles retrocedió, dejó caer los brazos, vertió lágrimas que no hacían sino perfeccionar su disfraz de doncella, pero que proporcionaron a Deidamía nuevas razones para preferir a Patroclo. Miradas, sonrisas interceptadas como si fueran una correspondencia amorosa, la turbación del joven

abanderado, medio ahogado por aquella marea de encajes, convirtieron el desconcierto de Aquiles en un furioso ataque de celos (Yourcenar, 2000b, p.34-35).

Se quiere pronto acabar con la existencia de aquel otro que posee más atención del amado que uno mismo. Ese “furioso ataque de celos”, donde lo irracional sigue haciendo honor a la cólera legendaria del de los pies ligeros, culmina con el último respiro de Deidamía, quien, atrapada entre las manos del héroe, morirá estrangulada. Ese es el Aquiles de Marguerite: una mujer arrebatada por los fuegos del amor y frenética ante el coqueteo de su amado con otra muchacha.

A la exterminación de su rival, Misandra se yergue vencedora y ofrece su mano salvadora a aquel que debe huir a la gloria. Comienza el “descenso en espiral” (Yourcenar, 2000b, p. 37) por las escaleras de la torre, la cámara lenta de telas y cabellos que ondean al viento al ritmo de unos pasos que escapan, al que Marguerite atribuye en el prólogo de Feux, la calidad de un espectáculo.

Misandra, no se sabe si vengada o dispuesta a la venganza por la muerte de Deidamía, se presenta al Aquiles de Yourcenar como un reflejo lúcido y casi premonitorio. Es ella quién, con su último gesto, hace al héroe despertar en su mortalidad.

Con una risa dura, Misandra detuvo a la hermosa criatura, ya preparada para saltar, y le tendió un espejo en donde el alba le permitía ver su rostro, como si ella no hubiera consentido en llevarlo hasta la luz del día sino para afligirle, en un reflejo más espantoso que el vacío, la prueba pálida y maquillada de su no-existencia de dios.

Los riesgos del amor contemplan la posible muerte del propio ser en el querer. Aquiles, en esta ocasión, supo volar como una Victoria. Las grandes

batallas donde las armas son espadas pueden compararse, en cuanto a posibles pérdidas, con las libradas en el campo de la pasión. La mentira del héroe pudo, sólo por unos instantes, evitarle la muerte del corazón.

2.3.3 Patroclo: un amado destinado a ser fantasma.

Tuve el alma del triste Patroclo durante la noche a mi lado llorando y gimiendo, encargándome todo cuanto debía hacer, y era idéntica a como fue en vida.

Aquiles/ Homero

En la antigua Grecia las relaciones homosexuales no eran consideradas una desviación de la sexualidad normal. Era común que un hombre adoptara a un joven especial y bajo la figura de mentor, impartiera a este sus conocimientos. Este tipo de relaciones, que usualmente tenían implicaciones sexuales, contaban con una validez social importante ya que poseían para ambos individuos involucrados, y en especial para el de menor edad, un carácter formador (Mosse, 1990).

La relación de Aquiles y Patroclo es un claro ejemplo de este tipo de amores. Entre ellos, los roles de amigo y amante se confunden fácilmente. “Su amistad es proverbial. Incluso se afirma que los lazos que los unían eran aún más estrechos” (Grimal, 1997, p.412). Frases como: “Menetiada divino, de mi corazón tan querido” (Homero, trans. 2003, p. 211) o “el amigo a quien yo prefería entre mis compañeros, tanto como a mi propia cabeza” (Homero, trans. 2003, p.343), dichas, en la *Ilíada*, por Aquiles en referencia a Patroclo, son una pequeña muestra de que ambos guerreros estaban unidos por un lazo especial.

Patroclo es hijo de Menecio, quien vivía en Opunte y era hijo de Áctor y Egina. Fue enviado a muy corta edad a la corte de Peleo ya que, luego de haber asesinado por equivocación a Clitónimo, su compañero de juegos, debía ser desterrado. El rey de Ptía lo recibió con los brazos abiertos y le dio por compañero a su propio hijo, Aquiles (Grimal, 1997).

De esta forma, el de los pies ligeros y el Menetiada vivieron juntos su infancia y juventud. Fueron compañeros en todo tipo de cruzadas, se profirieron cuidados cuando el caso lo ameritaba, descubrieron el mundo y, tomados de las manos, develaron también sus particulares destinos.

Cuando el lazo que une a dos seres es de una fortaleza tal que trasciende al espíritu, tolerar la muerte del compañero resulta un suplicio. Aquiles, al enterarse que Patroclo había muerto a manos de Héctor, cayó preso de una ira desmedida. El desconsuelo se apropió de su alma guerrera y la venganza se convirtió en su única razón de existencia.

¡Dioses! Vanas han sido las frases que un día en palacio pronuncié para tranquilizar al gran héroe Menetio; pues juré devolverle a su hijo magnánimo a Opunte cuando, ya Ilión tomada, el botín recogido tuviera. Pero Zeus no da todas las cosas que quieren los hombres y ha dispuesto el destino que aquí enrojecza la tierra, en Ilión, él y yo, porque ya no podrán recibirme en su casa el anciano jinete Peleo, ni Tetis, mi augustísima madre: esta tierra será mi sepulcro. Ahora pues, ¡oh Patroclo!, que tengo que entrar en la tierra tras de ti, esperarán tus exequias, en tanto de Héctor la cabeza y las armas te traiga, que él fue tu homicida. Además doce ilustres cabezas de nobles troyanos cortaré ante tu pira en venganza, también, de tu muerte (...) Junto a Aquiles de los pies ligeros, gimiendo y llorando a Patroclo, la noche pasáronse los mirmidones (Homero, trans. 2003, p.350-351)

Patroclo había muerto y él no estuvo presente para evitar su desgracia. Prometió Aquiles formas diversas de compensación al amado ahora cadáver y lo mantuvo insepulto hasta cumplir su palabra. Por no haber

sido enterrado, el alma de Patroclo vagaba entre la bruma nocturna...Patroclo era ahora, sólo un fantasma:

Vino el sueño por fin, que disipa el cuidado del ánimo, y en torno a él se vertió suavemente [Aquiles] (...). Acudió a verlo entonces el alma del triste Patroclo, igual que él, tanto por su estatura y hermosas pupilas y la voz, como por los vestidos que había llevado, y, poniéndose sobre su frente, le habló de este modo:

— ¿Duermes ya? ¿De esta forma, tan pronto me olvidas, Aquiles? Vivo te preocupabas de mí y me abandonas ya muerto. Entiérrame, y podrán darme entrada las puertas del Hades, pues las almas que son de los muertos imagen, me apartan lejos de ellas y el río, no quieren dejarme que pase, y ante el Hades de puertas tan anchas camino errabundo. ¡Dame ahora la mano; lo pido llorando! Ya nunca, entregado mi cuerpo a las llamas, vendré desde el Hades. Nunca más y con vida los dos, alejados de todos, a charlar nos pondremos. La muerte funesta que el hado al nacer decretó para mí, ha devorado mi cuerpo (...) Otra cosa te voy a decir y quiero que atiendas: tus cenizas no quiero que estén distantes de las mías distantes, sino juntas, pues juntos los dos en tu casa crecimos desde que a ella Menetio —yo aún era muy joven— de Opunte me llevó por haber cometido penoso homicidio (...) Me acogió en su morada el ilustre jinete Peleo; junto a él me crió con regalo y nombró tu escudero; así pues, que la misma urna encierre los huesos de entrambos (...).

Y el de los pies ligeros, Aquiles, repuso diciendo:

—¿Por qué, amada cabeza, has venido! ¿Por qué tales cosas me encomiendas que cumpla? Bien sabes que cuanto me dices cumpliré para ti de forma que tú me lo mandas. Pero acércate para que, estando abrazados, podamos, aunque por un momento, saciarnos de llanto tristísimo.

Así dijo, y tendía ambas manos queriendo abrazarlo, pero no lo logró porque el alma se fue como el humo bajo tierra, lanzando un chillido. (Homero, trans. 2003, p.423-424).

El amado ya muerto taladra la conciencia. Se hace presente a cada segundo, vuelto humo, a cada instante posee enfermizamente el recuerdo. En *Patroclo o el destino*, tercer capítulo de *Feux* (Fuegos), Yourcenar juega con la memoria reforzando sus capacidades persecutorias. Recordemos que Marguerite escribió el libro estudiado como producto de un fuerte desencanto amoroso. Al terminar una relación o al nunca consumarse un amor de la forma en la que se añora, la nostalgia revive al sujeto ahora perdido.

“Cuando estás ausente, tu figura se dilata hasta el punto de llenar el universo” (Yourcenar, 2000b, p.22). Es de esa latencia excesiva del recuerdo de la que es víctima cualquier persona que, amando, ve morir literal o metafóricamente al ser amado.

Esta noche, borracha de dolor, me dejo caer en la cama con los gestos de una ahogada que se abandona: cedo al sueño como a la asfixia. Las corrientes de recuerdos persisten a través del embrutecimiento nocturno, me arrastran hacia una especie de lago Asphaltita. No hay manera de hundirse en esta agua saturada de sales, amarga como la secreción de los pájaros . Floto como la momia en su asfalto, con la aprensión de un despertar que será, todo lo más, un sobrevivir. El flujo y reflujo del sueño me hacen dar vueltas, a pesar mío, en esta playa de batista. A cada momento, mis rodillas tropiezan con tu recuerdo. El frío me despierta, como si me hubiera acostado con un muerto (Yourcenar, 2000b, p.42).

Es curioso que en *Patroclo o el destino*, sea a Aquiles a quien todo le sucede. Patroclo es una voz pasiva, una latencia que se hace protagonista por su intermitencia asfixiante. En este capítulo encontramos a la tragedia de la muerte y la pérdida extrapolada a un espacio anacrónico donde se confunden elementos griegos con detalles propios de una guerra moderna o de un show hollywoodense.

Al devenir del horror lo humano se vuelve grotesco y el heroísmo se torna un espejismo pasado de moda. Las generaciones que aceptan la guerra como algo congénito pronto pasan a ser ejércitos fantasmales, que en un mutismo inconciente, persiguen a aquellos por los que, ya para ellos, no existe el porvenir.

Patroclo pasó a ser parte de esas almas en pena militantes que son producto de un juego sombrío y Aquiles:

Desde la muerte del amigo que había llenado el mundo y lo había reemplazado, (...) no abandonaba su tienda alfombrada de sombras: desnudo, acostado en el suelo como si se esforzara por imitar un cadáver, se dejaba roer por los piojos del recuerdo (Yourcenar, 2000b, p.44).

Vuelve a entrar en escena la figura femenina, esas que “representaban para Aquiles, desde siempre, la parte instintiva de la desgracia” (Yourcenar, 2000b, p.46). Penthesilea —quien acude a Troya en socorro de Príamo a la cabeza de un contingente de amazonas— encara al héroe en una lucha a muerte. Marguerite Yourcenar recrea este combate con hermosa sutileza. La escritora hace una preciosa analogía de la disputa entre los cuerpos con una coreografía de baile, llenando de modernidad, de esta forma, el relato griego original:

Combatiendo con aquella esclava, que a cada finta hacía un paso de baile, el cuerpo a cuerpo se convertía en torneo, después en ballet ruso. Aquiles avanzaba, luego retrocedía, unido a ese metal que contenía una hostia, invadido por el amor que se hallaba en el fondo del odio. Lanzó su arma con todas sus fuerzas, como para romper un encantamiento, reventó la frágil coraza que interponía, entre aquella mujer y él, no se sabe qué puro soldado. Penthesilea cayó como quien cede, incapaz de resistir la violación del hierro. Precipitáronse los enfermeros; se oyó crepitar la ametralladora de las cámaras; unas manos impacientes desollaban el cadáver de oro. Al levantar la visera descubrieron, en lugar de un rostro, una máscara de ojos ciegos a la que ya no llegaría los besos. Aquiles sollozaba, sostenía la cabeza de aquella víctima digna de ser un amigo. Era el único ser en el mundo que se parecía a Patroclo. (Yourcenar, 2000b, p.48)

Después de todo Aquiles no se había equivocado. Aquella mujer, llena de hermosura y valentía, le trajo la desgracia de convertirse en el culpable del asesinato del recuerdo vivo de Patroclo. El amante, hecho fantasma, merodeará por todos los tiempos pidiendo consuelo en la memoria.

2.3.4 Antígona: la elección de la conciencia.

Y si a ti te parece que ahora estoy llevando a cabo una empresa loca, quizá en cierto modo para un loco es para quien estoy siendo culpable de locura.

Antígona/ Sófocles

Madre e hijo fueron, por un tiempo, marido y mujer. Edipo, rey de Tebas, y Yocasta, antigua mujer de Layo, contrajeron nupcias sin saber que entre ellos existía un cercano parentesco. Al descubrir el horror que habían cometido la tragedia volvió a tocar las puertas de la ciudad. La madre/esposa se ahorcó al enterarse del crimen cometido y el hijo/esposo perforó sus ojos con el prendedor de su cónyuge. A partir de este hecho Edipo fue exiliado en Colono (Grimal, 1997).

Antígona y sus hermanos son, de esta forma, producto de un incesto cometido en la inconciencia. La vida de la heroína, y en especial de su elección, “es uno de los hechos perdurables y canónicos de la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (Steiner, 2000, p.13):

En la guerra de los Siete Jefes, sus hermanos Etéocles y Polinices luchaban en campos contrarios: el primero, con el ejército tebano; el segundo con el que atacaba a su patria. Cuando los combates que se desarrollaron ante las puertas de Tebas, Etéocles y Polinices hallaron la muerte, uno a manos del otro. El rey Creonte, que era tío de Polinices, Etéocles y las doncellas, decretó solemnes exequias para Etéocles, pero prohibió que se diese sepultura a Polinices, que había llamado a los extranjeros contra su patria. Antígona se negó a cumplir esta orden. Considerando un deber sagrado, impuesto por los dioses y las leyes no escritas, el dar sepultura a los muertos y especialmente a los parientes próximos, infringió la orden de Creonte y vertió sobre el cadáver de Polinices un puñado de polvo, gesto ritual que bastaba para cumplir la obligación religiosa. Por este acto piadoso fue condenada a muerte y encerrada viva en la tumba de los Labdácidas, de quienes descendía. Se ahorcó en su prisión, y Hemón, su prometido, hijo de Creonte, se suicidó sobre su cadáver (Grimal, 1997, p.33).

El hombre, con sus leyes escritas y promulgadas, muchas veces atenta contra el orden natural de las cosas. Al crear el Estado, siendo este una estructura veladora del deber ser y controladora del mismo, el hombre se ve obligado a responder, para la supervivencia del orden establecido, a un bien colectivo que en numerosas ocasiones atenta contra lo individual. La decisión de solo dar sepultura al hermano que había luchado por la propia patria fue una medida política tomada por Creonte, en un entorno donde, desde su posición, se hacía necesario. Antígona reacciona a este decreto porque este atenta contra una tradición fundamentada en la ley natural a sabiendas de que, con su negativa, estaría condenándose a muerte.

Esta decisión que pone el deber ser por encima de la supervivencia es una elección que para el ser racional es incomprensible, y a la que sólo puede acceder justificándola como una acción enmarcada en la locura.

Sin embargo, ten por cosa cierta que las mentes en exceso rígidas caen las que más, y el más fuerte hierro forjado al fuego de forma muy dura puedes ver que se rompe y se parte las más de las veces (Sófocles, trans 2005., p.191)

Este choque entre la moral privada y la pública, diatriba inherente a la naturaleza del ser, fue llevada a escena por Sófocles en una tragedia que “fue representada en Atenas treinta y dos veces sin interrupción” (Lemprière, 1797; cp. Steiner, 2000). En esta pieza el decreto de Creonte origina la tragedia. Al promulgar que a Polinices “nadie le dé sepultura ni le llore, sino que se le deje privado de lamentos” y que, “para el que haga algo de esto está prescrita la muerte por lapidación pública en la ciudad” (Sófocles, trans 2005. p.172-173), el rey prohíbe a la hermana ser consecuente con su amor fraternal, ya que “en modo alguno es vergonzoso honrar a los que son de las mismas entrañas que uno” (Sófocles, trans 2005. p.192).

En Antígona, la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo más cívico se expone explícitamente. La obra versa sobre las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea a la indecible interioridad del ser (Steiner, 2000, p.26).

En esta tragedia Ismena, hermana de Antígona, sí deja que sea violentado su espíritu privado. En ella se encarna la posición de aquellos que no son capaces de sublevarse a la voz del Estado. Ismena, sabiendo las consecuencias que tendría el seguir lo que indica la tradición, decide apegarse a las circunstancias. Desde su punto de vista, “como principio no es oportuno estar a la caza de imposibles” (Sófocles, trans 2005. p.175) y además, de “obrar contra los ciudadanos” (Sófocles, trans 2005. p.174) no se siente capaz.

A la negativa de Antígona de arrepentirse de haber intentado dar sepultura a su hermano, Creonte reacciona como se lo exige su posición de mandatario: condena a muerte a su sobrina, a pesar del nexo familiar que los unía y de que esta era la prometida de su hijo, Hemón. El haber querido que su poder de estadista tuviera más peso que lo ordenado por la costumbre le costará caro a Creonte quien, al concluir la historia, verá morir a su hijo a los pies de su amada y caer su ciudad en manos enemigas.

En las frases introductorias del capítulo de *Feux* (Fuegos) titulado *Antígona o la elección* la autora justifica la decisión de la heroína, que es, para el resto del mundo y a lo sumo, un crimen contra sí mismo impregnado de locura. En el sacrificio del ser por un amor absoluto que trasciende la comprensión mundana Yourcenar encuentra el eco de su decisión. Ella, allí, siente latir las pulsaciones de su afán por elevar la carga de sufrimiento desmedido que contiene el amar sin reservas, el exponerse sin defensas:

Con sollozos pequeños y satisfechos reposo la cabeza como un niño entre esas palmas llenas de estrellas, de cruces, de precipicios de lo que fue mi destino. No tengo miedo de los espectros. Sólo son terribles los vivos, porque poseen un cuerpo.

No hay amores estériles. Y es inútil tomar precauciones. Cuando te dejo llevo dentro de mi el dolor, como una especie de hijo terrible (Yourcenar, 2000b, p.50)

En una Tebas consumida por la oscuridad de la guerra, Marguerite sitúa a su Antígona particular. La visión de Yourcenar va muy de la mano con la de d' Annunzio quien la describe como: "la del alma de luz, (...) la de los ojos violados" (d'Annunzio, 1904; cp. Steiner, 2000). La heroína de la escritora es un haz de lucidez en un mundo sumido en el caos, es un destello de la conciencia humana que brota para iluminar las tinieblas:

No descansará hasta verlo reposar [a Edipo] en una noche más definitiva que la ceguera humana, acostado en el lecho de las Furias que se transforman inmediatamente en diosas protectoras, pues todo dolor al que uno se abandona acaba por convertirse en serenidad (Yourcenar, 2000b, p.53)

Antígona redimensiona el dolor del ser humano al convertirlo en una opción hecha en la conciencia. En su amor de hermana ama al hombre y le dona lo justo. La heroína se entrega, en la oscuridad, por un mundo que la juzga. Se convierte, irremediamente, en "objeto de irrisión para los locos y de escándalo para los vivos" (Yourcenar, 2000b, p.52).

Sólo Antígona, víctima por derecho divino, ha recibido como patrimonio la obligación de perecer y ese privilegio puede explicar el odio que se le tiene. Avanza en la noche, fusilada por los faros: sus cabellos de loca, sus harapos de mendiga, sus uñas de ladrona muestran hasta dónde puede llegar la caridad de una hermana (Yourcenar, 2000b, p.55).

Lo funcional, dejándose llevar por lo visible, por ese aspecto desgarrado, por la huella del crimen del loco, intenta sepultar la razón de la

conciencia. Pero “nadie puede matar a la luz; sólo pueden sofocarla” y el horror, a pesar de lograr correr “un velo sobre la agonía de Antígona” (Yourcenar, 2000b, p.55), de hacer que la luz del día alumbre huecamente, no conseguirá, por ningún concepto, extinguir la lucidez primera de la cual se sostiene el tiempo de Dios.

Bruscamente, en el silencio estúpido de la ciudad que duerme su crimen como una borrachera, se precisa un latido que proviene de debajo de la tierra, crece, se impone al insomnio de Creonte, se convierte en su pesadilla. (...) Una vaga fosforescencia le permite reconocer a Hemón, colgado del cuello de la inmensa suicida, impulsado por la oscilación de aquel péndulo que parece media la amplitud de la muerte. (...) El tiempo reanuda su curso al compás del reloj de Dios. El péndulo del mundo es el corazón de Antígona. (Yourcenar, 2000b, p. 56)

Lo que custodia la vida de la misma vida, lo que mantiene en movimiento el curso justo de las cosas y el devenir natural del universo, es el ardor de la conciencia que palpita en el hombre desde el centro de su tierra.

2.3.5 Lena: el silencio hecho secreto.

Todo el pasado se ha vuelto tan profundo como un sueño.

Lena/ Marguerite Yourcenar

En el silencio de la historia se han perdido los rastros de Lena. No ha sido sencillo resucitar a esta mujer que lo escondió todo detrás de velos secretos. La búsqueda incansable de su nombre en libros diversos resultó ser un absoluto fracaso. Sólo se sabe que Plutarco escribió algo sobre ella más la fuente original no fue encontrada, razón por la cual será analizada, únicamente, desde la propuesta realizada por Marguerite Yourcenar.

El amor, cuando se apodera del alma y la trastoca dejándola impotente, pasa a ser el único motor de la existencia. Este se convierte en

motivo de sensaciones indescriptibles que oscilan entre el deseo y el odio, y que mantienen al corazón al ritmo de pálpitos frecuentes. La locura devenida en un alma posesa por un sentimiento abrumador se evidencia en las intervenciones prologales incluidas por Yourcenar antes del quinto apartado de *Feux* (Fuegos): “Amar con los ojos cerrados es amar como un ciego. Amar con los ojos abiertos es amar como un loco: es aceptarlo todo apasionadamente. Yo te amo como una loca”.

Aún me queda una sucia esperanza. Cuento, a pesar mío, con una solución de continuidad del instinto: lo equivalente, en la vida del corazón, al acto del distraído que se equivoca de nombres y de puertas. Te deseo con horror una traición de Camilo, un fracaso junto a Claudio y un escándalo que te aleje de Hipólito. No me importa el paso en falso que te haga saber sobre mi cuerpo. (Yourcenar, 2000b, p.57)

Lena y el secreto, toca aspectos infinitamente sensibles con respecto a la abnegación que implica la entrega. Esta mujer comprende el amor como una renuncia incondicional en la fidelidad y el sacrificio y, en ese extremo absoluto del amor situado entre la esclavitud y la servidumbre, desvanece su dignidad convirtiendo la posible humillación en un motivo de consuelo.

Léna ou le secret es la historia de una mujer ligada a un grupo de conspiradores, que se deja torturar y muere antes de confesar su secreto. Sin embargo, lo más dramático es que yo supongo que ella no conocía esos secretos: en verdad, nunca le habían dicho todo por prudencia, pero ella no quiere admitirlo, aun ante la gente que la tortura, que ella no ha sabido todo, que no ha formado parte, completa, enteramente del grupo. Plutarco parece haberla visto de otra manera, como una amante que participa de todas las iniciativas de Harmodio y de Aristogitón, pero en mi relato, *Léna* [acentuación correspondiente en francés], como casi todas las mujeres de mis libros, más humilde y más humillada, es también una mujer enamorada. (Yourcenar en Galey, 1984, p.86)

Lena era concubina, amante y sirvienta de Aristogitón, quien Marguerite presenta, en primera instancia, como un exitoso boxeador que se

inscribió en un concurso en Olimpia. Esta mujer, orgullosa de su amo, lo sirvió con abnegación en todo su trayecto a la gloria:

Había frotado con grasa, adornado con cintas, embadurnado con sus besos los ídolos generosos que no rechazaban los atrevimientos de una sirvienta; había dicho todas las oraciones que sabía para que su amo triunfara y había gritado contra sus rivales toda una sarta de maldiciones. (Yourcenar, 2000b, p.60)

Pero, con el éxito como dote, la fama se interpuso entre el amo y la sirvienta. De la mano de esa mujer seductora, Aristogitón recorrió los pasillos por los que transita la gente de alcurnia, y en uno de ellos, se topó con un noble joven de Atenas. El boxeador se dispuso a seguirlo, dejando olvidada a aquella que con tanta diligencia lo había servido.

Regresó él a Atenas en el coche de Harmodio y abandonó a Lena en manos de sus compañeras. Desapareció envuelto en una nube de polvo, sustrayéndose a sus caricias como un muerto o como un dios. (...) Como una perra que sigue desde lejos por el camino al amo que se va sin ella, Lena emprendió en sentido contrario el largo camino montañoso (Yourcenar, 2000b, p.61)

Lo siguió, lo siguió sin cansancio... Disfrazando de orgullo el amor y el amor de orgullo. Fue testigo de cómo, poco a poco, la memoria volvía a Aristogitón parte de su pasado y protagonista de un ajeno porvenir. Ya todo el mundo sabía que su amo era el compañero de Harmodio... Seguían juntos a pesar de que Hiparco le reclamada al noble joven sus amistades plebeyas.

Olfateando el rastro, Lena logra finalmente encontrar de nuevo a su amo, quien, extrapolado ahora a un nuevo contexto, la recibe en la mas rotunda indiferencia. Aristogitón ha rehecho su vida sin ella y casi por piedad

le ofrece cualquier deber sin importancia, no confía en ella... produce un profundo dolor el perder la utilidad para aquel a quien siempre se ha sido útil.

Pronto, de entre los guantes de boxeo emergerá un revolucionario... Al atleta amado, súbitamente, se le caerá la careta: será víctima de un atentado, al parecer planeado por Hiparco. Sin embargo, Lena no sabe quién se esconde ahora detrás de aquel hombre al que le ha entregado su vida. La casa se ha vuelto un lugar sin sueño, donde la gente transita a cada hora del día y la sirvienta, desde la absoluta fidelidad, no se atreverá nunca a cuestionar las acciones de aquél a quien ha colocado en el sitio de los dioses.

Ambos amigos temen tanto que a Lena se vaya de la lengua, que pretenden engañarla haciéndole creer que la agresión de la víspera fue una pelea entre hombres borrachos, por miedo, sin duda, a que ella difunda, en la carnicería o en la tienda de la esquina, sus probables proyectos de venganza (Yourcenar, 2000b, p.64).

La profunda necesidad de querer de Lena, al verse rechazada por el amo, tomará por sujeto a la pequeña Irini, hermana de Harmodio. Viven bajo el mismo techo desde esa supuesta pelea de borrachos que ha dejado a Aristogitón tendido en una cama. La pequeña, que hace poco tiempo parecía la futura esposa de su amado, es ahora una niña indefensa: "Lena se complace de aquella niña, a quien antaño temía ver entrar en la casa con corona de novia. Como si alguien hubiese traicionado las esperanzas de ambas" (Yourcenar, 2000b, p.66).

Sin saberlo, la criada será cómplice de una revuelta contra Hiparco. Verá caer al suelo la sangre de aquellos amantes de la venganza que se han convertido en los veladores de su silencio. Harmodio y Aristogitón no lograran su cometido. Aquél que hace un tiempo le arrebató la atención de su

amo será despedazado por esa gente, que poseída por una bestia incontrolable, se vuelve capaz de descuartizar un cuerpo.

Lena se arrodilla, coge en su delantal los rizos de pelo de Harmodio, como si aquel favor fuera lo más urgente que ella puede hacer por su amo. Unos sabuesos se le echan encima: le atan las manos, que pierden inmediatamente su aspecto desgastado de utensilios domésticos para convertirse en manos de víctimas, en falanges de mártir (Yourcenar, 2000b, p.69).

Presa, la sirvienta deberá seguir sirviendo con su silencio. Ante aquellos que la acusan, la mujer que acompañaba a los traidores debía conocer a la perfección cada paso dado por ellos, cada paso por dar, sus aliados, sus formas y fondos. Pero “sus amos callaban cuando ella servía los platos; se había quedado fuera de la vida de ambos como una perra esperando a la puerta” (Yourcenar, 2000b, p.70). Con el verdugo frente a sí, dispuesto a arrancar de sus labios alguna verdad a medias, alguna confesión desesperada en el terror, Lena “se corta la lengua para no revelar unos secretos que no conoce” (Yourcenar, 2000b, p.70). El silencio, su silencio, pasó a estar a su servicio. Confesar su inocencia sólo sería confirmar que, para aquellos hombres, nunca dejó de ser una sirvienta.

2.3.6 María Magdalena: la salvación del dolor inagotable.

Y le dijeron:

<<Mujer, ¿por qué lloras?>>

Contestó:

<<Porque se han llevado a mi Señor, y no sé donde lo han puesto.>>

María Magdalena/ Jn 20, 13

Desde el momento en el cual se revisa el índice de *Feux* (Fuegos) el nombre de María Magdalena salta a la vista. Esta mujer, poseedora de una

feminidad matizada de colores diversos y pintada por la historia con innumerables rostros, es el único personaje del libro de Yourcenar cuyo contexto no es el mundo helénico. Marguerite elige a esta mujer, perteneciente a un entorno judeo-sirio y, rompiendo con la monotonía griega de la obra, la convierte en significante del amor divino y la sitúa en el centro de la misma.

Para comprender a cabalidad el significado de la Magdalena se hacen necesarios muchos años de estudio. Por esta razón, el encuentro con su persona y el intento de entender lo que representa, será un camino emprendido, con una ingenua confianza en la intuición, desde la más pura ignorancia.

En principio, es sabido que María/Miriam es originaria de Magdala, ciudad situada a las orillas del lago de Galilea y que precisamente del nombre de su ciudad natal se deriva aquél con el que es recordada. Era, según la interpretación de los Evangelios, la seguidora y servidora femenina más importante de Jesucristo (Fernández, 2006). Lucas menciona brevemente en el suyo lo que podría ser el motivo primigenio de la fe ciega en Jesús de María Magdalena:

Aconteció después, que Jesús iba por todas las ciudades y aldeas, predicando y anunciando el evangelio del reino de Dios, y los doce con él, y algunas mujeres que habían sido sanadas de espíritus malignos y enfermedades: María, que se llamaba Magdalena, de la que habían salido siete demonios...(Lc 8, 1-2)

Según Enrique Fernández en su libro *María Magdalena* (2006), estos siete demonios a los que se refiere Lucas son considerados, por tradición, pecados de mucha importancia, y , por esta razón, este personaje femenino es reducido o asociado en demasía, a una marginalidad de prostituta.

Desde la visión tradicional de la religión católica, las mujeres que seguían a Jesús no eran más que domésticas y María Magdalena se convirtió en la principal de ellas. Sin embargo, en planteamientos realizados en tiempos más cercanos a los nuestros, la servidumbre femenina, en el entorno de Cristo, ha sido vista desde otros ángulos y ponderada desde otro lugar:

En este contexto de seguimiento, servir es bastante más que prestar servicios domésticos. Es, ante todo, un servicio que se traduce en aceptación y acogida al otro, un servicio que habla de disponibilidad en el dar y agradecimiento en el recibir. Es, en definitiva, un servicio en reciprocidad al amor ofrecido por Jesús (Muñoz, s.f; cp. Fernández, 2006.).

Bajo esta mirada renovada, en la cual el seguimiento implica una fidelidad absoluta, María Magdalena resurge como discípula. Su relevancia es acentuada por los evangelistas, quienes, además de mencionarla en la mayoría de los casos de entre un grupo de mujeres anónimas, hacen especial hincapié en su amorosa lealtad a Jesús en el duro momento de la crucifixión.

Con pie de guerra se mantuvo la Magdalena al pie de la cruz y su temple fue premiado en lo sucesivo, al ser el testigo primigenio de la resurrección:

Pasado el sábado, al alborear el primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro. De pronto se produjo un gran terremoto, pues el ángel del Señor bajó del cielo y, acercándose, hizo rodar la piedra y se sentó encima de ella. Su aspecto era como el relámpago y su vestido blanco como la nieve. Los guardias, atemorizados ante él, se pusieron a temblar y se quedaron como muertos. El ángel se dirigió a las mujeres y les dijo: <<Vosotras no temáis, pues se que buscáis a Jesús, el Crucificado; no está aquí, ha resucitado, como lo había dicho. Venid, ved el lugar donde estaba. Y ahora id enseguida a decir a sus discípulos: Ha resucitado entre los

muertos e irá delante de vosotros a Galilea; allí le veréis. Ya os lo he dicho>>

Ellas partieron a toda prisa del sepulcro, con miedo y gran gozo, y corrieron a dar la noticia a sus discípulos.

En esto Jesús les salió al encuentro y les dijo: <<¡Dios os guarde!>> Y ellas, acercándose, se asieron de sus pies y le adoraron. (Mt 28, 1-10)

En esa vida después de la muerte de aquél hombre crucificado respiraba su divinidad y cobraba sentido su sacrificio. En esta revelación, por la cual Jesús confía a María Magdalena la importante misión de difundir la verdad divina de su resurrección, es reivindicado lo femenino y dotado de una calidad sutil e indiscutible.

Numerosas figuras son asociadas a esta mujer bautizada por el papa Juan Pablo II como <<la apóstol de los apóstoles>> . “Hasta cuatro mujeres están asociadas en mayor o menor medida a la auténtica María Magdalena” (Fernández, 2006, p.63).

La primera de ellas es María de Betania, quien figura por primera vez en lo Evangelios de la pluma de Lucas, en un episodio solo referido por él, en el que Jesús hace una visita a su amigo Lázaro:

Llegó Jesús a una aldea y una mujer, de nombre Martha, lo recibió en su casa. Tenía esta una hermana llamada María que, sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra, mientras que Marta andaba afanosa en los muchos quehaceres del servicio. Intervino Marta y le dijo: << Señor, ¿no te da cuidado que mi hermana me deje sola en los quehaceres? Dile pues, que me ayude>> Mas el Señor le contestó: << Marta, Marta, tú te preocupas y te apuras por muchas cosas y sólo es necesaria una. María ha escogido la mejor parte, que no se le quitará>> (Lc 10, 38-42)

En segundo lugar encontramos investida por la tradición con los ropajes de María Magdalena a la pecadora que, según Lucas también,

irrumpe en una cena donde se encontraba Jesús, para ungirle los pies con un costoso perfume.

También son asociadas a María de Magdala la mujer Samaritana — a quien Jesús, haciendo caso omiso de la tradición judía que le prohibía relacionarse con personas de dicha procedencia, pide agua al borde de un poso —y la mujer Adúltera, a quien el llamado Hijo de Dios salva de una muerte por lapidación. Según Fernández, estas relaciones se deben a que ambas mujeres eran “pecadoras sexuales” y que este atributo ha sido institucionalizado como uno particular de la María de Magdala

Curiosamente, la María Magdalena de Yourcenar es un fusión de todas las presentadas por el evangelio. Pero, a esta receta, la escritora añade otro ingrediente: se trata de “una tradición mencionada en la *Leyenda Aurea* (y rechazada como inauténtica por el autor de ese piadoso volumen) [Jacobo Voragine, su obra también es conocida como la Leyenda Dorada], que convertía a la santa en la novia de San Juan, quien la abandona por seguir a Jesús” (Yourcenar, 2000b, p.11).

Marguerite precede el capítulo de *María Magdalena o la Salvación* con una de las frases emblemáticas de *Feux* (Fuegos): “Ardiendo con más fuegos...Animal cansado, un látigo de llamas me azota terriblemente la espalda. He hallado el verdadero sentido de las metáforas de los poetas. Me despierto cada noche envuelta en el incendio de mi propia sangre” (Yourcenar, 2000b, p.71). Con ese ardor que quema a pesar de la voluntad, a pesar del cuerpo y el espíritu, a pesar del sueño...Yourcenar se consume por el rechazo de aquel a quien ha colocado en un sitial divino.

La persona amada se convierte para el que ama en un dios digno de todo. El amor, escandaloso por sus exigencias, suele ser “imbuido de una especie de virtud mística”, ya que, sólo puede encontrar su subsistencia y su resonancia, si se le asocia “a una forma cualquiera de fe en la trascendencia” (Yourcenar, 2000b, p.21): “Es Dios todo lo que nos pasa, todo aquello [sobre lo que] no hemos triunfado. La muerte es Dios, y el mundo, y la idea (...). Tú eres Dios: tú podrías romperme” (Yourcenar, 2000b, p. 72).

La María Magdalena de Marguerite es una mujer signada por la ausencia. Su historia comienza con su matrimonio con Juan. Ambos personajes son presentados, en principio, como seres llenos de inocencia y ansiosos de entregarse por completo a un amor infinito. Se casan, en la absoluta ingenuidad, sin saber que aquellos aros que los unían para siempre resultarían ser, tal vez, el símbolo de una felicidad asfixiante o de una desdicha definitiva.

En medio de la celebración, apabullados ambos por un entorno que se hace intolerable desde el instinto, los recién casados participaban de una alegría automática. María nunca pensó que entre los invitados de su boda, mezclado entre aquellos de menos prestigio, se encontraba aquel que había amado a su esposo mucho antes que ella, aquel que había sido dueño del corazón de Juan desde siempre, Jesús de Nazareth: “Yo no adivinaba la presencia del seductor que hace parecer la renuncia tan dulce como el pecado” (Yourcenar, 2000b, p.75).

Seducida por el pecado de la renuncia, comienza a escribir su historia una mujer dispuesta a entregarse sin reservas. Juan, poseído por el asco que le ocasionan las faltas permitidas, despavorido por un cuerpo de mujer

que se le ofrece desnudo, se entrega a un amor de otro mundo. Abandona su lecho recién nacido su misma noche de bodas, desaparece, escapando, cual ladrón en medio de la noche, a los brazos de un Dios que ofrece amarlo en la pureza.

María Magdalena fue testigo sigiloso de la huída de su marido. No detuvo a aquél hombre que se entregaba a pesar de ella a los brazos de otro. Entendió, que al igual que ella, “aquella alma de largos cabellos corría hacia un esposo” (Yourcenar, 2000b, p.76). Lo dejó ir, mas decidió seguirlo, y en ese camino emprendido acabó siendo la prostituta que el mundo ha pedido siempre que sea:

Era muy dulce para mí saber que la mujer despreciada por Juan caía sin transición al último puesto de las criaturas: cada golpe, cada beso me moldeaban un rostro, unos pechos, un cuerpo diferente del que mi amigo no había acariciado (Yourcenar, 2000b, p.78).

Por todos los caminos, de brazo en brazo y de sexo en sexo, María escuchaba de las andanzas de aquel con el que su hombre había huido. Una sola meta ocupaba su cabeza: si lograba demostrarle a Juan que aquel Dios no era más que un hombre, el apóstol ya no tendría motivos para preferir a aquel macho por sobre sus pechos de mujer:

Me atavié como para ir al baile; me perfumé como para meterme en una cama. Mi entrada en la sala del banquete hizo que parasen las mandíbulas; los Apóstoles se levantaron con gran tumulto, por miedo a verse infectados con el roce de mis faldas: a los ojos de aquellas gentes yo era tan impura como si estuviera continuamente sangrando. Tan sólo Dios permanecía sentado en la banqueta de cuero: instintivamente reconocí aquellos pies desgastados de tanto andar por todos los caminos de nuestro infierno, aquellos cabellos llenos de piojos de astros, aquellos grandes ojos puros como únicos pedazos que de su cielo le quedaban...Era feo como el dolor; estaba sucio como el pecado. Caí de rodillas, tragándome mi salivazo, incapaz de añadir el sarcasmo al horrible peso del desamparo de Dios. Me di cuenta en seguida de que no podría seducirlo, pues no huía de mí.

Deshice mis cabellos como para tapar mejor la desnudez de mi culpa; vacié ante él el frasco de mis recuerdos (Yourcenar, 2000b, p. 79).

Desde aquel momento de genuina franqueza en el que María Magdalena se topó de frente y sin anestesia con la existencia de un Dios verdadero, el amor que sentía por aquel joven tímido que la había abandonado sin poseerla, pasó a tener otro dueño. La rotunda certeza de un amor superior invadió su alma, penetrándola como a una amante que siempre estuvo dispuesta a entregarse por completo, y esa verdad, mayor que ella, se convirtió en juez y testigo de eternidad.

Le vi acostarse en el lecho vertical de sus nupcias eternas; asistí al momento horrible en que lo asaltan con cuerdas, el beso que dio a la esponja aún empapada de un amargor marino, a la lanzada del soldado que se esforzaba por perforar el corazón del divino vampiro, con miedo de que tornara a levantarse para chupar el porvenir (...) Yo sabía que nada bueno podría nacer de ese suplicio: el único resultado de aquella ejecución iba a ser mostrar a los hombres que es fácil deshacerse de Dios (Yourcenar, 2000b, p.81-82).

Desprenderse de un dios, deshacerse de aquel al que se le ha colocado en el lugar de todopoderoso...el amor divinizado tiene la certeza de la resurrección. El porvenir se vislumbra, entre oscuridades también eternas, como la posibilidad de la tranquilidad. Dios renació de las tinieblas y junto con él, de su mano, el amor cobra dimensiones infinitas. Aquel Dios resucitado, ofrece a sus seguidores la salvación, la salvación eterna del dolor inagotable...la salvación en la infelicidad.

2.3.7 Fedón: el vértigo al desprendimiento.

Porque lo único que creo que ganaría retardando el beber la cicuta sería poseerme el ridículo ante mí mismo al verme tan enamorado de la vida que quisiera economizarla cuando ya no tengo más.

Sócrates/ Platón

El alma se encuentra encerrada en un calabozo condenado a la podredumbre. A medida que se edifica nuestro espíritu, que todo toma su peso justo, que el intelecto construye certezas; el cuerpo nos traiciona y cual máquina destructora, acaba con nuestras humanas esperanzas de eternidad. A medida que el tiempo deja caer sus segundos haciendo una cuenta regresiva, a medida que los minutos van hilando la cuerda de la condenación de la carne, a medida que el hombre descubre que su existir corpóreo es irremediamente finito, el ser trata de aprehenderse de la vida con espiritualidades imprecisas.

Platón, en sus *Diálogos* (s.f.), le brinda a la humanidad una retórica respuesta al dilema de lo perecedero. Mediante *Fedón o de la inmortalidad del alma*, el filósofo ofrece al hombre un posible camino para la superación de la muerte. El intelecto humano vislumbra, en este relato, pensamientos que encaran la partida desde la esperanza en lo incorruptible, en lo inmortal, en lo eterno:

La narración es la pintura real y sensible del último día y de la muerte de Sócrates, hecha a Equócrates de Fliunte por Fedón, testigo todavía emocionado de aquel fin tan sereno y tan noble, que refiere fielmente en un lenguaje impreso de la sencillez y grandeza antiguas (Roig, 2006, p.147).

A pesar de que Fedón es el narrador principal de este relato, su relevancia no radica en sus características particulares ni en los hechos que

le acaecieron. En su caso, por encima del personaje, pero con su apoyo, se erige un discurso, una idea, una verdad construida en el plano racional que se eleva utilizando su nombre y que, sin duda, es de mayor importancia que él.

El alma es inmortal. La serenidad ante la muerte del hombre que ha pensado resulta conmovedora y deviene de esta preciosa conclusión. Las sensibilidades infinitas de lo humano, siempre vulnerable, encuentran en la riqueza de los opuestos la existencia de los mismos. “Todas las cosas nacen de su contrario” (Platón, trans. 2006, pág. 168), de forma que, la vida nace de la muerte y la muerte de la vida, del mismo modo que, sólo existe la belleza en la medida en la que existe la fealdad.

Por tanto, al devenirse la muerte debe la vida devenirse también, indefectiblemente:

Revivir, si hay un retorno de la muerte a la vida, dijo Sócrates, es comprender ese retorno. Esto nos hace convenir en que los vivos nacen de los muertos lo mismo que los muertos de los vivos, prueba incontestable de que las almas de los muertos existen en alguna parte de donde vuelven a la vida.

(...) Si todos estos contrarios no se engendraran recíprocamente, girando, por decirlo así, en el círculo, y si no hubiera una producción directa del uno al otro contrario, sin vuelta de este último al primero que lo había producido, verías que al final tendrían todas las cosas la misma figura, serían de la misma hechura y, por último, cesarían de nacer (Platón, trans. 2006., 170).

Por esta razón, Sócrates enfrenta la muerte con una tranquilidad ejemplar, a pesar de que el desprendimiento del cuerpo resulte, también para él, como para todo ser humano, un proceso naturalmente agónico. Ese dolor, esa pena que resulta de toda pérdida, se apacigua por la certeza de un porvenir, no sólo mejor, sino lleno de la lucidez propia de un alma purificada.

El oficio del pensador apuesta a lo reminiscente y es allí donde encuentra su razón de ser. Para lograr trazarse a sí mismo el hombre necesita liberarse de sí, y es en su cuerpo, ente indescifrable, donde se materializan las ataduras, los grilletes, las amarras que encadenan el alma a la voluptuosidad.

En *Fedón*, el sofista mira hacia un ideal de desprendimiento. Puesto que “lo propio del filósofo es trabajar más particularmente que los demás hombres en la separación de su alma del comercio del cuerpo” (Platón, trans. 2006., 161), podría decirse que el oficio del mismo no es otro que el de aceptar la muerte, su muerte, que sólo es lícita si una divinidad envía una orden formal para la misma. Es en ese instante, sólo en ese instante en el cual la disociación tan pretendida, fin último perseguido, se da de forma natural.

Desprenderse del cuerpo es un anhelo elevado que implica un camino de renuncia. El gozo final de este recorrido es etéreo y sólo alcanzable para aquellos seres que han hecho de esto una opción. Los hombres reunidos en torno al maestro que encontraría la muerte en unas horas, descubrieron, con sus diálogos sucedidos a la espera de la cicuta, el peso de su elección por la verdad.

El costo de lo cierto no es otro que la supresión de lo carnal:

La razón sólo tiene una senda; mientras tengamos un cuerpo, y nuestra alma esté contaminada de esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos, es decir, la verdad. Porque el cuerpo nos opone mil obstáculos por la necesidad que nos obliga a cuidar de él, y las enfermedades que pueden presentarse turbarán también nuestras investigaciones. Además, nos llena de amores, de deseos, de temores, de mil ilusiones y de toda clase de estupideces,

de manera que no hay nada tan cierto como el dicho vulgar de que el cuerpo jamás conduce a la sabiduría (Platón, trans. 2006., 163).

A raíz de estas afirmaciones se plantean innumerables dicotomías. Para Platón, la verdad existe en lo intangible. El cuerpo, nuestro ancla inamovible con la realidad, le resulta sólo una fantasmagoría que distrae al alma de la pureza y que no permite que esta se posea a sí misma.

Desde la mirada de Platón, el cuerpo vive para la búsqueda del placer. La satisfacción de los deseos se encarna en sus necesidades para hacer que el alma no alcance la sublimación. El placer y el dolor, al ser opuestos, sólo pueden generarse mutuamente. Por tanto, un momento de placer generará irremediabilmente uno de dolor sucesivo, y a su vez, uno de dolor generará, luego, uno de placer. De esta forma, nace un círculo vicioso en el suceder carnal, en el cual, la línea divisoria entre lo placentero y lo doloroso se torna difusa.

Qué cosa tan extraña es lo que los hombres denominan placer, y que maravillosamente se acuerda con el dolor, aunque se crea lo contrario, porque aunque no puedan encontrarse juntos cuando se experimenta uno de los dos casi siempre hay que esperar al otro, como si estuviesen ligados inseparablemente. (...) Habría dicho que la divinidad intentó poner de acuerdo a estos dos enemigos, y que, no lográndolo, se contentó con encadenarlos a una misma cadena, de manera que desde entonces, cuando uno de ellos se presenta, lo sigue el otro muy de cerca (Platón, trans. 2006. p.156).

Atada cual Prometeo por la cadena del dolor/placer se vio a sí misma Yourcenar. La escritora abre el capítulo de *Fedón o el vértigo* con una frase llena de ambos sentimientos: “Cuando vuelvo a verte, todo se torna límpido. Acepto sufrir” (Yourcenar, 2000b, p.86). La admisión del daño a quemarropa se produce a cambio de un placer momentáneo, casi enfermo pero suficiente, de ver, sólo ver, al sujeto amado.

Yourcenar, atada a un cuerpo que pide al amado, condenada a los placeres de la piel, ofrece a Dios/André su cuerpo cuál crucificada: “Dios mío, en vuestras manos entrego mi cuerpo” (Yourcenar, 2000b, p.87), como si ese pedazo de carne, pronto a la descomposición, fuera su mayor ofrenda para un sacrificio.

Marguerite hace de lo corporal un modo de vida al conjugarlo con su intelectualidad. La escritora, consciente de que en su sentir carnal se sucede el ciclo infinito del dolor/placer, pasa también por la agonía de la cicuta al pretender desprenderse de sí misma.

Poseer es lo mismo que conocer: las Escrituras siempre tienen la razón. El amor es brujo: sabe los secretos; es un zahorí: conoce los manantiales. La indiferencia es tuerta; el odio es ciego; ambas tropiezan una al lado de la otra y caen a la fosa del desprecio. La indiferencia ignora; el amor sabe; deletrea la carne. Hay que gozar de un ser para tener ocasión de contemplarlo desnudo. Ha sido preciso que yo te ame para llegar a comprender que la más mediocre o la peor de las personas humanas se digna de inspirar allí arriba el sacrificio de Dios (Yourcenar, 2000b, p.88).

Con *Fedón o el vértigo* Yourcenar hace una apuesta delirante por la intelectualidad. Realiza una jugada agónica y desfallecida a favor de un raciocinio prodigioso que debe ser capaz de vencer las necesidades de la carne. El recuerdo del amado palpita en los poros y se hace imperativo romper con ese nexo corroedor que conecta el cuerpo con la memoria para seguir viviendo.

El tiempo se deforma para el que ama. El corazón, entregado en palpito a otro ser humano, deja de contar el tiempo propio para contar el de otro. El tiempo pasa en cámara lenta para el que ama y sufre. Cada segundo de dolor, cada segundo de lágrimas, se convierte “en una tempestad de siglos” (Yourcenar, 2000b, p. 89).

En el *Fedón* de Yourcenar todo es opuesto, todo es contrario, y es de ese negativo del ser de donde renace un respiro después de la agonía. El descubrimiento del amor se da en su contrario y sólo es posible saberlo, aprehenderlo, si proviene de otro, del amado que al ser el objeto del amor, se vuelve el contrario de uno mismo.

Todo se tambaleó, todo cayó, tofo fue aniquilado antes de que yo pudiera darme cuenta de si se trataba de un verdadero asedio, de un incendio real, de una auténtica matanza o si aquellos enemigos no eran sino amantes, y lo que se encendía no era sino mi propio corazón. Pálido, desnudo, contemplando mi vergüenza en los escudos de oro, agradecía a aquellos hermosos adversarios que pisotearan mi pasado. Todo acababa con latigazos y escenas de esclavitud: estas son también, Cebes, las consecuencias del amor (Yourcenar, 2000b, p.92).

Cuando el amar se ha hecho suplicio se añora la supresión del cuerpo para así acabar con los sentidos, y de esta forma, poder también dejar de percibirse a sí mismo, lejos de todo lo plácido, expuesto al ridículo y lleno de la sangre que chorrea grotescamente por las heridas aún abiertas:

Cerraba los ojos para no ver mi imagen en pupilas obscenas; hubiera querido destruir mi oído, para no oír comentar con bajeza los aspectos de mi hermosura, hubiera querido taparme la nariz para no oler el hedor de las almas, tan fuerte que a su lado el olor de los cadáveres parece un perfume; perder, en fin, el sentido del gusto, para no percibir en mi boca el sabor repugnante de mi docilidad. Pero mis manos atadas me impedían morir... (Yourcenar, 2000b, p.93).

Cierto día aparece la opción Absoluta. Para Marguerite lo fue André en un momento, para Fedón lo fue Sócrates, de forma definitiva. La búsqueda de la sabiduría como opción absoluta...encarnada en un ser condenado a muerte. El vértigo que produce el silencio del cuerpo...materializado en lágrimas que brotan de dolor por la defunción de lo racional.

El tiempo del amante que piensa con su cuerpo cobra la posibilidad de velocidades excesivas. “La inmovilidad de la muerte sólo puede ser para mí un estado último de la velocidad suprema” (Yourcenar, 2000b, p.103)... la suspensión del ser. Las huellas del camino recorrido en el viaje hacia la sabiduría desaparecen con el soplo del viento de la muerte. La eternidad del alma se compone de los instantes que vive desde su encierro material. “Enfriarse es la verdadera muerte del sabio” (Yourcenar, 2000b, p.102), dejar de sentir es la verdadera muerte de lo humano. Sin cuerpo el hombre no siente. Frío, el sabio puede ser filósofo, más no hombre.

La ambición no es sino engaño, la sabiduría se equivocaba; hasta el vicio mintió. No hay virtud, ni piedad, ni amor, ni pudor, ni tampoco sus poderosos contrarios, sino sólo una cáscara vacía bailando en lo alto de una alegría que es también Dolor, un rayo de belleza en una tempestad de formas (Yourcenar, 2000b, p.103).

¿De qué sirve entonces no aferrarse a sí mismo? “Haya paz... amo mi cuerpo” (Yourcenar, 1985b, p.7).

2.3.8 Clitemnestra: un crimen bicéfalo.

No te preocupes de esos ladridos vanos: yo y tú, dueños de este palacio, pondremos todo en orden.

Clitemnestra/ Esquilo

La noche se ha hecho cada vez más profunda. Las estrellas, acostadas cual amantes en el lecho celestial, arrullan con su silencio la espera de una esposa. Sentada en algún balcón de su palacio en Micenas, Clitemnestra, acariciada por el viento balbuceante de traer noticias de guerra, aguarda que en el horizonte se encienda el regalo de Hefesto.

Agamenón, su esposo, partió hace años a la conquista de Troya. El secuestro de Helena le dio motivos para satisfacer su ambición. El pasar de los años lo ha cambiado todo: el hogar es ahora un campo desconocido, el cuerpo es un trasto viejo y el corazón un órgano deforme...De pronto, una llama se enciende a lo lejos gritando victoria, “y por fin alcanzó a esta mansión de los Atridas esta luz que no es sin parentesco con el fuego del Ida” (Esquilo, trans. 1983, p.19). El rey vive, ha logrado su cometido... Pronto volverá, con las manos llenas de triunfo, al palacio que, en su ausencia, ha regido Clitemnestra.

Esta mujer, que ha ocupado el lugar de un hombre en su ausencia, es definida por la tradición mitológica de la siguiente manera:

Hija de Tindáreo [rey de Lacedonia] y de Leda [descendiente de Eolo] (...). Hermana de Timandra y Filónoe, hijas <<humanas>> de Leda, y de Helana, así como de los Dioscuros, los hijos <<divinos>> que Leda tuvo de Zeus. Clitemnestra es hermana gemela de Helena, pero mientras ésta es hija de Zeus, que se unió a Leda en forma de cisne, Clitemnestra es hija de Tindáreo.

Primero estuvo casada con Tántalo, hijo de Tiestes, pero Agamenón dio muerte a su marido y a sus hijos. Perseguido por los Dioscuros [Cástor y Pólux], Agamenón fue obligado a casarse con Clitemnestra. El matrimonio empezaba mal.

Cuando con ocasión de reunirse el ejército en Áulide [para la partida a Troya], el adivino Calcante proclama la necesidad del sacrificio de Ifigenia, Agamenón llama a su esposa y a sus hijos, que se habían quedado en Argos (Micenas), so pretexto de comprometer a Ifigenia con Aquiles. Prepara el sacrificio en secreto, guardándose bien de confiar sus proyectos a su mujer. Una vez inmolada Ifigenia, el rey envía a Clitemnestra a Argos, donde ella rumiará ideas de venganza (Grimal, 1997, p.110-111).

La “mujer de viril decisión” (Esquilo, trans. 2004, p.16) que respeta el pueblo de Micenas casi tanto como a aquel que sustituye, desde el momento en el que Agamenón entregó en sacrificio a su “parto más querido, para que fuera encantadora de los vientos de Tracia” (Esquilo, trans. 1983, p.66), empezó a tejer, pacientemente, una perfecta represalia.

Junto con la llama incendiada para anunciar la victoria viajaría, desde Troya, la tragedia al palacio de Micenas. Al igual que las antorchas se incendiaron para cantar los himnos de la gloria, el fuego de la próxima satisfacción se incendió en el corazón de Clitemnestra. “Muy propio es de mujer dejar que vuele el corazón” (Esquilo, trans. 1983, p. 31).

Henchido de victoria, Agamenón regresa a casa a ocupar su lugar. Los ojos del futuro lo acompañan. Trae consigo a Casandra, a quien Apolo ha dado el don de vislumbrar el porvenir. Al parecer ella ha sido quien ha ocupado, durante los años de la guerra, el lugar de Clitemnestra: “A la extranjera, hazla entrar dentro con bondad: un dios mira de lejos con afecto al que gobierna con dulzura. Pues nadie de su grado lleva el yugo de esclavo. Esta mujer vino conmigo como flor cogida entre muchas riquezas” (Esquilo, trans. 1983, p.44).

Clitemnestra, dueña de una gran astucia, recibió al esposo sobre una alfombra hilada de aduladores engaños. Es labor de una reina acoger al soberano triunfador con todos los honores a pesar del crimen, a pesar del horror... A pesar del olvido.

Las fuentes caudalosas de mis lágrimas se han secado, no queda ya una gota. Tengo enfermos mis ojos, que hasta tan tarde vigilaban, de llorar por la llama mensajera de tu vuelta, que nunca era encendida. Y de mis sueños era despertada por los vuelos ligeros de un zumbador mosquito, tras de ver más desgracias en torno a ti de lo que daba el tiempo mi sueño. Después de que he sufrido todo esto, con corazón libre de angustia puedo llamar a este varón perro guardián de la mansión, cable que salva el barco, firme columna que sostiene el techo, hijo único de una padre, tierra avistada por los navegantes contra toda esperanza, día hermosísimo de ver tras la tormenta, manantial de agua viva para el sediento caminante. Es dulce escapar de la desdicha: estos son los saludos que considero justos (Esquilo, trans. 1983, p.41).

Todo es artificio. También otro, durante las noches, fue quien llenó de gozo, por años, el lecho de la reina. Otro, no el rey, quien la vio envejecer. Egisto, lleno de ambición, mientras Agamenón pasaba los días fuera de casa, aprovechó para colmar de atenciones la fidelidad cansada de Clitemnestra.

Esta leona de dos pies que yace junto al lobo, por ausencia del león generoso, me dará muerte a mí, la miserable [vaticina Casandra posesora de revelaciones]. Cual si un veneno preparara, también añadirá a su poción mi muerte: se jacta, afilando el puñal contra el varón, de darle muerte por castigo por haberme traído (...); En lugar del altar familiar me aguarda el tajo, rojo del cálido degüello de la sacrificada! (...) No hay escape si el tiempo está cumplido (Esquilo, trans. 1983, p.59-60).

El argumento principal de *Agamenón* (s.f.), tragedia escrita por Esquilo como primera parte de la Orestía, es, primordialmente, el relato de la venganza de Clitemnestra, quien, al disponerse su esposo recién llegado de Troya a tomar un baño, lo asesina en la ducha con ayuda de Egisto, su amante.

La venganza de Clitemnestra, en la obra de Esquilo, es la de una madre que, aún a pesar del pasar de los años no perdona al padre por haber sacrificado a su hija. El grito de una mujer parida y desconsolada es el que acompaña el sonido del hacha que penetra, a muerte, un cuerpo guerrero. No hay en Clitemnestra ni un remordimiento. Llena de orgullo, confiesa y grita a los cuatro vientos que ha acabado despiadadamente, y con ayuda de la infidelidad, con la vida de aquel que ha destruído todo lo suyo.

Estas oyendo la ley sagrada de este mi juramento: por Justicia, que ha vengado a mi hija, por Horror y las Furias, a las que he sacrificado a Agamenón, no entrará en palacio ningún temor mientras que en el hogar encienda el fuego Egisto, leal a mí como hasta ahora. Pues éste para mí escudo no pequeño de valor. Yace en tierra el que ha ofendido a esta mujer, a mí, felicidad de las Criseidas bajo Troya; y

también esa esclava y adivina y profetisa compañera de su lecho, su concubina fiel, Casandra, que ha desgastado junto a él los bancos de la nave. No es injusta la suerte de ambos. Pues él de esta manera, y ella a modo de un cisne, tras de cantar el último lamento de la muerte, yace, su amante, y me ha traído un condimento para el lecho de mi gozo. (Esquilo, trans. 1983, p.67).

No creo que haya sido tan innoble la muerte de éste [Agamenón] ¿Pues no implantó un crimen traicionero él en la casa? A mi retoño que nació de él, a mi hija Ifigenia tan llorada la trató con rigor que él sufrió luego. Que no se jacte en los infiernos si muerto por el hierro ha pagado por todo lo que ha hecho (Esquilo, trans. 1983, p.71).

De la venganza de una madre pasamos a la venganza de una mujer que ama. *Clitemnestra o el crimen*, octavo apartado de *Feux* (Fuegos) es, simplemente, la represalia de una amante olvidada.

El asesinato del esposo, consumado con la ayuda del amante, hace del crimen de Clitemnestra un monstruo de dos cabezas. Marguerite, mediante los pensamientos introductorios de este capítulo, abre camino a esta, la historia de un crimen bicéfalo:

“Me es imposible no ver en mi amor una forma refinada de libertinaje, una estratagema para pasar el tiempo, para prescindir del Tiempo. El placer efectúa en pleno cielo un aterrizaje forzoso, envuelto en el ruido de motor loco de los últimos estremecimientos del corazón” (Yourcenar, 2000b, p.104).

¿Dónde estás tú, en que cama, en qué sueño? Si tropezara contigo, pasarías sin verme, pues no somos percibidos por nuestros sueños. (Yourcenar, 2000b, p.105).

Yourcenar presenta la confesión de Clitemnestra y la convierte en la suya propia: Sí, ella mató a su esposo con la ayuda de su miserable amante. Sí, permanece entera, frente a un jurado de piedra que se escandaliza y maravilla por el crimen de la esposa. Sí, ella encarna el grito de toda mujer

desesperada. Sí, “no hay ni una de vuestras mujeres que no haya soñado alguna vez con ser Clitemnestra” (Yourcenar, 2000b, p.107).

La culpable expuesta por Yourcenar no hizo más que entregarse por completo a un hombre que la abandona. La decepción que genera la indiferencia, luego de haberlo entregado todo, se convierte en el móvil de su crimen pasional. Antes de la guerra, Clitemnestra se deshacía en atenciones para con Agamenón. Cada paso dado, cada oficio de mujer realizado por la esposa, cada sacrificio, incluyendo el de la muerte de su hija, sólo tenían sentido porque agradaban al rey de Micenas. No importaba el dolor que pudiera devenirse del cumplir a cabalidad con el deber de reina, mujer, amante y servidora: lo único trascendente, lo único significativo, era que Clitemnestra había nacido para Agamenón y que ella debía ser consecuente con sus sueños de niña, los cuales dictaban el deber de entregarse en lo absoluto al ser que se le había asignado desde la eternidad.

“Pero los hombres no están hechos para pasar la vida calentándose las manos al fuego del mismo hogar: partió hacia nuevas conquistas y me dejó allí, abandonada como una casa enorme y vacía que oye latir un inútil reloj “(Yourcenar, 2000b, p.109). A la partida de Agamenón, Clitemnestra se convirtió en autómata. El tiempo empezó a correr como una liebre que escapa con pericia de las balas del cazador. La memoria comenzó a extrañar a aquel hombre que había llenado el mundo y que había partido sin conocer su peso celestial.

De día luchaba contra la angustia; de noche, luchaba contra el vacío, forma cobarde de la desgracia. Pasaban los años uno tras otro por las calles desiertas como una procesión de viudas; la plaza del pueblo parecía negra con tantas mujeres de luto. Yo envidiaba a aquellas desgraciadas por no tener más rival que la tierra y por saber, al menos, que su hombre dormía solo (Yourcenar, 2000b, p.110).

La ausencia de Agamenón fue toda silencio. Y en el intento de acallar la soledad que la consumía, Clitemnestra acabó, a base de imitación, por convertirse en su amado. Todo lo que en el pasado hacía el rey lo empezó a hacer ella, con una dedicación casi maníaca, de forma que, a su regreso, encontrara su reino tal como lo había dejado.

Sin embargo, y a pesar del amor, los años redimensionan el peso de la soledad. Clitemnestra, ahogada en una ausencia asfixiante, intenta que otro inunde un vacío insaciable:

Infiel a mi hombre seguía imitándolo: Egisto no era para mí sino el equivalente a las mujeres asiáticas o a la innoble Arginia. Señores jueces, no existe más que un hombre en el mundo: los demás no son más que un error o un triste consuelo, y el adulterio es a menudo una forma desesperada de fidelidad. Si yo engañe a alguien, fue con toda seguridad al pobre Egisto. Lo necesitaba para percatarme de hasta qué punto el que yo amaba me era irremplazable (Yourcenar, 2000b, p.110-111).

La infidelidad vista como un acto de amor...Yourcenar hace en *Clitemnestra o el crimen* una profunda reflexión sobre la posibilidad de que este acto, considerado usualmente como una deslealtad, sea, en el fondo, una prueba de amor infinita. El sustituto no hace más que recordar la ausencia del amado, el que reemplaza nunca logra ocupar el lugar del insustituible.

Pero hay ocasiones en las que la persona amada sí consigue un sustituto que lo ame, alguien nuevo que en la distancia empieza a ocupar el lugar del que quiere, y que, con cada aliento dado cerca del amado, roba un poco el aire que permite que el que quiso primero siga existiendo.

Cuando Agamenón volvió de Troya trajo de su mano la prueba del olvido. Casandra, la hechicera turca que lo acompañaba, se convirtió en

seguida, para Clitemnestra, en las manijas del tiempo. Al ver a esa niña de hermosas facciones ocupar en el carruaje un sitio privilegiado, al percatarse de que en su vientre traía un regalo futuro, al instante en el que Agamenón le solicitó, luego de un beso frío, que la tratase con generosidad, Clitemnestra entendió, de golpe, que “sólo podemos bajar y no subir las escaleras del Tiempo” (Yourcenar, 2000b, p.112).

La reina se miró al espejo. La lozanía de Casandra raptó su pensamiento, se vio vieja.... A esa mujer que vivió a la espera del regreso, el pelo se le tiñó de gris de sopetón en el instante, en el preciso instante, en el que vio a lo lejos a la que poseía el don de vislumbrar el porvenir.

La única forma de volver a ocupar un sitio, el que fuera, en el corazón de Agamenón implicaba una medida extrema:

“Yo quería obligarlo a mirarme de frente por lo menos al morir: por eso lo iba a matar, para que se diera cuenta de que yo no era una cosa sin importancia que se puede dejar o ceder al primero que llega” (Yourcenar, 2000b, p.115).

El crimen se consumó:

Le dí torpemente un primer golpe que sólo le hizo un corte en el hombro; se puso de pie; su rostro abotargado se iba llenado de manchas negras; mugía como un buey. Egisto, aterrorizado, le sujeto las rodillas acaso para pedirle perdón. Él perdió el equilibrio y cayó como una masa, con la cara dentro del agua, con un gorgoteo que parecía un estertor. Entonces fue cuando le di un segundo golpe que le cortó la frente en dos. Pero creo que ya estaba muerto: no era más que un pingajo blando y caliente. (...) Después de morir él matamos a su amante: fuimos generosos si ella lo amaba. (Yourcenar, 2000b, p.115-116).

Clitemnestra pretendía, al matar a Agamenón, acabar con su suplicio. No tendría que tolerar más el haberse convertido, para él, en una mujer invisible. Pero los fantasmas no se acallan con el pasar de los días... El amado la perseguirá, para siempre, por los pasillos de la eternidad. Volverá de la muerte, “para burlarse de mí, y acariciará ante mis ojos a la amarilla hechicera turca acostumbrada a jugar con los huesecillos de las tumbas. ¿Qué puedo hacer? Es imposible matar a un muerto...” (Yourcenar, 2000b, p.117).

2.3.9 Safo: el suicidio en la muerte del otro

Me enamoré, Attys, de ti, hace mucho tiempo. Hiciste bien en venir, pues te anhelaba y desfallecía por este deseo que incendia mi alma.

Safo

Safo tejió una guirnalda de flores para su amante: el amor. Para que pudiera caminar apaciblemente por el mundo de la poesía, alfombró el universo con pétalos de rosas y le dio la bienvenida. Se vistió de blanco, para provocar su pasión. No sabía que, sólo con sus letras, había logrado enamorarle...hace algún tiempo.

Al ritmo de la música que toca su lira, Safo canta su poesía a la diosa Afrodita. Al parecer la diosa y la mortal tienen una intimidad compartida. La deidad, al instante de ser solicitada, atiende, complaciente, las plegarias de aquel corazón que late en verso:

¿A quien deseas ahora que mi persuasión atraiga hacia tu amor?
 ¿Quién, OH, Safo, te atormenta?
 Haré que pronto te siga, si te huye;
 que si tus regalos rechaza, él te los ofrezca,

y que de inmediato te ame, si no ama,
Aunque no lo desee (Safo, trans. 1986, p.29).

Tal vez Safo alzara su mirada hacia el Olimpo desde algún bosque o cerca del mar, rodeada de vírgenes hermosas que, al igual que ella, disfrutaban del arte y la sensualidad. Eran tiempos en los que los cantos del poeta usualmente coreaban las hazañas de lo heroico, el extremo de lo trágico, o las particularidades de lo mítico. Pero por su parte, el canto de la poetisa de Lesbos entonaba, diferenciándose, la delicada melodía de lo cotidiano.

“Habla en primera persona del mundo complejo e íntimo del amor, como si fuera natural que todo se redujera a esa incalculable verdad” (Montemayor en Safo, trans. 1986, p.16). Habla sin pudores de ese universo indescifrable, porque, en efecto, no hay mas estrellas que las del amor en su escuela de Lesbos. En su *thiaso*, llamada la Casa de las Musas, hermosas vírgenes se educaban en las artes de la danza, la música y el canto. En más de una ocasión, su labor de maestra o de madre se confundió con la de confidente y amante (Montemayor en Safo, trans. 1986).

En un entorno donde el erotismo nace del arte, la delicadeza de lo femenino es siempre seductora. Por la sensualidad que se suscita de un cuello descubierto, de un cuerpo vestido a medias... de una trenza de cabello tejida a la perfección, que se posa delicadamente sobre unos hombros desnudos... de una tela blanca, que cae impecablemente sobre unos senos de señorita... o por los melodiosos movimientos con los que el cuerpo de una virgen acompaña las notas de alguna melodía; vibraba la pluma de la poetisa de Lesbos.

Gran parte de la producción poética de Safo cuenta los pormenores de sus relaciones con Attys y Anactoria, sus dos grandes amores conocidos. El canto poético de esta mujer, sobre la base de las experiencias vividas con dichas amistades eróticas, tradujo a las letras, tanto lo bueno y lo bello, como los delirios que se suscitan en la cotidianidad de un alma enamorada. Al convertir la vida íntima femenina en algo relevante y digno de contar, Safo no sólo rompía con los estándares de su tiempo, sino que, además, le brindaba a la poesía un nuevo lugar que ocupar en torno a una temática distinta.

Por ser, prácticamente, la única mujer que reluce de un mundo clásico gobernado por lo masculino, la figura de Safo ha sido sujeto de innumerables conjeturas. Para Platón, era la décima musa. Sócrates se refería a ella como la bella Safo. Aristóteles, por su parte, hacía alusión a su genio y sabiduría aunque fue una mujer.

Pero no todo lo que se dijo de Safo es positivo. Ovidio, en su *Arte de amar*, se refiere a la poetisa como la encarnación de la lascivia y la perversión. Séneca, por su parte, hace referencia a que, en su tiempo, algunos se ocupaban por averiguar si Safo era prostituta (Montemayor en Safo, trans. 1986).

De todas las suposiciones que se hicieron en torno a la poetisa de Lesbos hay una que, especialmente, concierne a lo presentado por Yourcenar en el último capítulo de *Feux* (Fuegos). Se dice que Safo es culpable de suicidio por un amor no correspondido. Según Menandro, la poetisa acabó con su vida en Leucadia debido al rechazo de Faón.

Es en torno a este suceso sobre el cual gira, básicamente, *Safo o el suicidio*. Con expresiones tan contundentes como: “¡Qué insípido hubiera

sido ser feliz! “o “Entre la muerte y nosotros no hay, en ocasiones, sino la densidad de un único ser. Una vez desaparecido ese ser, ya no queda más que la muerte” (Yourcenar, 2000b, p.118); Marguerite abre una profunda reflexión, no sólo en defensa del suicidio, sino también, en relación al oficio del poeta.

Marguerite convierte a Safo en una acróbata de circo. Con sus “maletas llenas de perlas falsas y de restos de pájaros” (Yourcenar, 2000b, p.119), como quien colecciona lágrimas preciosas e intentos de alzar vuelo, va, de ciudad en ciudad sentimental, esta mujer ajada de tanto querer. Fue poeta, y ahora sigue ejerciendo un oficio situado entre dos mundos: “criatura imantada, con demasiadas alas para estar en la tierra y demasiado carnal para estar en el cielo” que, “desnuda, cubierta de lentejuelas de astros” (Yourcenar, 2000b, p.120), no persigue más que el domar su corazón.

Por su naturaleza, Safo vivía tumbada en las alturas. Tomaba de la mano a cada una de sus amantes y, con la seguridad de un ángel, fingía lanzarlas al vacío del amor absoluto. Todas la dejaban sola... Tuvo que bajar a la tierra, a ver si, estando ahora a la misma altura del mundo, podía encontrar una entrega verdadera. Una cosa tenía clara: sólo un cuerpo de mujer era capaz de saciarla por completo. “Safo, en sus compañeras, adora amargamente lo que ella no ha sido” (Yourcenar, 2000b, p.122).

Soñaba con un yo distinto y anhelándose diferente amaba todo aquello que quería para sí. Attyls le enseñó a amar la desgracia y Safo la abrazó como si se tratara de su propio destino:

Safo derrocha por aquella niña fantástica el capital acumulado en sus años de flexibilidad y temeridad. Impone a los directores de circo a la mediocre artista que no sabe hacer más que juegos malabares con

ramos de flores. Ambas mujeres dan vueltas por las pistas y tablados de todas las capitales, con esa regularidad en el cambio propia de los artistas nómadas y de los libertinos tristes (Yourcenar, 2000b, p.123-124).

A Safo se le va la vida cuidando a esa niña. El amor erótico se confunde con el amor maternal. Safo se lo ha entregado todo....

Esta mujer, amargada por todas las lágrimas que con valor no derramó jamás, se da cuenta de que sólo puede ofrecer a sus amigas un acariciador desamparo; su única disculpa en decirse que el amor, en todas sus formas, no tiene nada mejor que ofrecer a las temblorosas criaturas (Yourcenar, 2000b, p.125).

Y a pesar de su ofrenda Attys la abandona. Esa virgen, a la que le había procurado el mundo, huyó por la noche con aquel joven correctamente vestido. Ante la ausencia, Safo sólo finge demencia. Prefiere, ahora, el engaño a la muerte.

Pero Attys no vuelve, Attys no volvió. Y entra a escena Faón. En este cuerpo de hombre, Safo sólo pudo ver rasgos de mujer. Este joven que, por momentos le dio a respirar el aire de las estrellas, pronto se convirtió en una repetición maníaca de la malabarista de las flores:

Aquel Faón que tan cómodo se encuentra con su disfraz no es sino un sustituto de la bella ninfa ausente; es una mujer la que llega hasta ella con risa de manantial. Safo, loca, corre con la cabeza desnuda hacia la puerta, huye de aquel espectro de carne que sólo podrá darle los mismos besos tristes (Yourcenar, 2000b, p.130).

Al ver al amante masculino travestido con los restos de Attys, Safo corrió despavorida. Aquel niño/niña no era más que el fantasma de carne de una muerta cuya vida terminó en el desamor. Safo, al entender que Attys ya no existía, que murió aquella noche cuando al volver no la encontró, supo

enseguida que su recuerdo siempre la perseguiría. El suicidio cobra sentido porque otra murió, cobra sentido para aquella que no puede vivir perseguida por la memoria.

[Safo] Se ata apresuradamente al cuello el collar del recuerdo. (...) Trepa por la escala de cuerda de su patíbulo celeste. Huye hacia las alturas de la irrisión de haber creído que existía un joven. Sube de un solo impulso por el único punto de apoyo que le consiente su amor al suicidio: la barra del trapecio, que se balancea en el vacío y cambia en pájaro a la criatura cansada de no ser más que medio mujer; flota, alción de su propio abismo, suspendida por un pie ante los ojos del público que no sabe su desgracia. (...) Sube más arriba, a la región de los focos: los espectadores se cansan de aplaudirla, pues ya no la ven. Colgada de la cuerda que domina la bóveda tatuada de estrellas pintadas, su único recurso para superarse en reventar su propio cielo. (...) Safo, agarrada a su Muerte como a un promontorio, escoge para caer el lugar donde las mallas de la red no pueden detenerla. (...) Pero los que fracasan en sus vidas corren asimismo el riesgo de malograr su suicidio (Yourcenar, 2000b, p.132).

El dolor agónico de la decepción puede hacer la vida intolerable. Después de todo, al una relación amorosa llegar a su final, la muerte arrasa con todo. El sujeto amado pasa a ser un fantasma que vaga por los pasillos del recuerdo, el cuerpo se convierte en un peso de piedra difícil de arrastrar. La metáfora del suicidio en la muerte del otro se hace tumba y a su vez posibilidad de eternidad.

Marguerite Yourcenar termina *Feux* (Fuegos) con su propia muerte en la muerte de André. La escritora extermina todo lo que de sí le produce agonía. No es casualidad que su apuesta final, representada en Safo, sea por lo femenino. Al pasar el incendio, renació de las cenizas un cuerpo de mujer que la acompañó durante la mayor parte de su vida.

“No puede construirse la felicidad sino sobre cimientos de desesperación. Creo que voy a poder ponerme a construir” (Yourcenar, 2000b, p.133).

CAPÍTULO III: TEATRO.

El teatro, nacido para gloria de los dioses, crecerá para regocijo de los hombres.

Gastón Baty y René Chavance

Una sala: escenario, público. Entre estos un espejo invisible. En esa cuarta pared se suscita, mágica e imperceptiblemente, el reflejo de lo humano. El arte es el canto del hombre y el teatro es ese canto en acción. El oficio dramático glorifica el poder de la representación. El alma del ser se traspone allí en un sí mismo producto de la sublimación de la realidad que, mutando, genera un retrato elevado del todo.

El hombre se mira, se conoce y reconoce. Se sucede...el absoluto se sucede sobre las tablas. Al subir el telón comienza el baile del hombre con el hombre, de su regodeo en la miseria y en la plenitud, del encuentro en un reflejo propio que, místicamente, engendra el descubrimiento.

Apenas un destello de inteligencia apunta en la mente humana, la ilumina con un acto de fe en la vida universal. El hombre percibe dentro de sí una fuerza secreta, inmaterial, que no depende del cuerpo, y a la que el cuerpo obedece. Esa alma, que desea, que espera, que deplora o que sueña, cree el hombre reconocerla semejante a la suya en los seres que le rodean, en los animales, en las plantas, en las criaturas todas, que no concibe diferentes a él (Baty y Chavance, 1932, p.9).

Todo comenzó donde nació la belleza. Grecia, vestida de túnicas y máscaras, parió un niño y lo puso a la orden del mundo. Lípidamente le enseñó a caminar, de la mano de Dionisio, por el viaje colectivo. “La voluntad de toda una ciudad, de todo un pueblo cuidadoso de su grandeza, concurría

al esplendor del teatro. Esa voluntad haría de él, poco a poco, el arte supremo” (Baty y Chavance, 1932, p.26).

El hecho teatral implica una cohesión particular de diversos elementos que serán estudiados, posteriormente, a través de la evolución del concepto de lo trágico por la naturaleza de *Feux* (Fuegos). Sin embargo, hay un asunto que merece detenimiento: la magnificencia de lo teatral se gesta en una semilla legendaria que perdura a pesar del entorno. Letra a letra, la palabra nace y el lenguaje crea. El milagro del ser se da gracias a su poder, a su materia creadora...la acción se genera en la palabra. El teatro no es más que palabra viva.

3.1 La palabra: un acercamiento poético al inicio del canto.

En el principio era la Palabra.

George Steiner

La nada flotante...el vacío absoluto...la ausencia suspensiva...De pronto, un destello de lucidez todo lo ilumina, a miles de años luz se enciende la posibilidad. Cual llama en la oscuridad, alumbrando la palabra las tinieblas. Algo se nombra, algo se crea. Algo se nombra, algo nace. El hombre se nombra. Nace el hombre con nombre...SOY.

Existo. En un momento, en un contexto. Nombro el instante, nace el tiempo. Pasado y futuro. ¿Y el segundo?...Presente. El comienzo. Observo, existe el resto. Incertidumbre. ¿Miedo?...Espejo y reflejo. Descubrimiento.

El pensamiento cobra forma a través del lenguaje. Gracias a la palabra, el hombre se hace beneficiario de un poder divino: la facultad creadora, el milagro del soplo alentador que llena el todo de respiro. La palabra no es la ausencia del silencio, es la posibilidad del encuentro en donde lo otro, el otro, se hace tangible.

La voz de lo humano, de lo que esta en su interior, deja de ser grito y se sublima en canto poético. Palabra y ser son una sola cosa. Su oficio supremo, la poesía, es el trono del hombre lúcido que posee el don de transformar la soledad. Vivir según lo humano...“Y es que la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado” (Zambrano, 2006, p.47). En la palabra del poeta el hombre encuentra un asidero, la posibilidad de la sublimación de sí hacia lo sagrado, hacia lo carnalmente sagrado, la posibilidad de la rebeldía, de la revelación.

En el hecho dramático esa sublevación va más allá. En la representación teatral, el lenguaje, en sus formas comunicativas más básicas, diálogo y monólogo, se vuelve protagonista y propulsor de la acción. En ese suceder se produce el encuentro, no sólo del ser con el ser en forma de personajes, sino también del ser con el ser en la dinámica que se suscita entre los actores y el público.

El teatro, por naturaleza, en un arte fatuo. La puesta se esfuma, y junto con ella la representación. Lo que permanece de él es el texto teatral, el drama, en donde la palabra se mantiene, para siempre, incubando la posibilidad del acaecimiento:

Algunos teóricos han llegado incluso a excluir el drama de la literatura y a declarar que se trata meramente del componente verbal del teatro. Esta concepción contradice, por supuesto, muchos hechos. A veces el drama se funde en la literatura lírica o narrativa, y a la larga surge de ellas nuevamente, como en la Edad Media. Muchas obras han sido escritas no para ser representadas sino simplemente para ser leídas. Incluso más importante aún resulta el hecho de que todas las obras dramáticas, no sólo las obras para la lectura, son leídas por el público de la misma forma que los poemas y las novelas. El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino sólo al lenguaje. Muy a menudo no se imaginan a los personajes como figuras escénicas o el lugar de la acción como un espacio escénico. Y aun si lo hace, la diferencia entre drama y teatro se conserva intacta puesto que las figuras y los espacios escénicos corresponden entonces a significados inmateriales, mientras que en el teatro se constituyen en los soportes materiales del significado (Veltrusky, 1990, p.15).

La palabra es, entonces, eterna, y “nada hay en el reino del error ni en el de la mentira que no pueda envolverse en la palabra y estilizarse en forma impecable” (Vossler, 1943, p.27). El reino del hombre es el del equívoco. Su escándalo se posa allí, donde se le intenta ocultar, y desde el centro de la tierra la sangre corre hasta nuestras venas. En esa convulsión, dejan de ser difusas las sombras y se sitúa todo aquello que viaja entre lo sagrado y lo profano. “El teatro, por tratarse de un fenómeno violento, puede ser juzgado como una extensión de la categoría del escándalo”(Bantley, 1964, p.19).

En ese ir y venir, entre lo permitido y lo prohibido, se tambalea un ser que duda, que vibra, que se sabe finito, que se consume en compulsiones quiméricas. La nostalgia de la tranquilidad es su única oración. Del extremo, del sentido de la angustia, la tragedia nace para dignificar el error desde la posibilidad, única y mimética, que le ofrece la palabra...se suspende el tiempo. El hombre se vuelve a nombrar, vuelve a nacer el hombre con nombre...SOY, en la palabra, en el arte.

3.2 Expiando una culpa: una rápida aproximación al centro de la tragedia

Quien no acepta en un momento dado, con clara determinación, lo terrible en su vida, ni se regocija por ello, nunca llegará a apresar la plenitud inefable de la fuerza de nuestra existencia sino que caminará en sus bordes; y alguna vez, cuando el día de rendir cuentas llegue al fin, se verá que no ha estado vivo ni muerto.

Rainer María Rilke

Ese sentimiento de la trágica penetración de la vida que conduce a la poesía y al sacrificio al mismo tiempo.

Marguerite Yourcenar.

El ser camina a tientas por los pasillos del existir. Palpando las paredes que limitan la vida, anda, lentamente, por los caminos de lo posible. Una bifurcación se presenta. El hombre se topa, de golpe, con infinitos atajos, numerosos caminos, con rutas de viaje. El pensamiento, carga y don, lo faculta para la elección; surge la duda.

Por naturaleza, el ser humano vive en el cuestionamiento. La angustia de la dicotomía de la escogencia agobia segundo a segundo lo racional del hombre. El drama que se genera de esta situación es exaltado en la tragedia y colocado en un lugar medianamente manejable. No hay respuestas absolutas, no hay soluciones que puedan satisfacer plenamente las interrogantes de lo humano. Es sólo en el hecho trágico donde el hombre expresa su dualidad y la glorifica. La tensión de la vida se representa allí, enmarcada, entre lo que fue, lo que se es y lo que será:

Tensión entre el mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, conflictos en el hombre, el mundo de los valores, el universo de los dioses, carácter ambiguo y equívoco de la lengua, todos estos son los rasgos que marcan fuertemente la tragedia (Vernant y Vidal-Naquet, 2002, p.39).

En la perspectiva trágica el obrar comprende la razón de la acción. El ser, en su ejecutar, se ve a sí mismo en medio de un abismo indescifrable. A un lado se encuentra lo aprehensible, lo conocido, lo sopesable. Al otro, se halla el juego de lo impenetrable, lo desconocido, la tracción que generan fuerzas sobrenaturales con las que no se sabe si se lucha o se cuenta.

Para que exista acción trágica es preciso que se haya formado ya la noción de una naturaleza humana con sus caracteres propios y que, en consecuencia, los planos humano y divino sean lo bastante distintos como para oponerse; pero es preciso también que no dejen de aparecer como inseparables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana deja paso al debate interior del sujeto, a la intención, a la premeditación, aunque ésta no haya adquirido suficiente consistencia y autonomía como para bastarse a sí misma (Vernant y Vidal-Naquet, 2002, p.42).

De esta forma se vuelve al origen, a la palabra que es pensamiento, al pensamiento que muta en canto, al canto que posibilita la elección. Pero la elección nunca es consistente, y genera ansiedad, ansiedad que se transforma en náusea de la que nace un grito desgarrador: el alarido ensordecedor de la zozobra trágica, que no es más que la agonía del hombre.

Desde esa fragilidad el ser se obliga a encarar su realidad. La forma más antigua para realizar ese enfrentamiento implica, sencillamente, su representación. La tragedia y la comedia se ocupan de esto desde un lugar que apunta a la trascendencia. Desde un extremo donde la realidad, nunca

literal, sigue siendo verdadera, las formas teatrales más elevadas se ocupan de sublimar el padecimiento que implica existir:

La realidad nos resulta dolorosa. Esta es la causa por la cual suprimimos de nuestra conciencia tantas de nuestras reacciones ante sus ofensas. La realidad nos hace sentir culpables, y esto nos provoca ansiedad. Si nos hacen recordar la realidad, se renuevan los sentimientos de culpa y la ansiedad. Por ello, en el arte ninguna evocación directa debería ser bien acogida: no deberíamos hallar placer en el dolor (Bentley, 1964, p.240).

Pero en numerosas ocasiones lo encontramos. Y a lo placentero sigue el dolor, como decía Fedón, y acto seguido del dolor producido por el placer deviene la culpa...generación espontánea de los opuestos. Sí, el ser es masoquista, persigue el placer, a sabiendas del sufrimiento venidero, con la esperanza de satisfacer un deseo mayor. Aspira a la inocencia y el hombre es el eterno culpable, el perpetuo delincuente.

Lo siniestro de la tragedia es que, precisamente esa apetencia superior nunca se sacia, y, usualmente en la muerte, es donde otorga al hombre la redención. Encararlo a la muerte es, sin duda, reafirmarlo en la vida. “En este punto culminante de la tragedia, en el que todo se anuda, surge sobre la escena el tiempo de los dioses y se muestra en el tiempo de los hombres” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002, p.43).

3.2.1 Aristóteles: “la oscura raíz del grito”

La tragedia es, como toda poesía, imitación.

Ángel J. Cappelletti

Tal vez en el reconocimiento de la debilidad se genera la fuerza de la superación. El hombre, abrazando su miseria, vuelve a su naturaleza y se rescata. Es humano sentir miedo, es propio del ser sentir compasión. La tragedia transmuta el primero en temor reverencial, y la segunda en un sentimiento virtuoso. En la aceptación se genera la reflexión, y luego de la meditación se suscita el cambio.

Con respecto a un análisis profundo de la tragedia clásica, todo lo que a nosotros ha llegado proviene de la *Poetike* (Poética) de Aristóteles. En esta obra, el autor hace un estudio profundo de todo lo que concierne al hecho trágico y establece los puntos claves, las condiciones, bajo el cual este se consume.

La tragedia es definida por el estagirita como:

La imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de las pasiones (Aristóteles, trans. 2006, p.6).

Ese proceso imitatorio es el que se sucede en todas las artes. La distinción entre las mismas se produce precisamente por los medios a través de los cuales se sucede la misma. En el caso propio de la tragedia, la imitación se produce, básicamente, a través del espectáculo, la composición musical y el texto poético. Según Cappelletti, en las notas que acompañan la

versión de la obra de Aristóteles utilizada, el espectáculo se refiere al “ordenamiento y la belleza del escenario, de las máscaras, de los vestidos y ornamentos, así como de los movimientos y gestos de los actores” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.61). Por su parte la composición musical hace alusión a “la modulación del canto de los versos” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.61) y el texto poético no es más que “el estilo literario, el modo de utilizar el lenguaje y la métrica” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.61).

La grandeza de la tragedia radica en el tipo de acción a la que apunta imitar. Esta debe ser noble y digna para ser elevada, en contraposición al tipo de acción que imita la comedia, que no es otra que la vil y vulgar. Toda tragedia, para consumir su fin último catártico, término en el cual se ahondará más adelante, debe estar compuesta, según Aristóteles, por los siguientes elementos asumidos de la siguiente manera:

1.- El Argumento: se refiere a la “unitaria disposición de los hechos” (Aristóteles, trans. 2006, p.7) y constituye el fin de la tragedia. Está constituido por tres elementos : la peripecia, el reconocimiento y la acción pasional. El primero “es la transformación de lo actuado en su contrario” (Aristóteles, trans. 2006, p.12), el segundo “comporta un cambio de la ignorancia al saber” (Aristóteles, trans. 2006, p.13). Ambas aluden a la capacidad del hecho trágico de suscitar de lo terrible algo positivo y dignificante. El tercero, se refiere a una acción aflictiva donde, por lo general, mueren la mayoría de los personajes.

2.- Los Caracteres: cualidad de los personajes actuantes que hacen suceder el argumento. “Equivale aquí a la personalidad que el poeta atribuye

a cada una de las <<dramatis personae>> (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.62) o a la “forma o estructura de la voluntad que determina el comportamiento y el modo de obrar de una persona (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.62). También se refiere a “aquello por lo cual decimos que los personajes son de determinada manera” (Aristóteles, trans. 2006, p.7).

3.- El Pensamiento: “este consiste en la capacidad de expresar lo que es factible y adecuado, lo cual se da en el diálogo” (Aristóteles, trans. 2006, p.8). También puede definirse como “las opiniones y raciocinios expresados por los personajes, que justifican racionalmente el proceso lógico de la acción o trama de una tragedia” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.65).

4.- El Lenguaje: puede asumirse que se refiere al estilo o a la “facultad de expresarse por medio de palabras, la cual tiene igual fuerza en verso y en prosa” (Aristóteles, trans. 2006, p.8).

5.- El Canto: “es el más importante de los ornatos” (Aristóteles, trans. 2006, p.8), porque se vincula de forma particular con el lenguaje y es llevado a cabo por el coro.

6.- El Espectáculo: es una cualidad extrínseca de la poesía y para Aristóteles no definitoria de la acción trágica, ya definida anteriormente.

Cada uno de estos elementos tiene un propósito, una función particular dentro de la estructura trágica: el argumento, los caracteres y el pensamientos, son la representación de las cosas imitadas. El lenguaje y el

canto, son los recursos utilizados para la imitación, y el espectáculo se refiere al modo, a la manera en la que es efectuada la misma.

Además de establecer los elementos de la tragedia, Aristóteles hace referencia a la forma estructural de la misma. Estableciendo diversas secciones, la tragedia puede dividirse de la siguiente manera:

1.- El Prólogo: “es toda la parte de la tragedia que antecede al ingreso del coro” (Aristóteles, trans. 2006, p.13). Se refiere a “la parte inicial del drama” y tiene como objetivo el “plantear la cuestión y dar a conocer los personajes” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.73).

2.- El Episodio: “es toda la parte de la tragedia que sucede en medio de todos los cantos corales” (Aristóteles, trans. 2006, p.13). “Es casi un equivalente a lo que llamaríamos hoy <<acto>>. Su nombre se explica por el hecho de que supone la introducción de un personaje que se une al coro” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.73).

3.- El Éxodo: “es toda la parte de la tragedia después de la cual ya no hay cantos corales” (Aristóteles, trans. 2006, p.13). También “quiere decir <<salida>> y designa el canto del coro al dejar la escena. No representa, como podría imaginarse, el desenlace del drama, sino el final de la intervención del coro” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.73).

4.- El Párodo coral: es “la primera expresión del coro” (Aristóteles, trans. 2006, p.13). “El canto inicial” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.73).

5.-El Estásimo: “es el canto del coro sin anapetos ni troqueos” (Aristóteles, trans. 2006, p.14). Es decir, “es el canto que separa un episodio de otro” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.73).

Según Capelletti, en algunas tragedias también se sucede el llamado *Cosmos*, que es “una lamentación o treno dialogado entre el coro y un actor (o dos)” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.73-74). De acuerdo a lo expresado por el traductor, y luego de la explicación realizada, puede ya exponerse que la estructura normal de una tragedia es la que se presenta a continuación:

- 1.- Prólogo (Acto1)
- 2.- Párodo
- 3.- Episodio (Acto2)
- 4.- Estásimo
- 5.- Episodio (Acto 3)
- 6.- Estásimo
- 7.- Episodio (Acto 4)
- 8.- Estásimo
- 9.- Episodio (Acto 5)
- 10.- Éxodo

Superada la exposición conceptual es posible dar paso a lo reflexivo. Para esto se hace necesario ahondar en un punto relativamente complejo expuesto, también por Aristóteles, en la *Poética*:

Puesto que la tragedia no es sólo representación de una acción perfecta sino también de [acontecimientos] temibles y lamentables, y esto se logra, sobre todo, cuando ellos suceden de modo insospechado, pero dependiendo unos de otros, pues en tal caso

causarán más asombro que si se produjeran automáticamente o causalmente (...) estos argumentos resultarán necesariamente más bellos.

De las cosas a las que se debe tender y de las que hay que guardarse al organizar los argumentos y de cómo se ha de llevar a buen término la tragedia, trataremos en seguida, después de lo dicho hasta ahora. Puesto que la trama de la más bella tragedia no debe ser simple sino compleja y representar hechos terribles y lamentables (esto es lo específico de tal representación), resulta evidente, en primer término, que los hombres honestos no han de ser mostrados mientras pasan de la felicidad a la desdicha, porque eso no es terrible ni lamentable sino infame, ni los malvados mientras cambian de la desdicha a la felicidad, porque ésta es la más anti-trágica de todas [las situaciones], en cuanto no posee ninguna de las [condiciones] que debe poseer: no produce, en efecto, simpatía por los hombres, ni compasión ni temor. Tampoco debe pasar el hombre enteramente malo de la felicidad a la desdicha. Tal situación podría provocar simpatía por los hombres, pero no compasión ni temor pues la una se siente por quien es desdichado sin merecerlo, el otro por quien es semejante. La compasión es por quien no merece sufrir; el temor por quien es semejante a nosotros, de manera que el resultado no es aquí ni la compasión ni el temor. Queda pues, el personaje que se encuentra en el medio de estos extremos (Aristóteles, trans. 2006, p.12-14).

En primera instancia es necesario aclarar que el fin supremo del argumento trágico es el provocar en el espectador la moderación de las pasiones relativas al temor y a la compasión. Por tanto, todo el curso de la acción debe estar supeditado al logro de este propósito, y debe responder coherentemente a esa consumación. La realización de un personaje que, moralmente, no persigue la felicidad, es decir, el perfeccionamiento de su naturaleza a través de una actividad sucesiva acorde a lo bueno y a lo bello, es anti-trágica porque no responde al carácter reformador de la tragedia.

La presentación elevada de acciones extremas en lo terrible debe causar en el público un cambio, una reflexión. Es en esa meditación donde puede sucederse el hecho catártico, donde la transformación en algo

edificante de todo aquello que en el ser no es acorde con la búsqueda de la felicidad se hace viable.

Yourcenar, mediante la realización de *Feux* (Fuegos), pretendía exhumar de sí misma la pasión frenética que sentía por André Fraigneau. Vista desde este punto, esta obra fue realizada por la escritora con un fin asociable al del hecho trágico. La tragedia ofrece al hombre la posibilidad de la dignificación de las penas y Marguerite pretendía con *Feux* (Fuegos) glorificar su dolor. Colocándose como espectadora de su tragedia, al trasponerse en personajes cercanos al mito, al colocarse en extremos, se podría decir que la escritora aspiraba a la inmunización de sí, de sus propios sentimientos.

Según algunos de los análisis realizados por diversos pensadores a lo largo de la historia en cuanto a lo referido por Aristóteles, la catarsis es, en principio, el proceso en el cual se sucede la transmutación de la compasión y el temor en sentimientos manejables. Sin embargo, muchos intelectuales no reducen el proceso catártico a dichos sentimientos. Por ejemplo, Rostagni, en su *Studi italiani di filologia classica (Estudio italiano de filosofía clásica)*, entendía la catarsis “como un procedimiento que se halla entre lo médico y lo orgiástico, por el cual encuentran los hombres un desahogo de sus pasiones y se sienten por tanto aliviados y gozosos” (Cappelletti en Aristóteles, trans. 2006, p.XVIII).

En cualquier caso, no hay duda de que *Feux* (Fuegos) nació como bálsamo para las heridas ocasionadas por un amor no correspondido. La catarsis, dolorosa por la confrontación del ser con el ser pero finalmente placentera, será consumada en su totalidad cuando se suceda, de forma

vívida, el argumento —la acción trágica propuesta por Yourcenar— en el único sitio posible, es decir, sobre las tablas.

3.2.2 Neoclasicismo francés: la pasión estructurada

Una trágica grieta, un núcleo irreductible de inhumanidad, parecía haber en el misterio de las cosas.

George Steiner

Bajo la luz del rey sol todo en Francia lucía distinto: se había ganado la Guerra de los Cien Años y París se había convertido en el centro cultural del universo europeo. Al parecer el hombre de dichos dominios estrujaba, finalmente, un triunfo ficticio luego de siglos de desilusión. El francés exprimía su jugo, disfrutaba sus delicias, bajo un régimen que pregonaba el absolutismo de la monarquía.

El cuerpo se hallaba condenado, y junto con él, la carne, el arte y la belleza. Las estructuras eclesíásticas de la época habían bautizado al teatro como el oficio del demonio. El jansenismo, corriente de estricta moral, había obligado al hombre a rechazar toda ocasión de pecado, y el arte de la representación era, para muchos, el lugar donde obraban las tinieblas.

Se había desarrollado, para esos años, una corriente de pensamiento rigurosamente racional en dominios galos. Con los planteamientos de Descartes, el hombre francés se aferró a su racionalidad, eso único innegable, el pensamiento, aquello de lo que no hay duda posible; luego de comprobar que, de la devastación de su cosmología, sólo podía rescatar lo racional.

El pensamiento hacía imperativo volver a la estructura, regresar a las casillas, milimetrar el entorno...el auge de la ciencia, de la hipótesis, de lo comprobable. Cuando la razón se vuelve tirana, la forma olvida el fondo en el cajón de lo sensible. “Se consuma el divorcio entre lo exterior y lo interior. Se construyen fachadas de simetría grandiosa, sin tomar en cuenta para nada lo que va a colocarse detrás” (Baty y Chavance, 1932, p.139).

Esta visión restringida de la realidad afectó, como era de esperarse, a las formas de representación teatral. Luego del caos, siempre se procura el orden, que en la desesperación por el acomodo, la mayoría de las veces resulta excesivo. En ese afán por ceñirse indefectiblemente a las órdenes de la razón, las reglas unitarias de Aristóteles se convirtieron en un recipiente formal bastante hueco. Dramaturgos escribían tragedias siguiendo una receta que, carente del ingrediente de la acción elevada, resultaba insipiente.

En este entorno, surgen las figuras de Racine y Corneille. “Decimos Corneille y Racine porque así lo señalan las fechas y los textos escolares, pero nos equivocamos. No debíamos poner en yunta dos poetas a quienes sus convicciones personales, así como su concepción sobre el teatro, mantienen estrictamente separados” (Steiner, 2001 p.42). Como por sus naturalezas ambos dramaturgos deben estudiarse por separado, sólo se hará un recorrido por la relevancia de Racine, debido a la inmensa influencia que tuvo en la obra de Marguerite Yourcenar.

Jean Racine fue capaz de estallar lo pasional, desprendiéndose de lo superfluo, dentro de un marco estructural sumamente exigente. Este dramaturgo supo acoger con espontaneidad la forma cerrada de la tragedia clásica, supo convertir sus limitaciones en ventajas provechosas de estilo

que lo dotaron de relevancia y recolocó la palabra en el lugar elevado donde la adoraban los griegos.

El de Racine es una arte de tensión calculada. Todo género de imágenes se viene a la cabeza: la tensión entre el reposo inherente, del mármol y la celeridad del movimiento representado en la escultura griega, el arbotante, la fuerza contenida de un resorte de acero. Racine es de la estirpe del genio que trabaja con más comodidad dentro de convicciones restrictivas. (...) Un equilibrio rector se mantiene entre la fría severidad de la técnica y el apasionado ímpetu material. Racine vertió metal fundido en sus formas inflexibles. A cada momento se espera que la estructura ceda bajo la tensión, pero la estructura resiste, y en sí mismo lo que se prevé ocurrirá tiende a promover el interés. (...) A veces la preocupación por la estructura puede llevar al artificio. (...) En Racine, rara vez se da este género de fracaso. Casi siempre es capaz de ajustar el diseño de la acción trágica a las exigencias de la forma clásica (Steiner, 2001, p.63).

La elegancia y distinción del poeta francés radica en su apuesta por la palabra. En un entorno donde todo era espectáculo, la obra raciniana apuntaba a lo esencial del hecho teatral. En un espacio desnudo la riqueza de un símbolo se multiplica y la posibilidad del discurso se intensifica.

Con un mínimo de intriga, con el menor material posible, y desarrollando una acción sumamente constreñida, pudo alojarse fácilmente en las reglas. Su pura sensibilidad, afinada todavía más por su íntimo conocimiento de la literatura griega, (...), se extiende en admirables poemas dialogados, profundamente dramáticos en el sentido que tiene esta palabra fuera del teatro. Pero la representación no puede añadir nada a su belleza. El texto se basta a sí mismo (Baty y Chavance, 1932, p.143).

Lo precioso de Racine es que logra sublevar los arquetipos convencionales sin violentar su estructura. La mayoría de sus heroínas son seres que, a vuelo de pájaro, resultan despreciables. El poeta logra suscitar el escándalo, con un estilizado uso del lenguaje materializado en versos prosaicos exquisitos, de que la audiencia o el lector terminen por sentir

compasión, piedad, por seres que, juzgados duramente, no ameritan tales condescendencias.

El alma de la tragedia fue liberada por Racine de los calabozos del artificio. Parecía que todo se había perdido, que el hombre, ofuscado en la estructura, nunca más volvería a disfrutar del placer de lo catártico. Pero en la obra del poeta francés se produjo el mágico acomodo de la disposición clásica a un instante distinto. El palpito emocional, pasional, es traducido, dentro de las exigencias estructurales, a las necesidades de un tiempo nuevo. La tragedia neoclásica francesa, de la mano de Racine, abrió posibilidades para el rescate de lo humano, de su lenguaje interior, de entre las ruinas del universo.

3.2.3 Dios ha muerto...y con él, la tragedia.

*Me digo con frecuencia: lo trágico nos ha abandonado; y éste es, tal vez,
nuestro verdadero castigo.
Milan Kundera*

En 1882 el hombre se convirtió en el verdugo de Dios. Nietzsche, armado de su filosofía, disparó el tiro de gracia racional a la existencia de lo sagrado. “Dios ha muerto” y junto con él la posibilidad de enfrentarse a la fatuidad. Desde entonces, el hombre ha caminado por los pasillos de su universo sin esperanza, vacío de lo superior. Hemos perdido la batalla contra el tiempo...

Si interrogamos al drama trágico moderno o futuro, y lo diferenciamos de las variaciones sobre temas y mitos trágicos antiguos de las obras teatrales del siglo XX, planteamos la internalización, en nuestra conciencia y en nuestra cultura, de los múltiples mensajes de la muerte de Dios y del eclipse de la religión (Steiner, 1997, p.115).

Pronto se manifestará la desolación de la humanidad. Huérfana de padre, esa niña, aún perdida, tendrá que crecer a golpes y enfrentarse a sí misma. La pequeña se sabe asesina de su progenitor: la conciencia de la culpa hace posible su expiación. El remordimiento impone el maniqueísmo. Muere el sentido trágico al subyugar la relatividad de las verdades humanas. Ya no hay mapa que seguir para acabar con la angustiada certeza de la condenación. Surgen los intentos desesperados de compensación, de hueca justicia, de consolación.

“La decadencia de la tragedia está indisolublemente asociada a la decadencia de la cosmovisión orgánica y su consiguiente contexto de referencia mitológica, simbólica y ritual” (Steiner, 2001, p.214). Al no existir fuerzas sobrenaturales que ejerzan tensión sobre el destino de lo humano, la tragedia pasa del proscenio a los camerinos del escenario universal. No hay dioses que sustenten una cosmología elevada, no hay un dios que garantice la salvación. Hueco de esperanza, vacío de significación, el hombre emprende, por su propia cuenta, el camino de la compensación. La muerte de la tragedia, su muerte, esta asociada directamente a la pérdida de fe.

Según George Steiner, en su ensayo *Tragedia absoluta* (1990), pocas son las obras que responden de forma impecable a los estipulados trágicos. Según su análisis, esto se debe a que el sentido de la tragedia pura va intrínsecamente ligado al simple crimen de existir, y que ese delito, perpetrado en una inocencia culpable, se hace intolerable para la humanidad. “La tragedia absoluta es el modelo preformativo de la desesperación. La tragedia absoluta peca contra el Espíritu Santo de la esperanza. Sus términos declaratorios son nada y nunca” (Steiner, 1997, p.118). Por esto, la mayoría de los relatos modernos no responden a ese esquema, sino que apuntan, por supervivencia, a la tragicomedia. En ellos:

El problema de la existencia humana es imitado, estilizado y seleccionado de forma plural. Allí donde hay tormento y ruina hay también placer y esperanza. Es en ese movimiento pendular y en esa simultaneidad es donde se considera que reside la verdad vital, la esencial trivialidad de la supervivencia humana. En el mismo instante en el que se asesina a Agamenón o se envenena a Hamlet se celebra una boda, nace un niño o tiene lugar una alegre y tranquila comida en alguna casa fuera del palacio o incluso en una habitación del palacio más o menos distante del baño real o de la escena del duelo (Steiner, 1997, p.106).

El curso natural de las cosas es indetenible. La barbarie que ha marcado la historia post-moderna también se une a ese infinito suceder. La incapacidad de crear del hombre inhumano se asocia a la imposibilidad de reducir su experiencia a una forma estética. Si lo bueno y lo bello van de la mano, como lo señalaba Aristóteles, la humanidad post-moderna, hundida en la maldad, sólo puede circunscribirse a lo feo. Esto, sin duda, podría también estar cargado de una importancia artística. Pero ella, deformada por los años, ajada por el paso del tiempo, no puede más que quedarse corta ante el cuestionamiento intrínseco a la naturaleza humana. El arte ya no es espejo...ahora sus expresiones no reflejan el interior del ser. Otro dios vuelve a morir.

La forma en que el drama trágico está entrelazado con categorías religiosas se asienta en cimientos a la vez banales y primarios. Cuando las conjeturas extraídas sobre el origen del sufrimiento humano, sobre la naturaleza de mal, sobre el infortunio inexplicable o sobre el éxito moralmente repelente se expresan con seriedad, cuando son objeto de un análisis riguroso, serán de índole religioso. (...) La tragedia apoya la duda radical y la protesta en una confrontación con el "no a" y con lo inhumano, al tener estas designaciones dos sentidos ominosamente afines: significan eso que es más poderoso, más duradero y más antiguo que el hombre, y eso otro que no comparte, al menos de forma demostrable, la ética, la compasión, la autocrítica, la gracia del perdón de la humanidad (Steiner, 1997, p.113-114).

La tragedia es el tipo de arte que se sustenta en la existencia Dios. Tal vez él, sentado en su butaca, se ha cansado de la barbarie humana. Dios ha dejado sólo al hombre, despojado de mitos significadores de la desgracia o la sublimación, desnudo de explicaciones de su contexto referencial. El poeta que hoy en día se dispone a hacer tragedia no es más que un arqueólogo que saquea la tumba de lo divino, de sus restos en descomposición. Para que la tragedia pueda resucitar de entre las cenizas es preciso, indispensable, que el hombre post-moderno empiece a creer.

MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Objetivos

...en donde nuestros sueños no son más que restos de un naufragio de realidades sumergidas.

Marguerite Yourcenar

OBJETIVO GENERAL

Realizar un texto teatral inspirado en el libro “*Fuegos*” de Marguerite Yourcenar.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ❖ Conocer la vida y obra de Marguerite Yourcenar
- ❖ Comprender las diversas dimensiones de los personajes principales de cada una de las prosas líricas que conforman *Fuegos*.
- ❖ Analizar el mensaje, la estructura y el contexto bajo el cual fue escrito *Fuegos*.
- ❖ Comprender el valor de la palabra en el teatro.
- ❖ Establecer los conceptos básicos de la tragedia.
- ❖ Escribir un texto dramático que refleje, eleve y culmine el proceso catártico iniciado por Marguerite Yourcenar al escribir *Fuegos*.

1.2 Delimitación

La acción, al dividirse, me quita la ilusión de actuar y cada victoria se convierte en un espejo roto, donde no me veo de cuerpo entero

Marguerite Yourcenar

Para la realización del texto teatral se utilizará como fuente principal el libro *Fuegos* de Marguerite Yourcenar. Debido al carácter personal de dicha obra se hace necesario conocer las circunstancias en las que fue realizada y la vida de su autora. Para alcanzar esa comprensión, se han elegido, principalmente, dos biografías: *Marguerite Yourcenar: Qué aburrido hubiera sido ser feliz*, de Mihèle Goslar y *Marguerite Yourcenar: La invención de una vida*, de Josyane Savigneau. Además, se ha trabajado con la entrevista realizada por Matthieu Galey titulada *Marguerite Yourcenar: Con los ojos abiertos*, y con la compilación de correspondencias de la escritora publicada por Alfaguara, *Cartas a sus amigos*. También se ha utilizado como referencia la trilogía de Marguerite Yourcenar: *El Laberinto del mundo*, también llamada trilogía de la Pléyade, compuesta por los volúmenes: *Recordatorios*, *Archivos del Norte* y *¿Qué? La eternidad*.

Pero como a través de la comprensión de su obra es como se conoce mejor a un escritor, se ha hecho un ameno paseo por toda la bibliografía de Marguerite Yourcenar. Se han estudiado con un detenimiento especial las producciones inmediatamente anteriores y posteriores a *Fuegos: Alexis o el tratado del inútil combate*, *Cuentos Orientales* y *El tiro de Gracia*, su libro capital *Memorias de Adriano* y sus producciones ensayísticas. Además se han revisado sus textos teatrales y su poemario *Las caridades de Alcipo*.

Es importante destacar que *Opus Nigrum*, a pesar de ser un libro sumamente significativo de entre todos los escritos por Marguerite, ha sido excluido del Marco Teórico por la inmensa distancia que existe entre su argumento y la idea principal del libro inspirador.

Para comprender con mayor agudeza las imágenes míticas y legendarias utilizadas por Yourcenar en *Fuegos*, se ha hecho un recorrido por las fuentes primarias en las que se encuentran descritas. Es decir, en el caso de Fedra se han estudiado las piezas de Eurípides y Racine. Para Aquiles y Patroclo se ha utilizado *La Iliada* de Homero y para Antígona la pieza de Sófocles. Lena, por su parte, y como se indica en el Marco Teórico, ha sido analizada únicamente desde la propuesta de Yourcenar, debido a que la fuente original, *Vidas Paralelas* de Plutarco, no fue encontrada. A su vez, para María Magdalena se ha utilizado la Biblia y un estudio donde se hace una reflexión sobre los Evangelios Apócrifos. Fedón ha sido desarrollado desde los *Diálogos* de Platón y Clitemnestra desde la obra de teatro de Esquilo. Para finalizar, se han estudiado dos Antologías poéticas de Safo para comprender a la poetisa de Lesbos. Además se ha utilizado el libro de Gaston Bachelard titulado *Fragmentos de una poética del Fuego* para aprehender, intuitivamente, la relevancia imageneológica de dicho elemento.

El desarrollo de la parte teatral se ha limitado, por el carácter catártico de *Fuegos*, al estudio de los conceptos básicos del género trágico y a su evolución en el tiempo. Partiendo de la Poética de Aristóteles, pasando por el Neoclasicismo francés y culminando con las visiones post-modernas de George Steiner y Milan Kundera, se ha concretado dicho propósito. Al realizar el análisis respectivo de lo concerniente a la tragedia, se ha descubierto que la palabra posee en ella un peso importante y se ha

efectuado un detenimiento especial en la relevancia y resonancia de la misma para una mejor comprensión del género.

Por su parte, se ha incluido en el Marco Metodológico un paseo por el antecedente de este trabajo de grado. La crónica del recorrido emprendido a través de la trilogía de la profesora Virginia Aponte, *Evocaciones*, a una Ítaca alcanzable: un texto teatral inspirado en Fuegos de Marguerite Yourcenar. Esta especie de crónica cobra importancia puesto que, a través de ella, se intentan exponer las bases sobre las cuales se fundamenta el producto final de este trabajo de grado.

1.3 Justificación

...esta retórica apasionada.

Marguerite Yourcenar.

Existen grandes puntos de partida, eternos inicios que parecen particulares y que luego, en un golpe de lucidez, se descubren como parte de una generalidad. Los clásicos literarios tocan aquello que es intrínsecamente humano, reflejan, en sus letras, las grandes preguntas del hombre. Marguerite Yourcenar se ha consagrado como una de esas autoras que poseen la capacidad para tocar, con única delicadeza, las fibras más sensibles de la humanidad.

Al ser la primera mujer aceptada en la Academia Francesa, Yourcenar es ahora un referente obligado de la literatura moderna. Sin embargo, son pocos los trabajos realizados, sobre todo en nuestro idioma, en torno a ella y

a su obra. Debido a este vacío informativo, y a que se siente una especial admiración por dicha escritora, se ha elegido como sujeto de trabajo.

Por otro lado, Marguerite Yourcenar escribió Fuegos para exhumar de sí la pasión que sentía por su editor André Fraigneau. Para que un proceso catártico sea efectivo, según lo indica Aristóteles, la acción debe ser consumada. Sólo el teatro, por sus características intrínsecas, es el medio adecuado para elevar el proceso iniciado por Yourcenar y darle una digna culminación.

Así pues, mediante un texto dramático inspirado en Fuegos, sólo se pretende concluir el proceso iniciado por su autora, aquel día en el que, sentada frente a una máquina de escribir, decidió volcar a las letras un sentimiento que le producía una extrema agonía.

CAPÍTULO II: ¡Qué insípido hubiera sido ser feliz!

2.1 El proceso: el viaje a una Ítaca alcanzable

Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca ruega que el camino sea largo, lleno de aventuras, lleno de descubrimientos.

*A Lestrigones, Cíclopes,
Al colérico Poseidón, no temas:
Nunca hallarás tales seres en tu camino,
Nunca mientras altos sean tus pensamientos,
Mientras una extraña emoción
Estimule tu alma y tu cuerpo.
A Lestrigones, Cíclopes,
Al fiero Poseidón, nunca encontrarás
A menos que en tu alma los lleves dentro,
A menos que tu alma los ponga ante ti.*

*Ruega que el camino sea largo.
Que sean muchas las mañanas de verano en que,
Con gran placer y alegría,
Entres en puertos desconocidos;
Podrías detenerte en los mercados de Fenicia
Y comprar hermosas cosas,
Coral y nácar, ámbar y ébano,
Toda clase de perfumes sensuales...
Adquiere tantos como puedas;
Podrías visitar muchas ciudades egipcias
Y no dejar de aprender de sus sabios.*

*Que siempre Ítaca esté en tu pensamiento.
Llegar ahí es tu destino.
Pero nunca apresures el viaje.
Es preferible que dure años,
Que seas viejo cuando alcances la isla,
Rico con todo lo que habrás ganado en el camino,
Sin esperar que sea Ítaca la que te haga rico.
Ítaca te dio un maravilloso viaje.
Sin ella no habrías partido.
Pero ya no tiene más que darte.*

*Y si la encuentras pobre, no creas que Ítaca te ha engañado.
Sabio como te haz hecho, tan pleno de experiencia,
Habrás entendido lo que significan las Ítacas.*

Constantin Kavafis

2.1.1 Evocaciones: una trilogía a modo de antecedente

Dudo mucho que exista otro medio mejor para tomar contacto con el mundo que la imaginación.

Virginia Aponte

Pretender el distanciamiento en lo que será dicho a continuación se me hace no sólo imposible, sino poco honesto. Así pues, me permitiré dejar atrás la rigidez propia del discurso académico para intentar explicar, con mayor veracidad, el impacto que ha tenido en mi vida el trabajo realizado por la persona que ha guiado, desde el afecto, mi paso por las aulas universitarias.

Todo comenzó en el cuestionamiento. Andando ese recorrido que se inicia con la incertidumbre de la existencia de una utopía alcanzable. Así pues, tomé una decisión: voy a hacer teatro. Siguiendo ese instinto, añadí a mi formación académica una más humana y tal vez más provechosa: la que sólo se obtiene en el encuentro con el otro.

La profesora Virginia Aponte comandaba desde hacía ya más de 20 años aquel ejército de soñadores al cual me unía el día de mi audición. Ese sótano, donde todo se sucede para el que es miembro de Teatro UCAB, comenzó a tener, también para mí, un valor inexplicable.

Pero no viene al caso relatar mi experiencia como miembro de dicho grupo teatral, ni como facilitadora de talleres de teatro en diversas comunidades del país. Lo que aquí aplica es el relato de otro descubrimiento, distinto y paralelo, que ha sido definitorio en la manera en la que hoy día miro

mi universo, y que sin duda, es la mayor influencia que poseo al realizar este trabajo de grado.

Ese maravilloso hallazgo consiste, en primer lugar, en la posibilidad de seguir un camino intuitivo, un método de confianza en la intuición, para llevar a cabo el proceso de la escritura de un texto dramático, en el cual, la aprehensión del alma del autor se da en un proceso conjunto entre la palabra elegida, otorgada por el mismo, y la puesta en escena:

Yo tengo un texto que sirve de base para la creación de la imagen en el escenario y esa imagen, definitivamente, es acción. Palabra, imagen, acción. Entonces, ¿cuál sería el método? Sería atrapar el alma del autor en esas palabras, pero además de que están atrapadas en la palabra, que eso puede parecer algo estático o rígido, está, al mismo tiempo, la imagen que le va a dar vida a esa palabra, que le va a dar el movimiento en un escenario. Entonces, la palabra atrapó el alma del autor, porque me la dio el autor a mí, ahí está el esquema. De ese esquema se pasa a la puesta en escena. Ahora, la puesta en escena es, definitivamente, la obra que no se escribe. Ahí lo que cuenta es la capacidad creativa del director. Esa es la experiencia con la que yo he trabajado el teatro que hago desde el año 2000 hasta hoy, y me ha ido muy bien. Siempre me he podido dar el lujo de encontrarle movimiento a esa palabra (Aponte, entrevista personal, Agosto 30, 2008).

Desde la primera vez que vi, sentada en las sillas de mi sótano, algo relativo al trabajo de la profesora Virginia titulado *Evocaciones*, presentí que en dichas letras se relatava, casi de forma instintiva, la historia del mundo. Según palabras de su autora, *Evocaciones* da un mensaje particular:

Estoy diciendo que soy mujer, que me siento privilegiada por haber nacido mujer. Que en la mujer se da un fabuloso misterio. Escogí a tres mujeres que revelan todas las posibilidades de ser mujer. Esta la mujer del pensamiento filosófico, tan extraña dentro de toda la historia de la filosofía. (...) Esta la poetisa, la mujer que sabe hacer de la palabra una imagen hermosa y que se revela en un alma tan pura y tan increíble como la de Emily, una mujer que, a pesar de que nunca quiso salir de su casa, vivió en un mundo extraordinario, lleno de posibilidades. Y por último la inteligencia, la inteligencia que revela las posibilidades infinitas de una mente privilegiada, que es Marguerite Yourcenar. ¿Qué faltaba? Tenemos por un lado la pregunta que siempre nos haremos de por qué estamos en este mundo, que yo siento que María responde de una

manera poética. Esta Emily, que simplemente hace aflorar todos los sentimientos y pone el alma al alcance de cualquier ser humano. Y esta esa mujer inteligente que supo enfrentarse a cualquier instancia y competir, definitivamente, con el hombre más inteligente que se le pusiera por delante. Entonces, era como decir estas tres mujeres me dan a mí el universo, y las evoqué para ver si yo podía aprender de ellas... ¡tantas cosas! (Aponte, entrevista personal, Agosto 30, 2008).

Concretamente, *Evocaciones*, la trilogía teatral, lleva a escena la palabra de la mujer contemporánea. Sin embargo, al ver viva en el teatro la poesía de Emily Dickinson, el quehacer filosófico de María Zambrano y la palabra literaria de Marguerite Yourcenar, las puertas de lo intrínsecamente humano se abrieron para mí. La profesora Aponte eligió a esas mujeres, que me despertaron a la comprensión de infinitos aspectos del ser, por diversas razones:

Bueno María....María siempre me ha resultado una mujer fascinante. Me ha parecido que su manera de plantearse el existir es algo que está muy cercano a mi propia vida. Entonces, estudiándola, leyendo sus ensayos, acercándome a su pensamiento filosófico, me dije: yo creo que la palabra permitiría que la filosofía fuera un acto teatral, y ese fue el mayor de los retos...de las tres.

Emily era muy fácil, porque era una palabra poética y toda mi vida he trabajado la imagen y poesía en el teatro, entonces era natural ¿por qué la escogí? Porque sus reflexiones sobre el absurdo de pensarse alguien me tocó de una manera muy importante mi manera de sentir, en ese momento la vida. "No soy nadie" para Emily, era una frase habitual, y no podía dejar de pensar que esa frase tenía detrás a un ser humano con particulares maneras de entender la vida...y así fue, descubrí a Emily a través de su palabra.

Por último, a Marguerite la escogí porque era el opuesto. No tenía nada que ver yo con Marguerite, en el sentido de que yo soy una persona que tiene, yo diría, una manera muy espiritual de entender la existencia. Marguerite es una mujer que entendió la vida desde su cuerpo. Me parecía un reto tratar de entender a un ser humano que entendía la vida a través del cuerpo cuando yo lo entendía a través del espíritu, entonces en ese debate me encontré yo con Marguerite. Además de que, las tres son mujeres muy inteligentes, y eso me encanta (Aponte, entrevista personal, Agosto 30, 2008).

La elección de los personajes que acompañan a Emily, María y Marguerite en ese trayecto por las tablas fue una elección fundamentada en el corazón y apoyada en un presentimiento intelectual. Con respecto a la escogencia de los personajes de sus piezas teatrales la profesora Aponte señala:

Los personajes que acompañan a esas tres mujeres son aquellos que yo, intuitivamente, y lo digo honestamente, intuitivamente, siento que son fundamentales para ellas. En el caso de Emily, su hermana la acompañó siempre, y luego de su muerte siguió haciendo de su memoria un homenaje. El otro personaje en Emily fue el profesor, el hombre inteligente que lo sabía todo y que quizá nunca pudo entender que tenía delante alguien que lo superaba. Quizá, al final de su vida, lo supo. Lo cierto es que, por lo pronto, él se encontraba ante un ser humano que le generaba gran curiosidad. Me parecían que habían sido los fundamentales. Después en la pieza están narrados los padres de Emily, que lógicamente también eran definitivos en su vida chiquita, pequeña, metida en una casa...y, su perro, que nunca quiso tener más perros. Parece una locura lo que estoy diciendo pero esos eran los personajes que cerraban para mí esa historia.

Después está María, que sintió por Antígona una atracción lógica importante. ¿Qué mujer con una atracción filosófica no puede plantearse lo que Antígona le revela a través de su palabra? Antígona es luz, es conciencia, es una voz que no calla. Y eso es algo que María no podía dejar a un lado. Y, por otra parte, está lo espiritual que en María es de una privacidad y de una belleza extraordinaria, y que está en la imagen que ella siempre respetó y admiró profundamente que fue San Juan de la Cruz. Curiosamente, para María la poesía era tan importante como la filosofía y ella hace una mezcla, que para mí da el personaje que era María Zambrano.

Y, por último, en el caso de Marguerite, pues yo sentí que había, en su vida, dos hombres inolvidables: el emperador Adriano, que le dio la entrada en la inmortalidad, Margarita entra en el mundo de los inmortales a través de la figura de Adriano, con su obra cumbre *Memorias de Adriano*, no cabe la menor duda. Y por otro lado, Kavafis, quien le da a ella ese encuentro tan particular del hombre que, es de origen griego pero que al mismo tiempo tiene una imagen contemporánea. En ese hombre de ayer y de hoy se identifica ella...y con su inteligencia. Hombres con características tan particulares como las de Adriano y las de Kavafis, me parecía, eran las personas que tenían que estar en el caso de ella (Aponte, entrevista personal, Agosto 30, 2008).

No fui la única persona especialmente tocada por dicho trabajo. *Evocaciones* fue reconocida y premiada en diversos festivales internacionales de teatro. Esto indica que, al parecer, también otros sintieron en ella el eco de una memoria universal. No pretendo hacer a continuación un análisis exhaustivo de las piezas teatrales que conforman dicha trilogía, sería muy difícil, la puesta sólo existe en el recuerdo. Todo lo más, presento a continuación un recorrido intuitivo, un diario de viaje, de ese paseo imaginario que ha sido el camino hacia una Ítaca alcanzable: un texto dramático inspirado en *Fuegos* de Marguerite Yourcenar.

2.1.1.1 Día uno: imagen y poesía. *Tiempo para tres voces y un perro.*

*Soy nadie ¿Tu quién eres?
¿Eres tu también nadie?
Ya somos dos entonces. No lo digas:
Lo contarían, sabes.*

Emily Dickinson/ Virginia Aponte

-Primera voz: Vinnie, la hermana.

“Estoy llena de instantes que me describen en la sombra...mi vida es una vida hecha por Emily. Quiero volver a sus frases...” (Aponte, 2000, p.1).

-Segunda voz: Emily, la poeta.

“...no tengo ningún retrato pero soy pequeña como el gorrión y tengo el pelo hirsuto como el zurrón de la castaña, y los ojos como el jerez que deja el huésped en la copa- ¿valdría esto?” (Aponte, 2000, p.11).

-Tercera voz: Higginson, el maestro.

“Señorita Dickinson, he leído sus poemas. Extraños versos que logran envolverlo a uno en ardiente bruma que nos distancia” (Aponte, 2000, p.6).

-Un perro: Carlo, la compañía.

...*Silencio. Soledad.*

La palabra interior exteriorizada. La poética del encierro hecha teatro. Una *"isla viviente"* (Aponte, 2000, p.9) toma por completo el escenario. Una vida para sí, para la palabra poética. Al sonar una campanita sale al mundo una mujer que vivió en el encierro. *"Emily, no rebajes el Humano Espíritu al Bochorno del precio"*. De lo cotidiano, poesía e imagen, imagen y poesía...poesía hecha imagen, vuelta vida. *"Lo demás es perjurio"* (Aponte, 2000, p.6).

Un triángulo. Tres voces en extremos distintos. La tensión de la distancia irremediable. El intento por el encuentro...

*Y ligué mis Recuerdos
Cedí toda posición de mí
Que fuera transferible, y allí entonces
Se interpuso una Mosca.
(Aponte, 2000, p.13).*

...cualquier detalle distrae siempre de la compañía. El hombre vuelve siempre a su naturaleza solitaria, a su yo distante de todo...

*Con un Zumbido Azul, incierto y vacilante,
Entre la luz, y yo,
Luego cayeron las Ventanas, y después
No veía para ver.
(Aponte, 2000, p.13).*

...todo se hace particular. No soy nadie tampoco, al igual que ella, al igual que todos. Para nadie, vivir en lo eterno resulta una obsesión. La muerte, el miedo... "es que es el 4 de julio" (Aponte, 2000, p.4).

Emily flotaba sobre las tablas, parecía situada en un lugar distinto al propio, eternizada. Con su firma hecha en el aire, descubrí las hermosas sutilezas de la simplicidad, y las bondades del espacio vacío. Una existencia para la palabra cobraba vida ante mis ojos. Una vida existida en la pérdida murió, también, conmigo de testigo. Pero siempre permanece una llama encendida gracias a la poesía... La comunicación, también se da en el silencio.

*El hablar es un síntoma de Afecto,
Y otro el Silencio,
La más perfecta comunicación,
Nadie la oye.
(Aponte, 2000, p.5).*

2.1.1.2 Día dos: filosofía en acción. *María en el país de la soledad*

*El pensamiento es siempre una cruz. Y yo acepto llevar esta cruz hasta el fin
de mis días
¿Por qué se escribe?
Yo no soy nadie.*

María Zambrano/Virginia Aponte

¿Por qué se escribe?

*"Si bastase con vivir no se pensaría"
(Aponte, 2001, p.2)*

El eclipse de la humanidad, su exilio, se encarna en María Zambrano, un corazón racional. El vacío genera búsqueda...sin respuestas. ¿Dónde se encuentra el ser? Incertidumbre... de *“sólo ir al encuentro de lo humano, sin determinar previamente su contenido, ni el horizonte en que aparece ¿Poesía o Filosofía?”* (Aponte, 2001, p.1). Descubrimiento.

¿En donde se encuentra la verdad?

¿Mente o cuerpo?

¿Palabra o imagen?

Es preciso bajar a los infiernos para reconocerse en la pérdida. Ese infierno que es nuestro paraíso, donde todo es posible. Se oculta el sol, comienza la noche oscura, donde la certeza no existe, donde grita la tragedia. Miedo, desolación...nos pide un tiempo sin angustia.

“Me siento incapaz de revelar mi propia vida, querría por el contrario que alguien me la revelara; cualquier hecho es pequeño y cualquier hecho es revelador”
(Aponte, 2001, p.2).

“Quise ser una caja de música, que con sólo levantar la tapa se oyese la música, que yo tendría que ser una caja de música inédita, de mi música, de la música de mis pasos, mis acciones...y yo era una niña que no tenía remordimientos y aun sin ellos temía, o sabía que una caja de música no se podía ser...”
(Aponte, 2001, p.4).

Se mira el filósofo en el espejo de la conciencia. La hermana sale de su tumba con el golpe de un bongó. Antígona: la luz inextinguible, la razón conciente, el deber, la voluntad. La enterraron viva, permanece viva en la muerte. La manía se vuelve juego. La palabra, jugando, se vuelve acción, correteando por el espacio.

“En el juego yo era la que pisaba más veces raya y siempre perdía, por eso, por eso sólo. Yo pasé la raya y la traspasé, la volvía a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida”
(Aponte, 2001, p.6).

La razón pura también nos abandona. Sin ser notada, emprende su regreso al centro de la tierra. En soledad, en la soledad de la razón vacía, aparece la poesía mística de la mano del místico poeta...imagen por excelencia, acción sublevada.

*A oscuras y segura,
Por la secreta escala disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!
A oscuras y encelada
Estando ya mi casa sosegada.*
(Aponte, 2001, p. 9)

Se descubre el pensamiento de pensamientos, el que se permite transitar sin trabas. Lo racional en su primera forma, en su estado natural, es la palabra elevada a canto poético. En la oscuridad nace la esperanza de saberse condenado, y por tanto, rescatable.

“Somos memoria. Memoria que rescata...y yo me quedaré aquí como una lámpara que se enciende en la oscuridad. Sólo me fío de esa luz que se enciende dentro de lo más oscuro y hace de ellos un corazón”.
(Aponte, 2001, p.13).

“Tendría que haber salido sin nada propio, sin nada más que la pregunta. En la noche oscura.”
(Aponte, 2001, p.16).

¿En donde se encuentra la verdad?

¿Mente o cuerpo?

¿Palabra o imagen?

La dialéctica humana: Razón Poética.

Momento de honestidad.
Yo no soy nadie

2.1.1.3 Día tres: memoria. *Audiencia a sus recuerdos.*

Memoria, guárdalos como eran. Y, memoria, todo que lo puedas traer de aquel amor, todo lo que puedas, tráelo esta noche.

Marguerite Yourcenar/Virginia Aponte.

Una anciana resucita toda una vida.

Memoria...

...Esta *Audiencia a sus recuerdos* me presentó a la mujer que soy.

Quedé estupefacta.

*“Toda verdad es escándalo”
(Aponte, 2002, p.2)*

Abandonada a una “*bienhechora inconciencia*” (Aponte, 2002, p.2), mi alma se sacude. La vida, sin duda, puede ser un fracaso. A mi veintena de años puede ser una derrota en aceptación.

Mirar hacia adelante mis velas encendidas me hace volver la cabeza, hacia el pasado, mi pasado, repleto de velas apagadas que permanecen inflamadas por el recuerdo.

*“Si es difícil vivir, es aún más penoso explicar nuestra vida”
(Aponte, 2002, p.3)*

En la memoria aún puedo repetir el modo exacto en el cual escuché, por vez primera, la voz de Yourcenar en su audiencia memorable...

...Sobre el escenario, Adriano: el hombre que vivió en la gloria. Kavafis: el poeta, Marguerite joven: mariposa vestida de blanco evocada igual que los demás...

...Y entre ellos, de ellos también, una anciana que los sostiene en la memoria, que despierta sus voces, para unirlos en la experiencia de una vida, que es ya pasado y que fue su opción.

Para algunos llega el día en que se declara Sí o el gran No. Se ve enseguida quién tiene el sí a punto en su interior; y diciéndolo va de honor en honor, profundo en convicción. Quien niega no se arrepiente. Vuelto a preguntar, dirá otra vez que no. Pero eso No, el verdadero No, le arrastrará todo la vida.
(Aponte, 2002, p.4)

La posibilidad llena de esperanzas el alma humana. Esperanza ilícita. Se decide si se abandona una a su demonio o a su genio. Es bueno vivir en la incertidumbre: *“tener razón demasiado pronto es lo mismo que equivocarse”* (Aponte, 2002, p.6).

La vida se hace de pronto un cuestionamiento absoluto. *“El viaje...ese perpetuo quebrantamiento de todos los hábitos, ese golpe asestado a todos los prejuicios...”* (Aponte, 2002, p.7).

... Y el cuerpo, ese servidor que luego de un tiempo desobedece nuestra alma, se vuelve la única certeza. No tuve más, no se tiene más que esa conciencia ineludible. Siempre se hace vívida esa sensación de perfecta y definitiva ausencia. Soledad...algo se rompe de forma irreparable.

Sobre una silla, corazón en mano, proclamo la muerte del amor...

...cuando vieron a Patroclo muerto, tan valiente, tan joven...los caballos de Aquiles comenzaron a llorar....ahora mera carne solamente, el espíritu ido indefenso sin aliento, vuelto de la vida a la Gran nada. Un escritor cree que trata muchas cosas, pero lo que deja con un poco de suerte, es una imagen de sí mismo.
(Aponte, 2002, p.9).

¿Y qué queda de la nada? Una imagen difusa... La memoria, siempre fiel, esperanza inaprensible. Una reflexión de la carne, desde lo humano, desde un cuerpo que recuerda... inteligente.

Es una pena que, hecho como estás de grandes y nobles actos, este injusto destino tuyo nunca te ayude, siempre te impide el éxito; de que costumbres burdas se metan en tu camino...
(Aponte, 2002, p.14).

El éxito, mi éxito, ocurrirá si se me hace posible, para el momento en el que me preocupe la muerte, hacer una audiencia a mis propios recuerdos. Luego de la contingencia, de la duda, encontraré seguramente las razones del ser. No quiero un recuerdo complaciente, quiero que mi viaje memorable sea lúcido, pleno, vacío de ilusiones. Tal vez *“más adelante, en una soledad más perfecta, otra habrá igual que yo que aparecerá y actuará libremente”* (Aponte, 2002, p.7).

....Y tal vez no quedará más que una “mujer de cabellos grises sollozando en el puente de una barca” (Aponte, 2002, p.14).

Todo siempre se viene abajo...volvemos a la derrota aceptada. Pero esta fabulación de un final pausado, casi querido y en tranquilidad, despertó en mí el deseo de ir más allá. Me enamoré de Marguerite, de su Adriano y su

Antinoo, de su poeta griego puesto ante mis ojos en un escenario que se quedó corto para tanta grandeza. Este recorrido, echo por una mujer que halló la paz y amó su cuerpo, me llevó hasta *Fuegos*, con los ojos bien abiertos. Como sentí que la memoria falló, a pesar del esfuerzo, quiero ahora resucitar a la Marguerite encendida en pasión: a la joven que no tenía la lucidez de los años, que era como yo.

2.1.2 Primer puerto: aprehendiendo el alma de Marguerite

Yourcenar

Leer, leer y leer incansablemente, hasta el dolor en los ojos, hasta el sonar de las pestañas. La única forma de aprehender a Marguerite, de hacer que se materializara ante mis ojos era esa: leer, leer y leer, incansablemente. Comenzaba el descubrimiento en la relectura de *Fuegos*, hace ya algunos años que había quedado engavetado en el recuerdo. Ahora, un poco más plena de experiencia, podía intentar dilucidar qué me decía Marguerite con sus letras ardientes. Tenía que descubrir, de alguna forma — la que fuera — el mensaje críptico, la cronología de esas letras que queman.

Pero... ¿quién es esa mujer que grita con el fuego de prometeo tomado por el corazón? Llegó el momento de las biografías, de las entrevistas, de los videos. Poco a poco, podía ir dibujando las líneas sinuosas de la existencia de mi autora elegida: de la niña sin madre, de su padre capital, de su ilusión por escribir. Conocí a múltiples personajes, imágenes vivas de lo humano que me regalaban un pincel, un carboncillo, para retratar a Marguerite.

Michel de Crayencour me tatuó en el alma su divino Ananké. Jeanne encarnó a una madre idealizada. Egon, su hijo, vislumbraba el peso del primer desamor homosexual. André Fraigneau me dio las razones del delirio, los motivos de un amor tirado a la papelera. Andreas Embirikos me paseó por Grecia pescando ilusiones. Y, finalmente, conocí a Grace, la mujer que se mantuvo en las sombras de la absoluta abnegación: la admiré con todo el corazón.

Así, leyendo y releendo hasta el dolor en los ojos, hasta el sonar de las pestañas, descubrí a *Alexis*: ese hombre homosexual cuya epístola no se sabe si es una confesión o una disculpa. Conocí las leyendas de oriente, las piezas de teatro, las vueltas por la cárcel de lo humano, los cuentos cortos y los largos. Vi ante mis ojos sucederse *el tiro de gracia*, recordar su vida a Adriano, morir a Lucy con su epitafio. Leía y releía, por noches enteras, la obra de una mujer que me había fascinado, tenía que develar su esencia para escribir mi obra de teatro. Disfrutaba de su derroche intelectual en cada ensayo, me descubría a mi misma en sus textos realizados....Finalmente, creía tener su alma en mis manos, después de leer y releer incansablemente, hasta el dolor en los ojos, hasta el sonar de las pestañas, Marguerite era de carne ante mis ojos... como siempre lo ha sido, como siempre lo fue.

2.1.3 Segundo puerto: Lestrigones y Cíclopes, el encuentro con lo clásico.

Para entender Fuegos en la mejor de sus posibilidades tenía que viajar al mundo clásico. Para la comprensión de cada una de las prosas líricas que lo conforman debía adentrarme en aquellas obras que sentaron el

pensamiento de occidente y que, de una forma tan aplastante, signaron la visión de Marguerite Yourcenar. Por esta razón, me aferré a mi metodología única y primaria: seguir leyendo, fascinada.

Entonces redescubrí a todas aquellas imágenes que conocía de lejos, detrás del espejo del tiempo. Me pasee por el laberinto de Fedra y por la guerra de Troya, por el juicio de Antígona y el silencio de Lena. Caminé por el santo sepulcro, y descubrí en Fedón la maravilla de los opuestos. Presencie el juicio de Clitemnestra y, por último, viví los amores de Safo.

Pero había una amiga entrañable y poderosa que debía comprender en toda su posibilidad: la palabra se sentó a mi lado y me cantó al oído el sentido de lo humano. De esa imagen auditiva nació la agonía del hombre, ese grito oscuro, desgarrado y en forma: la tragedia. Comprendí, prontamente, el sentido de su alma, se me hace familiar quizá, la necesidad de una catarsis, de una elevación de las pasiones a un estado puro y sublimado.

2.1.4 Tercer puerto: consumando el tiro de gracia.

Finalmente llegó el momento esperado: escribir. Con todo un recorrido, con ese paseo ingenuo a mis espaldas, debía tomar la pluma y regalarle a mi Marguerite, ya de carne y aprehendida, la posibilidad de la purificación de sus penas...menuda empresa ¿Por donde empezar? Horas y horas de disertación...de repetir una y mil veces “Marguerite....Marguerite” queriendo evocar su presencia. Copiaba su forma, la manera en la que,

alguna vez, frente a una máquina de escribir, repitió ella, hasta la madrugada, el nombre de su amado emperador para poder retratar su voz.

Presentía desde hace mucho que, tal vez, la clave era Grace. Pero no sabía darle forma, no sabía cómo era ella la que me daría la pauta. Una mañana, luego de una larga noche oscura, una llamada me hizo ver la solución. Entendí pues, que todo nacía en el tiro de gracia: debía incendiar el escenario luego de un disparo a la memoria. Y así fue....posea de un espíritu que desconozco, el texto teatral nació como si siempre hubiera existido, en algún lugar del infierno, donde el fuego siempre quema y purifica. Nacía de mis manos un relato explosivo, una historia incontenible, de un lugar donde el tiempo se solapa y la memoria juguetea.

2.2 La Idea: una intuición

Marguerite Yourcenar, atrapada en un viaje por la memoria de lo humano, evoca diversos personajes de la conciencia universal para purificar la pasión que siente por su editor, André Fraigneau.

2.3 Sinopsis: un intento por aprehender lo inaprensible

Un disparo bastaría para cambiarlo todo: un tiro de gracia directo a la faz del recuerdo haría que un corazón de mujer dejara de estar partido en dos. En un espacio imaginario donde todo es posible se consuma, finalmente, un golpe de muerte al amor, por amor.

De una Atenas de malas hierbas y tumbas abandonadas nace el relato de un amor hecho cenizas. En el más profundo desamparo, en ese lugar donde solo la soledad y el desconsuelo pueden ocupar algún espacio, Marguerite escribe, al compás de un reloj lejano y en compañía del mar y de los astros, letras que serán llevadas por Hermes a su destinatario.

Ahora, en este presente difuso, todo gira en torno a lo griego. La presencia de aquel mundo clásico se ha hecho de mármol: el mito es hoy una pulsión constante. Abrasados por el viento los fuegos del amor calcinan el papel: de las cenizas del incendio nace un monólogo hablado por nueve. Comienza el baile de máscaras y de la pasión no correspondida emerge una obra literaria. Cada voz, tomada de la historia, se confunde con las querellas de una mujer del siglo XX.

Delirio, Soledad...Marguerite encuentra en los mitos el asidero necesario, el reflejo de su miseria, las razones de su agonía. Comienza el baile de máscaras. Fedra emerge de las llamas para relatar una pasión desesperada. Aquiles, hecho mujer, encarna una celópata mentira. Patroclo, el fantasma, vaga en la memoria, se vuelve tormento. Antígona defiende la opción de la renuncia, la elección de la conciencia. Lena no se confiesa: silencio, deja a la historia la interpretación de su secreto. María Magdalena sabe que lo amado, irremediabilmente, siempre es Dios ¿lo encontrará en un reflejo hueco? Fedón intenta salir de su cuerpo, acabar con la carne, desprenderse de ese animal feroz que encierra el alma en la cárcel del sentir. Clitemnestra, la mujer adúltera y culpable, descubre en la infidelidad una sublevada forma de lealtad. Y Safo, poetisa del cielo y la tierra, sólo en la muerte encuentra sosiego. La muerte...el fin del absoluto, en la muerte de dos. De una Marguerite que ama en la agonía y de un André que, tristemente, no supo aprehender la eternidad.

2.4 Descripción de Personajes

Los personajes que serán descritos a continuación son aquellos que, teniendo gran relevancia en el texto dramático, realizan una acción importante en el relato. Aquellos que en la pieza son referenciales, o que emprenden una acción de menor importancia, pueden ser definidos por los aspectos que se presentan, sobre ellos, en: cualquier diccionario de mitología, textos clásicos o fuentes primarias, o en el mismo texto teatral.

Marguerite Yourcenar

Es una escritora de treinta y dos años de edad hundida en un profundo estado depresivo producto de un desencanto amoroso. Está intensamente enamorada de su editor, André Fraigneau, quien no consiente en relacionarse con ella. Dotada de una inteligencia sin igual, utilizará figuras míticas y legendarias para exorcizarse a sí misma.

Grace Frick

Es una mujer que se ha enamorado profundamente de Marguerite Yourcenar. Para poder poseerla, deberá acabar con el recuerdo de un hombre que ha marcado, de forma definitiva, el corazón de su amada.

André Fraigneau

Hombre homosexual que no llega a la treintena de años. Es el amado nunca poseído que sólo disfruta del intelecto de Yourcenar, es ese ser que, a pesar de cambiar de rostro, siempre está presente. Lleno de frustraciones por no poseer un claro don para la escritura, y por no conseguir nunca ser amado

por los hombres que elige, vaciará sobre la escritora todo el néctar de sus fracasos.

Fedra

Esposa de Teseo, héroe del Ática. Hija de Minos y Pasifae, y hermana de Ariadna y el Minotauro. Se ha quedado encerrada en el laberinto de su propio corazón. Ardiente culpable del amor que siente por su hijastro, Hipólito, disfruta con morboso placer de las sutilezas de su desgracia.

Hipólito

Primera transfiguración de André. Hijo de Teseo y una amazona. Ha hecho de la castidad una religión. En su figura se confunden lo bello y lo siniestro de una pureza excesiva.

Misandra y Deídamía

Ambas son mujeres muy jóvenes que forman parte de la corte de Licomedes, sitio en donde Tetis ha ocultado a Aquiles para que escape de la muerte. Se disputan el amor de dicho héroe que vive entre ellas transmutado en Pirra, una joven poseedora de la atroz belleza de los dioses.

Aquiles

Semidiós de guerra travestido en mujer. Su madre, la mayor de las Nereidas, siendo él aún una criatura recién nacida, le robó la posibilidad del heroísmo al convertirlo, luego de hundirlo en las riberas del lago Estigia, en invulnerable.

Tersites

Hombre de avanzada edad que se dispone, junto a Ulises, en la empresa de encontrar a Aquiles. El propósito de su misión: que el ejército griego pueda triunfar en la guerra de Troya.

Ulises

Rey de Ítaca, hombre de astucia infinita. Ideará la manera de descubrir, de entre una manada de muchachas hermosas al hijo de Tetis, Aquiles.

Patroclo

Segunda transfiguración de André. Amado y alumno de Aquiles. En el cuarto cuadro es aquel que rechaza al héroe por no reconocerlo tras su ajuar de damisela. En el quinto cuadro es un fantasma que vaga por los pasillos de la memoria.

Pentesílea

Transfiguración de Patroclo y, por tanto, de André. Amazona que llega a Troya atendiendo al pedido de auxilio de Príamo.

Creonte

Tercera transfiguración de André. Tirano de Tebas, hijo de Meneceo y tío de Antígona. Decreta, pasando por encima de la ley natural, que Polinices, tras su muerte, debe quedar insepulto por haber luchado contra su patria.

Antígona

Hija de Edipo y su madre, Yocasta. Ser producto de un incesto no le impedirá encarnar la conciencia del ser. Buscará a toda costa sepultar a su hermano, Polinices, ya que considera vacío de justicia el decreto de su tío Creonte. Su apuesta le costará la muerte

Lena

Única transmutación de Grace. Sirvienta de Harmodio y Aristogitón. Ha dedicado su vida a amar y honrar, casi desde la esclavitud, al segundo nombrado. Personifica la dignidad del silencio.

Aristogitón

Cuarta transfiguración de André. Afamado boxeador, dueño de Lena, que rechaza las atenciones de la sirvienta desde el momento en el que conoce a Harmodio. Se convierte en un revolucionario al planear un atentado contra Hiparco.

Harmodio

Noble joven ateniense. Vive un romance con Aristogitón. Al ser su amado víctima de un atentado perpetrado por su antiguo amante, Hiparco, planea una venganza.

Híparco

Hijo de Pisístrato, tirano de Atenas. Antiguo amante de Harmodio. Movidado por el dolor de su desencanto amoroso, intentará discernir, mediante las confesiones de Lena, las razones por las cuales su amado lo abandonó.

María Magdalena

Prostituta de los tiempos del nacimiento del cristianismo. En principio esposa de Juan, luego amante de Dios. Tratará de encontrar una razón de eternidad en la infelicidad.

Fedón

Sirviente de Sócrates. Su búsqueda es la del conocimiento de la mecánica de los opuestos.

Cebes

Seguidor de Sócrates. Escucha, atentamente, las disertaciones de Fedón

Sócrates

Quinta transfiguración de André. Reconocido filósofo que encuentra en una muerte impuesta las delicias de la eternidad

Clitemnestra

Mujer de unos cuarenta años de edad. Esposa y asesina de Agamenón y amante de Egisto: culpable y adúltera.

Safo

Poetisa de Lesbos convertida en trapecionista de circo y ángel de la muerte.
Intentará suicidarse al no poder escapar del recuerdo de su amada Attys.

Faón

Sexta transfiguración de André. Joven de rasgos femeninos en cuyos brazos se abandona Safo al ser dejada por Attys.

Nunca se es demasiado prudente...

¡QUÉ INSÍPIDO HUBIERA SIDO SER FELIZ!

Texto dramático inspirado en "Fuegos" de Marguerite Yourcenar

De Krízía Puíg

PERSONAJES

MARGUERITE
GRACE
ANDRÉ
FEDRA
HIPÓLITO
MISANDRA
DEIDAMÍA
AQUILES
TERSITES
ULISES
PATROCLO
PENTESILEA
ANTÍGONA
CREONTE
LENA
ARISTOGITÓN
HARMODIO
HIPARCO
VERDUGOS
MARÍA MAGDALENA
FEDÓN
CEBES
CRITÓN
DISCÍPULOS DE SÓCRATES
ESCLAVO
CLITEMNESTRA
AUDIENCIA DEL JUICIO
AGAMENÓN
EGISTO
SAFO
PÚBLICO DE CIRCO
MUJER DEL TRAPECIO
FAÓN

PRIMER CUADRO

MORIR PARA DETENER EL TIEMPO

Espacio vacío. Tres figuras se distinguen de entre el humo de la memoria. El lugar es en un limbo, ese sitio donde la nada y el absoluto son posibles. De entre las tinieblas se distinguen tres figuras, forman un triángulo. Del lado derecho del escenario se encuentra Grace, del lado izquierdo André. Entre ellos, al fondo del escenario, se encuentra Marguerite. Se escucha de forma estruendosa la cuenta regresiva del tic tac de un reloj...comienza el duelo, al distinguirse el peso del tiempo, entre Grace y André, por Marguerite. Grace se adelanta, desde la intuición, y dispara directo a la faz del recuerdo. El tiro se materializa con el sonido del reloj, que marca alguna hora. André cae al suelo, herido. La acción se detiene.

MARGUERITE: hace seis días, hace seis meses, hizo seis años, hará seis siglos... ¡Ah! Morir para detener el Tiempo...

Negro

SEGUNDO CUADRO

LA OSCURA RAÍZ DEL GRITO

A oscuras, se escucha el golpe seco de las teclas de una máquina de escribir. Viaje al pasado. El sonido de las olas del mar acompaña la melodía formada por esas letras en creación. Una delicada luz ilumina, lentamente, a Marguerite Yourcenar, quien se encuentra sentada frente a su instrumento de trabajo en el camarote de un barco. Al lado de la mesa hay una papelera llena, y sobre ella, junto a la máquina de escribir, hay una copa, una botella de coñac y una vela. La mujer que escribe es joven, aparenta su treintena de años. Se ve demacrada, como quien tiene días sin abandonarse a los brazos de Morfeo. Lleva lentes y una pañoleta amarrada con descuido a la cabeza. Se encuentra sumida en una profunda soledad. El escenario se encuentra vacío.

MARGUERITE (*deteniendo la escritura, luego de un suspiro, cansada*): espero que este libro no sea leído jamás... Hace ya varios días que huí de París para escapar de tu recuerdo. Y a pesar del esfuerzo...a pesar del esfuerzo no consigo olvidarte. Es inútil este ridículo intento por sacarte de mí (*Marguerite se sirve una copa de coñac y luego exclama, casi jocosa y mirando su copa, exclama*) ¡El alcohol desembriaga. Después de beber unos sorbitos de coñac, ya no pienso en ti! (*repentinamente, se escuchan las campanadas de un reloj que marca las dos de la madrugada*). Las dos de la madrugada. Las ratas roen en los cubos de basura los restos de un día muerto: la ciudad pertenece a los fantasmas, a los sonámbulos, a los asesinos. ¿Dónde estas tú, en qué cama, en qué sueño? (*respira*) ¿Veré yo venir alguna vez a un hombre viejo, con un abrigo pardo, con lo pies llenos de barro por haber atravesado Dios sabe qué río para reunirse conmigo? ¿Se dejará caer a mi lado, apretando en un puño cerrado un valioso regalo que bastaría para cambiarlo todo? Embrutecida a pesar mío por la llegada de la mañana dejo de recordar que trato de olvidarte. Tengo ante mí, detrás de mí, la noche eterna. He dormido durante millones de años; durante millones de años voy a dormir y no tengo más que una hora. ¿Ibas a

estropeármela con explicaciones y máximas? Despierto. Me estiro al sol, apoyada en la almohada del placer, en una mañana que jamás volverá... Lo que cuenta en la leyenda y el mito es su capacidad para servirnos de piedra de toque, de coartada si se quiere, o más bien de vehículo para llevar lo más lejos posible una experiencia personal y, si es posible, para acabar por superarla. Sí...es la hora en la que comienza el más inquietante de los bailes de disfraces. Me oculto de mí misma.

Negro

TERCER CUADRO

A LA SOMBRA DEL MINOTAURO

Se vislumbra, de entre las sombras, el Laberinto del Minotauro. La primera frase dicha por Marguerite en cada cuadro donde ella evoca una figura mítica o legendaria servirá de hilo conductor de la historia y de llamado a los personajes. Por esta razón, en el montaje deberá marcarse, mediante el recurso teatral que se considera oportuno, la extrema importancia de dichas intervenciones.

MARGUERITE (*al percatarse del sitio a donde la ha llevado su viaje interior*): para todo pensamiento, para todo amor que entregado a sí mismo empieza a desfallecer, existe un reconstituyente singularmente enérgico que es TODO EL RESTO DEL MUNDO que a él se opone y que no vale tanto como él.

Con las palabras de la autora se ve aparecer, dentro del laberinto, a Fedra.

FEDRA (*en un grito ahogado*): vas a oír el colmo del horror. Amo...A ese nombre fatal tiemblo, me estremezco. Amo...

Marguerite, al escuchar el clamor de Fedra, ha volteado a buscarla

MARGUERITE: André...

A la voz de Marguerite aparece, también, André, dentro del laberinto.

FEDRA: ...yo, yo hubiera sido la que con eficaz concurso os hubiera enseñado las vueltas del Laberinto ¡Cuántas preocupaciones me hubiera costado esa cabeza encantadora! Un hilo no hubiera tranquilizado lo

suficiente a vuestra amante. Compañera del peligro que debíais buscar, hubiera querido marchar delante de vos yo misma; y, descendiendo con vos al Laberinto, Fedra se hubiera perdido con vos o con vos triunfado.

MARGUERITE: y tú solo quisiste dar el punto de vista del Minotauro. Fue en 1932, como consecuencia de una broma que quisiste jugarle a Gastón. Preguntaste...

ANDRÉ: en tu opinión, ¿cómo largarse del laberinto?

Se escucha una voz sin cuerpo que responde: ¡Igual que Teseo!

MARGUERITE: te Contestó con rotunda ligereza. Sólo por su reacción conseguí de ti una mirada, me repetiste la réplica. Dije: ¡Pues yo sé lo que piensa Ariadna de ello!... Tu posición, la tuya, estuvo sentada desde el principio.

FEDRA: aparece ante mis ojos como un espantable monstruo.

MARGUERITE: eras un héroe que soñaba con ser Minotauro. Bello, con un rostro de dios coronando un cuerpo efebo. En 1939 se publicaron juntos los tres textos que nacieron de esa discusión. En ese libro, prologados por ti, estaremos juntos para siempre.

Marguerite, escapando del recuerdo se desplaza hasta estar situada a la entrada del laberinto.

MARGUERITE: Fedra y Ariadna encarnan las dos caras de una misma mujer, una sólo de carne, la otra de puro espíritu. Las dos juntas configuran el monstruo de Kali: la cabeza de una prostituta sobre un cuerpo de diosa.

FEDRA: reconstruyo el laberinto en el fondo de mí misma, el hilo de Ariadna ya no me ayuda a salir...se me ha enrollado en el corazón.

MARGUERITE: mi destino, visto desde afuera, me horroriza; aún no lo conozco bien: sólo en forma de inscripciones en la muralla del laberinto. Cuando estás ausente, tu figura se dilata hasta el punto de llenar el universo. Pasas al estado fluido, que es el de los fantasmas. Cuando estás presente, tu figura se condensa; alcanzas las concentraciones de los metales más pesados, del iridio, del mercurio. Muero de ese peso, cuando me cae en el corazón.

Marguerite entra al laberinto, como quien camina a la muerte.

FEDRA Y MARGUERITE: creo a Hipólito a cada instante.

FEDRA: fabrico su belleza, su castidad, sus debilidades...las extraigo del fondo de mí misma.

HIPÓLITO/ANDRÉ: Fedra, presa siempre de su extremo furor, ¿quiere acusarse y perderse a sí misma? ¡Qué funesto veneno ha esparcido el amor en toda su casa! A mí mismo, ardiendo en un fuego que su odio reprueba, ¡cómo me vio antes y cómo me recobra! Negros presentimientos vienen a espantarme. Pero, en fin, nada tiene que temer la inocencia.

FEDRA: no soy de esas atrevidas mujeres que gozando de una tranquila paz en el crimen han sabido forjarse una frente que no enrojece nunca.

HIPÓLITO/ANDRÉ: perdonadme señora. Confieso, sonrojándome, que erróneamente acusé vuestras inocentes razones. Mi vergüenza no puede ya sostener vuestra mirada y voy a...

FEDRA: cruel, demasiado entendiste. Te he dicho lo suficiente para que no te equivocaras. ¡Y bien!

FEDRA Y MARGUERITE: conoce, pues, a Fedra y sus furores. Amo.

FEDRA: pero no pienses que mientras te amo me apruebo a mí misma como inocente a mis propios ojos, ni que a mi cobarde complacencia haya nutrido el veneno de este loco amor que perturba mi ánimo.

FEDRA Y MARGUERITE: poco me fue el huirte, cruel, llegué a desterrarte; quise parecerte odiosa, inhumana; para mejor resistirte procuré tu odio.

MARGUERITE: y si tú me odiabas más no te amaba yo menos. Languidecí, me desequé en mis ardores y en mis llantos. Te bastarían los ojos para persuadirte, si tus ojos pudieran contemplarme un momento.

HIPÓLITO/ANDRÉ: jamás se ha visto a la tímida inocencia pasar de pronto al súbito desenfreno.

MARGUERITE: me embriago con el sabor de lo imposible, único alcohol que sirve de base a todas las mezclas de la desgracia...forjo por completo a la inexistente Aricia...

HIPÓLITO/ANDRÉ: confieso a vuestros pies mi verdadera ofensa: yo amo, y amo, cierto es, a pesar de vuestras órdenes. Aricia tiene esclavizados a su ley mis anhelos. Vencido fue vuestro hijo por la hija de Palante. La adoro, y mi alma, rebelde a vuestras prohibiciones, no puede suspirar ni arder más por ella.

FEDRA Y MARGUERITE: ¡Hipólito es sensible y nada siente por mi!

MARGUERITE: habito este cuerpo como si del propio infierno se tratara.

FEDRA: susurro confesiones, por la fiebre que me produce esta lepra contraída bajo un tórrido Trópico del corazón...Me confieso antes de morir, encuentro placer en el crimen.

FEDRA Y MARGUERITE: en el lecho de Teseo, siento el amargo placer de engañar de hecho al que amo y con la imaginación al que no amo.

FEDRA: desde que vi a Hipólito soporto la esperanza como un embarazo póstumo. Véngate, castígame por tan odioso amor. Digno hijo del héroe que te dio la vida, libra al universo de un monstruo que te exaspera. ¡La viuda de Teseo osa amar a Hipólito! Créeme, este horrible monstruo no debe escaparte; he aquí mi corazón. Aquí debe herir tu mano. Impaciente ya por expiar su culpa, siento que se adelanta al encuentro de su brazo. Hiere. O si lo crees

indigno de tus golpes, si tu odio me envidia tan dulce suplicio, si tu mano se mancharía con sangre demasiado vil, a falta de tu brazo préstame tu espada.

MARGUERITE: como toda víctima, fue a sí misma su verdugo. Palabras definitivas van a salir por fin de sus labios, que ya no tiemblan de esperanza. ¿Qué irá a decir? Probablemente...

FEDRA Y MARGUERITE:... gracias (pausa). Conoce, pues, a Fedra y sus furores.

FEDRA: Amo.

MARGUERITE: por un hombre prohibido...

FEDRA Y MARGUERITE: ... tiemblo.

Negro

CUARTO CUADRO

LA MENTIRA DEL HÉROE

Habitación de una torre. Isla de Esciro. Corte de Licomedes.

MARGUERITE: nunca seré vencida. Sólo a fuerza de vencer. Puesto que cada una de las trampas que sorteo me encierran en el amor, que acabará por ser mi tumba, terminaré mi vida en un calabozo de victorias. Sólo la derrota encuentra llaves y abre puertas. La muerte, para alcanzar al fugitivo, se ve obligada a moverse, a perder esa fijeza que nos hace reconocer en ella al duro contrario de la vida. Nos da la muerte del cisne golpeado en pleno vuelo; la de Aquiles, agarrado por los cabellos por no se sabe qué Razón sombría...la muerte no hace sino prolongar en el otro mundo los corredores de la huída. Mi muerte, la mía, será de piedra. No puedo perderme. La muerte, para acabar conmigo, tendrá que contar con mi complicidad. Al igual que para acabar contigo, Aquiles, *(al nombrarlo aparece, se coloca en el centro del escenario, junto con el surgen, también, dos figuras femeninas, Misandra y Deidamía, hijas de Licomedes)* tendrá que contar con la de tu madre...la muerte no supo reconocerte detrás de ese disfraz. Unos senos de mujer se hicieron coraza en tu pecho de soldado.

Aquiles, distraído, se sitúa al fondo del escenario. Misandra y Deidamía se colocan en extremos distintos del proscenio, Comienza un relato onírico.

DEIDAMÍA *(al público)*: desde la llegada de aquella joven extranjera en la que todas presentíamos un dios, el temor se ha introducido en la Isla como una sombra acostada a los pies de la belleza.

MISANDRA *(al público)*: el día ya no es día, sino la máscara rubia de las tinieblas.

DEIDAMÍA *(al público)*: en cuanto Tetis vio formarse en los ojos de Júpiter la película de los combates en los que sucumbiría Aquiles, buscó por todos los

mares del mundo una isla, una roca, un lecho estanco para flotar sobre el porvenir.

MISANDRA (*al público*): aquella diosa inquieta rompió los cables submarinos que transmitían a la isla de fragor las batallas, reventó el ojo feto que guiaba a los navíos, echó fuerza de tempestades a los pájaros migratorios que podrían llevarle a su hijo mensajes de sus hermanos de armas.

MARGUERITE: como las campesinas que visten de mujer a sus hijos enfermos para despistar a la Fiebre, ella lo había vestido con sus túnicas de diosa para negar a la Muerte. Aquel hijo infectado de mortalidad le recordaba la única culpa de su juventud divina: se había acostado con un hombre, sin tomar la banal precaución, de convertirlo en dios.

AQUILES: sin duda este refugio se ha convertido en una sublime aventura; es preciso entrar aquí, a la torre de las doncellas...este amplio continente desconocido, con la cautela de un corsé o de un vestido. Tránsfuga del campo de los machos...Vengo a intentar la suerte única de ser algo diferente a mí mismo.

MARGUERITE: este joven, ignorante de las realidades del amor empieza el aprendizaje de luchas, estertores y subterfugios...

A partir de este momento Marguerite se convierte en narradora, en creadora de la acción que los demás personajes, obediéndola, tendrán que realizar.

MARGUERITE: ...su desvanecimiento sobre aquella tierna víctima servía de sustituto a un goce más terrible, que él no sabía donde tomar, cuyo nombre ignoraba y que no era otro sino la Muerte. Ondeán las pasiones en la torre como chales atormentados por la brisa. Aquiles y Deidamía se aborrecen como los que se aman; Misandra y Aquiles se aman como los que se aborrecen. Cada ola que por la isla pasaba traía consigo un mensaje: los cadáveres griegos, impulsados a alta mar por inauditos vientos, eran otros tantos residuos de ejército naufragado por no tener ayuda de Aquiles. Y el de los pies ligeros permanecía allí, disfrutando de ese sutil escenario de divinas pasiones, siendo Pirra, una niña más de la torre de las doncellas. Buscábanlo los proyectores bajo un disfraz de astro...y lo encontraron. Una barca embarazada de reyes hizo alto al pie del apagado faro, que no era sino un escollo más: Ulises, Patroclo y Tersites (*al ser nombrados se materializan*), advertidos por una carta anónima, anunciaron su visita a las princesas.

Misandra y Deidamía, ambas muy nerviosas, se disponen junto a Aquiles, acomodan sus cabellos. Parecen una triple estatua de mujer. Se respira un aire trivial, cotidiano. Irrumpen en la escena Tersites, Ulises, y Patroclo/ André, traen consigo un baúl lleno de espejos, vestidos y joyas. Entre estas nimiedades de mujer están, confundidas como por descuido, las armas de Aquiles. Tersites respira agitadamente, y se frota con las manos sus angulosas rodillas de inválido. Patroclo permanece vacilante. Ulises, con la mano a modo de visera, como un marino en la punta del mástil, examina a las princesas adosadas a la pared. Luego de la primera revisión y por orden de éste, Tersites abre el baúl que traen consigo. Deidamía y Misandra sucumben ante la curiosidad y se aproximan, emocionadas, a dichos presentes. De entre lo trivial surge un coqueteo entre Patroclo/André y Deidamía.

MARGUERITE: miradas, sonrisas interceptadas como si fueran una correspondencia amorosa...

Cambio de iluminación, se detiene el tiempo del relato ante la furtiva intromisión de la memoria. Sólo esta viva Marguerite, quien se percata de que en su bolsillo hay una carta.

Mi muy querido amigo André:

Dejo Atenas cargada de recuerdos, de pesar, del firme propósito de volver al año que viene, y con una colección de discos griegos que me ha regalado André Embirikos. Éste es encantador, amigo suyo, y es incluso algo más, es humano. Gracias por hacer que lo conociera. Todo lo que usted hace está siempre bien hecho. A la víspera de mi salida de Atenas estuvimos en una terraza de uno de esos pequeños cafés desde el que se contempla la Acrópolis a la puesta del sol. André Embirikos se ha esforzado, ante mi insistencia, por resumirme las impresiones de una tarde análoga que había pasado con usted. Me ha rogado que le diga que se encontraba feliz. Estaré en Lausanna el 12 de junio. Puesto que vuelve usted a Grecia, le deseo un viaje tan hermoso como lo fue el mío en su compañía.

Créame, cordialmente suya,

Marguerite Yourcenar.

Al finalizar, Marguerite arruga la carta lentamente y la vuelve a guardar en su bolsillo. Haciendo caso omiso a esta broma del recuerdo, se reactiva la acción. Deidamía pone su mirada y su sonrisa sobre Patroclo/ André. Aquiles se percata de la situación. A partir de este momento Aquiles y Marguerite se fusionan, la escritora se convierte en la sombra del guerrero. Aquiles toma su espada del baúl y se interpone entre Patroclo/André y Deidamía. La acción se detiene.

AQUILES: mis velos, mis pulseras, mis sortijas, hacen de este ademán un arrebatado de enamorada

MARGUERITE (*a Patroclo/André*): la lealtad, la amistad, el heroísmo, dejan de ser palabras de hipócritas que disfrazan sus almas: la lealtad reside en tus ojos que permanecen límpidos ante el amasijo de mentiras (*pausa*). Si permitieras que la amistad, o algo más, se albergara en los corazones de ambos; la gloria sería nuestro porvenir...

Aquiles se detiene, se percata de la situación, esta haciendo el ridículo. Deja caer al suelo la espada y, entre sollozos, intenta abrazar a Patroclo/André.

MARGUERITE: ...pero una vez más, rechazaste mi abrazo de mujer.

Patroclo/André retrocede, escapando al abrazo.

Negro

QUINTO CUADRO

UN AMADO DESTINADO A SER FANTASMA

En la oscuridad se escucha el llanto de Aquiles. El lugar, una tienda de campaña, a las afueras de las murallas de Troya. Al volver la luz, Aquiles se encuentra tumbado en el suelo.

AQUILES (*resentido*): las mujeres son, sin duda, la parte instintiva de la desgracia. No escogí esa forma y de igual manera debo soportarla, sin poder aceptarla. Las hijas de Licomedes no reconocieron, bajo mi máscara de mujer, lo contrario de un disfraz.

MARGUERITE: ¿quién tiene más lesiones, tú o yo? (*pausa*) Quien preste a la Fatalidad una especie de máscara trágica no conoce de ella sino sus disfraces de teatro. Un bromista pesado y desconocido repite el mismo burdo estribillo hasta las náuseas de la agonía...

AQUILES Y MARGUERITE: ¿quién tiene más lesiones, tú o yo?.

AQUILES: desde la muerte del amigo que había llenado el mundo y lo había remplazado, no he abandonado mi tienda alfombrada de sombras... Me paso los días tratando de imitarte... a ti...por ti, para no dejarte ir, me dejo roer por los piojos del recuerdo.

MARGUERITE: flota en torno a la Suerte un indefinido olor a habitación de niño, a caja barnizada de donde salen los diablos de la Costumbre, a armarios en donde se escondían nuestras criadas, grotescamente ataviadas, para darnos un susto con la esperanza de vernos gritar (*Mientras la escritora, habla Aquiles se queda dormido*) Nos acordamos de nuestros sueños, pero no recordamos nuestro dormir. Aquiles ha penetrado en esos fondos, surcados por las corrientes, en donde nuestros sueños no son más que restos de un naufragio de realidades sumergidas. Las corrientes de la memoria persisten a través del embrutecimiento nocturno... A cada momento, mis rodillas

tropiezan con tu recuerdo. El frío me despierta, como si me hubiera acostado con un muerto.

Patroclo es evocado, es un fantasma. Se coloca detrás del amado, que vencido por el dolor, duerme.

PATROCLO: ¿duermes ya? ¿de esta forma tan pronto me olvidas, Aquiles? Vivo, te preocupabas de mí y me abandonas ya muerto.

AQUILES (*repite en un extraño trance, hablando dormido*): que no es justo permitir al agua mojar mi cabeza hasta que haya dejado a Patroclo en la pira y alzado una tumba y cortado mi pelo, que pena tan grande nunca mi corazón sentirá mientras vida me quede.

MARGUERITE: pero la gente no entiende que la belleza pueda ser también un obstáculo y colme por anticipado un deseo. Incluso aquellos a quienes amamos no lo entienden, o no quieren entenderlo. Se sorprenden, sufren, se resignan. Después mueren. Entonces, nosotros empezamos a temer que nuestra renuncia haya pecado contra nosotros mismos y nuestro deseo, ahora sin remedio, transformado en irreal y obsesivo como un fantasma, adquiere el aspecto monstruoso de todo lo que no ha sido. De todos los remordimientos del hombre, tal vez el más cruel sea el de no lo realizado.

PATROCLO: ¡dame ahora tu mano; te lo pido llorando! (*Aquiles despierta*) Ya nunca más entregado mi cuerpo a las llamas, vendré desde el Hades. Nunca más con vida los dos, alejados de todos a charlar nos pondremos. La muerte funesta que el hado al nacer decretó para mí, ha devorado mi cuerpo.

AQUILES: sólo yo tenía derecho a arrancar los últimos velos que el pensamiento, el ademán, el hecho mismo de estar vivos interponía entre nosotros...quiero descubrir tu desnudez de muerto.

MARGUERITE: y entraron, amándose, a esa noche de fin de mundo: su última noche. Contra el agua inestable, animada y sin forma, Aquiles defendía las piedras y el cemento que sirven para fabricar tumbas. Aquiles tomó partido contra los troncos, los mástiles, las velas insolentemente frágiles y se puso a favor del fuego, que no teme abrazar a los muertos en el lecho de madera que forman las hogueras. Se amaron, y estando abrazados, se saciaron de tristísimo llanto.

De pronto, se escucha el estruendo de la guerra. Con el bullicio Patroclo desaparece.

AQUILES: tuve el alma de Patroclo durante toda la noche a mi lado, encargándome todo cuanto debía hacer y era idéntica a como fue en vida.

Mientras Marguerite habla, Aquiles se prepara para la batalla

MARGUERITE: Ifigenia había muerto, fusilada por orden de Agamenón, acusada de haber tomado parte en el motín de las tripulaciones del mar negro; París había quedado desfigurado por la explosión de una granada; Polixeno acabada de sucumbir de tifus en el hospital de Troya; Las Oceánidas, arrodilladas en la playa, ya no trataban de espantar a las moscas azules del cadáver de Patroclo.

AQUILES: regocíjate aún cuando en el Hades te encuentres, Patroclo, puesto que ahora te cumplo las cosas que te he prometido. Doce intrépidos hijos de teucros ilustres el fuego a tu lado devora; pero a Héctor a la hoguera no echaré para que lo consuma; he de darlo a los perros (*Repite estas palabras, lleno de rencor, hasta que Marguerite dice: desgracia*).

MARGUERITE: pero la guerra no ha terminado Aquiles, y la venganza tampoco. Un contingente de amazonas ha venido a rescatar las ruinas de Troya. Tenías razón, las mujeres somos, en efecto, toda tu desgracia.

De entre las sombras, aparece Penthesilea (interpretada por el mismo actor que interpreta a André) No se le ve el rostro. Aquiles se abalanza sobre ella.

MARGUERITE: combatiendo con aquella esclava, que de cada finta hacía un paso de baile, el cuerpo a cuerpo se convertía en torneo (*este cuerpo a cuerpo será igual, con la añadidura de las armas, al que, en su última noche, vivieron Aquiles y Patroclo*). Aquiles avanza, luego retrocede, unido a ese metal que contiene una hostia, invadido por el amor que se halla en el fondo del odio. Lanza su arma con todas sus fuerzas, como para romper un encantamiento, reviente la frágil coraza que interpone, entre aquella mujer y él, no se sabe qué puro soldado.

Luego del fuerte golpe de Aquiles Penthesilea cae al suelo, como quien cede incapaz de resistir la violación del hierro. Se oye crepitar la ametralladora de las cámaras (sonidos de flashes). Aquiles y Marguerite se acercan al cuerpo vencido y levantan la visera que tapa su rostro, se descubre el rostro de André

MARGUERITE Y AQUILES (*entre sollozos por haber acabado con el recuerdo viviente del amado*): era el único ser en el mundo que se parecía a Patroclo.

Negro

SEXTO CUADRO

LA ELECCIÓN DE LA CONCIENCIA

Continúa el paseo por la masacre interior. El viaje lleva a Marguerite hasta Tebas, al momento exacto del juicio de Antígona.

MARGUERITE: el crimen del loco consiste en que se prefiere a los demás. Esta preferencia impía me repugna en los que matan y me espanta en los que

aman. La criatura amada ya no es, para esos avaros, sino una moneda donde crisar los dedos. Ya no es un dios: apenas una cosa. Me niego a hacer de ti un objeto, ni siquiera el Objeto amado.

Nace Antígona ante el canto creador, es una criatura harapienta. Al percatarse de ella...

MARGUERITE (*refiriéndose a Antígona*): ¿qué dice el mediodía profundo? El odio se cierne sobre Tebas como un espantoso sol. Desde que murió la Esfinge, la innoble ciudad no tiene secretos: todo acaece de día. Los durmientes, acostados al aire libre parecen suicidas; los amantes son como perros que copulan al sol. Los corazones están tan secos como los campos; el corazón del nuevo rey está tan seco como la roca (*se materializa Creonte/André*) Tanta sequedad llama a la sangre.

CREONTE/ ANDRÉ: a ti, sí, a ti, a la que bajas la cabeza hacia el suelo, ¿afirmas o niegas ser la autora de esto?

ANTÍGONA: afirmo que lo he hecho y no lo niego.

CREONTE / ANDRÉ: dime, ¿sabías que había sido decretado no hacer eso?

ANTÍGONA: lo sabía ¿Cómo no había de saberlo, si era cosa pública?

CREONTE/ ANDRÉ: entonces, ¿te atreviste a transgredir estas leyes?

ANTÍGONA: no pensaba yo que tus proclamas tuvieran una fuerza tal que siendo mortal se pudiera pasar por encima de las leyes no escritas y firmes de los dioses. No son de hoy ni de ayer sino de siempre estas cosas, y nadie sabe a partir de cuándo pudieron aparecer. Si voy a morir antes de tiempo, por beneficio lo tengo, pues el que como yo vive en medio de numerosos males, ¿cómo ése no saca beneficio de morir? De esta forma, para mí al menos el alcanzar este destino en modo alguno es un pesar; más bien, si el cadáver del nacido de mi madre consintiera yo en dejarlo insepulto, de eso sentiría pesar, pero de esto de ahora no me duelo. Y si a ti te parece que ahora estoy llevando a cabo una empresa loca, quizá en cierto modo para un loco es para quien estoy siendo culpable de locura.

MARGUERITE: pues todo dolor al que uno se abandona acaba por convertirse en serenidad.

CREONTE/ANDRÉ: ten por cosa cierta que las mentes en exceso rígidas caen las que más, y el más fuerte hierro forjado al fuego de forma muy dura puedes ver que se rompe y se parte las más de las veces. Haz sabido perfectamente en esta ocasión mostrarte insolente al transgredir las leyes establecidas, pero la insolencia, una vez que ha hecho eso, ahora es otra: ufanarse de ello y jactarse aún a pesar de decirlo.

ANTÍGONA: esperé la derrota para dedicarme al vencido. La desgracia es el único juicio de Dios. Aquél muerto es la urna vacía donde echar, de una sola vez, todo el vino de un gran amor.

ANTÍGONA Y MARGUERITE: ¿quieres algo más que matarme, una vez que me has cogido?

CREONTE/ ANDRÉ: yo no, teniendo eso lo tengo todo.

ANTÍGONA Y MARGUERITE: ¿qué esperas entonces? Porque para mí de tus palabras nada es grato, y ojala que no lo sea nunca, de igual forma que a ti lo mío te es desagradable.

MARGUERITE: la ciudad sin compasión ignora los crepúsculos. El día oscurece de golpe, como una bombilla fundida que deja de dar luz.

La acción se paraliza, sólo queda Marguerite a la vista. Presa del recuerdo de unas manos que, sólo en la imaginación recorrieron su cuerpo.

MARGUERITE: podrías hundirte de un golpe en la nada, adonde van los muertos: ya me consolaría si me dejaras tus manos en herencia. Sólo tus manos subsistirían, separadas de ti, inexplicables como las de los dioses de mármol convertidos en polvo y cal de su propia tumba. Sobrevivirían a tus actos, a los miserables cuerpos que han acariciado. Entre las cosas y tú no harían ya de intermediarios: ellas mismas se transformarían en cosas. Inocentes de nuevo, pues ya tú no estarías para hacer de ellas tus cómplices, tristes como galgos sin dueño, desconcertadas como arcángeles a quienes ningún dios ya da órdenes, tus inútiles manos reposarían sobre las rodillas de las tinieblas. Beso, a la altura de la muñeca, esas manos indiferentes que tu voluntad no aparta ya de las mías; acaricio la arteria azul, la columna de sangre que, antaño incesante como el chorro de una fuente, surgía del suelo

de tu corazón. Con sollozos pequeños y satisfechos reposo la cabeza como una niña entre esas palmas llenas de estrellas, de cruces, de precipicios de lo que fue mi destino. *(Silencio)* No tengo miedo de los espectros. Sólo son terribles los vivos, porque poseen un cuerpo.

Se recobra la acción, vuelve la luz. Creonte/ André ha desaparecido. Sólo esta Antígona, quien mientras Marguerite habla, prepara el lazo de su muerte

MARGUERITE: nadie puede matar a la luz; sólo pueden sofocarla. Corren un velo sobre la Agonía de Antígona. Creonte la expulsa a las alcantarilla, a las catacumbas. Rechaza a Ismena, que no es más que una hermana en la carne; al apartar a Hemón evita la horrible posibilidad de parir vencedores. Parte de la búsqueda de su estrella, situada en las antípodas de la razón humana, y no la puede alcanzar, a no ser pasando por la tumba.

ANTÍGONA: amor invencible en la batalla, amor que en las riquezas te precipitas, que en las tiernas mejillas de la doncella nocturno te recuestas, y vas y vienes por el mar, y en las guaridas dispersas por el campo, tampoco a ti ni de los mortales ninguno escapa y el que te tiene enloquece. *(silencio)* Vedme, de la tierra patria ciudadanos, el postrer camino recorrer, y la postrera luz contemplar del sol, y nunca otra vez, sino que a mí el Hades que todo lo adormece en vida me conduce a la orilla del Aqueronte, sin ser partícipe del himeneo, sin que en mis desposorios jamás algún canto se cantase, sino que con el Aqueronte habré de desposarme.

Antígona se suicida, cuelga su cuerpo como un péndulo. Al consumarse la muerte, la hija de Edipo se transforma en una criatura hecha de luz. Se escucha, a lo lejos, el latir de un corazón lejano que con el pasar de los segundos se hará ensordecedor.

MARGUERITE: el tiempo reanuda su curso al compás del reloj de Dios. El péndulo del mundo es el corazón de Antígona. *(silencio)* No darse ya es seguir dándose. Es dar nuestro sacrificio.

Negro

SÉPTIMO CUADRO

EL SILENCIO HECHO SECRETO

El viaje por la memoria de lo humano continúa su curso. Llegada a Grecia, a una sala de torturas. Ha llegado el momento del relato en el que es posible una transmutación de Grace. Esta mujer, desde la abnegación absoluta, intentará demostrarle a Marguerite cuanto le ama. Ha permanecido en las sombras durante la historia hasta ahora, que ocupará el lugar de la única figura evocada que se le asemeja (la actriz que

interpreta a Grace interpretará a Lena. Del mismo modo que durante la representación, el actor que ha interpretado a André a encarnado y seguirá encarnando diversas figuras).

MARGUERITE: aún me queda una sucia esperanza. Cuento, a pesar mío, con una solución de continuidad del instinto: equivalente, en la vida del corazón, al acto del distraído que se equivoca de nombres y de puertas. Te deseo con horror una traición de Camilo, un fracaso junto a Claudio y un escándalo que te aleje de Hipólito. No me importa el paso en falso que te haga caer sobre mi cuerpo.

Se vislumbra la presencia de Lena, quien se encuentra sobre un caballete, rodeada de verdugos, entre los que se encuentra Hiparco, tumbado en unas parihuelas y herido. El relato se construirá transgrediendo espacios temporales.

MARGUERITE: Lena era la concubina de Aristogitón y su sirvienta, aún más que su querida. Vivían en una casita cerca de la capilla de Saint-Sotir: ella cultivaba en el jardincillo tiernos calabacines y abundantes berenjenas, salaba las anchoas y cortaba en rajas la carne roja de las sandías; bajaba a lavar la ropa en el lecho seco de Ilissos y se preocupaba de que su amo cogiera la bufanda que le impedía acatarrarse tras los ejercicios del Estadio. Como premio a tantos cuidados, él se dejaba querer.

LENA: todo el pasado se ha vuelto tan profundo como un sueño. No recuerdo ya el tiempo en el que no rechazaba mis atrevimientos de sirvienta: le frotaba con grasa y adornaba con cintas... ¡hice todas las oraciones que sabía para verle triunfar! Para no perderle de entre el gentío al que le echaba

la gloria, cogía con mis dientes la punta de su manto...nada logré. Tuve que soportar, con abnegación, cómo la fama lo arrebatava de mis brazos. A pesar de mi renuncia incondicional en la fidelidad y el sacrificio, lo vi partir con esa amante seductora.

Cambio temporal, surge Aristogitón/André y Harmodio

ARISTOGITÓN/ANDRÉ: la noche de los juegos me sacaron de hombros por los pasillos del Estadio, agotado y sin aliente, como después de hacer el amor, víctima del estilo de los reporteros, de las placas de vidrio de los fotógrafos.... Ese día Lena dejó de existir. A partir de entonces, sólo importó el noble joven de Atenas.

MARGUERITE: la historia se repite...te conviertes en otro Alexis y, una vez más, rechazas mi abrazo de mujer. El orgullo, que es sólo amor, cura las heridas del amor, que no es más que orgullo...

HARMODIO: regresamos a Atenas. Desaparecimos envueltos en una nube de polvo....sustraídos a nuestras caricias, como se tiende uno a la muerte o a Dios, supe amarte a pesar del amor. Todos, hasta los mendigos, hasta los tontos de pueblo, sabían que en mi coche llevaba al campeón de boxeo de los Juegos Olímpicos: un muchacho deslumbrante que semejaba la copa, el jarrón adornado con ínfulas, la imagen de largos cabellos de la Victoria. Hiparco me reclamó, incansablemente y violentamente, mi ingratitud y mis amistades plebeyas

De regreso a la sala de tortura.

LENA Y MARGUERITE: los pinos arrancados de raíz lloran desconsoladamente su resina sacrificada.

LENA: en los alrededores de Atenas, me estremecía al oír las aclamaciones sediciosas en las que aparecía mi amo, pronunciado por diez mil pares de labios. Volví a casa...había sido violada.

Cambio temporal

ARISTOGITÓN /ANDRÉ: para no soportarle la envié a trabajar en la vendimia de Decelia.

De regreso a la sala de torturas

LENA: Harmodio había introducido la desgracia en aquella casa como si fuera una querida envuelta en velos.

LENA Y MARGUERITE: Aristogitón me abandonó a cambio de aquella mujer culpable.

LENA: unos días más tarde, fue víctima de una emboscada. Su cuerpo fue tatuado a cuchilladas...siempre pensé que se habían equivocado, que el sujeto al que aquellos bandidos querían herir era Harmodio, pero un dios es asesino y salvador al mismo tiempo. Él se atrevió a ir a la ciudad, como si ningún cuchillo pudiera abrirse paso en su carne, gracias a su valentía divina Aristogitón no murió...

Vuelta al pasado

ARISTOGITÓN/ANDRÉ: temíamos tanto que a Lena se le fuera la lengua que le hicimos creer que la agresión de la víspera sólo había sido una pelea de borrachos. Teníamos miedo que ella difundiera, en la carnicería o en la tienda de la esquina, nuestros proyectos de venganza.

De regreso a la tortura de Lena

LENA: los guisos que amablemente preparaba acabaron por ser comida para perros...partieron, a acampar en el Parnesio, a la moda cretense. Fui relegada al desván. Ya no pude velar más su sueño de enfermo. Escondida en la terraza, contemplaba cómo se abría y se cerraba infatigablemente la puerta de aquella nueva casa aquejada de insomnio. Me hice cómplice, sin saberlo, el silencio es mi secreto y lo he hecho mi cómplice...Hoy estallaron bombas y gritos. Su hermano mayor (*a Hiparco*), con el vientre abierto sobre el altar cubierto de sangre y de brasas, parecía ofrecer sus entrañas al examen de los sacerdotes. Usted, herido de muerte, continuaba gritando órdenes...se apoyaba en una columna para no caer vivo. De pronto, las puertas de los Propileos se cerraron para cortar a los rebeldes la única salida que no daba al vacío; los conspiradores, cogidos en aquella trampa de mármol y de cielo, corrieron de un lado para otro, tropezaban con montones de dioses. Aristogitón, herido en la pierna, fue capturado, según se, por los ojeadores en las grutas de Pan. El cuerpo linchado de Harmodio fue despedazado por la multitud como el de Baco en el transcurso de las misas sangrientas. Cogí en mi delantal sus rizos, era lo más urgente que podía hacer por mi amo. Luego

unos sabuesos se me echaron encima: me ataron las manos. *(silencio)* ¡No sé nada más!

HIPARCO: ¿qué has visto? ¿Qué más has visto? ¿Servía el mayor de los dos de entrenador al más joven en su preciosa carrera hacia la muerte?

LENA: no sé nada más

HIPARCO: ¿acaso no era el boxeador un puñetazo más en manos de Harmodio? ¿Fue el miedo lo que le inspiró la idea de desembarazarse de mí?

Silencio

HIPARCO: ¡CONTESTA!

MARGUERITE Y LENA: No sé nada más

HIPARCO: ¿Acaso no sabía que lo hubiera perdonado, que no le guardaba rencor?

Continúa el interrogatorio, pero la voz predominante será la de Marguerite. Lena es golpeada, vejada, abofeteada por aquel hombre que, con ella, paga el rechazo de su amado.

MARGUERITE: una intimidad desesperada se estableció entre aquel hombre y aquella mujer poseídos por el mismo dios, que morían del mismo mal, y cuyas apagadas miradas se volvían hacia dos ausentes. Lena, sometida a

interrogatorio aprieta dientes y labios. Sus amos callaban cuando ella servía los platos; se había quedado fuera de la vida de ambos como una perra esperando a la puerta; pero aquella mujer vacía de recuerdos, se esfuerza por orgullo en hacer creer que lo sabe todo, que sus amos le han confiado su corazón como a una encubridora con la que se puede contar, que sólo depende de ella escupir el pasado. Los verdugos fracasaban en su operación de silencio.

Lena es golpeada por unos segundos más, antes de flaquear ante el maltrato un chorro de sangre emana de su boca.

MARGUERITE: la tortura no arrancaría de ella sino la humillante confesión de que sólo era una criada, y en ningún momento una cómplice (*silencio*) Se ha cortado la lengua para no revelar unos secretos que no conoce.

Negro

OCTAVO CUADRO

UNA NECESARIA BAJADA A LOS INFIERNOS

De regreso al espacio donde Marguerite escribe en su máquina de escribir. Tecllea mientras dice en voz alta

MARGUERITE: Me es imposible no ver en mi amor una forma refinada de libertinaje, una estratagema para pasar el tiempo, para prescindir del Tiempo. El placer efectúa en pleno cielo un aterrizaje forzoso, envuelto en el ruido de motor loco de los últimos estremecimientos del corazón. La oración se eleva en vuelo planeado; el alma arrastra al cuerpo en la ascensión del amor....Para que una ascensión sea posible hace falta un Dios. Tú posees la belleza justa, la ceguera y las exigencias convenientes para ocupar el lugar de un Todopoderoso. He hecho de ti, a falta de algo mejor, la piedra angular de mi universo....

Al concluir, Marguerite saca el papel de la máquina, y lo tira a la papelera. Introduce otra hoja. Al pulsar la primera letra el espacio se diluye y se viaja a un paraje desconocido. Bajada al infierno. Se escucha el crepitar del fuego

MARGUERITE (*en una agonía casi parte de un éxtasis sexual*): Ardiendo con más fuegos...Animal cansado, un látigo de llamas me azota con fuerza la espalda. He hallado el verdadero sentido de las metáforas de los poetas. Me despierto cada noche envuelta en el incendio de mi propia sangre (*A tientas, en delirio*) No caeré. He llegado al centro. Escucho el latido de un reloj divino a través del delgado tabique carnal de la vida llena de sangre, de estremecimientos y de jadeos. Estoy cerca del núcleo misterioso de las cosas. El amor es un castigo. Somos castigados por no haber podido quedarnos solos (*altiva, gritando*) ¿Quién? ¿Quién tiene más lesiones, tú o yo?

André aparece, de entre las llamas

ANDRÉ: se suele ser indulgente con aquellos a quienes pensamos abandonar. Tú me ataste y ahora me desatas. No te censuro.

MARGUERITE: los que nos acusan tratan de encontrarnos alguna disculpa, lo que es todavía más triste. Hay que amar mucho a una persona para arriesgarse a padecer. Tengo que amarte mucho para ser capaz de padecerte.

ANDRÉ: yo soy, simplemente, el objeto de una pasión necesitada.

MARGUERITE: amar con los ojos cerrados es amar como un ciego. Amar con los ojos abiertos tal vez sea amar como un loco: es aceptarlo todo apasionadamente. ¡Yo te amo como una loca!

ANDRÉ: hubiera podido ser cualquier otro y no yo

MARGUERITE: dejar de ser amada es convertirse en invisible. Tú ya no te das cuenta de que poseo un cuerpo.

ANDRÉ: físicamente te encontraba casi fea. Comprendo que pudieras atraer a las mujeres que aman a las mujeres, pero debían de ser las únicas que te encontraban hermosa.

MARGUERITE (*sollozante*): Dios mío, en vuestras manos entrego mi cuerpo...

ANDRÉ: a pesar de mis preferencias, en innumerables ocasiones me dejé seducir por mujeres hermosas. Siempre supiste quien soy...no escogería nunca a una mujer que parece un falso chico.

MARGUERITE: lo único horrible es no servir para nada. Haz de mí lo que quieras, incluso una pantalla, incluso un metal buen conductor.

ANDRÉ: soñabas con ser amante de hombres que aman a los hombres.

MARGUERITE: ¡soñaba con sentirme rotundamente mujer! Ser amada por ti, es ser elegida superlativamente...

ANDRÉ: el amor es un regalo tan inesperado y tan poco merecido... estoy próximo a ti...las mujeres sólo fueron el pretexto para vengarme de aquellos hombres que nunca llegaron a amarme lo suficiente.

MARGUERITE: ¿próximo? No, estás más cerca aún. Te compadezco como a mí misma

ANDRÉ: siempre trataste de seducir sin cesar. Te gustaba el amor, es evidente. Tenías esa manía de estar siempre pensando que tal persona hacía el amor con tal otra, aunque fueran simplemente amigos. En eso eras tenaz, como en todo. Se me hacía insoportable tanta bajeza.

MARGUERITE: se dice loco: de alegría. También podría decirse: cuerdo de dolor. Un dios que quiere que yo viva te ha ordenado que dejes de amarme. No soporto bien la felicidad. Falta de costumbre, quizá. En tus brazos lo único que yo podía hacer era morir.

ANDRÉ: demasiado bien sé que los seres a quienes amamos y que más nos aman nos abandonan sin que nos demos cuenta a cada instante que pasa. Es así como se separan de sí mismos. Aún estás aquí, y crees estar aquí todavía, pero tu ser, vuelto hacia el porvenir, ya no se adhiere a lo que fue tu vida. Tu ausencia ha comenzado ya.

MARGUERITE: hacen falta demasiadas ilusiones para desear el poder, demasiada voluntad para desear la gloria. Puesto que me poseo, qué riqueza suplementaria iba a traerme el universo...y la felicidad, no vale más que yo. Definitivamente... ¡Qué insípido hubiera sido ser feliz!

De vuelta al espacio donde Marguerite escribe.

MARGUERITE: ...y esta vez rechazas mi cuerpo de mujer (*Luego, desilusionada, teclea mientras habla*)

Estimado Fraigneau:

¡Qué lástima que no sea hijo de Octavia! Se le podría tomar como emblema de las esperanzas truncadas.

M. Yourcenar

Negro

NOVENO CUADRO

LA SALVACIÓN DEL DOLOR INAGOTABLE

Continúa el viaje memorial. Mundo judeo-sirio, donde apareció el cristianismo.

MARGUERITE: Cuando lo pierdo todo, me queda Dios. Si pierdo a Dios, vuelvo a encontrarte. No se puede poseer al mismo tiempo la noche inmensa y el sol. No basta con amar a las criaturas; hay que adorar asimismo su miseria, su envilecimiento, su desdicha.

Se materializa María Magdalena, se encuentra frente a un espejo más alto que ella. Esta estructura esta absolutamente cubierta por telas ensangrentadas. Paseo donde el tiempo y el espacio son transgredidos por la atrevida memoria. El miedo a la decepción atrae al recuerdo de toda una vida.

MARÍA: Desde el día en el que Juan, el apóstol, se unió a mí en matrimonio, la desgracia de la salvación tocó a mi puerta. Yo no sabía, para entonces, que otro había amado a Juan antes que yo, no sabía que Dios, es el remedio que buscan los solitarios. Aterrado por el yugo que podrían representar setenta años de felicidad, mi marido escapó, en mi noche de bodas, a los brazos del

Señor... Amar su inocencia fue mi primer pecado (*María quita la primera capa de tela*) Comprendí mas tarde que yo representaba para él la peor de las culpas carnales, el pecado legítimo, aprobado por la costumbre, tanto más vil cuanto que está permitido revolcarse en él sin rubor, tanto más de temer cuanto que no trae consigo la condenación. Huyendo con el salvador, aquella alma de largos cabellos, corrió hacia un esposo, igual que yo. Le guardé el secreto a Juan de su fuga con Dios. Cuando él me reconoció, yo era ya María Magdalena, había hecho de la hipocresía un colorete inalterable.

MARGUERITE: hasta la eternidad tiene su hora de moda y uno de aquellos martes en que sólo invitaba a gente célebre Simón, el fariseo, tuvo la ocurrencia de rogar la asistencia de Dios.

MARÍA: yo había rodado tanto con la intención de darle a aquel terrible Amigo una rival menos ingenua...Seducir a Dios era quitarle a Juan su porte de eternidad...

MARGUERITE Y MARÍA: ...era obligarlo a recaer sobre mí con todo el peso de su carne (*ambas mujeres quitan otra capa de tela ensangrentada*).

MARGUERITE: pecamos porque Dios no está, como nada perfecto se presenta ante nosotros, nos resarcimos con las criaturas.

MARÍA: cuando Juan comprendiese que Dios era sólo un hombre no habría razón para que no prefiriese mis senos de mujer, volvería a mí, y todo sería como lo imaginé. Me atavié como para ir al baile; me perfumé como para

meterme en una cama...*(Se iluminan perfumes, unguentos. María Magdalena se aproxima a ellos y los vierte sobre las telas ensangrentadas)*

MARGUERITE Y MARÍA *(mientras lava los pies de Dios)*: era feo como el dolor; estaba sucio como el pecado, caí de rodillas, tragándome mi salivazo. No pude seducirlo, pues no huía de mí. Deshice mis cabellos como para tapar mejor la desnudez de mi culpa; vacié ante él el fracaso de mis recuerdos.

MARÍA: había soportado la compañía de bandidos, el contacto de leprosos, la insolencia de los policías: Dios, consentía igual que yo en pertenecer a todos...espantoso destino.

MARGUERITE Y MARÍA: no hacemos más que cambiar de esclavitud *(ambas mujeres quitan otra capa de tela)*

MARÍA: en el momento preciso en el que me abandonaron lo demonios, me convertí en posesa de Dios. Juan se borró de mi vida, el evangelista sólo fue un precursor. He aceptado la pureza como la peor de las perversiones. He envidiado a los muertos sobre los que se acostaba el profeta para resucitarlos. Le busqué discípulos, mojé mis manos pálidas con el agua de fregar de la Santa Cena, me mantuve al acecho en el campo de los olivos mientras se daba el golpe de la redención.

MARGUERITE Y MARÍA: tanto lo quise que dejé de compadecerlo. Mi amor se cuidaba de agraviar ese desamparo...Yo sabía que nada bueno podría nacer de su suplicio: el único resultado de aquella ejecución iba a ser mostrar a los hombres que es fácil deshacerse de Dios. El Divino sentenciado a muerte sólo dejaba caer al suelo inútiles semillas de sangre. Mis gritos de mujer y de

perra no llegaban hasta mi dueño muerto. Pero Dios no puede...no puede morir sin más...no puede morir sin más (*Ambas mujeres quitan la última capa de tela, y se descubre un gran espejo. María, sin entender, intenta reflejarse en el. En un acto impulsivo lo golpea y el espejo se parte en mil pedazos*)

MARÍA: mi maestro muerto ha pasado el espejo del tiempo.

El espejo se voltea y esta hueco, vacío. Se escucha un estruendo, María cae al suelo con los brazos en cruz, gritando desgarradoramente ante la ausencia de lo eterno .

MARGUERITE Y MARÍA: es la segunda vez en mi vida que me hallo ante una cama donde dormía una ausente. Los que acababan de robar a Dios caminan por el cielo...

MARÍA: más vacía que una viuda, más sola que una mujer abandonada...Por fin conozco toda la atrocidad de Dios.

MARGUERITE Y MARÍA: Dios me ha robado no sólo el amor de una criatura a la edad en que uno se figura que son insustituibles....

MARÍA:...Dios me ha robado mis nauseas de embarazada, mis sueños de recién parida, mis siestas de anciana en la plaza del pueblo, la tumba cavada al fondo del cercado en donde mis hijos me hubieran enterrado.

MARGUERITE: un niño es un rehén. La vida nos tiene atrapados.

MARÍA: después de robarme mi inocencia, Dios me ha robado mis culpas...

MARGUERITE Y MARÍA: como el peor de los maníacos sólo amo mis lágrimas...

MARÍA: puesto que aquel condenado al amor de Magdalena se ha evadido al cielo, evito el insípido error de serle necesaria a Dios.

MARGUERITE: pero ese Dios que todo me lo quitó no me lo ha dado todo. Y sin embargo me ha salvado. Gracias a él no recibí de las alegrías sino su parte de dolor, la única inagotable. Hice bien en no dejarme llevar por la gran ola divina; no me arrepiento de haber sido rehecha por las manos del Señor. No me ha salvado ni de la muerte, ni del crimen, pues gracias a ellos nos salvamos. Sólo me salvó de la felicidad.

Negro

DÉCIMO CUADRO
EL DESPRENDIMIENTO DE LA CARNE EN EL
DESCUBRIMIENTO DEL OPUESTO

MARGUERITE: La indiferencia ignora; el amor sabe, deletrea la carne. Ha sido preciso que yo te ame para llegar a comprender que la más mediocre o la peor de las personas humanas se digna de inspirar allá arriba el sacrificio de Dios. Cuando vuelvo a verte, todo se torna límpido. Acepto sufrir.

Grecia, luego de la muerte de Sócrates

FEDÓN: óyeme Cebes...Te hablo en voz baja, pues sólo cuando hablamos en voz baja nos escuchamos a nosotros mismos. Voy a morir, Cebes. No muevas la cabeza: no me digas que ya lo sabes y que todos morimos. El tiempo no os cuesta nada a vosotros los filósofos; no obstante existe...

MARGUERITE: para aquellos que aman, el tiempo deja de existir, pues los amantes se arrancan el corazón para dárselo a quines aman, y por eso son insensibles a los millares de hombres y mujeres que no tienen nada que ver con su amor, y por eso lloran y se desesperan con seguridad. Hace seis días, hace seis meses, hizo seis años, hará seis siglos... ¡Ah! Morir para detener el Tiempo...

FEDÓN: y cuando empiezan a atrasarse esos sangrientos relojes, los que son amados ven acercarse la vejez y la muerte.

MARGUERITE: para aquellos que sufren, el tiempo no existe: se anula a fuerza de precipitarse, pues cada hora de un suplicio es una tempestad de siglos.

FEDÓN: cada vez que un dolor llegaba hasta mí, yo me apresuraba a sonreírle, para que él a su vez me sonriese, y todos los dolores adquirirían el rostro radiante de una mujer, tanto más hermosa cuanto que hasta ahora no había advertido su belleza.

MARGUERITE: del dolor se lo que enseña su contrario, del mismo modo que por la vida sé de las pocas certezas que ya tengo de la muerte.

MARGUERITE Y FEDÓN: conozco del amor lo poco que me enseñaron los ojos que me amaron.

MARGUERITE: su camino, que ellos creían recto, resultaba circular al muchacho tendido en el centro del porvenir.

Cambio de espacio... al lugar en el que Fedón fue esclavizado

FEDÓN: mis cabellos palpitaban, mi sexo se estremecía como un pájaro en busca de un nido sin sombra. Mi desarrollo hacía estallar el espacio a mí alrededor.

MARGUERITE Y FEDÓN: ebrio de vida, titubeando de esperanza, me agarraba para no caer a los hombros lisos y suaves de algunos de mis compañeros de juego que pasaban por casualidad: caíamos juntos y llamábamos amor aquella contienda.

FEDÓN: mis días futuros parecían desbordantes de caricias de luchadores, de puñetazos amistosos, de cabellos que galopan hacia una ignorada Dicha. De repente, estallaron clamores junto a los muros de mi ciudad natal y una cortina de humo cubrió la faz del cielo.

MARGUERITE: las columnatas de fuego sustituyeron a las columnas de piedra.

FEDÓN: el ruido de la loza cayendo con estruendo disimuló en la cocina los gritos de las sirvientas violadas; una lira rota gimió como una virgen en brazos de un hombre borracho. Todo se tambaleó, todo cayó, todo fue aniquilado antes de que yo pudiera darme cuenta de si se trataba de un asedio, de un incendio real, de una auténtica matanza o si aquellos enemigos no eran sino amantes, y lo que se encendía no era sino mi propio corazón. Pálido, desnudo, contemplando mi vergüenza en los escudos de oro, agradecía a aquellos hermosos adversarios que pisotearan mi pasado.

De vuelta al primer lugar, donde hablan Cebes y Fedón

MARGUERITE Y FEDÓN: todo acababa con latigazos y escenas de esclavitud: esas son también, Cebes, las consecuencias del amor.

MARGUERITE: cerraba los ojos para no ver mi imagen en pupilas obscenas, hubiera querido destruir mi oído, para no oír comentar con bajeza aspectos de mi hermosura; hubiera querido taparme la nariz para no oler el hedor de las almas, tan fuerte que a su lado el olor de los cadáveres parece un perfume; perder, en fin, el sentido del gusto, para no percibir en mi boca el sabor repugnante de la docilidad.

FEDÓN: pero mis dos manos atadas me impedían morir...Cayeron las ligaduras y seguí al desconocido lejos de aquella carnicería.

MARGUERITE: mis lágrimas, que no logró hacer derramar la desgracia, corrieron ante la belleza.

FEDÓN: no necesité mucho para saber que aquel hombre era miembro del Olimpo humano. Era hermoso, como yo, pero la belleza no era sino un atributo de aquel ser innombrable a quien sólo faltaba la inmortalidad para ser dios. Pero aquel joven dios distraído me había comprado para agradar a Sócrates: por primera vez me sentía rechazado y aquel humillante rechazo me entregaba a la sabiduría.

Sócrates, antes de tomar la cicuta, entre sus discípulos

SÓCRATES/ANDRÉ: qué cosa tan extraña es lo que los hombres denominan placer, y que maravillosamente se acuerda con el dolor, aunque sea lo contrario, porque aunque no puedan encontrarse juntos cuando se experimenta uno de los dos casi siempre hay que esperar al otro, como si estuviesen ligados inseparablemente. Creo que si Esopo se hubiera detenido a

pensar en esta idea, quizá hubiera hecho con ella una fábula. Habría dicho que la divinidad intentó poner de acuerdo a estos dos enemigos, y que, no lográndolo, se contentó con encadenarlos a una misma cadena, de manera que desde entonces, cuando uno de ellos se presenta, lo sigue el otro de muy cerca.

Regreso al lugar donde conversan Cebes y Fedón

FEDÓN: siendo pobre, gozaba de las riquezas que hubiera poseído si no se hubiera dedicado a ganancias invisibles; siendo casto, paladeaba cada noche el sabor de los desenfrenos que hubiera podido ofrecerse si le hubieran parecido provechosos. Siendo feo, Sócrates gozaba de la belleza que el zara había otorgado a Cármides, de manera que el cuerpo casi grotesco donde se había alojado su alma no era sino una de las formas del Sócrates infinito. Era un alcahuete sublime que presentaba todos los días a la juventud de Atenas nuevas verdades desnudas.

MARGUERITE: pero las calumnias habían tenido tiempo para madurar al sol del desprecio. Aquel hombre que durante toda su vida había trocado un clara verdad contra otra verdad aún más resplandeciente, un hermoso rostro amado por otro aún más hermoso, hallaba por fin el modo de canjear la muerte lenta y banal que le preparaban por dentro sus arterias por una muerte más útil y justa, engendrada por su actos, nacida de él como una hija abnegada que acudiera a remeterle la ropa en su lecho al caer la noche.

De vuelta a la cárcel de Sócrates

SÓCRATES/ANDRÉ: porque lo único que ganaría retardando el beber la cicuta sería poseerme el ridículo ante mí mismo al verme tan enamorado de la vida que quisiera economizarla cuando ya no tengo más. Así pues, Gritón, haz lo que te digo y no me atormentes más

Critón hace una seña al esclavo que tiene cerca. Este sale y vuelve con una copa que contiene el veneno preparado.

SÓCRATES/ANDRÉ: muy bien amigo mío, ¿pero que es lo que tengo que hacer?

ESCLAVO: pasearte cuando hayas bebido y acercarte a tu lecho cuando notes que se te ponen pesadas las piernas.

El esclavo le tiende la copa a Sócrates, quien la toma sin reparo. Luego la arrima a sus labios con tranquilidad. Comienza a pasearse. Todos los presentes comienzan a llorar desconsoladamente

SÓCRATES/ANDRÉ: pero ¿qué es esto amigos míos? ¿a qué viene tanto llanto? Para no oír los llorar a las mujeres y tener que reñirles les mandé retirar, porque he oído decir que al morir sólo se deben pronunciar palabras amables. Callad pues y demostrad más firmeza.

Silencio. Luego de un tiempo, Sócrates se tumba en su lecho.

SÓCRATES/ANDRÉ: debemos un gallo a Asclepio; no se olviden de pagar esta deuda.

Muere Sócrates/André, con un leve estremecimiento. Cambio de espacio, de vuelta a la conversación de Cebes y Fedón

MARGUERITE Y FEDÓN: aquella muerte lo bastante sólida como para perdurar unos siglos en torno a su recuerdo, se insertaba en la serie de actos nobles que habían constituido su vida y prolongaba su camino hacia una vida eterna.

FEDÓN: las palabras no escaparon de los labios del sabio. Sin duda había comprendido que la única razón de ser de sus paseos por el discurso era la de conducir hasta el borde del silencio donde late el corazón de los dioses.

MARGUERITE: siempre llega un momento en el que se aprende a callar, tal vez porque al fin uno es digno de escuchar, por haber aprendido a mirar finalmente algo inmóvil....esa sabiduría, debe ser la de los muertos (pausa) Pero la sabiduría se equivoca, la ambición no es sino engaño, hasta el vicio mintió. No hay virtud, ni piedad, ni amor, ni pudor, ni tampoco sus poderosos contrarios, sino sólo una cáscara vacía bailando en lo alto de una alegría que es también Dolor, un rayo de belleza en una tempestad de formas... ¿De qué sirve entonces no aferrarse a sí mismo? Haya paz...amo mi cuerpo.

Negro

ONCEAVO CUADRO

UN CRIMEN BICÉFALO

La escena es en Micenas. Marguerite llega al juicio de Clitemnestra

MARGUERITE: ¿miedo de nada? Tengo miedo de ti.

Clitemnestra aparece ante un juzgado conformado por estatuas de piedra.

CLITEMNESTRA: voy a explicarles, señores jueces...Tengo ante mí innumerables órbitas de ojos; líneas circulares de manos puestas en las rodillas, de pies descalzos descansando en la piedra. De pupilas fijas de donde mana la mirada, de bocas cerradas donde el silencio madura un juicio. Tengo ante mí una audiencia de piedra. Maté a aquel hombre con un cuchillo, dentro de la bañera, con la ayuda de mi miserable amante que ni siquiera era capaz de sujetarle los pies. Ya conocéis mi historia: no hay ni uno de vosotros que no la haya repetido treinta veces al acabar la copiosa comida acompañada del bostezo de las sirvientas, no hay...

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: ...ni una de vuestras mujeres que no haya soñado alguna vez con ser Clitemnestra.

CLITEMNESTRA: vuestros pensamientos criminales, vuestras ansias inconfesadas ruedan por los escalones y vienen a derramarse en mí, de suerte que una especie de horrible vaivén hace de vosotros mi conciencia y de mí vuestro grito. Habéis acudido aquí para que la escena del asesinato se repita ante vuestros ojos un poco más rápidamente que en la realidad, pues os espera el hogar y la cena y sólo podéis dedicar unas cuantas horas a oírme llorar. Y en ese corto espacio de tiempo es preciso que no sólo mis actos, sino

también sus motivos estallen a plena luz, aun cuando para afirmarse han necesitado cuarenta años....

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: esperé a aquel hombre antes de que tuviera un nombre, un rostro, cuando aún no era sino mi lejana desgracia.

CLITEMNESTRA: busqué entre la multitud de los vivos a ese ser necesario a mis futuras delicias. Si mi nodriza me envolvió en pañales al salir de mi madre, fue para él; si aprendí a contar en la pizarra del colegio, fue para poder llevar las cuentas de su casa de hombre rico. Para alfombrar el camino donde tal vez se posaría el pie del desconocido que haría de mí su sierva, tejí sábanas y estandartes de oro; de tanto afanarme, dejé caer de cuando en cuando en el blanco tejido unas gotas de mi sangre. Le dejé sacrificar el porvenir de nuestros hijos a sus ambiciones de hombre: ni siquiera lloré cuando murió mi hija. Consentí en deshacerme en su destino como una fruta en una boca, para aportarle sólo una sensación de dulzura.

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: señores jueces, vosotros lo conocisteis ya ajado por la gloria, envejecido por diez años de guerra, convertido en una especie de ídolo enorme desgastado por las caricias de las mujeres asiáticas, salpicado por el barro de las trincheras. Sólo yo estuve con él en su época de dios.

MARGUERITE: era muy dulce para mí llevarle, en una bandeja grande de cobre, el vaso de agua que derramaría en él sus reservas de frescor; era dulce para mí, en la ardiente cocina, prepararle los platos que colmarían su hambre y alimentarían su sangre.

CLITEMNESTRA: era muy dulce para mí, entorpecida por el peso de la simiente humana, poner las manos sobre mi vientre hinchado donde fermentaban mis hijos. Por la noche, cuando volvía de la caza, yo me arrojaba con alegría sobre su pecho de oro.

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: pero los hombres no están hechos para pasar toda la vida calentándose las manos al fuego del mismo hogar: partió hacia nuevas conquistas y me dejó allí, abandonada como una casa enorme y vacía que oye latir un inútil reloj. De día, luchaba contra la angustia; de noche, luchaba contra el deseo; sin cesar, luchaba contra el vacío, forma cobarde de la desgracia.

CLITEMNESTRA: pasaban los años uno tras otro por las calles desiertas como una procesión de viudas; la plaza del pueblo parecía negra con tantas mujeres de luto. Yo envidiaba a aquellas desgraciadas por no tener más rival que la tierra y por saber, al menos, que su hombre dormía solo. Poco a poco, yo fui ocupando el lugar del hombre que me faltaba y que me invadía. Acabé por contemplar, con los mismos ojos que él, el cuello blanco de las sirvientas

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: Egisto galopaba a mi lado por los eriales; tenía casi la edad de ir a reunirse con los hombres; me devolvía la época de los besos entre primos perdidos en el bosque, durante las vacaciones de verano. Yo lo miraba menos como un amante que como a un niño que hubiera engendrado en mí la ausencia; pagaba sus gastos de guarnicioneros y caballos. Infidel a mi hombre, seguía imitándolo: Egisto no era para mí sino lo equivalente a las mujeres asiáticas o a la innoble Arginia. Señores jueces, no

existe más que un hombre en el mundo: los demás no son más que un error o un triste consuelo, y el adulterio es a menudo una forma desesperada de la fidelidad. Si yo engañé a alguien, fue con toda seguridad al pobre Egisto. Lo necesitaba para percatarme de hasta qué punto el que yo amaba me era irremplazable.

CLITEMNESTRA: cansada de acariciarlo, subía yo a la torre para compartir el insomnio del centinela. Una noche, el horizonte del Este empezó a arder tres horas antes de llegar la aurora. Troya ardía: por el mar, en alguna parte, un hombre engalanado de oro se acodaba en la proa y cada vuelta de hélice lo acercaba más y más a su mujer y a su hogar ausente. Al bajar de la torre, cogí un cuchillo. Quería matar a Egisto, mandar a lavar las maderas de la cama y el pavimento de la habitación, sacar del fondo del baúl el vestido que llevaba puesto cuando él se marchó, y suprimir finalmente aquellos diez años como si fueran un simple «cero» en el total de mis días...

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: al pasar por delante del espejo, me detuve a sonreír: de repente, me vi y al verme me di cuenta de que tenía el pelo gris. Señores jueces, diez años es mucho tiempo...el rincón del pasado está asimismo más alto que el lugar en donde nos encontramos, pues sólo podemos bajar y no subir las escaleras del Tiempo. En lugar de una mujer joven, el rey encontraría en la puerta a una especie de cocinera obesa, la felicitaría por el buen estado de los corrales y bodegas... sólo podía esperar unos cuantos besos fríos. Si hubiera tenido valor, me hubiese matado antes de que él llegara, para no leer en su rostro la decepción al encontrarme ajada. Pero quería, al menos, verlo antes de morir. Y Chirriaron las ruedas del coche por la empinada cuesta; los aldeanos se engancharon al varal para ayudar a

los caballos. Al volver un recodo, divisé, por fin, la parte más alta del coche, que asomaba por encima de un seto vivo, y advertí que mi hombre no venía solo. A su lado llevaba a la hechicera que él había escogido como parte del botín, aun estando algo estropeada por los juegos de los soldados. Era casi una niña; unos hermosos ojos oscuros le llenaban el rostro amarillento y tatuado de cardenales. El le acariciaba el brazo para que no llorase. La ayudó a bajar del coche, me besó con frialdad y me dijo que contaba con mi generosidad para tratar amablemente a la muchacha cuyos padres habían muerto.

CLITEMNESTRA: luego subió con nosotros los escalones del vestíbulo que yo había mandado alfombrar de púrpura, para que no se notaran las manchas de sangre. Apenas me miraba; en la cena, ni siquiera se dio cuenta de que yo había preparado sus platos favoritos; bebió dos vasos, tres vasos de alcohol. El sobre abierto de la carta anónima que había enviado diciéndole que tenía un amante asomaba por uno de sus bolsillos. Le guiñó un ojo a Egisto y farfulló unas cuantas bromas de borracho sobre las mujeres que buscan consuelo. La velada, interminablemente larga, se prolongó aún más en la terraza infestada de mosquitos. Hablaba en turco con su compañera. Según parece, ella era hija del jefe de una tribu; al moverse, me di cuenta de que llevaba un hijo en su seno. ¿Sería de él o de alguno de los soldados que la habían arrastrado riendo fuera del campamento y arrojado a latigazos de nuestras trincheras? Decían que poseía el don de adivinar el porvenir. Para distraernos, nos leyó las líneas de la mano. Entonces palideció y empezó a castañetear los dientes.

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: también yo, señores jueces, conocía el porvenir. Todas las mujeres lo conocen: siempre esperan que todo acabe mal.

CLITEMNESTRA: él tenía por costumbre tomar un baño caliente antes de irse a acostar. Subí a preparárselo: el agua que salía del grifo me permitía llorar en voz alta.

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: durante un instante, pensé en disponerlo todo para simular un accidente que no dejara huella, de suerte que la lámpara de petróleo cargara con las culpas. Pero yo quería obligarlo a mirarme de frente por lo menos al morir: por eso lo iba a matar, para que se diera cuenta de que yo no era una cosa sin importancia que se puede dejar o ceder al primero que llega.

Al momento del crimen, se repetirá como lo pide la audiencia.

Clitemnestra llama a Egisto en voz baja y le ordena que espere en el rellano. Agamenón/André entra en la escena. Se quita la camisa. Clitemnestra empieza a enjabonarle la nuca, temblando. Agamenón hace señas para que su mujer abra la ventana. Esta, le grita a Egisto para que venga a ayudarlo. En cuanto entra, cierra la puerta con llave. Clitemnestra le da torpemente un primer golpe que sólo le hace un corte en el hombro; Agamenón se pone de pie; Egisto, aterrorizado, le sujeta las rodillas, parece que pidiera perdón. Agamenón pierde el equilibrio y cae como una masa, con la cara dentro del agua. Clitemnestra le da un segundo golpe que le corta la frente en dos.

En el juicio...

MARGUERITE Y CLITEMNESTRA: después de morir él, matamos a su amante: fuimos generosos, si ella lo amaba. Los aldeanos se pusieron de nuestra parte y callaron. Mi hijo era demasiado pequeño para dar rienda suelta a su odio contra Egisto. Han pasado unas semanas: yo hubiera debido tranquilizarme pero ya sabéis, señores jueces, que nunca acaba nada y que todo vuelve a empezar. Me he puesto a esperarlo otra vez y ha vuelto. No mováis la cabeza: os digo que ha vuelto. El, que durante diez años ni se dignó tomar un permiso de ocho días para volver de Troya, ha vuelto de la Muerte.

CLITEMNESTRA: a pesar de que yo le corté los pies, para impedirle salir del cementerio... Pero esto no evitó que él se deslizara por la noche en mi cuarto, llevando sus pies debajo del brazo, como los ladrones cuando cogen de este modo sus zapatos para no hacer ruido. Me cubría con su sombra; ni siquiera parecía darse cuenta de que Egisto estaba allí. Después, mi hijo me ha denunciado en el puesto de policía, pero mi hijo es también un fantasma, el suyo, su espectro de carne. Yo creía que por lo menos en la prisión estaría tranquila, pero sigue volviendo: parece como si prefiriese mi calabozo a su tumba. Sé que mi cabeza acabará por rodar en la plaza del pueblo y que la de Egisto caerá cortada por el mismo cuchillo. Es extraño, señores jueces, se diría que ya me habéis juzgado otras veces. Pero tengo la experiencia suficiente para saber que los muertos no permanecen en reposo: me levantaré, arrastrando a Egisto tras de mí como a un galgo triste.

MARGUERITE: y erraré por las noches a lo largo de los caminos, a la búsqueda de la justicia de Dios. Volveré a hallar a ese hombre en algún rincón de mi infierno y gritaré de nuevo con alegría con sus primeros besos.

Luego, me abandonaré para irse a conquistar alguna provincia de la Muerte. Ya que el Tiempo es la sangre de los vivos, la Eternidad debe de ser la sangre de las sombras. Mi eternidad, la mía, se perderá esperando su regreso, de suerte que me convertiré en el más lívido de los fantasmas. Entonces volverá, para burlarse de mí, y acariciará ante mis ojos a la amarilla hechicera turca acostumbrada a jugar con los huesecillos de las tumbas. ¿Qué puedo hacer? Es imposible matar a un muerto...

Negro

DOCEAVO CUADRO

EL SUICIDIO HUECO

La escena en un circo de mala muerte. Todo está dispuesto para el comienzo del show

MARGUERITE: entre la muerte y nosotros no hay, en ocasiones, sino la densidad de un único ser. Una vez desaparecido ese ser, ya no queda más que la muerte.

En un palco Safo. Es una mujer muy pálida, de largos bucles y senos tristes. Lleva consigo tres grandes maletas llenas de perlas falsas y restos de pájaros.

MARGUERITE: Safo es acróbata, como en otros tiempo fue poetisa. Criatura imantada, con demasiadas alas para estar en la tierra y demasiado carnal para estar en el cielo, sus pies untados de cera han roto el pacto que los une al suelo; la Muerte agita por debajo de ella los chales del vértigo, sin conseguir jamás enturbiarle los ojos.

SAFO: ...ahora para mis amigas cantaré bellamente dulces cosas...sienten que su corazón se enfría y dejan caer las alas...el más bello de todos los astros...en mi dolor que fluye gota a gota.

Safo permanece abajo, mira detenidamente el trapecio, que roza el cielo.

MARGUERITE: sólo ella sabe que su pecho contiene un corazón demasiado pesado y grande para alojarse en sitio distinto de un pecho ensanchado por unos senos; ese peso escondido en la jaula de huesos proporciona, a cada uno de sus saltos en el vacío, el sabor mortal de la inseguridad.

SAFO: sé bien que nadie puede alcanzar la suprema dicha, pero desear tenerla...repentinamente.

Safo coloca junto a sí sus maletas. Estas se abren dejando correr por el suelo sus lágrimas coleccionadas y sus intentos de vuelo (miles de perlas y plumas de pájaros). Comienza a subir la plataforma.

MARGUERITE: los hombres de su vida sólo fueron escalones que ella subió no sin mancharse los pies. El director, el músico que tocaba el trombón, el agente de publicidad, terminaron por hacerle sentir asco de los bigotes engomados, de las corbatas rayadas, de las carteras de cuero y de todos los atributos exteriores de la virilidad que hacen soñar a las mujeres.

Safo termina de subir al trapecio.

MARGUERITE Y SAFO: sólo el cuerpo de las muchachas jóvenes sería lo bastante suave, lo bastante flexible, lo bastante fluido para dejarse manejar...

SAFO: pues siempre, por su alma inestable, la mujer, ligera, sólo al presente atiende.

MARGUERITE: ...por las manos de aquel ángel, que fingiría por juego soltarlas en el vacío. (*Safo hace una pirueta en el aire y se ve aparecer, entre el cielo a una mujer que, luego de un truco, le toma las manos. Un instante después, por el movimiento pendular, desaparece*) No consiguió que ellas permanecieran durante mucho tiempo en aquel espacio abstracto, limitado por las barras de los trapecios. En seguida se asustaban de aquella geometría que se transformaba en batir de alas. Todas renunciaban a ser sus compañeras en el cielo.

SAFO: se han puesto la luna y las Pléyades; ya es media noche; las horas avanzan, pero yo duermo sola.

Safo detiene su estancia en las alturas. Y comienza a bajar de nuevo a la tierra.

MARGUERITE: tuvo que bajar de nuevo a la tierra para hallarse a la misma altura que la vida de ellas. Ahogándose en aquellas habitaciones que no son más que una alcoba, abre al vacío la puerta de la desesperación, con el gesto de un hombre obligado por amor a vivir con las muñecas.

SAFO:frecuentemente...pues aquellos que mejor amo, son principalmente los que más me dañan.

MARGUERITE Y SAFO: todas las mujeres aman a una mujer...

MARGUERITE: Safo, en sus compañeras, adora amargamente lo que ella no ha sido. Pobre, cargada con el desprecio que es para el artista el envés de la gloria, sin más futuro que las perspectivas del abismo, acaricia la dicha en el cuerpo de sus amigas menos amenazadas.

SAFO: de tu belleza pues el deseo arrebató a quien apenas te mira...

MARGUERITE: la blancura de las muchachas despierta en ella el recuerdo casi increíble de la virginidad. Amó el orgullo de Gylinna y acabó por rebajarse hasta besarle los pies.

SAFO: ¡bienvenida Gyrinna! Pasa ahora a mi lado el mismo número de años que has pasado ausente.

MARGUERITE: el amor de Anactoria le reveló el sabor de los buñuelos que se comen a mordisco limpio en las ferias, de los caballitos de madera y del heno de los almiarés cosquilleando la nuca de una bella tumbada.

SAFO: ...si viniere a mí iluminada al bello rostro...penetrada

MARGUERITE: y Attys, le enseñó a amar la desgracia.

SAFO: ...pues... hermosamente...suavemente, agitada...el alma sufriendo... dispuestas. Me enamoré de ti Attys, hace mucho tiempo. Y me parecías sin gracia, como una pequeña niña.

MARGUERITE: pero ella se marchó, con aquel hombre bien vestido. Safo se obstina en no creer eterna esa huída por miedo a no poder soportarla sin morir.

SAFO: sé que más tarde te acordarás de nosotras. Como el viento desenfrenado que en las montañas cae sobre los bosques... el amor estremece mi ser.

MARGUERITE: esta mujer, amargada por todas las lágrimas que con valor no derramó jamás, se da cuenta de que sólo puede ofrecer a sus amigas un acariciador desamparo; su única disculpa es decirse que el amor, en todas sus formas, no tiene nada mejor que ofrecer a las temblorosas criaturas, y que

Attys, al alejarse de ella, tendría muy pocas probabilidades de dirigirse hacia una mayor felicidad.

SAFO: y los tréboles se abren. Pero muchas veces, errabunda por el recuerdo de la dulce Attys, el anhelo en mi alma delicada y la ansiedad mi corazón devoran.

MARGUERITE: Safo vuelve a recorrer ella sola la pista de las ciudades, y busca ávidamente en todos los palcos un rostro que su delirio prefiere a cualquier cuerpo. Conoce a un muchacho que dice llamarse Faón: el corazón de Safo torna a latir de nuevo al oír el acento delicioso que ella besaba en los labios de Attys. (*Aparece Faón/ André quien junto con Safo, realiza piruetas en el cielo*) También él parece pertenecer a una raza amenazada, a quien una indulgencia precaria y siempre provisional permite permanecer con vida. No necesita contarle su historia para establecer entre ellos una fraternidad en la desgracia. Safo, sorprendida, comienza a preferir lentamente aquellos hombros rígidos como la barra del trapecio, aquellas manos endurecidas por el contacto de los remos, todo aquel cuerpo en el que subsiste la suficiente dulzura femenina para que ella lo ame. Se abandona a las nuevas pulsaciones de las olas por donde se abre paso aquel barquero. Ya no le habla de Attys sino para decirle que la muchacha perdida se le parece, aunque es menos bella: Faón acepta estos homenajes con una alegría inquieta mezclada de ironía. Pero sólo le quedan unos días de estar con él. Él consiente por fin en pasar con ella esa última noche. (*Se detiene el espectáculo inicial entre Safo y Faón/André*) Aquella mujer que, hasta ahora, tomaba sobre sí la opción, la oferta, la seducción, la protección de sus amigas más frágiles, se relaja y naufraga por fin, blandamente abandonada al peso de su propio sexo y de su

propio corazón, dichosa por no tener que hacer en lo sucesivo, sino el gesto de aceptación.

Parece comenzar otra función. Safo se encuentra suspendida en las alturas a la espera de su amante, para vivir con él una última aventura. De repente, un ruido sedoso, parecido al estremecimiento de los fantasmas, se acerca como una caricia que podría hacer gritar. Se da la vuelta: el ser amado aparece envuelto en ropas de mujer, evocando a Attys, la musa perdida.

MARGUERITE: la muselina, que se pega a la carne desnuda, acusa la gracia casi femenina de las largas piernas del bailarín. Sin sus estrictos trajes de hombre, aquel cuerpo flexible y liso es casi un cuerpo de mujer. Aquel Faón que tan cómodo se encuentra con su disfraz no es sino un sustituto de la bella ninfa ausente; es una mujer la que llega hasta ella con risa de manantial.

Faón/André se acerca a Safo en un gesto casi grotesco de amor. Safo, horrorizada y llena de espanto, se aleja corriendo de aquel espectro de carne. La posee una desesperación absoluta, se dispone a subir al punto más alto del circo.

SAFO: ningún encuentro me llevará a la salvación. Allí a donde valla siempre encontraré a Attys...su rostro desmesurado me tapa todas las salidas que no dan a la muerte. Me domina el deseo de morir y conocer las riberas del Aqueronte, floreciendo de lotos húmedos de rocío.

MARGUERITE: por última vez se embriaga con el olor a fiera que acompañó su vida, con aquella música desafinada y enorme como el amor (*En el punto medio de la plataforma, donde hay una estación, Safo se desnuda y frota su cuerpo con*

un color blanco grasiento) Se ata apresuradamente al cuello el collar de un recuerdo. Trepa por la escala de cuerda de su patíbulo celeste. Huye hacia las alturas de la irrisión de haber creído que existía un hombre joven. Sube de un solo impulso por el único punto de apoyo que le consiente su amor al suicidio: la barra del trapecio, que se balancea en el vacío y cambia en pájaro a la criatura cansada de no ser más que medio mujer; flota, alción de su propio abismo, suspendida por un pie ante los ojos del público que no sabe su desgracia. Sube cada vez más arriba, a la región de los focos: los espectadores se cansan de aplaudirla, pues ya no la ven. Colgada de la cuerda que domina la bóveda tatuada de estrellas pintadas, su único recurso para superarse es reventar su cielo. El viento del vértigo hace chirriar bajo sus pies cuerdas, poleas y cabrestantes de un destino ya superado. La música allá abajo se ha convertido en una ola grande y lisa que lava todos los recuerdos. Safo, agarrada a su Muerte como a un promontorio, escoge para caer el lugar donde las mallas de la red no puedan detenerla (*Safo se lanza al vacío*) Se sumerge, con los brazos abiertos como si quisiera abrazar la mitad del infinito, dejando tras de sí el balanceo de una cuerda como prueba de su partida al cielo. Pero los que fracasan en sus vidas corren asimismo el riesgo de malograr su suicidio. (*Simplemente la caída de la poetisa es detenida. Debe ahora vivir, a pesar de tener muerto el corazón*)

SAFO (*bamboleándose en las alturas*): debajo de mis alas se esparce un intenso canto estridente, cuando el verano sobre la tierra despliega mi ardor quemándolo todo.

Marguerite se acerca, conmovida, al casi cadáver de la poetisa. Enternecida, le regala un tierno beso, como para consolar a la casi muerta.

SAFO: hiciste bien en venir, Attys, pues te anhelaba y desfallecía por este deseo que incendia mi alma.

Negro

TRECEAVO CUADRO

FUEGOS

Se escucha de nuevo el sonido de las teclas de una máquina de escribir, en la oscuridad. Se ilumina la escena y Marguerite se encuentra, bañada en lágrimas, donde realmente siempre ha estado, en el camarote de aquel barco que tiene como destino su amada Grecia. Introduce una nueva hoja en la máquina, cuando se dispone a escribir se detiene...

MARGUERITE: no me mataré. Se olvidan tan pronto los muertos... No puede construirse la felicidad sino sobre unos cimientos de desesperación. Creo que voy a poder ponerme a construir.

Marguerite tira todos los papeles que están sobre la mesa en la papelera y los enciende en fuego....

Negro

CUADRO FINAL

EL TIRO DE GRACIA

Vuelta al espacio inicial donde la acción primaria fue detenida... El mismo limbo, nada y absoluto.

GRACE:

He cenado con Alice ayer noche en medio de una gran tormenta. Ha recibido su ejemplar de *Les Songes* y te quiero mucho por no haberla olvidado. ¿Por qué eres tan amable? Ayer trabajé hasta muy tarde por la noche, y luego me acosté, sin pensar en que estaba muy cansada, pero debía estarlo, porque me preguntaba por qué parecía esforzarme en llamarte. No estuviste en toda la noche. Pero esta mañana, en el momento en que he despertado, estás aquí sin esfuerzo y yo dispuesta para ti.

Y puedes romper esto por favor, enseguida, sin falta.

Amada

Grace

Se escucha, de nuevo, de forma estruendosa, la cuenta regresiva, el tic tac de un reloj...la misma escena inicial, se reanuda el duelo, al distinguirse el peso del tiempo, entre Grace y André, por Marguerite. Grace se adelanta, desde la intuición, y dispara directo a la faz del recuerdo. El tiro se materializa con el sonido del reloj, que marca alguna hora. Segundo disparo, segundo sonido marcado por el paso del tiempo... André cae al suelo, finalmente, herido de muerte.

GRACE: Disparé volviendo la cabeza, a la manera de un niño asustado que tira un petardo en la noche de Navidad. El primer disparo no hizo sino llevarle parte de la cara, lo que me impediría saber qué expresión pondría, en su muerte, la memoria. Al segundo disparo todo se cumplió. Pensé al principio que, al pedirme que fuese yo quien realizara aquel acto, ella había querido darme una última prueba de amor y la más definitiva de todas. Comprendí después que lo único que deseaba era vengarse y dejarle una herencia de remordimientos. Su cálculo fue acertado; los tiene algunas veces.

MARGUERITE: ¿Qué se puede hacer? Siempre se ve una cogida en la trampa de esas mujeres.

Fin

2.6 Propuesta visual

A continuación se presentará, de forma general, la propuesta visual bajo la cual podría llevarse a cabo el montaje del texto dramático titulado: *¡Que insípido hubiera sido ser feliz!*. La exposición de los distintos aspectos subsiguientes es, simplemente, una sugerencia que puede ser acogida, o no, por aquel que se disponga a llevar a las tablas dicha pieza teatral. En cuanto al aspecto visual, lo único que se considera de estricta necesidad es el uso de una estética que conjugue aspectos clásicos y modernos y que, por demás, refleje el expresionismo desmedido del que está cargado el relato.

2.6.1 Escenografía

Se sugiere la utilización de un espacio primordialmente vacío. Se considera que, por la complejidad de los escenarios en donde se desarrolla el relato, sólo mediante esta herramienta y el uso de elementos insinuantes

del espacio es posible llevar a cabo, visualmente, el viaje que realiza Marguerite Yourcenar.

2.6.2 Iluminación

Se considera que, para el montaje del texto teatral presentado, es indispensable la explotación de todos los recursos posibles en lo concerniente a este aspecto. Al prescindir de la escenografía, sólo mediante un excelente juego de luces es posible la división del espacio.

2.6.3 Maquillaje

El maquillaje podría ser un aspecto secundario para este montaje. Deberá ser utilizado en la medida de las circunstancias de cada personaje. Se podría, sin embargo, utilizar un código especial para aquellos personajes evocados de otros tiempos, aunque no es un requisito indispensable para el entendimiento de la pieza.

2.6.4 Vestuario

Se presenta, a continuación, una propuesta concreta de los vestuarios utilizables en el caso de los personajes principales. Los atuendos de los actores secundarios deberán apegarse a esta propuesta cardinal para lograr una unidad visual.

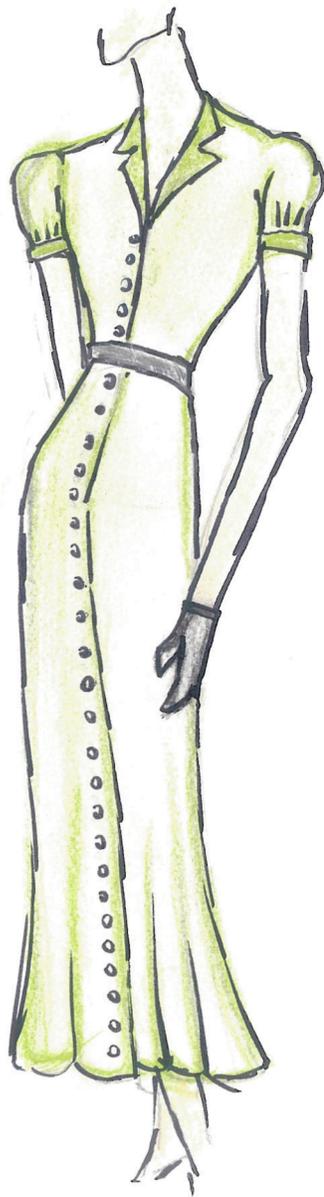
Tanto para las propuestas de vestuario de Marguerite, Grace y André, han sido utilizadas, a modo de referencia, diversas fotografías de dichos

personajes para el momento en el que fue escrito *Fuegos*. Sin embargo, se hace necesario acotar que el actor que interpretaría a André deberá cambiar de vestuario de acuerdo a la transfiguración de sí mismo presentada en cada cuadro de la pieza.

Los vestuarios de cada uno de los protagonistas de las prosas líricas de *Fuegos* han sido diseñados con la premisa de evocar una fusión de aspectos clásicos y contemporáneos. Además, se ha utilizado como guía los referentes estéticos que presenta Marguerite Yourcenar a lo largo de su obra. Sin más que agregar, las imágenes respectivas:

Margueritte





Grace





Andre





Fedra



Aquiles





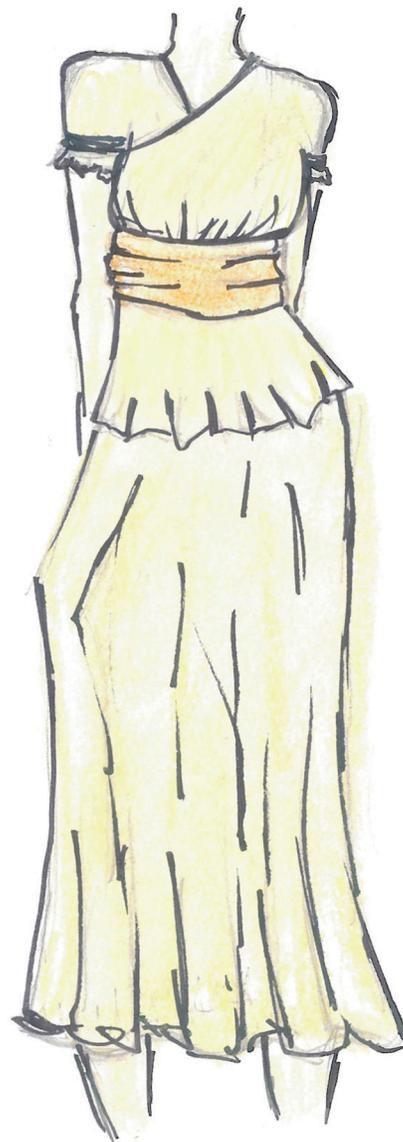
Patroclo





Antigona





Lena





Ma.
Magdalena





Fedon



Clitemnestra





safo



2.6.5 Accesorios

El adecuado uso de los accesorios se hace indispensable para el montaje del texto teatral presentado. Por lo expuesto en el mismo, se pueden inferir qué elementos necesita cada personaje. Sin embargo, pueden ser incluidos nuevos accesorios a juicio del director.

2.7 Propuesta sonora

El aspecto principal de la propuesta sonora sugerida para el montaje de *¡Qué insípido hubiera sido ser feliz!* es el uso de la música como un personaje más de la obra. Debido al carácter discursivo del texto teatral, el elemento musical se hace de vital importancia para mantener la atención del público y la tensión propia de un texto trágico. Concretamente, se sugiere el uso de piezas clásicas, particularmente de Mozart y Beethoven, para servir de acompañantes al suceder de la acción dramática. Por su parte, también es indispensable el uso de los diversos efectos sonoros señalados en el guión. Estos, no sólo ubican al espectador en un espacio-tiempo concreto, sino que, además, tienen una carga semiótica importante para la consumación del hecho catártico.

EPÍLOGO

Sabio como te has hecho, tan pleno de experiencia, habrás entendido lo que significan las Ítacas.

Constantin Kavafis

Concluye el viaje. Ítaca no ha defraudado a quien se emprendió en su inocente búsqueda. No es posible saber si se ha encontrado la sabiduría, pero sin duda el camino siempre resulta un provechoso recorrido. Repleto de tesoros, de descubrimientos, quien empezó en la incertidumbre culmina con pocas certezas.

A manera de conclusión podrían señalarse numerosos aspectos. Lo adquirido en los mercados de Fenicia o en las ciudades egipcias se transfigura a los ojos de la viajera en un caudal intangible de conocimientos.

Primeramente podría señalarse que, al momento en el que se procede a la aproximación a cualquier autor, es necesario permitir que hable su propia voz. Marguerite Yourcenar es una mujer laberíntica llena de recovecos preciosos de descubrir. Pero como es preciso buscar en cada rincón para aprehender el alma de un autor, también es necesario permitirle el silencio. Debajo de las sutilezas suscitadas de lo secreto igualmente se encuentran, aunque no súbitamente, las razones buscadas.

Al igual que se pretende desnudar un alma particular mediante su obra, es preciso, para su mejor entendimiento, desnudar el alma propia. Se hace inminente el desprendimiento, el desapego al prejuicio, para acceder a

una figura compleja. Marguerite se hace hoy día, a la mirada de la viajera, una mujer traslucida. Pero esa transparencia sólo fue posible porque aquella que se dispuso a desvestirla supo también quitarse la ropa ante sus ojos. Para aprehender el alma de Yourcenar fue necesario, sin más, permitirle a ella también sujetar, flotante, a quien la observaba de improvisto.

Las biografías son sólo una referencia. Quien se dispone a estudiar un autor particular debe saber que, sin más, las conclusiones expuestas en un estudio biográfico están impregnadas de la mirada de quien las realizó. Las percepciones propias deben ser capaces de forjarse de manera independiente de todo aquello leído en referencia al personaje analizado. Sólo así puede evitarse el vicio lógico que produce la información excesiva.

Por encima de los pormenores vivenciales se impone la obra de un escritor para su pleno conocimiento. Aunque sin duda alguna el relato biográfico ofrece datos de notable valor, es mediante la propia palabra del autor, siempre viviente e intranquila en el papel, que mejor pueden trazarse las líneas sinuosas de su existencia.

La conclusión anterior abre paso a otra de igual o más valor: la palabra, en cualquier circunstancia, se yergue inamovible como todopoderosa. Permitiéndole a la palabra que posea el propio cuerpo se suscitan milagros prodigiosos. Todo se sucede, todo acaece casi de forma natural, cuando se permite a los dedos bailar al ritmo de esa voz siempre cantante, siempre sublime. Resulta increíble el poderío desmedido que se deviene del reino del lenguaje, es ahí, en ese lugar que se esconde detrás de la memoria universal, donde radica la grandeza del hombre.

Eso intrínsecamente humano palpita en la expresión. Es el arte, en cualquiera de sus formas, el medio para develar, poco a poco, todo aquello que sin lograr ser pronunciado se sabe existente. El viajar a Grecia, cultivo de la expresión occidental, resulta el primer paso para descubrir la raíz del grito. Dejarse penetrar por esa civilización permite la comprensión del propio ser, de la propia realidad, y facilita la edificación de la perteneciente existencia.

El descubrimiento del alma trágica es, a su vez, un regalo de los dioses del olimpo. Es en ese sentir donde se resume la agonía del hombre y se glorifica su debilidad. Gracias al encuentro con la tragedia puede decirse que lo atroz es tan bello como lo sublime, que la grandeza del género humano se encuentra precisamente en su imperfección, en esa pena nunca expiada, en esa culpa nunca perdonada.

El amor, por su parte, nace esencialmente como el sentimiento que permite la esperanza. Pero acercarse a los confines de sus dominios puede resultar excesivamente doloroso. Hay que dejarse llevar por su mar de leva, soportar incansablemente el tormento para precisar, sin reducir, sus delicados contornos. Tratar de entenderlo es subyugarlo a una conciencia a la que es alérgico, a una lógica a la que no pertenece, a una mecanicidad que le es, por naturaleza, infinitamente ajena.

También podría decirle a aquel valiente que se disponga a buscar una Ítaca parecida a la mía que es preciso leer hasta el dolor en los ojos, hasta el sonar de las pestañas. Nunca es suficiente, nunca está demás eso que posiblemente se ha de encontrar. Pero también es necesario lanzarse al vacío de escribir con la confianza absoluta de que la incertidumbre y la

intuición son los mejores aliados. Insisto, en lo inesperado se suscitan los más estupendos milagros.

Podría señalar, de igual forma, que a veces resulta indispensable salir del trance que produce la palabra literaria para permitir la acción teatral. Se cree que esta viajera, en numerosas ocasiones, no supo salir de la hipnosis que le producía el verbo de Yourcenar. Es tal vez ese su mayor error, su talón de Aquiles, pero de igual forma se esta conciente de que, por permitirse ese lujo, se ocurrieron los más grandes descubrimientos.

¿Qué más se puede decir? Las venturas y desventuras del camino son difíciles de resumir. Todo aquello que se vuelve susurro se espera sea presentido...

¡Ítaca existe! Y con su existir evoca nuevos puertos, un nuevo viaje me espera, siempre con la pregunta...en la noche oscura. “¿Por qué se escribe? Yo no soy nadie”.

REFERENCIAS

❖ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE PUBLICACIONES NO PERIÓDICAS

Sociedades Bíblicas Unidas (1964) La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento (3era ed.) Ciudad de México: Sociedades Bíblicas Unidas.

APOLODORO (2004). Biblioteca Mitológica (1era ed.). Madrid: Alianza.

APONTE, V (1999). A partir de la docencia en el Teatro UCAB: una propuesta educativa (1era ed.) Caracas: Universidad Católica Andrés Bello

ARISTÓTELES (2006). Poética (3era ed.) Caracas: Monte Ávila.

BACHELARD, G (1992). Fragmentos de una poética del fuego (1era ed.) Buenos Aires: Paidós.

BATY, G. Y CHAVANCE, R (1932). El arte teatral (3era ed). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

BARICCO, A (2005). Homero, La Ilíada (2da ed.). Barcelona: Anagrama.

BENTLEY, E. (1964). La vida del drama (1era ed.) Buenos Aires: Paidós.

DÍAZ, M (2003). M>Yourcenar: la maternidad repudiada (1era ed.). Murcia: La Flota.

ESQUILO (1983) Agamenón (1era ed.). Bogotá: Oveja Negra.

ESQUILO (2001). Tragedias (1era ed.). Madrid: Alianza.

EURÍPIDES (1966). Hipólito (1era ed.) Madrid: Aguilar.

FERNÁNDEZ, E. (2006). María Magdalena (1era ed.) Madrid: Edimat libros.

GALEY, M. (1984). Marguerite Yourcenar: Con los ojos abiertos, entrevistas con Matthieu Galey (1era ed.) Buenos Aires: Emecé.

GIDE, A (1946). Paludes y Teseo (1era ed.) Buenos Aires: Sudamericana.

GOSLAR, M. (2002). Marguerite Yourcenar: Qué aburrido hubiera sido ser feliz (3era ed.) Barcelona: Paidós.

GRIMAL, P. (1997). Diccionario de Mitología Griega y Romana (2da ed.) Barcelona: Paidós.

HOMERO (2003). Ilíada (1era ed.) Barcelona: Planeta.

HUMBERT, J (2005). Mitología griega y romana. (6ta ed.) Barcelona: Gustavo Gili.

KAVAFIS, C. (1995). Obra escogida. (1era ed.) Barcelona: Edicomunicación.

KUNDERA, M. (2005). El Telón: Ensayo en siete partes (1era ed.) Barcelona: Tusquets Editores

MOSSE, C. (1990) La mujer en la Grecia Clásica (2da ed.) Madrid: Nerea.

PIZARNIK, A (s.f). Antología Breve (s.f) Caracas: Pequeña Venecia.

PLATÓN (2006). Diálogos (1era ed.) Madrid: Austral.

RACINE, J (1944). Fedra (2da ed.) Buenos Aires: Losada.

SAFO (1963) Antología (1era ed.) Ávila: Aguilar.

SAFO (1986) Poemas (3era ed.) México, D.F: Trillas.

SAVIGNEAU, J (1991) Marguerite Yourcenar: la invención de una vida. (1era ed.) Madrid: Alfaguara.

SÓFOCLES.(2005). Antígona (4ta ed.) Madrid: Alianza.

STEINER, G (1994) Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano (1era ed.) Barcelona: Gedisa.

STEINER, G (1997). Pasión intacta (1era ed.) Madrid: Siruela.

STEINER, G (2000). Antígonas (1era ed.) Barcelona: Gedisa.

STEINER, G. (2001). La muerte de la tragedia (1era ed.) Barcelona: Azul.

VELTRUSKY, J. (1990). El drama como literatura (1era ed.) Buenos Aires: Galerna.

VERNANT, J-P Y VIDAL-NAQUET, P (2002) Mito y tragedia en la Grecia antigua (3era ed.) Barcelona: Paidós.

VOSSLER, K (1943). Filosofía del lenguaje. Ensayos (5ta ed.) Buenos Aires: Losada.

YOURCENAR, M (1977). Archivos del Norte (1era ed.) Buenos Aires: Alfaguara.

YOURCENAR, M (1984). Teatro I (1era ed.) Barcelona: Lumen.

YOURCENAR, M (1985a). El tiro de gracia (2da ed.) Madrid: Alfaguara.

YOURCENAR, M. (1985b). Memórias de Adriano (1era ed.) Bogotá: Planeta.

YOURCENAR, M (1990a). Las caridades de Alcipo y otros poemas (1era ed.) Madrid: Visor.

YOURCENAR, M (1990b). ¿Qué? La Eternidad_(1era ed.) Madrid: Alfaguara.

YOURCENAR, M (1993). Como el agua que fluye (1era ed.) Barcelona: RBA Editores.

YOURCENAR, M (1995). Cuento azul (1era ed.) Madrid: Alfaguara.

YOURCENAR, M (1997) . Recordatorios (1era ed.) Buenos Aires: Alfaguara.

YOURCENAR, M. (2000a). Cartas a sus amigos (1era ed.) Madrid: Alfaguara.

YOURCENAR, M. (2000b). Fuegos (1era ed.) Buenos Aires: Suma.

YOURCENAR, M (2001). Una vuelta por mi cárcel. (1era ed.) Madrid: Suma.

YOURCENAR, M (2002). El Tiempo, gran escultor (1era ed.) Madrid: Alfaguara.

YOURCENAR, M (2004). Opus Nigrum (2da ed.) Madrid: Suma.

YOURCENAR, M (2005a). Alexis o el tratado del inútil combate (1era ed.) Buenos Aires: Suma.

YOURCENAR, M (2005b). Cuentos orientales (1era ed.) Buenos Aires: Alfaguara.

ZAMBRANO, M (2006). Filosofía y poesía (4ta ed.) México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

❖ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE TRABAJOS QUE NO ESTÁN PUBLICADOS

APONTE, V (2000). Tiempo para tres voces y un perro. Texto dramático no publicado, Caracas, Venezuela.

APONTE, V (2001). María en el país de la soledad. Texto dramático no publicado, Caracas, Venezuela.

APONTE, V (2002). Audiencia a sus recuerdos. Texto dramático no publicado, Caracas, Venezuela.

❖ **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE TRABAJOS DE GRADO DE LICENCIATURA NO PUBLICADOS**

O'CALLAGHAN, A. (2004) *Clavel verde y picadilly: paseando por la pose de Oscar Wilde, un teatro de un retrato*. Trabajo de Grado de Licenciatura no publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

❖ **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE MEDIOS ELECTRÓNICOS**

Biblioteca Regional de Murcia [Homepage].

Consultado el día 7 de octubre de 2007 de la World Wide Web:

<http://www.bibliotecaregional.carm.es/literatura/especiales/Yourcenar.html>

CONTE, R. (1988). *La memoria inacabada de Yourcenar*. *Diario El País*. Recuperado en Agosto 22, 2008, de http://www.elpais.com/articulo/cultura/YOURCENAR/_MARGUERITE/memorial/inacabada/Yourcenar/elpepicul/19881120elpepicul_2/Tes/

GALINDO, O. (1998). *Los pactos biográficos: Mishima o la visión del vacío de M. Yourcenar*. Recuperado en Agosto 22, 2008, de la Universidad Austral de Chile, Departamento de Humanidades Web site:

http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=392

TORRES, V (s.f.). *Marguerite Yourcenar: Viaje y conciencia de lo universal*. Recuperado en Agosto 22, 2008, de

<http://www.revistanumero.com/30marga.html>

Universidad Católica Andrés Bello [Homepage].

Consultado el día 25 de septiembre de 2007 de la World Wide Web:

<http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/>

❖ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS

WHATLEY, J (1980). *Mémoires d' Hadrien: A Manual for Princes*. *University of Toronto Quarterly*, 50 (2): 221-237.

ANEXOS

FUEGOS (1936)

Marguerite Yourcenar

A Hermes

Hablando con propiedad, no puede decirse que *Fuegos* sea un libro escrito en mi juventud; fue escrito en 1935: yo tenía treinta y dos años. La obra, publicada en 1936, volvió a publicarse en 1957 sin apenas ningún cambio. Tampoco se ha cambiado nada en el texto de la presente edición.

Al ser producto de una crisis pasional, *Fuegos* se presenta como una colección de poemas de amor o, si se prefiere, como una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor. La obra no necesita, por lo tanto, ningún comentario, ya que el amor total se impone a su víctima a la vez como una enfermedad y como una vocación, al ser siempre el resultado de una experiencia y uno de los temas más trillados de la literatura. Todo lo más puede recordarse que cualquier amor vivido, como el que da lugar a este libro, se hace y más tarde se deshace -en el seno de una situación determinada, con ayuda de una compleja mezcla de sentimientos y de circunstancias que, en una novela, constituirían la trama de la narración y, en un poema, constituyen el punto de partida del canto. En *Fuegos* estos sentimientos y estas circunstancias se expresan ora directamente, aunque de un modo bastante críptico, mediante «pensamientos» separados -que en un principio fueron extraídos en su mayoría de un diario íntimo-, ora, al contrario, indirectamente, mediante narraciones tomadas de la leyenda o de la historia y destinadas a servir de soportes al poeta a través de los tiempos.

Los personajes míticos o reales que estos relatos evocan pertenecen todos a la antigua Grecia, excepto María Magdalena, situada en ese mundo judeo-sirio en que

apareció el cristianismo y que los pintores del Renacimiento y de la era barroca, tal vez más realista en esto de lo que se cree, gustan de recrear, poblándolo de hermosas arquitecturas clásicas de cortinajes y de desnudos. En diversos grados, todas estas narraciones modernizan el pasado; algunas de ellas, además, se inspiran de estadios intermedios que esos mitos o leyendas han franqueado antes de llegar hasta nosotros, de suerte que lo «antiguo», para hablar con propiedad, no es en *Fuegos* sino una primera capa poco visible. Fedra no es la Fedra ateniense: es la ardiente culpable que Racine nos presenta. Aquiles y Patroclo son vistos menos a la manera de Homero que a la manera de los poetas, pintores y escultores que le suceden, entre la antigüedad homérica y nosotros; por lo demás, estos dos relatos, abigarrados en diversos puntos con los colores del siglo XX, nos transportan a un mundo onírico que carece de edad. Antígona fue sacada tal cual del drama griego, pero acaso de entre todos los relatos que se desgranán en *Fuegos* sea éste -pesadilla de guerra civil y de rebelión contra una inicua autoridad- el más cargado de elementos contemporáneos o casi premonitorios. La historia de Lena se inspira en lo poco que se conoce de la cortesana que llevó ese nombre y que participó, en el 525 antes de nuestra Era, en la conspiración de Harmodio y Aristógiton; pero el color local griego moderno y la obsesión de las guerras civiles de nuestro tiempo cubre casi por completo el fondo del siglo VI. El monólogo de Clitemnestra incorpora a la Micenas homérica una Grecia rústica perteneciente a la época del conflicto grecoturco de 1924, o de la aventura de los Dardanelos. El de Fedón procede de una indicación que da Diógenes Laercio sobre la adolescencia de este alumno de Sócrates; la Atenas noctámbula de 1935 se superpone en él a la de la juventud dorada de los tiempos de Alcibiades. La historia de María Magdalena se basa en una tradición mencionada en la *Leyenda Aurea* (y rechazada como inauténtica por el autor de ese piadoso volumen), que convertía a la santa en la novia de San Juan, quien la abandona para seguir a Jesús. El Próximo Oriente que se evoca en esta narración, al margen de los Evangelios apócrifos, es el de antaño y el de siempre, mas en él se introducen unas metáforas y palabras de doble sentido semántico que lo salpican de anacrónicos modernismos. La aventura de

Safo se relaciona con Grecia por la leyenda, muy controvertida, del suicidio de la poetisa a causa de un apuesto joven insensible. Pero esta Safo acróbata pertenece al mundo internacional del placer de entreguerras y el incidente del *travesti* recuerda las comedias shakespearianas más que los temas griegos. Una intención, muy clara, de doble impresión, mezcla en *Fuegos* el pasado con el presente, que se convierte a su vez en pasado.

Todo libro lleva el sello de su época, y es bueno que así sea. Este condicionamiento de una obra por su tiempo se realiza de dos maneras: por una parte, por el color y el olor de la época misma, que impregna más o menos la obra del autor; por la otra, sobre todo cuando se trata de un escritor todavía joven, por el complicado juego de influencias literarias y de reacciones contra esas mismas influencias, y no siempre es fácil distinguir entre sí esas diversas formas de penetración. En *Fedón o el vértigo* descubro fácilmente la influencia del voluptuoso humanismo de Paul Valéry, influencia que aquí vela, con su bella superficie, una vehemencia nada propia de este escritor. [De mi interés por la obra de Paul Valéry da pruebas una alusión al «admirable Pablo» en uno de los primeros pensamientos de la obra. La fórmula del poeta que aquí se menciona, y cuya opinión contraria defiende este pensamiento puede leerse en *Choses tues*, 1932.] La airada violencia de *Fuegos* reacciona, conscientemente o no, contra Giraudoux, cuya Grecia amable y parisiense me irritaba, como todo aquello que es a un tiempo enteramente opuesto a nosotros y muy próximo. Hoy me percató de que el fondo común de clasicismo adobado al gusto moderno restaba importancia -a no ser para un lector muy atento - a esa profunda diferencia existente entre el mundo de Giraudoux, tan perfectamente instalado en la tradición francesa, y el mundo delirante que yo trataba de pintar. En cambio, me gustaba Cocteau; yo era sensible a su genio mistificador y hechicero; le guardaba cierto rencor por rebajarse tan a menudo a realizar sus numeritos de prestidigitación, como si fuera un ilusionista. La franqueza arrogante de la persona que habla en **Fuegos**, con máscara o sin ella, la insolente voluntad de dirigirse sólo al lector ya

conquistado, representan un endurecimiento contra ciertos acomodados hábiles y ligeros. Con toda seguridad, el procedimiento de Cocteau me animó a emplear de vez en cuando el antiquísimo procedimiento del «juego de palabras» lírico que, por entonces, empleaban también los surrealistas, aunque de manera algo distinta. No creo que yo me hubiese arriesgado a esas sobrecargas verbales que en *Fuegos* responden a la sobreimpresión temática de la que hablé anteriormente, si los poetas de mi época y no sólo los del pasado no me hubieran dado ejemplo. Otras similitudes, debidas en apariencia a roces literarios contemporáneos provienen, como antes indicaba, de la vida misma.

Así es como la pasión por el espectáculo, en su triple aspecto de ballet, de músic-hall y de cine, común a toda la generación que cumplía treinta años hacia 1935, explica que en **Aquiles o la mentira** el relato, típicamente onírico de Aquiles y Misandra bajando por la escalera de la torre se enrede con la descripción de un ejercicio de trapecio de aquel artista que se llamó Barbette, que casi parecía tener alas, cuando arrastraba tras de sí los clásicos ropajes de las victorias, y a quien yo vería más tarde en Florida, deformado por una terrible caída y enseñando su arte a los equilibristas del circo Barnum; o asimismo que en **Fedón o el vértigo**, una danza en el cabaret recuerde la danza de los astros. Que en **Patroclo o el destino**, el duelo de Aquiles y de la Amazona sea un ballet barroco visto a través de Diaghileff o Massine y «ametrallado» por las cámaras de los cineastas, lo que también es característico de esta atmósfera de juegos angustiados. En **Antígona o la elección**, con una anticipación que también pertenece a aquella época, los haces luminosos que siguen por el escenario del libro unas evoluciones de un primer personaje están ya a punto de convertirse en los lúgubres focos de los campos de concentración: esta sensibilización al peligro político que pesaba sobre el mundo ha dejado, en algunos poetas y novelistas de la segunda pre-guerra, huellas innegables; es natural que *Fuegos*, lo mismo que otros libros de aquella época, contengan estas sombras proyectadas.

Llevar más lejos el análisis no daría, sin duda, más que un residuo puramente biográfico: probablemente sólo a mí me importa que **Safo o el suicidio** naciese de un espectáculo de variedades visto en Pera, y que fuera escrito en el puente de un buque de carga amarrado en el Bósforo; mientras el disco que un amigo griego había puesto en su gramófono daba vueltas incansablemente repitiendo la popular cantinela americana: «He goes through the air with the greatest of ease, the dating young man on the flying trapeze»; importa muy poco asimismo que estos ingredientes se hayan mezclado con la leyenda de la antigua poetisa, con el recuerdo de los *travestis* del Renacimiento, con un eco de los únicos buenos versos que conozco de ese virtuoso-fantástico que fue Banville sobre un payaso proyectado hacia el cielo, con un admirable dibujo de Degas y finalmente, con un cierto número de siluetas cosmopolitas que por aquellos tiempos llenaban los bares de Constantinopla. Acaso sólo por ese punto de vista de la exégesis puramente literaria valga la pena resaltar que la Atenas de *Fuegos* es la de mis paseos matinales por el antiguo cementerio del Cerámico, con sus malas hierbas y sus tumbas abandonadas, orquestados por el ruido chirriante de una cercana cochera de tranvías; allí donde unas mujeres decían la buenaventura, instaladas en unas chabolas, y predecían el porvenir con los posos de café turco; donde un grupito de hombres y de mujeres jóvenes, algunos de ellos destinados a la muerte súbita o lenta de la guerra, terminaban la larga noche desocupada, animada en ocasiones por los debates sobre la guerra civil española o sobre los méritos respectivos de una artista de cine alemana y su rival sueca, encaminándose, algo ebrios de vino y de música oriental de las tabernas, a contemplar la salida del sol sobre el Partenón. Por un efecto óptico, sin duda muy banal, aquellas cosas y aquellos seres que entonces eran la realidad contemporánea me parecen hoy más lejanos y abolidos por el tiempo que los mitos o las oscuras leyendas con los que yo los mezclé por un instante.

Estilísticamente hablando, *Fuegos* pertenece a la manera tensa y florida que fue mía durante aquel período, alternando con la del relato clásico casi excesivamente

discreto. Lejos hoy tanto de uno como de otro estilo, creo haber hablado ya de lo que me siguen pareciendo las virtudes de la narración clásica a la francesa, de su expresión abstracta de las pasiones, del dominio aparente o real que impone al escritor. Sin prejuzgar de los méritos o defectos de *Fuegos*, me interesa decir también que el expresionismo casi desmedido de estos poemas continúa pareciéndome una forma de confesión natural y necesaria, un legítimo esfuerzo para no perder nada de la complejidad de una emoción o del fervor de la misma. Esta tendencia, que persiste y renace a cada época en todas las literaturas, pese a las juiciosas limitaciones puristas o clásicas, se empeña -tal vez quiméricamente- en crear un lenguaje totalmente poético, en el que cada palabra, cargada del máximo sentido, revele sus valores escondidos, del mismo modo que, bajo determinadas luces, se revelan las fosforescencias de las piedras. Sigue tratándose de hacer concreto el sentimiento o la idea en unas formas en sí mismas «preciosistas» (el término es en sí mismo revelador), como esas gemas que deben su densidad y su brillo a las presiones y temperaturas casi insostenibles por las que han pasado, o también de obtener del lenguaje las torsiones hábiles que los artesanos del Renacimiento conseguían con el hierro forjado, cuyos complicados entrelazados fueron en un principio un simple hierro al rojo vivo. Lo peor que puede decirse de estas audacias verbales es que aquel que a ellas se entrega corre perpetuamente el riesgo de cometer un abuso o un exceso, del mismo modo que el escritor que se entrega a las litotes clásicas se codea sin cesar con el peligro de pecar de seca elegancia y de hipocresía.

Si el lector no suele ver más que afectación, en el mal sentido de la palabra, en lo que yo llamaría de buen grado «expresionismo barroco», en el noventa por ciento de los casos suele ser porque el poeta ha cedido al deseo de sorprender, de gustar o de disgustar a toda costa; mas también es cierto que en ocasiones ese mismo lector es incapaz de llegar hasta el final de la idea o de la emoción que el poeta le ofrece, y en donde él no ve, equivocadamente, más que metáforas forzadas y fríos conceptos brillantes y afectados. No es culpa de Shakespeare, sino nuestra, cuando, al comparar

el poeta su amor por el destinatario de los **Sonetos** a una tumba pavimentada con los trofeos de sus antiguas pasiones, no sentimos flotar sobre nosotros todos los estandartes de la época elizabethiana. No es culpa de Racine, sino nuestra, cuando el famoso verso que pronuncia Pyrrhus enamorado de Andrómaca -«Ardiendo con más fuegos de los que yo encendí»- no nos hace ver, por detrás de ese amante desesperado, el inmenso incendio de Troya y sentir, donde las gentes de buen gusto no ven más que un equívoco indigno del gran Racine, el oscuro retorno a sí mismo del hombre que ha sido implacable y empieza a saber lo que es sufrir. Este verso en el que Racine -con un procedimiento en él frecuente- reaviva la metáfora de los fuegos del amor, ya utilizada en su tiempo, devolviéndole el esplendor de verdaderas llamas, nos lleva de nuevo a la técnica del juego de palabras lírico que hace, por decirlo así, las dos ramas de una parábola con la misma palabra. Si, volviendo a *Fuegos*, Fedra coge para bajar a los Infiernos unos remos que son a la vez los vagones del metro,¹ es porque el oleaje humano dando vueltas por los pasillos subterráneos en las horas de afluencia, en nuestras ciudades, es para nosotros la estampa más terrorífica del río de las sombras; si Tetis es a la vez la madre y el mar² es debido a que dicho equívoco (que por lo demás sólo tiene sentido en francés) funde en un todo el doble aspecto de Tetis, madre de Aquiles y Tetis divinidad del mar. Podría multiplicar los ejemplos, que en *Fuegos* valdrán lo que valgan. Lo importante es tratar de demostrar que, en estos juegos en que el sentido de una palabra, en efecto, *juega* dentro de su montura sintáctica, no existe una forma deliberada de afectación o de burla, sino que, como en el lapsus freudiano y en las asociaciones de dobles y triples ideas del delirio y del sueño, hay un reflejo del poeta enfrentándose con un tema particularmente rico para él de emociones y peligros. En una obra mía más reciente y muy alejada de todo rebuscamiento de estilo -con mayor razón, de juego estilístico-, espontáneamente, sin darme cuenta de ello, daba lugar a un juego de palabras dando al carcelero de la prisión donde agoniza el héroe del libro el nombre de Herman Mohr.³

Por mucho que yo diga (y aunque en principio sea verdad), que una colección de poemas no necesita comentarios, sé que daré la impresión de rechazar el obstáculo al hablar tan ampliamente de características estilísticas y temáticas -a fin de cuentas, secundarias- y silenciar la experiencia pasional que me inspiró este libro. Pero aparte de que me percató del ridículo que haría comentando una obra que en tiempos deseé no fuera leída jamás, no es este el lugar apropiado para examinar si el amor total por una persona en particular, con los riesgos que comporta, tanto para sí como para el otro, de inevitable engaño, de abnegación y de humildad auténtica, pero también de violencia latente y de exigencia egoísta, merece o no el lugar exaltado que le han concedido los poetas. Lo que sí parece evidente es que esta noción del amor pasión, escandaloso en ocasiones pero imbuido de una especie de virtud mística, no puede subsistir a no ser asociándolo a una forma cualquiera de fe en la trascendencia, aunque no sea más que en el seno de la persona humana, y que una vez privado del soporte de valores metafísicos y morales que hoy se desprecian -tal vez porque nuestros predecesores abusaron de ellos-, el amor locura pronto se convierte en un inútil juego de espejos o en una manía triste. En **Fuegos**, donde yo no creía sino glorificar un amor muy concreto, o acaso exorcizarlo, la idolatría por el ser amado se asocia muy visiblemente a unas pasiones más abstractas, pero no menos intensas, que prevalecen en ocasiones sobre la obsesión sentimental y carnal: en **Antígona o la elección**, la elección de Antígona es la justicia; en **Fedón o el vértigo**, el vértigo es el del conocimiento; en **María Magdalena o la salvación**, la salvación es Dios. No hay en ello sublimación como pretende una fórmula desacertada e insultante para la misma carne, sino oscura percepción de que el amor por una persona determinada, aun siendo tan desgarrador, no suele ser sino un hermoso accidente pasajero, menos real en cierto sentido que las predisposiciones y opciones que lo preceden y que sobrevivirán a él. A través de la fogosidad o de la desenvoltura de este tipo de confesiones casi públicas, ciertos pasajes de **Fuegos** me parecen contener hoy unas verdades entrevistas muy pronto, pero que después habrán requerido toda una vida

para tratar de hallarlas y autentificarlas. Este baile de máscaras ha sido una de las etapas de una toma de conciencia.

2 de noviembre de 1967

Espero que este libro no sea leído jamás.

*

Existe entre nosotros algo mejor que un amor: una complicidad.

*

Cuando estás ausente, tu figura se dilata hasta el punto de llenar el universo. Pasas al estado fluido, que es el de los fantasmas. Cuando estás presente, tu figura se condensa; alcanzas las concentraciones de los metales más pesados, del iridio, del mercurio. Muero de ese peso, cuando me cae en el corazón.

*

El admirable Pablo se equivocó. (Me refiero al gran sofista y no al gran predicador.)

Para todo pensamiento, para todo amor que entregado a sí mismo empieza a desfallecer, existe un reconstituyente singularmente enérgico que es TODO EL RESTO DEL MUNDO que a él se opone y que no vale tanto como él.

*

Soledad. . . Yo no creo como ellos creen, no vivo como ellos viven, no amo como ellos aman... Moriré como ellos mueren.

*

El alcohol desembriaga. Después de beber unos sorbitos de coñac, ya no pienso en ti.

FEDRA O LA DESESPERACIÓN

Fedra lo realiza todo. Abandona su madre al toro, su hermana a la soledad: esas formas de amor no le interesan. Deja su tierra como quien renuncia a los sueños; reniega de su familia y vende sus recuerdos como antigüedades. En ese ambiente, en que la inocencia es un crimen, asiste asqueada a lo que ella acabará por ser. Su

destino, visto desde fuera, la horroriza; aún no lo conoce bien: sólo en forma de inscripciones en la muralla del Laberinto. Se arranca mediante la huida a su espantoso futuro. Se casa distraídamente con Teseo igual que Santa María Egipciaca pagaba con su cuerpo el precio de su pasaje; deja que se hundan hacia el Oeste, envueltos en una niebla de fábula; los mataderos gigantescos de su especie de América cretense. Desembarca, impregnada de olor a rancho y a venenos de Haití, sin darse cuenta de que lleva consigo la lepra, contraída bajo un tórrido Trópico del corazón. Su estupor al ver a Hipólito es como el de una viajera que ha desandado camino sin saberlo: el perfil de aquel niño le recuerda a Knossos y al hacha de dos filos. Ella lo odia, ella lo cría; él crece contra ella, rechazado por su odio, habituado desde siempre a desconfiar de las mujeres, obligado desde el colegio, desde las vacaciones de Año Nuevo, a saltar los obstáculos que en torno suyo erige la enemistad de una madrastra. Está celosa de sus flechas, es decir, de sus víctimas; de sus compañeros, es decir, de su soledad. En esa selva virgen que es el lugar de Hipólito planta ella, a pesar suyo, los hitos del palacio de Minos: traza a través de las malezas el camino de dirección única hacia la Fatalidad. Crea a Hipólito a cada instante. Su amor es un incesto. No puede matar al muchacho sin cometer una especie de infanticidio. Fabrica su belleza, su castidad, sus debilidades; las extrae del fondo de sí misma; separa de él esa pureza detestable para poder odiarla en forma de insípida virgen: forja por completo a la inexistente Aricia. Se embriaga con el sabor de lo imposible, único alcohol que sirve de base a todas las mezclas de la desgracia. En el lecho de Teseo, siente el amargo placer de engañar de hecho al que ama y con la imaginación al que no ama. Es madre: tiene hijos como quien tiene remordimientos. Entre las sábanas humedecidas con el sudor de la fiebre, se consuela mediante susurros de confesiones, como aquellas confidencias de su infancia que balbuceaba abrazada al cuello de su nodriza. Mama su desgracia; se convierte, por fin, en la miserable sirvienta de Fedra. Ante la frialdad de Hipólito, imita al sol cuando choca con un cristal: se transforma en espectro. Habita su cuerpo como si del propio infierno se tratara. Reconstruye un Laberinto en el fondo de sí misma, en donde no puede por menos de encontrarse: el hilo de

Ariadna ya no la ayuda a salir pues se lo enrolla en el corazón. Se queda viuda: por fin puede llorar sin que le pregunten por qué; pero el negro no le sienta bien a su figura sombría: siente rencor hacia su luto, porque engaña sobre su dolor. Libre de Teseo, soporta su esperanza como un vergonzoso embarazo póstumo. Se dedica a la política para distraerse de sí misma: acepta la Regencia de la misma manera que aceptaría tejerse un chal. El retorno de Teseo se produce demasiado tarde para que ella vuelva al mundo de las fórmulas, en donde se atrinchera aquel hombre de Estado; sólo puede entrar allí por la rendija del subterfugio; se inventa, alegría tras alegría, la violación con que acusa a Hipólito, de suerte que su mentira es para ella como saciar un deseo. Dice la verdad: ha soportado los peores ultrajes; su impostura no es sino una traducción. Toma veneno, pues se halla mitridatizada contra ella misma; la desaparición de Hipólito produce el vacío a su alrededor; aspirada por ese vacío, se hunde en la muerte. Se confiesa antes de morir, para tener el placer de hablar por última vez de su crimen. Sin cambiar de lugar, regresa al palacio familiar donde la culpa es inocencia. Empujada por la cohorte de sus antepasados, se desliza por aquellos pasillos de metro, llenos de un olor animal, donde remos y vagones se hunden en el agua espesa de la laguna Estigia, donde los raíles relucientes sólo proponen el suicidio o la partida. En el fondo de las galerías mineras de su Creta subterránea acabará por encontrar al joven, desfigurado por sus mordiscos de fiera, pues dispone de todos los caminos recónditos de la eternidad para reunirse con él. No lo ha vuelto a ver, desde la gran escena del tercer acto; ella ha muerto por su causa; a causa de ella, él no ha vivido. El sólo le debe la muerte, mientras que ella le debe los espasmos de una inextinguible agonía. Tiene derecho a hacerle responsable de su crimen, de su inmortalidad sospechosa en labios de los poetas, que la utilizarán para expresar sus aspiraciones al incesto, del mismo modo que el chofer, que yace en la carretera con el cráneo aplastado, puede acusar al árbol contra el que fue a chocar. Como toda víctima, fue asimismo su verdugo. Palabras definitivas van a salir por fin de sus labios, que ya no tiemblan de esperanza. ¿Qué irá a decir? Probablemente «gracias».

En el avión, cerca de ti, ya no le tengo miedo al peligro. Uno sólo muere cuando está solo.

*

Nunca seré vencida. Sólo a fuerza de vencer. Puesto que cada una de las trampas que sorteo me encierran en el amor, que acabará por ser mi tumba, terminaré mi vida en un calabozo de victorias. Sólo la derrota encuentra llaves y abre puertas. La muerte, para alcanzar al fugitivo, se ve obligada a moverse, a perder esa fijeza que nos hace reconocer en ella al duro contrario de la vida. Nos da la muerte del cisne golpeado en pleno vuelo; la de Aquiles, agarrado por los cabellos por no se sabe qué Razón sombría. Como en el caso de la mujer asfixiada en el vestíbulo de su casa de Pompeya, la muerte no hace sino prolongar en el otro mundo los corredores de la huida. Mi muerte, la mía, será de piedra. Conozco las pasarelas, los puentes giratorios, todas las zapas de la Fatalidad. No puedo perderme. La muerte, para acabar conmigo, tendrá que contar con mi complicidad.

*

¿Te has dado cuenta de que aquellos a quienes fusilan se desploman, caen de rodillas? Con el cuerpo flojo, pese a las cuerdas, se doblan como si se desvanecieran una vez pasado todo. Hacen como yo. Adoran a su muerte.

*

No hay amor desgraciado: no se posee sino lo que no se posee. No hay amor feliz: lo que se posee, ya no se posee.

*

AQUILES O LA MENTIRA

Habían apagado todas las lámparas. Las sirvientas, en la sala de abajo, tejían a ciegas los hilos de una inesperada trama, que se convertía en la de las Parcas; un inútil bordado colgaba de las manos de Aquiles. El vestido negro de Misandra ya no se distinguía del vestido rojo de Deidamía; el vestido blanco de Aquiles parecía verde bajo la luna. Desde la llegada de aquella joven extranjera en que todas las mujeres

presentían un dios, el temor se había introducido en la Isla como una sombra acostada a los pies de la belleza. El día ya no era día, sino la máscara rubia de las tinieblas. Los senos de mujer se hacían coraza en un pecho de soldado. En cuanto Tetis vio formarse en los ojos de Júpiter la película de los combates en que sucumbiría Aquiles, buscó por todos los mares del mundo una isla, una roca, un lecho estanco para flotar sobre el porvenir. Aquella diosa inquieta rompió los cables submarinos que transmitían a la Isla el fragor de las batallas, reventó el ojo del faro que guiaba a los navíos, echó a fuerza de tempestades a los pájaros migratorios que podían llevarle a su hijo mensajes de sus hermanos de armas. Como las campesinas que visten de mujer a sus hijos enfermos para despistar a la Fiebre, ella lo había vestido con sus túnicas de diosa para engañar a la Muerte. Aquel hijo infectado de mortalidad le recordaba la única culpa de su juventud divina: se había acostado con un hombre sin tomar la banal precaución de convertirlo en dios. En el hijo se encontraban los toscos rasgos del padre, revestidos de una belleza que sólo de ella procedía y que algún día le harían más penosa la obligación de morir. Envuelto en sedas, en mil velos de gasa, enredado en collares de oro, Aquiles se había introducido, por orden suya, en la torre de las doncellas; acababa de salir del colegio de los Centauros: cansado de bosques, soñaba con cabelleras; harto de gargantas salvajes, soñaba con senos de mujer. El refugio femenino donde lo encerraba su madre se transformó, para aquel emboscado, en una sublime aventura; era preciso entrar, con la protección de un corsé o de un vestido, en ese amplio continente inexplorado de la Mujer en donde el hombre no ha penetrado hasta ahora sino como un vencedor, y a la luz de los incendios de amor. Tránsfuga del campo de los machos, Aquiles venía a intentar aquí la suerte única de ser algo diferente a sí mismo. Para los esclavos, él pertenecía a la raza asexuada de los amos; el padre de Deidamía llevaba la aberración hasta amar en él a la virgen que no era; tan sólo las dos primas se negaban a creer en aquella muchacha demasiado parecida a la imagen ideal que un hombre se hace de las mujeres. Aquel joven ignorante de las realidades del amor empezaba, en el lecho de Deidamía, su aprendizaje de luchas, estertores y subterfugios; su desvanecimiento sobre aquella

tierna víctima servía de sustituto a un goce más terrible, que él no sabía dónde tomar, cuyo nombre ignoraba y que no era otro sino la Muerte. El amor de Deidamía, los celos de Misandra rehacían de él el duro contrario de una mujer. Ondeaban las pasiones en la torre como chales de seda atormentados por la brisa. Aquiles y Deidamía se aborrecían como los que se aman; Misandra y Aquiles se amaban como los que se aborrecen. Aquella enemiga de fuertes músculos se convertía para Aquiles en lo equivalente a un hermano, aquel rival delicioso enternecía a Misandra como si fuera una especie de hermana. Cada ola que por la Isla pasaba traía consigo unos mensajes: los cadáveres griegos, impulsados a alta mar por inauditos vientos, eran otros tantos residuos del ejército naufragado por no tener ayuda de Aquiles. Buscábanlos los proyectores bajo un disfraz de astro. La gloria, la guerra, vagamente entrevistas entre las nieblas del porvenir, le parecían queridas exigentes cuya posesión le obligaría a cometer innumerables crímenes: en el fondo de aquella prisión de mujeres creía poder escapar a los ruegos de sus futuras víctimas. Una barca embarazada de reyes hizo un alto al pie del apagado faro, que no era sino un escollo más: Ulises, Patroclo y Tersites, advertidos por una carta anónima, habían anunciado su visita a las princesas. Misandra, de súbito complaciente, ayudaba a Deidamía a colocar unas horquillas en el pelo de Aquiles. Sus anchas manos temblaban, como si acabara de dejar caer un secreto. Las puertas abiertas de par en par dejaron entrar a la noche, a los reyes, al viento, al cielo cuajado de signos. Tersites respiraba agitadamente, cansado de subir la escalera de los mil escalones y se frotaba con las manos sus angulosas rodillas de inválido: parecía un rey que, por cicatería, se hubiera convertido en su propio bufón. Patroclo, vacilante ante el hurón escondido entre aquellas Damas, tendía al azar sus manos enguantadas de hierro. La cabeza de Ulises recordaba una moneda usada, roída y herrumbrosa, en la que aún se distinguían las facciones del rey de Itaca. Con la mano a modo de visera, como un marino en la punta de un mástil, examinaba a las princesas adosadas a la pared como una triple estatua de mujer. Los cabellos cortos de Misandra, sus grandes manos que sacudían con fuerza las de los jefes, su desenfado, hicieron que, en un principio, él la tomara

por escondite de un varón. Los marineros de la escolta desclavaban unos cajones y desembalaban -mezcladas con los espejos, las joyas y los neceseres de esmalte- las armas de Aquiles, que él sin duda se apresuraría a esgrimir. Pero los cascos que manejaban las seis manos pintadas recordaban los que utilizan los peluqueros; los cintos reblandecidos se convertían en cinturones femeninos ; entre los brazos de Deidamía, un escudo redondo parecía una cuna. Como si el disfraz fuera un maleficio del que nada escapaba en la Isla, el oro se convertía en plata sobredorada, los marinos en máscaras y los reyes en buhoneros. Tan sólo Patroclo resistía al sortilegio, lo rompía como una hoja desnuda. Un grito de admiración de Deidamía lo señaló a la atención de Aquiles, que saltó hacia aquel acero vivo, tomó entre sus manos la dura cabeza cincelada como el pomo de una espada, sin percatarse de que sus velos, sus pulseras y sus sortijas hacían de su ademán un arrebató de enamorada. La lealtad, la amistad, el heroísmo, dejaban de ser palabras de hipócritas que disfrazan sus almas: la lealtad residía en aquellos ojos que permanecían límpidos ante el amasijo de mentiras; la amistad podría albergarse en los corazones de ambos; la gloria sería su porvenir. Patroclo, ruborizándose, rechazó aquel abrazo de mujer. Aquiles retrocedió, dejó caer los brazos, vertió unas lágrimas que no hacían sino perfeccionar su disfraz de doncella, pero que proporcionaron a Deidamía nuevas razones para preferir a Patroclo. Miradas, sonrisas interceptadas como si fueran una correspondencia amorosa, la turbación del joven abanderado, medio ahogado por aquella marea de encajes, convirtieron el desconcierto de Aquiles en un furioso ataque de celos. El muchacho vestido de bronce eclipsaba las imágenes nocturnas que de Deidamía conservaba Aquiles, y el uniforme superaba, a sus ojos de mujer, el pálido destello de un cuerpo desnudo. Aquiles cogió torpemente una espada, que soltó inmediatamente, y utilizó sus manos para apretar el cuello de Deidamía, sus manos envidiosas del éxito de una compañera. Los ojos de la mujer estrangulada saltaron como dos largas lágrimas; intervinieron los esclavos; las puertas, al cerrarse con un ruido de millares de suspiros, ahogaron los últimos estertores de Deidamía: los reyes, desconcertados, se hallaron al otro lado del umbral. La habitación de las Damas se llenó de una

oscuridad sofocante, interna, que nada tenía que ver con la noche. Aquiles, arrodillado, escuchaba cómo la vida de Deidamia se escapaba de su garganta lo mismo que el agua del cuello demasiado estrecho de una jarra. Se sentía más separado que nunca de aquella mujer que él había tratado, no sólo de poseer, sino de ser: cada vez menos cercana, a medida que él iba apretando su cuello, el enigma de ser una muerta venía a añadirse en ella al misterio de ser una mujer. Palpaba con horror sus senos, sus caderas, sus cabellos desnudos. Se levantó, tanteando las paredes en donde ya no se abría ninguna salida, avergonzado de no haber reconocido en los reyes los secretos emisarios de su propio valor, seguro de haber dejado escapar su única probabilidad de ser un dios. Los astros, la venganza de Misandra, la indignación del padre de Deidamia, se unirían para mantenerlo encerrado en aquel palacio sin fachada a la gloria: sus mil pasos en torno al cadáver compondrían en lo sucesivo la inmovilidad de Aquiles. Unas manos casi tan frías como las de Deidamia se posaron en su hombro: se quedó estupefacto al oír a Misandra proponerle la huida antes de que estallara sobre él la cólera del padre todopoderoso. Confió su muñeca a la mano de aquella fatal amiga y siguió los pasos de aquella muchacha, que tan bien se desenvolvía en las tinieblas, sin saber si Misandra obedecía a un rencor o a una gratitud sombría, si llevaba por guía a una mujer que se vengaba o a una mujer a quien él había vengado. Las puertas cedían y luego volvían a cerrarse: las desgastadas baldosas se hundían suavemente bajo sus pies como el blando hueco de una ola; Aquiles y Misandra continuaban su descenso en espiral, cada vez más deprisa, como si su vértigo fuera un peso. Misandra contaba los escalones, desgranaba en voz alta una suerte de rosario de piedra. Por fin encontraron una puerta que daba al acantilado, a los diques, a las escaleras del faro: el aire salado como la sangre y las lágrimas brotó y salpicó el rostro de la extraña pareja aturdida por aquella marea de frescor. Con una risa dura, Misandra detuvo a la hermosa criatura, ya preparada para saltar, y le tendió un espejo en donde el alba le permitía ver su rostro, como si ella no hubiera consentido en llevarlo hasta la luz del día sino para infligirle, en un reflejo más espantoso que el vacío, la prueba pálida y maquillada de su no-existencia de dios.

Pero su palidez de mármol, sus cabellos que ondeaban al viento como el penacho de un casco, su maquillaje mezclado con el llanto que se le pegaba a las mejillas como la sangre de un herido, mostraban, al contrario, dentro del estrecho marco, todos los futuros aspectos de Aquiles, como si aquel delgado espejo hubiera encarcelado al porvenir. La hermosa criatura solar se arrancó el cinturón, se deshizo del chal y quiso liberarse de sus asfixiantes gasas, pero temió exponerse más al fuego de los centinelas si cometía la imprudencia de mostrarse desnudo. Durante un instante, la más dura de aquellas dos mujeres divinas se inclinó sobre el mundo, dudando si tomar sobre sus propios hombros la carga del destino de Aquiles, de Troya en llamas y de Patroclo vengado, ya que ni el más perspicaz de los dioses o de los carniceros hubiera podido distinguir aquel corazón de hombre de su propio corazón. Prisionera de sus senos, Misandra empujó las dos hojas de la puerta, que gimieron en su nombre, e impulsó con el codo a Aquiles hacia todo lo que ella no podría ser. La puerta volvió a cerrarse tras la enterrada viva: libre como un águila, Aquiles corrió a lo largo de la barandilla, bajó precipitadamente las escaleras, descendió veloz por las murallas, saltó precipicios, rodó como una granada, se disparó como una flecha, voló como una Victoria. Las rocas le rasgaban los vestidos sin morder su carne invulnerable: la ágil criatura se detuvo, desató su sandalias y ofreció a las plantas de sus pies descalzos una probabilidad de ser heridas. La escuadra levaba anclas: se oían voces de sirenas que cruzaban el mar; la arena, agitada por el viento, apenas grababa los pies ligeros de Aquiles. Una cadena tensada por la resaca amarraba la barca al malecón y sus máquinas se estremecían para una próxima marcha: Aquiles se subió al cable de las Parcas con los brazos abiertos, sostenido por las alas de sus chales flotantes, protegido como por blanca nube por las gaviotas de su madre marina. De un salto, aquella muchacha despeinada en quien nacía un dios subió a la popa del navío. Los marineros se arrodillaron, prorrumpieron en exclamaciones, saludaron con maravillados exabruptos la llegada de la Victoria. Patroclo abrió los brazos, creyó reconocer a Deidamía; Ulises movió la cabeza; Tersites se echó a reír. Nadie sospechaba que aquella diosa no era una mujer.

Un corazón es tal vez algo sucio. Pertenece a las tablas de anatomía y al mostrador del carnicero. Yo prefiero tu cuerpo.

*

Nos rodea la atmósfera de Leysin, de Montana, de los sanatorios de alta montaña acristalados como acuarios, gigantescas reservas donde continuamente acude a pescar la Muerte. Los enfermos escupen confidencias sanguinolentas, intercambian bacilos, comparan cuadros de temperatura, se instalan en una camaradería de peligros. ¿Quién tiene más lesiones, tú o yo?

*

¿A dónde huir? Tú llenas el mundo. No puedo huir más que en ti.

*

El Destino es alegre. Quien preste a la Fatalidad una especie de hermosa máscara trágica no conoce de ella sino sus disfraces de teatro. Un bromista pesado y desconocido repite el mismo burdo estribillo hasta las náuseas de la agonía. Flota en torno a la Suerte un indefinido olor a habitación de niño, a caja barnizada de donde salen los diablos de la Costumbre, a armarios en donde se escondían nuestras criadas, grotescamente ataviadas, para darnos un susto con la esperanza de oírnos gritar. Los personajes de las Tragedias se estremecen, brutalmente alterados por la risotada del trueno. Antes de ser ciego, Edipo no hizo otra cosa durante toda su vida sino jugar a la gallina ciega con la Suerte.

*

Por mucho que yo cambie, mi destino no cambia. Cualquier figura puede inscribirse en el interior de un círculo.

*

Nos acordamos de nuestros sueños, pero no recordamos nuestro dormir. Tan sólo dos veces penetré en esos fondos, surcados por las corrientes, en donde nuestros sueños no son más que restos de un naufragio de realidades sumergidas. El otro día, borracha

de felicidad como uno se emborracha de aire al final de una larga carrera, me eché en la cama a la manera del nadador que se lanza de espaldas, con los brazos en cruz: caí en un mar azul. Adosada al abismo como una nadadora que hace el muerto, sostenida por la bolsa de oxígeno de mis pulmones llenos de aire, emergí de aquel mar griego como una isla recién nacida. Esta noche, borracha de dolor, me dejo caer en la cama con los gestos de una ahogada que se abandona: cedo al sueño como a la asfixia. Las corrientes de recuerdos persisten a través del embrutecimiento nocturno, me arrastran hacia una especie de lago Asfaltita. No hay manera de hundirse en este agua saturada de sales, amarga como la secreción de los pájaros. Floto como la momia en su asfalto, con la aprensión de un despertar que será, todo lo más, un sobrevivir. El flujo y reflujos del sueño me hacen dar vueltas, a pesar mío, en esta playa de batista. A cada momento, mis rodillas tropiezan con tu recuerdo. El frío me despierta, como si me hubiera acostado con un muerto.

Soporto tus defectos. Uno se resigna a los defectos de Dios. Soporto tu ausencia. Uno se resigna a la ausencia de Dios.

Un niño es un rehén. La vida nos tiene atrapados.

Lo mismo ocurre con un perro, con una pantera o con una cigarra. Leda decía: «Ya no soy libre para suicidarme desde que me he comprado un cisne.»

PATROCOLO O EL DESTINO

Una noche o, más bien, un día impreciso caía sobre el llano: no hubiera podido decirse en qué dirección iba el crepúsculo. Las torres parecían rocas al pie de las montañas que parecían torres. Casandra aullaba sobre las murallas, dedicada al horrible trabajo de dar a luz al porvenir. La sangre se pegaba, como si fuera colorete, a las mejillas irreconocibles de los cadáveres. Helena pintaba su boca de vampiro con

una barra de labios que recordaba a la sangre. Desde hacía muchos años, se habían instalado allí, en una especie de rutina roja en donde la paz se mezclaba con la guerra, como la tierra y el agua en las nauseabundas regiones de las marismas. La primera generación de héroes -que había acogido a la guerra como un privilegio, casi como una investidura-, al ser segada por los carros, dio lugar a un contingente de soldados que la aceptaron como un deber, para después soportarla como un sacrificio. La invención de los tanques abrió brechas enormes en aquellos cuerpos que ya no existían sino a la manera de parapetos; una tercera ola de asaltantes se abalanzó contra la muerte; aquellos jugadores que apostaban en cada jugada el máximo de su vida cayeron al fin como si se suicidaran, golpeados por la bola en la casilla roja del corazón. Ya había pasado el tiempo de las ternuras heroicas en que el adversario era el reverso sombrío del amigo. Ifigenia había muerto, fusilada por orden de Agamenón, acusada de haber tomado parte en el motín de las tripulaciones del mar Negro; Paris había quedado desfigurado por la explosión de una granada; Polixeno acababa de sucumbir de tifus en el hospital de Troya; las Océánidas, arrodilladas en la playa, ya no trataban de espantar las moscas azules del cadáver de Patroclo. Desde la muerte del amigo que había llenado el mundo y lo había reemplazado, Aquiles no abandonaba su tienda alfombrada de sombras: desnudo, acostado en el suelo como si se esforzara por imitar al cadáver, se dejaba roer por los piojos del recuerdo. Cada vez con más frecuencia, la muerte le parecía un sacramento del que sólo son dignos los más puros: muchos hombres se deshacen, pero pocos hombres mueren. Todas las particularidades que recordaba al pensar en Patroclo -su palidez, sus hombros rígidos, más bien altos, sus manos que siempre estaban algo frías, el peso de su cuerpo desplomándose en el sueño con densidad de piedra- adquirían por fin su pleno sentido de atributos póstumos, como si Patroclo hubiera sido, estando vivo, un esbozo de cadáver. El odio inconfesado que duerme en el fondo del amor predisponía a Aquiles hacia la tarea de escultor: envidiaba a Héctor por haber rematado aquella obra maestra; tan sólo él tenía derecho a arrancar los últimos velos que el pensamiento, el ademán, el hecho mismo de estar vivo interponían entre ellos, para descubrir a

Patroclo en su suprema desnudez de muerto. En vano los jefes troyanos mandaban anunciar, al son de las trompetas, sabias luchas cuerpo a cuerpo, despojadas de la ingenuidad de los primeros años de guerra: viudo de aquel compañero, que merecía ser un enemigo, Aquiles ya no mataba, para no suscitarle a Patroclo rivales de ultratumba. De cuando en cuando resonaban gritos; unas sombras con cascos pasaban por la roja pared: desde que Aquiles se encerraba en aquel muerto, los vivos no se mostraban a él sino en forma de fantasmas. Una humedad traidora subía del suelo desnudo; el paso de los ejércitos hacía temblar la tienda; las estacas oscilaban en aquella tierra que ya no las sujetaba; los dos campos reconciliados luchaban con el río que se esforzaba por ahogar al hombre: el pálido Aquiles entró en aquella noche de fin del mundo. Lejos de ver en los vivos a los precarios supervivientes de una marea-de-muerte que seguía amenazando, eran los muertos ahora los que le parecían sumergidos por el inundo diluvio de los vivos. Contra el agua inestable, animada y sin forma, Aquiles defendía las piedras y el cemento que sirven para fabricar tumbas. Cuando el incendio, que bajaba de los bosques del Ida, llegó al puerto y lamió el vientre de los navíos, Aquiles tomó partido contra los troncos, los mástiles, las velas insolentemente frágiles y se puso a favor del fuego, que no teme abrasar a los muertos en el lecho de madera que forman las hogueras. Unos extraños pueblos primitivos desembocaban de Asia como si fueran ríos: contagiado de la locura de Ajax, Aquiles degolló a aquellos carneros, sin reconocer en ellos siquiera unos lineamentos humanos. Le enviaba a Patroclo aquella manada para que pudiera cazar en el otro mundo. Luego aparecieron las Amazonas: una inundación de senos cubrió las colinas del río: el ejército se estremecía al oler aquellas sueltas melenas. Las mujeres representaban para Aquiles, desde siempre, la parte instintiva de la desgracia, aquella cuya forma él no había escogido y que tenía que soportar sin poder aceptarla. Le reprochaba a su madre que hubiera hecho de él un mestizo, a mitad de camino entre el dios y el hombre, arrebatándole así casi todo el mérito que los hombres tienen en hacerse dioses. Le guardaba rencor por haberle llevado, siendo niño, a los baños de la Estigia para inmunizarlo contra el miedo, como si el heroísmo no consistiera en ser

vulnerable. Se hallaba resentido con las hijas de Licomedes por no haber reconocido, bajo su máscara, lo contrario de un disfraz. No perdonaba a Briseida la humillación de haberla amado. Su espada se hundió en aquella jalea color de rosa, cortó nudos gordianos de vísceras; las mujeres aullaban y parían la muerte por la brecha de sus heridas, se enredaban como los caballos en la corrida con sus entrañas enmarañadas. Penthesilea se separó de aquel amasijo de mujeres pisoteadas, como un duro hueso se separa de una pulpa desnuda. Se había bajado la visera para que nadie se enterneciera mirando sus ojos: Sólo ella osaba renunciar a la astucia de no llevar velos. Bajo su coraza y su casco, con una máscara de oro, aquella Furia mineral sólo tenía de humano los cabellos y la voz, pero sus cabellos eran de oro y a oro sonaba aquella voz pura. Era la única, entre sus compañeras, que había consentido en cortarse un seno, pero aquella mutilación apenas se notaba en su pecho de diosa. Arrastraron por los cabellos a las muertas fuera de la arena; hicieron calle los soldados, y transformaron el campo de batalla en un campo cerrado; empujaron a Aquiles al centro de un círculo donde el asesinato era para él la única salida. Sobre aquel decorado caqui, arenoso salobre, azul horizonte, la armadura de la Amazona cambiaba de forma con los siglos, de color con los focos. Combatiendo con aquella esclava, que de cada finta hacía un paso de baile, el cuerpo a cuerpo se convertía en torneo, después en ballet ruso. Aquiles avanzaba, luego retrocedía, unido a ese metal que contenía una hostia, invadido por el amor que se hallaba en el fondo del odio. Lanzó su arma con todas sus fuerzas, como para romper un encantamiento, reventó la frágil coraza que interponía, entre aquella mujer y él, no se sabe qué puro soldado. Penthesilea cayó como quien cede, incapaz de resistir la violación del hierro. Precipitáronse los enfermeros; se oyó crepitar la ametralladora de las cámaras; unas manos impacientes desollaban el cadáver de oro. Al levantar la visera descubrieron, en lugar de un rostro, una máscara de ojos ciegos a la que ya no llegarían los besos. Aquiles sollozaba, sostenía la cabeza de aquella víctima digna de ser un amigo. Era el único ser en el mundo que se parecía a Patroclo.

*

No darse ya es seguir dándose. Es dar nuestro sacrificio.

*

No hay nada más sucio que el amor propio.

*

El crimen del loco consiste en que se prefiere a los demás. Esta preferencia impía me repugna en los que matan y me espanta en los que aman. La criatura amada ya no es, para esos avaros, sino una moneda de oro en que crisar los dedos. Ya no es un dios: apenas es una cosa. Me niego a hacer de ti un objeto, ni siquiera el Objeto amado.

*

Lo único horrible es no servir para nada. Haz de mí lo que quieras, incluso una pantalla, incluso un metal buen conductor.

*

Podrías hundirte de un solo golpe en la nada, adonde van los muertos: yo me consolaría si me dejaras tus manos en herencia. Sólo tus manos subsistirían, separadas de ti, inexplicables como las de los dioses de mármol convertidos en polvo y cal de su propia tumba. Sobrevivirían a tus actos, a los miserables cuerpos que han acariciado. Entre las cosas y tú no harían ya de intermediarios: ellas mismas se transformarían en cosas. Inocentes de nuevo, pues tú ya no estarías para hacer de ellas tus cómplices, tristes como galgos sin dueño, desconcertadas como arcángeles a quienes ningún dios da ya órdenes, tus inútiles manos reposarían sobre las rodillas de las tinieblas. Tus manos abiertas, incapaces de dar o de recibir ninguna alegría, me habrían dejado caer como una muñeca rota. Beso, a la altura de la muñeca, esas manos indiferentes que tu voluntad no aparta ya de las mías; acaricio la arteria azul, la columna de sangre que, antaño, incesante como el chorro de una fuente, surgía del suelo de tu corazón. Con sollozos pequeños y satisfechos reposo la cabeza como una niña entre esas palmas llenas de estrellas, de cruces, de precipicios de lo que fue mi destino.

No tengo miedo de los espectros. Sólo son terribles los vivos, porque poseen un cuerpo.

*

No hay amores estériles. Y es inútil tomar precauciones. Cuando te dejo llevo dentro de mí el dolor, como una especie de hijo horrible.

ANTÍGONA O LA ELECCIÓN

¿Qué dice el mediodía profundo? El odio se cierne sobre Tebas como un espantoso sol. Desde que murió la Esfinge, la innoble ciudad no tiene secretos: todo acaece de día. La sombra baja a ras de las casas, al pie de los árboles, como el agua insípida al fondo de las cisternas: las habitaciones ya no son pozos de oscuridad, almacenes de frescor. Los transeúntes parecen sonámbulos de una interminable noche blanca. Yocasta se ha estrangulado para no ver el sol. La gente duerme de día, ama de día. Los durmientes acostados al aire libre parecen suicidas; los amantes son como perros que copulan al sol. Los corazones están tan secos como los campos; el corazón del nuevo rey está tan seco como la roca. Tanta sequedad llama a la sangre. El odio infecta las almas; las radiografías del sol roen las conciencias sin reducir su cáncer. Edipo se ha quedado ciego de tanto manipular esos rayos oscuros. Sólo Antígona soporta las flechas que dispara la lámpara de arco de Apolo, como si el dolor le sirviera de gafas oscuras. Abandona aquella ciudad de arcilla cocida al fuego, donde los rostros endurecidos se hallan modelados con la tierra de las tumbas. Acompaña a Edipo fuera de la ciudad cuyas puertas, abiertas de par en par, parecen vomitarlo: Guía por los caminos del exilio al padre que es, al mismo tiempo, su trágico hermano mayor: bendice la venturosa culpa que lo arrojó sobre Yocasta, como si el incesto con la madre no hubiera sido para él sino una manera de engendrar una hermana. No descansará hasta verlo reposar en una noche más definitiva que la ceguera humana, acostado en el lecho de las Furias que se transforman inmediatamente en diosas protectoras, pues todo dolor al que uno se abandona acaba por convertirse en

serenidad. Rechaza la limosna de Teseo, que le ofrece vestidos, ropa blanca y un sitio en el coche público, para volver a Tebas; regresa a pie a la ciudad, que convierte en crimen lo que sólo es un desastre, en exilio lo que no es sino una partida, en castigo lo que no es más que una fatalidad. Despeinada, sudorosa, objeto de irrisión para los locos y de escándalo para los cuerdos, sigue a campo traviesa la pista de los ejércitos sembrada de botellas vacías, de zapatos usados, de enfermos abandonados que los pájaros de presa toman ya por cadáveres. Se dirige hacia Tebas, como San Pedro a Roma, para dejarse crucificar. Atraviesa los siete círculos de los ejércitos que acampan en torno a Tebas, deslizándose invisible como una lámpara en el rojo Infierno. Entra por una puerta disimulada en las murallas, coronadas de cabezas cortadas, como en las ciudades chinas. Se desliza por las calles vacías a causa de la peste del odio, sacudidas en sus cimientos por el paso de los carros de asalto; trepa hasta las plataformas en donde mujeres y niñas gritan de alegría cada vez que un disparo respeta a uno de los suyos; su cara exangüe entre las largas trenzas negras ocupa un lugar en las almenas, en la fila de cabezas cortadas. No elige a sus hermanos enemigos, ni tampoco la garganta abierta ni las manos repugnantes del hombre que se suicida: los gemelos son para ella un sobresalto de dolor, como antes lo fueron de gozo en el vientre de Yocasta. Espera la derrota para dedicarse al vencido, como si la desgracia fuera un juicio de Dios. Vuelve a bajar, arrastrada por el peso de su corazón, hacia los bajos fondos del campo de batalla; anda sobre los muertos como Jesús sobre el mar. Entre aquellos hombres, nivelados por la descomposición que comienza, reconoce a Polinice por su desnudez expuesta como una siniestra ausencia de fraude, por la soledad que le rodea como una guardia de honor. Vuelve la espalda a la baja inocencia que consiste en castigar. Aun estando vivo, el cadáver oficial de Etéocles, ya frío por sus actos, se halla momificado en la mentira de la gloria. Aun estando muerto, Polinice existe igual que el dolor. Ya no acabará ciego como Edipo, ni vencerá como Etéocles, ni reinará como Creonte; no puede inmovilizarse; sólo puede pudrirse. Vencido, despojado, muerto, ha alcanzado el fondo de la miseria humana; nada se interpone entre ellos, ni siquiera una virtud, ni siquiera un minúsculo

honor. Inocentes de las leyes, escandalosos ya en la cuna, envueltos en el crimen como en una misma membrana, tienen en común su espantosa virginidad que consiste en no ser ya de este mundo: sus dos soledades se encuentran exactamente igual que dos bocas en un beso. Ella se inclina sobre él como el cielo sobre la tierra, volviendo a formar así en su integridad el universo de Antígona: un oscuro instinto de posesión la inclina hacia ese culpable que nadie va a disputarle. Aquel muerto es la urna vacía donde echar, de una sola vez, todo el vino de un gran amor. Sus delgados brazos levantan trabajosamente el cuerpo que le disputan los buitres: lleva a su crucificado como quien lleva una cruz. Desde lo alto de las murallas, Creonte ve llegar a aquel muerto sostenido por su alma inmortal. Se abalanzan unos pretorianos, que arrastran fuera del cementerio a esta gárgola de la Resurrección: sus manos acaso desgarran en el hombro de Antígona una túnica sin costuras, se apoderan del cadáver que empieza a disolverse, que se derrama como un recuerdo. Cuando se ve libre de su muerto, aquella muchacha que baja la frente parece soportar el peso de Dios. Creonte se enfurece al verla, como si sus harapos cubiertos de sangre fueran una bandera. La ciudad sin compasión ignora los crepúsculos: el día oscurece de golpe, como una bombilla fundida que deja de dar luz. Si el rey levantara la cabeza, los faroles de Tebas le ocultarían ahora las leyes inscritas en el cielo. Los hombres no tienen destino, puesto que el mundo no tiene astros. Sólo Antígona, víctima por derecho divino, ha recibido como patrimonio la obligación de perecer y ese privilegio puede explicar el odio que se le tiene. Avanza en la noche fusilada por los faros: sus cabellos de loca, sus harapos de mendiga, sus uñas de ladrona muestran hasta dónde puede llegar la caridad de una hermana. A pleno sol, ella era el agua pura sobre las manos sucias, la sombra en el hueco del casco, el pañuelo en la boca de los difuntos. Su devoción a los ojos muertos de Edipo resplandece sobre millones de ciegos; su pasión por el hermano putrefacto calienta fuera del tiempo a miradas de muertos. Nadie puede matar a la luz; sólo pueden sofocarla. Corren un velo sobre la agonía de Antígona. Creonte la expulsa a las alcantarillas, a las catacumbas. Ella regresa al país de las fuentes, de los tesoros, de las semillas. Rechaza a Ismena, que no es más que

una hermana en la carne; al apartar a Hemón evita la horrible posibilidad de parir vencedores. Parte a la búsqueda de su estrella situada en las antípodas de la razón humana, y no la puede alcanzar a no ser pasando por la tumba. Hemón, convertido a la desgracia, se precipita tras sus pasos por los negros pasillos: este hijo de un hombre ciego es el tercer aspecto de su trágico amor. Llega a tiempo para ver cómo ella prepara el complicado sistema de chales y poleas que le permitirán evadirse hacia Dios. El mediodía profundo hablaba de furor; la medianoche profunda habla de desesperación. El tiempo ya no existe en aquella Tebas sin astros; los durmientes tendidos en el negro absoluto ya no ven su conciencia. Creonte, acostado en el lecho de Edipo, descansa sobre la dura almohada de la razón de Estado. Algunos descontentos, dispersos por las calles, borrachos de justicia, tropiezan con la noche y se revuelcan al pie de los hitos. Bruscamente, en el silencio estúpido de la ciudad que duerme su crimen como una borrachera, se precisa un latido que proviene de debajo de la tierra, crece, se impone al insomnio de Creonte, se convierte en su pesadilla. Creonte se levanta, y palpando a ciegas encuentra la puerta de los subterráneos, cuya existencia sólo él conoce; descubre las huellas de su hijo mayor en el barro del subsuelo. Una vaga fosforescencia que emana de Antígona le permite reconocer a Hemón, colgado del cuello de la inmensa suicida, impulsado por la oscilación de aquel péndulo que parece medir la amplitud de la muerte. Atados uno a otro como para pesar más, su lento vaivén los va hundiendo cada vez más en la tumba y ese peso palpitante vuelve a poner en movimiento toda la maquinaria de los astros. El ruido revelador traspasa los adoquines, las losas de mármol, las paredes de barro endurecido, llena el aire reseco de una pulsación de arterias. Los adivinos se tienden en el suelo, pegan a él el oído, auscultan como médicos el pecho de la tierra sumida en su letargo. El tiempo reanuda su curso al compás del reloj de Dios. El péndulo del mundo es el corazón de Antígona.

*

Amar con los ojos cerrados es amar como un ciego. Amar con los ojos abiertos tal vez sea amar como un loco: es aceptarlo todo apasionadamente. Yo te amo como una loca.

*

Aún me queda una sucia esperanza. Cuento, a pesar mío, con una solución de continuidad del instinto: lo equivalente, en la vida del corazón, al acto del distraído que se equivoca de nombres y de puertas. Te deseo con horror una traición de Camilo, un fracaso junto a Claudio y un escándalo que te aleje de Hipólito. No me importa cuál sea el paso en falso que te haga caer sobre mi cuerpo.

*

Se llega virgen a todos los acontecimientos de la vida. Tengo miedo de no saber cómo arreglármelas con mi dolor.

*

Un dios que quiere que yo viva te ha ordenado que dejes de amarme. No soporto bien la felicidad. Falta de costumbre. En tus brazos, lo único que yo podía hacer era morir.

*

Utilidad del amor. Los voluptuosos se las componen para realizar sin él la exploración del placer. No se sabe qué hacer con el deleite durante una serie de experiencias sobre la mezcla y combinación de los cuerpos. Después, se da uno cuenta de que aún quedan descubrimientos por hacer en tan oscuro hemisferio:

Necesitábamos el amor para que nos enseñara el Dolor.

LENA O EL SECRETO

Lena era la concubina de Aristogitón y su sirvienta, aún más que su querida. Vivían en una casita cerca de la capilla de Saint-Sôtir: ella cultivaba en el jardincillo tiernos calabacines y abundantes berenjenas, salaba las anchoas y cortaba en rajadas la carne roja de las sandías; bajaba a lavar la ropa en el lecho seco del Ilissos y se preocupaba de que su amo cogiera la bufanda que le impedía acatarrarse tras los ejercicios del Estadio. Como premio a tantos cuidados, él se dejaba querer. Salían

juntos: escuchaban, en los pequeños cafés, cómo daban vueltas los discos de canciones populares, ardientes y lamentables como un oscuro sol. Ella se enorgullecía al ver el retrato de él en la primera página de los periódicos de deportes. Aristogitón se había inscrito en el concurso de boxeo de Olimpia; consintió en que Lena lo acompañara en su viaje. Ella soportó sin quejarse el polvo del camino, la cansada ambladura de las mulas, las posadas llenas de piojos, en donde el agua se vendía más cara que el mejor vino de las islas. Por el camino, el ruido de los coches era tan continuo que ni siquiera se oía el canto de las cigarras. Un día, a la hora del mediodía, al transponer una colina, descubrió a sus pies el valle del Olimpia, hueco como la palma de un dios que lleva en su mano la estatua de la Victoria. Flotaba un vaho de calor sobre los altares, las cocinas y los puestos de la feria, cuyas joyas de pacotilla codiciaba Lena. Para no perderse de su amo entre el gentío cogió con los dientes una punta de su manto. Había frotado con grasa, adornado con cintas, embadurnado con sus besos los ídolos generosos que no rechazaban los atrevimientos de una sirvienta; había dicho todas las oraciones que sabía para que su amo triunfara y había gritado contra sus rivales toda una sarta de maldiciones. Separada de él durante las largas abstinencias impuestas a los atletas, había dormido sola en la tienda reservada a las mujeres, fuera del recinto de los luchadores. Había rechazado las manos que se tendían en la sombra, indiferente incluso a los cucuruchos de pipas de girasol que le ofrecían sus compañeras. La imaginación del boxeador se llenaba de torsos untados de aceite y de cabezas rapadas que las manos no pueden agarrar: Lena tenía la impresión de que Aristogitón la abandonaba en aras de sus adversarios. La noche de los Juegos vio cómo lo sacaban a hombros por los pasillos del Estadio, agotado y sin aliento, como después de hacer el amor, víctima del estilo de los reporteros, de las placas de vidrio de los fotógrafos: presintió que la engañaba con la Gloria. Su vida de triunfador transcurría en fiestas con gentes importantes: lo había visto salir del banquete ritual en compañía de un noble joven ateniense, ebrio de una embriaguez que ella deseaba atribuir al alcohol, ya que uno se aparta antes del vino que de la felicidad. Regresó él a Atenas en el coche de Harmodio y abandonó a Lena en manos

de sus compañeras. Desapareció envuelto en una nube de polvo, sustrayéndose a sus caricias como un muerto o como un dios. La última imagen que de él conservaba y que se le había quedado grabada, era la de una bufanda de seda flotando sobre una nuca morena. Como una perra, que sigue desde lejos por el camino al amo que se va sin ella, Lena emprendió en sentido contrario el largo camino montañoso por donde se apresuraban las mujeres, por los lugares desiertos, temerosas de tropezar con algún sátiro. En cada posada de pueblo donde entraba para comprar un poco de sombra y un café acompañado de un vaso de agua, encontraba al posadero contando todavía las monedas de oro que descuidadamente habían dejado caer aquellos dos hombres: por todas partes alquilaban las mejores habitaciones, bebían los más exquisitos vinos y obligaban a los cantores a vociferar hasta la madrugada: el orgullo de Lena, que era también amor, curaba las heridas de su amor, que era asimismo orgullo. Poco a poco, el joven dios secuestrador dejaba de ser para ella un rostro, adquiriría un nombre, una historia, un corto pasado. El garajista de Patras le contó que se llamaba Harmodio; el tratante de caballos de Pyrgos hablaba de sus caballos de carreras; el barquero de la Estigia, que tenía trato con los muertos a causa de su trabajo, sabía que era huérfano y que su padre acababa de atracar en la otra orilla de los días; los ladrones que circulaban por los caminos no ignoraban que el tirano de Atenas lo había colmado de riquezas; las cortesanas de Corinto hablaban de su belleza. Todos, hasta los mendigos, hasta los tontos de pueblo, sabían que en su coche de carreras llevaba al campeón de boxeo de los Juegos Olímpicos: un muchacho deslumbrante que semejava la copa, el jarrón adornado con ínfulas, la imagen de largos cabellos de la Victoria. En Megara, el empleado del fielato le contó a Lena que Harmodio se había negado a cederle el paso al carro del jefe del Estado y que Hiparco le había reprochado al joven violentamente su ingratitud y sus amistades plebeyas. Los milicianos le habían quitado a la fuerza el carro de fuego que el tirano le había regalado, pero no para que paseara en él -según dijo- en compañía de un boxeador. En los alrededores de Atenas, Lena se estremeció al oír las aclamaciones sediciosas en las que aparecía el nombre de su amo, pronunciado por diez mil pares de labios. Los

jóvenes habían organizado, en honor del vencedor, unos ejercicios con antorchas a los que Hiparco se negaba a asistir. Los pinos arrancados de raíz lloraban desconsoladamente su resina sacrificada. En la casita del barrio de Saint-Sôtir, los bailarines que golpeaban con el talón, de manera desigual, las losas del patio, proyectaban sobre la pared un fresco movedizo y desnudo. Para no molestar a nadie, Lena se deslizó sin hacer ruido por la entrada de la cocina. Las jarras y cacerolas ya no le hablaban un lenguaje familiar; unas manos torpes habían preparado la comida; se cortó el dedo al recoger los cristales de un vaso roto. Trató en vano de amansar, con huesos y caricias, al perro de Harmodio tumbado debajo de la despensa. Ella esperaba que su amo le contara el menú de las cenas de sociedad a las que asistía, pero ni siquiera sus sonrisas se fijan en ella. Para no tener que soportarla, la envía a trabajar en la vendimia, a su granja de Decelia. Lena prevé que puede celebrarse un matrimonio entre su amo y la hermana de Harmodio: piensa con horror en una esposa, con desamparo en unos hijos. Vive en la sombra que proyecta en su camino el hermoso Eros de las bodas rodeado de antorchas. El que no haya esponsales sólo tranquiliza a medias a la inocente, que se equivoca de peligro: Harmodio ha introducido la desgracia en aquella casa como si fuera una querida envuelta en velos; ella se siente abandonada a cambio de aquella mujer impalpable. Una noche, un hombre en cuyas cansadas facciones ella no reconoce el rostro, multiplicado hasta el infinito en monedas y sellos con la efigie de Hiparco, llama a la puerta de servicio y pide tímidamente el mendrugo de pan de una verdad. Aristogitón, que entra por casualidad, la encuentra sentada a la mesa, al lado de aquel sospechoso mendigo; desconfía demasiado de ella para hacerle ningún reproche; expulsan al mendigo de la estancia, que se llena repentinamente de gritos. Unos días más tarde, Harmodio descubre a su amigo, víctima de una emboscada, al pie de la fuente Clepsidra: llama a Lena para que le ayude a llevar al boxeador, cuyo cuerpo se halla tatuado a cuchilladas, al único diván que hay en la casa: sus manos pintadas de yodo se encuentran sobre el pecho del herido. Lena ve dibujarse, en la frente inclinada de Harmodio, la inquieta arruguita del Apolo encantador de llagas. Tiende hacia el joven

sus grandes manos agitadas y le suplica que salve a su amo: no se sorprende al oírle reprocharse cada una de aquellas heridas, como si él fuera el responsable, pues le parece natural que un dios sea salvador y asesino al mismo tiempo. El paso de un policía vestido de paisano, que va y viene a lo largo del camino desierto, hace estremecer al herido acostado en la tumbona. Sólo Harmodio se atreve a ir a la ciudad, como si no fuera posible que ningún cuchillo se abriera paso en su carne, y aquella despreocupación confirma a Lena en la idea de que es un dios. Ambos amigos temen tanto que Lena se vaya de la lengua, que pretenden engañarla haciéndole creer que la agresión de la víspera fue una pelea entre hombres borrachos, por miedo, sin duda, a que ella difunda, en la carnicería o en la tienda de la esquina, sus probables proyectos de venganza. Lena se percata con espanto de que le dan a probar al perro los guisos que ella les prepara, como si pensarán que tiene sus buenas razones para odiarlos. Para que ella los olvide, se van con unos amigos a acampar en el Parnesio, a la moda cretense. Le ocultan el lugar donde se encuentra la caverna donde duermen. Ella se encarga de llevarles los alimentos, que deposita en una piedra como si fueran destinados a los muertos que merodean por los confines del mundo. Lleva a Aristogitón como una ofrenda el vino negro y los pedazos de carne echando sangre, sin conseguir que aquel espectro exangüe le hable. Aquel sonámbulo del crimen ya no es más que un cadáver que se encamina hacia la tumba, como los cadáveres de los judíos van en peregrinación a Josafat. Ella le toca tímidamente las rodillas, los pies descalzos, para estar bien segura de que no están helados del todo. Le parece ver, en las manos de Harmodio, la varita de zahorí de Hermes, guía de las almas. El regreso a Atenas se efectúa entre los perros del miedo y los lobos de la venganza: unas figuras grotescas de terratenientes sin fortuna, de abogados sin causa y de soldados sin porvenir se deslizan en la habitación del amo como sombras proyectadas por la presencia de un dios. Desde que Harmodio se siente obligado por prudencia a no dormir en su casa, Lena es relegada al desván y no puede velar a su amo todas las noches, como se vela a un enfermo, ni remeterle la ropa de la cama, como se hace con un niño. Escondida en la terraza, contempla cómo se abre y se cierra infatigablemente

la puerta de aquella casa aquejada de insomnio; asiste, sin entender nada, a las idas y venidas que sirven de lanzadera para tejer la venganza. Con vistas a una fiesta deportiva, le mandan coser unas cruces en relieve en unas túnicas de lana parda. Arden las lámparas aquella noche en todos los tejados de Atenas: las jovencitas de familia noble preparan su vestido de comunión para la procesión del día siguiente; en el santuario preparan a la Santísima Virgen peinándole sus cabellos rojizos; un millón de semillas de incienso humean ante la nariz de Atenea. Lena sienta en sus rodillas a la pequeña Irini, que ahora vive en su casa, pues Harmodio teme que Hiparco quiera vengarse quitándole a su hermanita. Lena se compadece de aquella niña, a quien antaño temía ver entrar en la casa con corona de novia, como si alguien hubiese traicionado las esperanzas de ambas. Pasa toda la noche escogiendo rosas rojas, que la niña arrojará a manos llenas cuando pase la Virgen Purísima. Harmodio sumerge en aquella cesta sus manos impacientes, que parecen hundirse en sangre. A la hora en que Atenas muestra su rostro de perla, Lena coge de la mano a la pequeña Irini, que tiritita entre el nácar de sus velos. Sube con la niña la pendiente de los Propíleos... Las llamas de diez mil cirios brillan débilmente en las luces del alba, como otros tantos fuegos fatuos que no hubieran tenido tiempo de regresar a sus tumbas. Hiparco, ebrio aún de pesadillas, guiña los ojos ante toda aquella blancura, examina distraídamente la cándida fila azul de los Hijos de Atenea. Bruscamente, un odiado parecido aflora en el rostro sin forma de la pequeña Irini: el señor, frenético, sacude el brazo de aquella joven ladrona, que ha osado apropiarse de los execrables ojos de su hermano, aúlla pidiendo que alejen de su presencia a la hermana del miserable que envenena sus sueños. La niña cae de rodillas: la cesta, al volcarse, derrama su rojo contenido y las lágrimas borran, en el rostro de la chiquilla, aquella semejanza abominable y divina. A la hora en que el cielo se vuelve de oro, como el inalterable corazón de la bondadosa Lena, ésta lleva a la niña a su casa, despeinada, sin su cesta. Harmodio estalla de alegría ante aquel deseado ultraje. Lena, arrodillada sobre las losas del patio, moviendo la cabeza como una plañidera, siente posarse en su frente la mano de aquel duro muchacho que se parece a Némesis: los insultos del tirano, sus amenazas

que ella repite sin intentar comprenderlas, adquieren en su voz átona la horrible insipidez de los veredictos sin recurso y del hecho consumado. Cada ultraje añade al rostro de Harmodio un fruncir de entrecejo o una sonrisa de odio. En presencia de aquel dios, que antes desdeñaba hasta informarse de su nombre, Lena se embriaga de existir, de ser útil, de hacer sufrir tal vez... Ayuda a Harmodio a mutilar los hermosos laureles del patio, como si el primero de los deberes consistiera en suprimir toda clase de sombra; sale del jardín con los dos hombres, que esconden los cuchillos de cocina entre aquellos ramos de Pascua florida. Cierra la puerta tras la siesta de Irina, la jaula de las palomas, la caja de cartón donde pastan las cigarras, todo el pasado que se ha vuelto tan profundo como un sueño. La multitud endomingada la separa de sus señores, entre los cuales ya no distingue. Se introduce tras ellos en las obras del Partenón y tropieza con los montones de piedras mal desbastadas que hacen que el templo de la Virgen se parezca a sus futuros escombros. A la hora en que el cielo muestra su roja faz, ve desaparecer a los dos amigos por entre el engranaje de las columnas como en el fondo de una máquina de triturar el corazón humano para extraer de él un dios. Estallan bombas y gritos: el hermano mayor de Hiparco, con el vientre abierto sobre el altar cubierto de sangre y de brasas, parece ofrecer sus entrañas al examen de los sacerdotes. Hiparco, herido de muerte, continúa gritando órdenes, se apoya en una columna para no caer vivo. Las puertas de los Propíleos se cierran para cortar a los rebeldes la única salida que no da al vacío; los conspiradores, cogidos en aquella trampa de mármol y de cielo, corren de un lado para otro, tropiezan con montones de dioses. Aristogitón, herido en la pierna, es capturado por los ojeadores en las grutas de Pan. El cuerpo linchado de Harmodio es despedazado por la multitud como el de Baco en el transcurso de las misas sangrientas: unos adversarios, o tal vez unos fieles, se pasan de mano en mano la espantosa hostia. Lena se arrodilla, coge en su delantal los rizos de pelo de Harmodio, como si aquel favor fuera lo más urgente que ella puede hacer por su amo. Unos sabuesos se le echan encima: le atan las manos, que pierden inmediatamente su aspecto desgastado de utensilios domésticos para convertirse en manos de víctima, en falanges de mártir.

Sube al coche celular como los muertos suben a la barca. Atraviesa una Atenas estancada, aterida de miedo, donde las caras se esconden tras las contraventanas cerradas, por temor a verse obligadas a juzgar. Pone el pie en el suelo ante una casa que, por su aspecto de hospital y de prisión, debe ser el palacio del Jefe del Estado. Bajo la puerta de la cochera se cruza con Aristogitón, cuyas piernas heridas flaquean. Ve desfilar el pelotón de ejecución sin volver siquiera hacia su amo unos ojos ya vidriosos, como las pupilas de los muertos. El ruido de los disparos en el patio contiguo resuena para ella como una salva de honor sobre la tumba de Harmodio. La empujan dentro de una sala blanqueada de cal, donde los suplicados adquieren el aspecto de animales agonizantes, y los verdugos, el de vivisectores. Hiparco, medio tumbado en unas parihuelas, vuelve hacia ella la cabeza vendada y coge a tientas aquellas manos de mujer crispadas sobre la única verdad de la que aún siente hambre. Le habla tan bajito y tan de cerca que el interrogatorio parece una confidencia amorosa. Exige nombres, confesiones. ¿Qué es lo que ella había visto? ¿Quiénes eran los cómplices? ¿Servía el mayor de los dos de entrenador al más joven, en aquella carrera hacia la muerte? ¿Acaso no era el boxeador más que un puñetazo en manos de Harmodio? ¿Fue el miedo lo que inspiró al joven la idea de desembarazarse de Hiparco? ¿Sabía acaso que el amo lo hubiera perdonado, que no le guardaba rencor? ¿Hablaba de él a menudo? ¿Estaba triste? Una intimidad desesperada se estableció entre aquel hombre y aquella mujer poseídos del mismo dios, que morían del mismo mal, y cuyas apagadas miradas se volvían hacia dos ausentes. Lena, sometida a interrogatorio, aprieta dientes y labios. Sus amos callaban cuando ella servía los platos; se había quedado fuera de la vida de ambos como una perra esperando a la puerta; pero aquella mujer, vacía de recuerdos, se esfuerza por orgullo en hacer creer que lo sabe todo, que sus amos le han confiado su corazón como a una encubridora con la que pueden contar, que sólo depende de ella escupir un pasado. Los verdugos la tienden sobre un caballete para operarla en silencio. Amenazan a aquella llama con el suplicio del agua; hablan de infligirle el suplicio del fuego a aquel manantial. Lena teme la tortura, que no arrancará de ella sino la humillante confesión de que sólo era

una criada, y en ningún momento una cómplice. Un chorro de sangre le brota de la boca, como en una hemoptisis: se ha cortado la lengua para no revelar unos secretos que no conoce.

*

Ardiendo con más fuegos... Animal cansado, un látigo de llamas me azota con fuerza las espaldas. He hallado el verdadero sentido de las metáforas de los poetas. Me despierto cada noche envuelta en el incendio de mi propia sangre.

*

Nunca he conocido otra cosa que no fuera la adoración o el desenfreno... ¿Qué estoy diciendo? Nunca he conocido sino la adoración o la compasión.

*

Los cristianos rezan ante la cruz y la besan. Les basta ese trozo de madera, aun cuando de él no cuelgue ningún Salvador. El respeto debido a los ajusticiados acaba por ennoblecer el inmundo aparato del suplicio: no basta con amar a las criaturas; hay que adorar asimismo su miseria, su envilecimiento, su desdicha.

*

Cuando lo pierdo todo, me queda Dios. Si pierdo a Dios, vuelvo a encontrarte. No se puede poseer al mismo tiempo la noche inmensa y el sol.

*

Jacob luchaba con el ángel en la tierra de Galaad. Aquel ángel era Dios puesto que su adversario fue vencido en la lucha y herido en la derrota. Los peldaños de la escalera de oro sólo se ofrecen a los que aceptan primero ese «knock-out» eterno. Es Dios todo lo que nos pasa, todo aquello de que no hemos triunfado. La muerte es Dios, y el mundo, y la idea de Dios para el imbécil boxeador que se deja vencer por su gran batir de alas. Tú eres Dios: tú podrías romperme.

*

No caeré. He llegado al centro. Escucho el latido de un reloj divino a través del delgado tabique carnal de la vida llena de sangre, de estremecimientos y de jadeos.

Estoy cerca del núcleo misterioso de las cosas así como en la noche nos hallamos, en ocasiones, cerca de un corazón.

MARÍA MAGDALENA O LA SALVACIÓN

Me llamo María: me llaman Magdalena. Magdala es el nombre de mi pueblo: es la pequeña comarca donde mi madre poseía unos campos, donde mi padre poseía unas viñas. Nací en Magdala. A mediodía, mi hermana Marta repartía jarras de cerveza a los obreros, en la granja; yo me llegaba a ellos con las manos vacías; bebían mi sonrisa a lengüetazos; sus miradas me palpaban como si yo fuera una fruta ya casi madura, cuyo sabor depende de un poco más de sol. Mis ojos eran dos fieras atrapadas en la red de mis pestañas; mi boca casi negra, una sanguijuela hinchada de sangre. El palomar rebosaba de palomas; el arca, de panes; el cofre, de monedas con la efigie del César. Marta se estropeaba la vista marcando mi ajuar con las iniciales de Juan. La madre de Juan tenía pesquerías; el padre de Juan tenía viñas. Juan y yo, sentados el día de la boda bajo la higuera de la fuente, sentíamos ya sobre nosotros el intolerable peso de setenta años de felicidad. La misma música de baile se tocaría en las bodas de nuestras hijas; yo me sentía ya llena de los hijos que ellas iban a tener. Juan llegaba hacia mí desde el fondo de su infancia; sonreía a los ángeles como los niños, a los ángeles que eran sus únicos compañeros; yo había rechazado, por amor a él, los ofrecimientos del centurión romano. Juan huía de la taberna donde las prostitutas se agitan como víboras al son excitante de una flauta triste; apartaba la vista para no ver el rostro redondo de las criadas de la granja. Amar su inocencia fue mi primer pecado. No sabía yo que estaba luchando contra un rival invisible, lo mismo que nuestro padre Jacob contra el ángel, ni que la apuesta del combate era aquel muchacho de cabellos desordenados, coronados de briznas de paja y que esbozaban una especie de aureola. Yo no sabía que otro había amado a Juan antes de que yo lo amara, antes de que él me amara a mí; yo no sabía que Dios era el remedio que buscan los solitarios. Presidía yo el banquete de bodas en el cuarto de las

mujeres; las matronas me susurraban al oído consejos de alcahuetas y recetas de cortesanas; la flauta gritaba como una virgen; los tambores resonaban como corazones; las mujeres se revolcaban en la sombra, paquetes de velos, racimos de senos, y me envidiaban con voz pastosa la violenta felicidad de recibir al Esposo. Los corderos que estaban degollando en el patio chillaban como los inocentes entre las manos de los carniceros de Herodes; no pude oír, a lo lejos, el balido del Cordero ladrón. Los humos de la noche lo emborronaron todo en la habitación de arriba; el día gris perdió el sentido de las formas y colores de las cosas: no reparé en el blanco vagabundo -sentado entre los parientes pobres, en el extremo más alejado de la mesa de los hombres- que comunicaba a los jóvenes, sólo con tocarlos o con darles un beso, la horrible especie de lepra que les obliga a apartarse de todo. Yo no adivinaba la presencia del Seductor que hace parecer la renuncia tan dulce como el pecado. Cerraron las puertas, quemaron perfumes para alejar a los diablos y nos dejaron solos. Al levantar los ojos, advertí que Juan no había hecho sino atravesar su fiesta de bodas como si fuera una plaza llena de gente con motivo de alguna fiesta pública. Temblaba sólo de dolor; estaba pálido, pero de vergüenza; sólo temía un desfallecimiento del alma que lo dejara impotente para poseer a Dios. Yo era incapaz de distinguir en el rostro de Juan la mueca del asco de la del deseo: era virgen y, además, toda mujer que ama es una pobre inocente. Comprendí más tarde que yo representaba para él la peor de las culpas carnales, el pecado legítimo, aprobado por la costumbre, tanto más vil cuanto que está permitido revolcarse en él sin rubor, tanto más de temer cuanto que no trae consigo la condenación. Había elegido en mí a la más escondida de las muchachas a quien él pudiera cortejar con la secreta esperanza de no obtenerla nunca; yo justificaba su repugnancia hacia otras presas más accesibles; sentada en aquella cama, ya no era más que una mujer fácil. La imposibilidad en que se encontraba de amarme creaba entre nosotros una similitud más fuerte que esos contrastes del sexo que sirven, entre dos seres humanos, para destruir la confianza, para justificar el amor: ambos deseábamos ceder a una voluntad más fuerte que la nuestra, entregarnos, ser cogidos, y salíamos al paso de todos los dolores para dar a luz una

nueva vida. Aquella alma de largos cabellos corría hacia un Esposo. Apoyaba la frente en el cristal cada vez más empañado por su aliento; los ojos cansados de las estrellas ya ni siquiera nos espiaban; una sirvienta al acecho al otro lado de la puerta tomaba quizá mis sollozos por exclamaciones de amor. Se alzó en la noche una voz llamando a Juan por tres veces, como sucede en las casas en donde alguien va a morir: Juan abrió la ventana, se asomó para medir la profundidad de la sombra y vio a Dios. Yo no vi más que las sábanas de la cama y las ató para hacer con ellas una cuerda; moscas de fuego palpitaban en la tierra como si fueran astros, así que él parecía sumergirse en el cielo. Perdí de vista a aquel tráfuga incapaz de preferir una mujer al pecho de Dios. Abrí prudentemente la puerta de mi habitación, en donde nada había sucedido a no ser una huida. Salté por encima de los convidados, que roncaban en el vestíbulo y cogí de la percha el capuchón de Lázaro. La noche era demasiado oscura para ver en el suelo las huellas de las plantas divinas; las piedras en las que tropezaba no eran de aquellas que yo saltaba a la pata coja al salir del colegio; percibía las casas por primera vez, como las ven desde fuera los que no tienen hogar. Por los rincones de las callejuelas de mala fama, tornaban a rezumar los consejos en las bocas desdentadas de las alcahuetas; había vomitonas de borrachos bajo los arcos del mercado que me recordaron los charcos de vino del festín de bodas. Para escapar de la ronda, corrí a lo largo de las galerías de madera de la posada, hasta llegar al cuarto del teniente romano. Aquel bruto me abrió, borracho aún de las libaciones en mi honor a la mesa de Lázaro; sin duda me tomó por una de las rameras con quien solía acostarse. Mantuve la cara tapada con el capuchón de Lázaro; la cosa fue más fácil cuando se trató de mi cuerpo. Cuando él me reconoció, yo ya era María Magdalena. Le oculté que Juan me había abandonado en mi noche de bodas por miedo a que se creyera obligado a verter, en el vino de su deseo, el agua insípida de su compasión. Le dejé creer que yo prefería sus brazos velludos a las manos largas y siempre juntas de mi pálido novio: le guardé el secreto a Juan de su fuga con Dios. Los niños del pueblo descubrieron dónde me encontraba y me tiraron piedras. Lázaro mandó limpiar el estanque del molino, creyendo encontrar allí el cadáver de Juan;

Marta agachaba la cabeza al pasar por delante de la posada; la madre de Juan vino a pedirme cuentas del pretendido suicidio de su hijo único; yo no me defendí: me parecía menos humillante dejarles creer a todos que el desaparecido me había amado locamente. Al mes siguiente, Marius recibió órdenes de reunirse, en Gaza, con la segunda división de Palestina; no pude encontrar el dinero necesario para adquirir en el carro uno de esos puestos de tercera clase reservados desde siempre a los profetas, a los miserables, a los soldados con permiso y a los Mesías. El posadero me contrató para limpiar los vasos: aprendí de mi patrón la cocina del deseo. Era muy dulce para mí saber que la mujer despreciada por Juan caía sin transición al último puesto de las criaturas: cada golpe, cada beso me modelaban un rostro, unos pechos, un cuerpo diferente del que mi amigo no había acariciado. Un camellero beduino consintió en llevarme a Jaffa mediante el pago en abrazos; un marino marsellés me tomó a bordo de su barco: yo iba acostada en la popa y me contagiaba del cálido temblor del mar lleno de espuma. En un bar del Pireo, un filósofo griego me enseñó la sabiduría como si fuera un desenfreno más. En Esmirna, las larguezas de un banquero me enseñaron la dulzura que el chancro de la ostra y las pieles de los animales feroces añaden a la piel de una mujer desnuda, de suerte que fui envidiada, además de deseada. En Jerusalén, un fariseo me enseñó a hacer uso de la hipocresía como si fuera un colorette inalterable. En un tugurio de Cesarea, un paralítico ya curado me habló de Dios. Pese a las súplicas de los ángeles, que sin duda se esforzaban por devolverlo al cielo, Dios continuaba errando de pueblo en pueblo, mofándose de los sacerdotes, insultando a los ricos, dividiendo a las familias, disculpando a la mujer adúltera, ejerciendo por todas partes su escandaloso oficio de Mesías. Hasta la eternidad tiene su hora de moda: uno de aquellos martes en que sólo invitaba a gente célebre, Simón el fariseo tuvo la ocurrencia de rogar la asistencia de Dios. Yo había rodado tanto con la intención de darle, a aquel terrible Amigo, una rival menos ingenua. Seducir a Dios era quitarle a Juan su porte de eternidad, era obligarlo a recaer sobre mí con todo el peso de su carne. Pecamos porque Dios no está: como nada perfecto se presenta a nosotros, nos resarcimos con las criaturas. Cuando Juan comprendiese que Dios sólo

era un hombre, ya no habría ninguna razón para que no prefiriese mis senos. Me atavié como para ir al baile; me perfumé como para meterme en una cama. Mi entrada en la sala del banquete hizo que se parasen las mandíbulas; los Apóstoles se levantaron con gran tumulto, por miedo a verse infectados con el roce de mis faldas: a los ojos de aquellas gentes yo era tan impura como si estuviera continuamente sangrando. Tan sólo Dios permanecía sentado en la banqueta de cuero: instintivamente reconocí aquellos pies desgastados de tanto andar por todos los caminos de nuestro infierno, aquellos cabellos llenos de piojos de astros, aquellos grandes ojos puros como únicos pedazos que de su cielo le quedaban... Era feo como el dolor; estaba sucio como el pecado. Caí de rodillas, tragándome mi salivazo, incapaz de añadir el sarcasmo al horrible peso del desamparo de Dios. Me di cuenta en seguida de que no podría seducirlo, pues no huía de mí. Deshice mis cabellos como para tapar mejor la desnudez de mi culpa; vacié ante él el frasco de mis recuerdos. Comprendía que aquel Dios fuera de la ley debía haberse deslizado una mañana fuera de las puertas del alba, dejando tras de sí a las personas de la Trinidad, sorprendidas de no ser más que dos. Se había alojado en la posada de los días; se había prodigado a innumerables transeúntes que le negaban su alma, mas reclamaban de él todas las tangibles alegrías. Había soportado la compañía de bandidos, el contacto de leprosos, la insolencia de los policías: consentía igual que yo en pertenecer a todos, espantoso destino... Puso sobre mi cabeza su ancha mano de cadáver, que parecía hallarse ya sin sangre. No hacemos más que cambiar de esclavitud: en el momento preciso en que me abandonaron los demonios, me convertí en posesa de Dios. Juan se borró de mi vida, como si el Evangelista no hubiera sido para mí sino el Precursor: frente a la Pasión, me olvidé del amor. He aceptado la pureza como la peor de las perversiones: he pasado noches en blanco, tiritando de rocío y de lágrimas, tumbada en el campo en medio de los Apóstoles, como un montón de corderos enamorados del Pastor. He envidiado a los muertos sobre los que se acuestan los Profetas para resucitarlos. Ayudé al divino curandero en sus curas maravillosas: froté con barro los ojos de los ciegos de nacimiento. Dejé que Marta

trabajase en mi lugar el día de la comida de Betania, por miedo a que Juan se sentara al lado de las rodillas celestiales, en el taburete que yo habría dejado. Fueron mis lágrimas y mis gritos los que obtuvieron del dulce taumaturgo el segundo nacimiento de Lázaro: aquel muerto envuelto en vendas que daba sus primeros pasos en el umbral de la tumba era casi nuestro hijo. Le busqué discípulos, mojé mis manos pálidas con el agua de fregar de la Santa Cena; me mantuve al acecho en el «square» de los Olivos, mientras se daba el golpe de la Redención. Tanto lo quise que dejé de compadecerlo: mi amor se cuidaba de agravar ese desamparo, lo único que lo convertía en Dios. Para no arruinar su carrera de Salvador, consentí en verlo morir, a la manera de una amante, que consiente en que su amado haga un brillante matrimonio. En la sala de los pasos perdidos, cuando Pilatos nos dio a elegir entre un facineroso y Dios, grité como los demás que soltaran a Barrabás. Le vi acostarse en el lecho vertical de sus nupcias eternas; asistí al momento horrible en que lo ataban con cuerdas, al beso que dio a la esponja aún empapada de un amargor marino, a la lanzada del soldado que se esforzaba por perforar el corazón del divino vampiro, con miedo de que tornara a levantarse para chupar el porvenir. Sentí estremecerse sobre mi frente aquella dulce ave de rapiña clavada en la puerta de los Tiempos. Un viento de muerte horadaba los cielos, desgarrándolos como si fueran un velo; el mundo se vencía del lado de la noche, arrastrado por el peso de la cruz. El pálido capitán colgaba de las vergas del Tres-Mástiles, sumergido por la Culpa: el hijo del carpintero expiaba los errores que su Padre eterno había cometido en sus cálculos. Yo sabía que nada bueno podría nacer de su suplicio: el único resultado de aquella ejecución iba a ser mostrar a los hombres que es fácil deshacerse de Dios. El Divino sentenciado a muerte sólo dejaba caer al suelo inútiles semillas de sangre. Los dados trucados del Azar saltaban inútilmente en manos de los centinelas; los harapos de la Túnica infinita no le servían a nadie para hacerse un traje. En vano vertí a sus pies la ola oxigenada de mi cabellera; en vano intenté consolar a la única Madre que ha concebido a Dios. Mis gritos de mujer y de perra no llegaban hasta mi dueño muerto. Los ladrones, al menos, compartían su misma pena: al pie de aquel eje por donde

pasaba todo el dolor del mundo, yo no hacía sino estorbar su diálogo con Dimas. Levantaron escaleras, halaron cuerdas. Dios se desprendió, como un fruto maduro, dispuesto ya a pudrirse en la tierra del sepulcro. Por vez primera, su cabeza inerte descansó en mi hombro, el jugo de su corazón nos ponía las manos pegajosas, como en época de vendimias. José de Arimatea iba delante de nosotros con un farol; Juan y yo nos doblábamos bajo el peso de aquel cuerpo más pesado que el hombre; unos soldados nos ayudaron a colocar una piedra de molino tapando la entrada del sepulcro. No regresamos a la ciudad hasta que llegó el frío del sol crepuscular. Volvimos a encontrarnos, no sin estupor, con tiendas y teatros, con la insolencia de los taberneros, con los diarios de la tarde cuya página de sucesos llenaba la Pasión. Pasé la noche escogiendo mis mejores sábanas de cortesana; al llegar la mañana envié a Marta a comprar todos los perfumes que encontrase al mejor precio. Cantaban los gallos, como si quisieran refrescar el arrepentimiento de Pedro: asombrada de que llegara el día, me metí por un camino de los arrabales bordeado de manzanos que recordaban la culpa y de viñas que recordaban la Redención. Guiada por un recuerdo, ángel incorruptible, entré en aquella caverna horadada en lo más profundo de mí misma; me acerqué a aquel cuerpo como a mi propia tumba. Yo había renunciado a toda esperanza de Pascua, a toda promesa de resurrección. No me di cuenta de que la piedra del lagar se hallaba tajada en toda su longitud a consecuencia de alguna fermentación divina; Dios se había levantado de la muerte como de un lecho de insomnio: de la tumba deshecha colgaban las sábanas mendigadas al jardinero. Era la segunda vez en mi vida que yo me hallaba ante una cama donde dormía un ausente. Los granos de incienso rodaron por el suelo del sepulcro y cayeron al fondo de la noche. Las paredes me devolvieron mi aullido de vampiro insatisfecho; al salirme fuera de mí, me di en la frente con la piedra del dintel. La nieve de los narcisos permanecía virgen de toda huella humana: los que acababan de robar a Dios caminaban por el cielo. El jardinero, encorvado hacia el suelo, escardaba un macizo de flores: levantó la cabeza bajo el sombrero de paja que formaba como una aureola de sol y de verano; caí de rodillas, llena del dulce temblor de las mujeres enamoradas

que creen sentir cómo se derrama por todo su cuerpo la sustancia de su corazón. El llevaba al hombro el rastrillo que utiliza para borrar nuestras culpas; en la mano, el ovillo y las tijeras de podar que las Parcas confían a su hermano eterno. Quizá se preparase a bajar a los Infiernos por el camino de las raíces. Conocía el secreto del remordimiento de las ortigas, de la agonía de la lombriz de tierra. La palidez de la muerte permanecía en él, de suerte que parecía haberse disfrazado de lirio. Yo adivinaba que su primer ademán sería para apartar a la pecadora contaminada por el deseo. Me sentía babosa en aquel universo de flores. El aire era tan fresco que las palmas de mis manos tuvieron la sensación de apoyarse en un espejo: mi maestro muerto había pasado al otro lado del espejo del Tiempo. Mi aliento enturbió la gran imagen: Dios se borró, igual que un reflejo sobre el cristal de la mañana. Mi cuerpo opaco no era un obstáculo para aquel Resucitado. Se oyó un crujido, puede que en el fondo de mí misma; caí con los brazos en cruz, arrastrada por el peso de mi corazón: no había nada detrás del espejo que yo acababa de romper. Me encontraba de nuevo más vacía que una viuda, más sola que una mujer abandonada. Por fin conocía toda la atrocidad de Dios. Dios me había robado no sólo el amor de una criatura, a la edad en que uno se figura que son insustituibles, Dios me había robado además mis náuseas de embarazada, mis sueños de recién parida, mis siestas de anciana en la plaza del pueblo, la tumba cavada al fondo del cercado en donde mis hijos me hubieran enterrado. Después de robarme mi inocencia, Dios me robaba mis culpas: cuando apenas empezaba a medrar en mi oficio de cortesana, me quitaba la posibilidad de seducir al César o de subir a las tablas. Después de su cadáver, me quitaba su fantasma: ni siquiera quiso que yo me embriagara con un sueño. Como el peor de los celosos, ha destruido esa belleza que me exponía a recaer en las camas del deseo: me cuelgan los pechos, me parezco a la Muerte, a esa vieja amante de Dios. Como el peor de los maníacos, sólo amó mis lágrimas. Pero ese Dios que todo me lo quitó no me lo ha dado todo. No he recibido más que una migaja de su amor infinito: compartí su corazón con las criaturas como cualquier otra. Mis amantes de antaño se acostaban sobre mi cuerpo sin preocuparse de mi alma: mi celeste amigo de corazón sólo se

preocupó de calentar esa alma eterna, de suerte que una mitad de mi ser no ha dejado de sufrir. Y, sin embargo, me ha salvado. Gracias a él no recibí de las alegrías sino su parte de dolor, la única inagotable. Me escapo de las rutinas de la casa y de la cama, del peso muerto del dinero, del callejón sin salida que es el éxito, del contento que procuran los honores, de los encantos de la infamia. Puesto que aquel condenado al amor de Magdalena se ha evadido al cielo, evito el insípido error de serle necesaria a Dios. Hice bien en dejarme llevar por la gran ola divina; no me arrepiento de haber sido rehecha por las manos del Señor. No me ha salvado ni de la muerte, ni del mal, ni del crimen, pues gracias a ellos nos salvamos. Me ha salvado tan sólo de la felicidad.

*

Cuando vuelvo a verte, todo se torna límpido. Acepto sufrir.

*

¿Y tú te vas? ¿Te vas?... No, no te vas: yo te retengo... Me dejas tu alma entre las manos como si fuera un manto.

*

¿Próximo? No, estás más cerca aún. Te compadezco como a mí misma. *

He conocido a jóvenes que pertenecían al mundo de los dioses. Sus ademanes recordaban la trayectoria de los astros; nadie podía extrañarse de hallar insensible su duro corazón de porfirio; si tendían la mano, la codicia de aquellos exquisitos mendigos era un vicio de dioses. Como todos los dioses, revelaban inquietantes parentescos con los lobos, los chacales, las víboras: si los hubieran guillotinado, hubieran adquirido el aspecto lívido de los mármoles decapitados. Hay mujeres y jovencitas que proceden del mundo de las Madonas: las peores amamantan a la esperanza como a un hijo prometido a futuras crucifixiones. Algunos de mis amigos salen del mundo de los sabios, de una especie de India o de China interior: en torno a ellos el universo se disipa como el humo, cerca de esos fríos estanques donde se mira la imagen de las cosas, las pesadillas merodean como tigres domesticados. Amor, mi duro ídolo, tus brazos tendidos hacia mí son vértebras de alas. He hecho de ti mi

Virtud; acepto ver en tí al Dominio, al Poder. Me entrego a ese terrible avión propulsado por un corazón. Por las noches, en los tugurios a donde vamos juntos, tu cuerpo desnudo se parece a un Angel encargado de velar por tu alma.

*

Dios mío, en vuestras manos entrego mi cuerpo.

*

Se dice: loco de alegría. También podría decirse: cuerdo de dolor.

*

Poseer es lo mismo que conocer: las Escrituras siempre tienen razón. El amor es brujo: sabe los secretos; es un zahorí: conoce los manantiales. La indiferencia es tuerta; el odio es ciego; ambas tropiezan una al lado de la otra y caen a la fosa del desprecio. La indiferencia ignora; el amor sabe; deletrea la carne. Hay que gozar de un ser para tener ocasión de contemplarlo desnudo. Ha sido preciso que yo te ame para llegar a comprender que la más mediocre o la peor de las personas humanas es digna de inspirar allá arriba el sacrificio de Dios.

*

Hace seis días, hace seis meses, hizo seis años, hará seis siglos... ¡Ah! Morir para detener el Tiempo...

FEDÓN O EL VÉRTIGO

Óyeme, Cebes... Te hablo en voz baja, pues sólo cuando hablamos en voz baja nos escuchamos a nosotros mismos. Voy a morir, Cebes. No muevas la cabeza: no me digas que ya lo sabes y que todos morimos. El tiempo no os cuesta nada, a vosotros los filósofos; no obstante, existe, puesto que nos endulza como a las frutas y nos reseca como a las hierbas. Para aquellos que aman, el tiempo deja de existir, pues los amantes se arrancan el corazón para dárselo a quienes aman, y por eso son insensibles a los millares de hombres y mujeres que no tienen nada que ver con su amor, y por eso lloran y se desesperan con seguridad. Y cuando empiezan a atrasarse esos

sangrientos relojes, los que son amados ven acercarse la vejez y la muerte. Para aquellos que sufren, el tiempo no existe: se anula a fuerza de precipitarse, pues cada hora de un suplicio es una tempestad de siglos. Cada vez que un dolor llegaba hasta mí, yo me apresuraba a sonreírle, para que él a su vez me sonriese, y todos los dolores adquirirían el rostro radiante de una mujer, tanto más hermosa cuanto que hasta ahora no había advertido su belleza. Del dolor sé lo que enseña su contrario, del mismo modo que por la vida sé las pocas certezas que ya tengo de la muerte. Lo mismo que Narciso en el manantial, yo me miré en las pupilas humanas: la imagen que en ellas veía era tan radiante que me congratulaba de proporcionar tanta dicha. Conozco del amor lo poco que me enseñaron los ojos que me amaron. Antaño, en Elide, rodeado de un murmullo de gloria, calculaba el avance de mi adolescencia por las sonrisas cada vez más temblorosas que palpitaban a mi lado. Acostado sobre el pasado de mi raza como sobre una tierra fecunda, me hallaba revestido de mi riqueza como si fuera una manta de oro. Los astros daban vueltas a la manera de faros; las flores se convertían en frutos; el estiércol se convertía en flor; pasaban las parejas como si fueran condenados a trabajos forzados o como matrimonios de pueblo: el pífano del deseo, el tambor de la muerte acompañaban su vals triste y nunca faltaban bailarinas. Su camino, que ellos creían recto, resultaba circular al muchacho tendido en el centro del porvenir. Mis cabellos palpitaban; las pestañas recubrían mis ojos prisioneros para siempre de mis párpados; mi sangre corría dando mil revueltas, como esos ríos subterráneos que parecen negros a los ojos nocturnos de las sombras, pero que serían rojos si el sol saliera en la tierra de los muertos. Mi sexo se estremecía como un pájaro en busca de un nido con sombra. Mi desarrollo hacía estallar el espacio a mi alrededor, como si fuera una corteza azul. Me puse de pie: mis manos rechazadas por paredes de colegio se tendían en la noche, trataban de recoger Signos; nacía en mí el movimiento como una gravitación divina; la lluvia de primavera resbalaba por mi torso desnudo. Las plantas de mis pies eran el único punto de contacto con la tierra fatal que algún día me recuperaría. Ebrio de vida, titubeando de esperanza, me agarraba para no caer a los hombros lisos y suaves de algunos compañeros de juego

que pasaban por casualidad: caíamos juntos y llamábamos amor a aquella contienda. Mis frágiles bienamados no eran para mí sino blancos que yo debía acertar justo en el corazón, caballos jóvenes a los que había que halagar con un lento resbalar de la mano, acariciándoles el cuello hasta hacer que se transparentase, por debajo del pálido moaré de la epidermis, el rojo tejido de la sangre. Y los más hermosos, Cebes, no eran sino el premio o el botín de la victoria, la dulce copa ofrecida donde verter la vida entera. Hubo otros que fueron vallas, obstáculos, fosos disimulados con fajines verdes. Salí para Olimpia custodiado por un pedagogo ciego; gané el primer premio en el concurso de los niños: los hilos de oro de mis cintas, súbitamente invisibles, se perdieron entre mis cabellos. Mi puño levantaba el disco cuyo impulso dibujaba, entre la meta y yo, la curva pura de un ala; diez mil pechos humanos contenían la respiración ante el ademán de mi brazo. Por la noche, acostado en la azotea de mi casa paterna, contemplaba los astros dando vueltas en un estadio olímpico cubierto de arena oscura, pero no trataba de calcular mi porvenir. Mis días futuros parecían desbordantes de caricias de luchadores, de puñetazos amistosos, de caballos que galopan hacia una ignorada Dicha. De repente, estallaron clamores junto a los muros de mi ciudad natal y una cortina de humo cubrió la faz del cielo. Las columnas de fuego sustituyeron a las columnas de piedra. El ruido de la loza cayendo con estruendo disimuló en la cocina los gritos de las sirvientas violadas; una lira rota gimió como una virgen en brazos de un hombre borracho. Mis padres desaparecieron entre las ruinas pegajosas de sangre. Todo se tambaleó, todo cayó, todo fue aniquilado antes de que yo pudiera darme cuenta de si se trataba de un verdadero asedio, de un incendio real, de una auténtica matanza o si aquellos enemigos no eran sino amantes, y lo que se encendía no era sino mi propio corazón. Pálido, desnudo, contemplando mi vergüenza en los escudos de oro, agradecía a aquellos hermosos adversarios que pisotearan mi pasado. Todo acababa con latigazos y escenas de esclavitud: estas son también, Cebes, las consecuencias del amor. El afán de lucro había atraído a los mercaderes a la ciudad asaltada; yo estaba de pie en la plaza pública: el mundo con sus llanuras, sus colinas, donde mis perros ya no perseguían a

los ciervos, y sus vergeles llenos de frutas de las que ya no disponía, sus olas por donde mi reposo ya no bogaría blandamente sobre la seda violeta, daba vueltas a mi alrededor como una rueda gigantesca en la que me estaban torturando. El área polvorienta del mercado era un amasijo de brazos, de piernas, de senos, donde hurgaba el hierro de las lanzas. El sudor y la sangre corrían por mi rostro, que parecía sonreír, pues el sol me obligaba a hacer muecas. Negras costras de moscas se pegaban a nuestras quemaduras. El insoportable calor del sol me obligaba a levantar alternativamente mis pies descalzos, de tal manera que, a fuerza de horror, parecía estar bailando. Cerraba los ojos para no ver mi imagen en pupilas obscenas; hubiera querido destruir en mí el oído, para no oír comentar con bajeza los aspectos de mi hermosura; hubiera querido taparme la nariz para no oler el hedor de las almas, tan fuerte que a su lado el olor de los cadáveres parece un perfume; perder, en fin, el sentido del gusto, para no percibir en mi boca el sabor repugnante de mi docilidad. Pero mis dos manos atadas me impedían morir... Pasaron un brazo en torno a mis hombros, para sostenerme, no para acariciarme. Cayeron las ligaduras que me ataban las piernas: borracho de sed y de sol, seguí al desconocido lejos de aquella carnicería donde perecerían aquellos a quienes ni siquiera la vergüenza hubiera aceptado. Entré en una casa cuyas paredes de adobe conservaban un poco del frescor del barro. Me ofrecieron por cama un montón de paja. El hombre que me había comprado me sostuvo la cabeza para que pudiese beber el único sorbo de agua que quedaba en la cantimplora. Primero creí que era por amor, pero sus manos no se detenían en mi cuerpo más que para curar mis llagas. Luego, al verlo llorar mientras me frotaba con un bálsamo, creí que era por bondad. Pero me equivocaba, Cebes: mi salvador comerciaba con esclavos y lloraba porque mis cicatrices le impedirían venderme a un alto precio en los burdeles de Atenas; no quiso hacer el amor conmigo por miedo a encariñarse con un objeto frágil, del que hay que deshacerse lo más deprisa posible antes de que se marchite su lozanía. Pues las virtudes, Cebes, no todas tienen las mismas causas y no todas son hermosas. Aquel hombre me llevó a Corinto, con su cargamento de esclavos. Me alquiló un caballo para que no se estropearan mis pies.

No pudo impedir que se ahogaran algunas de sus bestias de carga al atravesar un vado con tiempo de tormenta; tuvimos que hacer sin montura el largo y ardiente camino que sigue el Istmo de Corinto; cada uno de nosotros, inclinado hacia el suelo hasta tocar su sombra, cargaba con el sol, como si fuera un pesado fardo. Al rodear un bosque de pinos, se abrió el horizonte para mostrarnos Atenas: la ciudad tendida como una jovencita se extendía púdicamente entre el mar y nosotros. El templo que había encima de la colina dormía como un dios de color de rosa. Mis lágrimas, que no logró hacer derramar la desgracia, corrieron ante la belleza. Pasamos aquella misma noche por la Puerta Dipila: las calles olían a aceite rancio, a orines y a polvo transportado por el viento. Vendedores de lazos aullaban por las esquinas, proponiendo a los transeúntes una posibilidad de estrangularse que no sabían aprovechar. Las paredes de las casas me tapaban el Partenón. Ardía un farol en el umbral de la casa de mujeres: todas las habitaciones rebosaban de tapices y espejos de plata. El lujo de mi prisión me hizo temer el verme obligado a permanecer allí para siempre. Me deslicé para bailar a la salita redonda amueblada con mesas bajas, más emocionado que la mañana del concurso en la liza de Olimpia. De niño, había bailado en las praderas cuajadas de narcisos silvestres, escogiendo los más frescos para posar en ellos mis pies. Ahora bailaba sobre escupitajos, cáscaras de naranja y cristales de vasos que los borrachos habían tirado. Mis uñas pintadas relucían en el círculo de las lámparas; el vaho de las carnes calientes y el vapor de los labios me impedían ver con claridad el rostro de los clientes, lo que me evitó aborrecerlos. Yo era un espectro desnudo que bailaba para unos fantasmas. A cada talonazo que yo daba en la sucia tarima, se hundía más y más mi pasado y mi porvenir de joven príncipe. Una noche, un hombre de cabellos rubios vino a sentarse a la mesa colocada a plena luz: no necesité oír las lisonjas del encargado para reconocer en él a un miembro del Olimpo humano. Era hermoso, como yo, pero la belleza no era sino un atributo de aquel ser innombrable a quien sólo faltaba la inmortalidad para ser dios. Durante toda la noche, aquel hombre un poco ebrio me miró bailar. Volvió al día siguiente, pero ya no vino solo. El viejecito panzudo que lo acompañaba parecía uno de esos juguetes que se

mantienen de pie gracias a una carga de plomo, pese a los empujones de los niños para derribarlos. Se advertía que aquel hombre grueso y astuto tenía un centro de gravedad, un eje, una densidad propia, y que los esfuerzos de sus contradictores no los modificarían. Lo Absoluto, donde él se había colocado con un salto prodigioso de sus piernas de sátiro, servía de pedestal a aquel personaje concreto como un tronco de árbol, ideal como una caricatura, que se bastaba a sí mismo hasta el punto de convertirse en su propio creador. La razón, para aquel sofista, no era sino una suerte de puro espacio en el que no se hartaba de hacer dar vueltas a las formas: Alcibiades era dios, pero aquel vagabundo callejero parecía ser Universo. Bajo su manto raído, se buscaban los pies del Chivo celeste. Aquel hombre henchido de sabiduría hacía girar en sus órbitas unos ojos pálidos semejantes a pequeños lentes, donde se agrandaban las virtudes y defectos de las almas. La fijeza de su mirada parecía fortalecer los músculos de mis piernas, los huesos de mis tobillos, como si me hubieran crecido en los talones las alas de su pensamiento. Ante aquel Pan esculpido a cuchilladas por un tosco escultor, que tocaba en las flautas de la razón las melodías de la vida eterna, mi danza dejaba de ser un pretexto para convertirse en una función, al igual que la marcha de los astros, y como la sabiduría, a los ojos de los libertinos, constituye el supremo deleite, los espectadores borrachos vieron en mi ligereza el colmo del exceso. Alcibiades dio unas palmadas para llamar al encargado de la casa de baile: mi patrón se adelantó, ahuecando la mano para obtener un poco de oro. Aquel hombre, que tan a gusto se hallaba entre la inmundicia, no sólo contaba con la ganancia de unas cuantas dracmas: cada vicio que él olfateaba en el trasfondo de la arcilla humana le infundía a la vez la esperanza de un buen negocio y el sentimiento reconfortante de una baja fraternidad. Mi amo me llamó desde lejos, para permitir que los clientes apreciaran la mercancía viva: me senté con ellos a la mesa y hallé de nuevo, por instinto, mis ademanes de muchacho libre al lado de aquel joven que se parecía a mi orgullo perdido. Como había agotado las monedas de oro que llevaba en el cinturón, Alcibiades se quitó dos de sus pesadas pulseras para comprarme. Al día siguiente se embarcaba para la guerra de Sicilia: yo soñaba ya con interponer mi

pecho entre el peligro y él como si fuera un dulce escudo. Pero aquel joven dios distraído me había comprado para agradar a Sócrates: por primera vez en mi vida me sentí rechazado y aquel humillante rechazo me entregaba a la Sabiduría. Salimos los tres a la calle, convertida en arroyo por la última tormenta. Alcibiades desapareció en el estruendo de un carro; Sócrates cogió su linterna y aquella débil estrella mostróse más caritativa que los ojos fríos del cielo. Seguí a mi nuevo amo hasta su casita, donde lo esperaba una mujer desaliñada con la boca llena de injurias; unos niños desgreñados chillaban en la cocina; los piojos invadían las camas. La pobreza, la vejez, su propia fealdad y la belleza de otros flagelaban a aquel Justo con sus correas de víboras: igual que todos nosotros, no era más que un esclavo condenado a muerte. Sentía pesar sobre sí la bajeza de los afectos familiares, que a menudo no son más que una ausencia de respeto. Pero en lugar de liberarse a fuerza de renunciaciones, inmóvil como un cadáver que teme golpear con la frente el techo de su tumba, aquel hombre había comprendido que el destino no es más que un molde hueco donde derramamos nuestra alma, y que la vida y la muerte nos aceptan como escultores. Aquel desocupado imitaba alternativamente a su padre el marmolista y a su madre la comadrona: ejerciendo funciones de comadrona, ayudaba a las almas a parir, y como marmolista, cubierto de objeciones como si fueran polvo de mármol, extraía de los tiernos bloques humanos una efigie divina. Su sabiduría múltiple como los aspectos de las cosas le compensaba los gozos del libertino, los triunfos del atleta, los excitantes peligros del buscador de aventuras en el mar de la casualidad. Siendo pobre, gozaba de las riquezas que hubiera poseído si no se hubiera dedicado a ganancias invisibles; siendo casto, paladeaba cada noche el sabor de los desenfrenos que hubiera podido ofrecerse si le hubieran parecido provechosos para Sócrates; siendo feo, gozaba con inocencia de la belleza precisa que el azar había otorgado a Cármides, de manera que el cuerpo casi grotesco donde el destino había alojado a su alma no era sino una de las formas, no más importante que otras, del Sócrates infinito. Semejante a la del dios que tal vez crea los mundos, su porción de libertad eran sus criaturas. Había comprendido que el torbellino que movía mis pies descalzos

se emparentaba con la inmovilidad de sus secretos éxtasis: yo lo he visto de pie, indiferente a los astros que daban vueltas sin aumentar su vértigo, forma negra y recogida sobre la noche ática, soportar sin desfallecer el cierzo atroz y helado que sopla de las profundidades de Dios. Seguí por las mañanas, a lo largo de los campos de espliego, al alcahuete sublime que presentaba todos los días a la juventud de Atenas nuevas verdades desnudas. Le di escolta a lo largo del pórtico Real donde ululaba para él la muerte como una lechuza en forma de Anteo. La cicuta había crecido en un rincón de la campiña árida: un alfarero del Agora había fabricado la copa donde echarían el veneno; las calumnias habían tenido tiempo de madurar al sol del Desprecio. Yo era el único que sabía el cansancio del sabio: sólo yo lo había visto levantarse de su miserable cama e inclinarse jadeante para buscar sus sandalias. Pero la simple fatiga no hubiera hecho que aquel hombre de setenta años renunciara a la vida que le quedaba. Aquel anciano que, durante toda su vida, había trocado una clara verdad contra otra verdad aún más resplandeciente, un hermoso rostro amado por otro aún más hermoso, hallaba por fin el modo de canjear la muerte lenta y banal que le preparaban por dentro sus arterias por una muerte más útil y más justa, engendrada por sus actos, nacida de él como una hija abnegada que acudiera a remeterle la ropa en su lecho al caer la noche. Aquella muerte, lo bastante sólida como para perdurar unos siglos en torno a su recuerdo, se insertaba en la serie de actos nobles que habían constituido su vida y prolongaba su camino hacia una vida eterna. Justo era que Atenas elevara, sobre la dura toba de las Leyes, unos templos cada día más orgullosos a unas divinidades cada vez más perfectas; y era asimismo justo que él, que despreciaba todo aquello sentado bajo unos pórticos menos hermosos que el pensamiento puro, enseñara a los jóvenes a no confiar sino en la propia alma. Era justo que un servidor vestido de luto acudiera, por orden de los Heliastas, a tenderle la copa llena de un licor amargo; y también era justo que aquella apacible muerte formara una mancha entre tanto azul, sin dejar por ello de hacerlo más azul todavía. Sin duda, la muerte tenía para él mayor atractivo que Alcibiades, puesto que no la impedía meterse en su cama. Ocurrió una noche, en la estación del año en que los

jóvenes mendigos tienen las manos llenas de rosas, a la hora en que el sol cubre a Atenas de besos antes de decirle adiós. Una barca regresaba al puerto, replegando sus dos alas, blancas como el cisne del dios al que rezaban los peregrinos. La mazmorra se hallaba excavada en la ladera de una roca; la puerta abierta dejaba entrar la brisa y el grito de los aguadores; desde el fondo de la prisión, semejante a una caverna, el Templo pálidamente malva se nos revelaba como una Idea divina. El rico Critón gemía, indignado de que el Maestro no le hubiese permitido trazar hacia la huida un camino de oro; Apolodoro lloraba como los niños, sorbiendo sus lágrimas; mi pecho oprimido contenía los suspiros; Platón se hallaba ausente. Simmias, con un estilete en la mano, anotaba a toda prisa las últimas palabras del hombre irremplazable. Mas ya las palabras no se escapaban, sino con pesar, de aquella boca serena: sin duda, el sabio comprendía que la única razón de ser de sus paseos por el Discurso, que él había recorrido incansablemente durante toda su vida, era conducir hasta el borde del silencio donde late el corazón de los dioses. Siempre llega un momento en que se aprende a callar, tal vez porque al fin uno es digno de escuchar por haber aprendido a mirar fijamente algo inmóvil, y esa sabiduría debe de ser la de los muertos. Yo estaba de rodillas al lado de la cama: mi Maestro puso la mano sobre mi cabellera suelta. Yo sabía que su existencia consagrada a un fracaso sublime extraía sus principales virtudes de los presagios amorosos que sólo pretendía alcanzar para superarlos. Puesto que la carne es, después de todo, el más hermoso traje en que puede envolverse el alma, ¿qué sería de Sócrates sin la sonrisa de Alcibiades y los cabellos de Fedón? A aquel anciano, que sólo conocía del mundo los barrios de Atenas, algunos dulces cuerpos amados le habían enseñado lo Absoluto y también el Universo. Sus manos un poco temblorosas se perdían por mi nuca como por un valle en donde palpita la primavera: adivinando al fin que la eternidad se compone de una serie de instantes, único cada uno de ellos, sentía huir bajo sus dedos la forma sedosa y rubia de la vida eterna. Entró el carcelero con la copa llena del jugo fatal de la inocente planta; mi maestro la vació; le quitaron los grilletes; dí un suave masaje a sus piernas congestionadas de cansancio y sus últimas palabras fueron para decir que

la voluptuosidad es idéntica a su hermano el dolor. Lloré al oírlo, pues justificaba mi vida. Cuando se acostó, le ayudé a taparse la cara con los pliegues de su viejo manto. Sentí pesar sobre mi rostro por última vez la bondadosa mirada miope de sus salientes ojos de perro triste. Fue entonces, Cebes, cuando él nos ordenó que sacrificáramos un gallo a la Medicina: partió llevándose el secreto de esta broma suprema. Mas yo creí entender que aquel hombre cansado de medio siglo de cordura quería echar un buen sueño antes de arriesgarse a correr la suerte de una Resurrección; incierto del porvenir, satisfecho de haber sido Sócrates, deseaba torcerle el cuello al mensajero de la eterna mañana. Se ocultó el sol; la helada le llegó al corazón; enfriarse es la verdadera muerte del Sabio. Nosotros, sus discípulos, dispuestos a separarnos para no volvernos a ver, sólo sentíamos indiferencia unos hacia otros, aburrimiento, rencor quizá: ya no éramos más que los miembros dispersos del filósofo muerto. Todos desarrollaron rápidamente los gérmenes de muerte que sus vidas contenían: Alcibiades sucumbió en el umbral de la edad madura, taladrado por las flechas del Tiempo; Simmias se pudrió en vida sentado en el banco de una taberna y el rico Critón murió de apoplejía. Tan sólo yo, invisible a fuerza de velocidad, continúo cerrando en torno a algunas tumbas mi inmensa parábola. Danzar sobre la sabiduría es danzar sobre la arena. El mar del movimiento se lleva cada día una parcela de ese suelo árido donde no nace vida alguna. La inmovilidad de la muerte sólo puede ser para mí un estado último de la velocidad suprema: la presión del vacío hará estallar mi corazón. Ya mi baile rebasa las fortificaciones de las ciudades, el terraplén de las Acrópolis, y mi cuerpo, dando vueltas como el huso de las Parcas, devana su propia Muerte. Mis pies cubiertos de espuma aún se posan en la cresta -sin cesar destruida- de las olas, pero mi frente toca los astros y el viento de los espacios me arranca los escasos recuerdos que me impiden estar desnudo. Sócrates y Alcibiades ya no son más que nombres, cifras, vanas figuras trazadas en la nada por el roce de mis pies. La ambición no es sino engaño; la sabiduría se equivocaba; hasta el vicio mintió. No hay ni virtud, ni piedad, ni amor, ni pudor, ni tampoco sus poderosos contrarios, sino sólo una cáscara vacía bailando en lo alto de una alegría que es también un Dolor, un rayo

de belleza en una tempestad de formas. La cabellera de Fedón se destaca en la noche del universo como un meteoro triste.

*

El amor es un castigo. Somos castigados por no haber podido quedarnos solos.

*

Hay que amar mucho a una persona para arriesgarse a padecer. Tengo que amarte mucho para ser capaz de padecerte.

*

Me es imposible no ver en mi amor una forma refinada del libertinaje, una estratagema para pasar el tiempo, para prescindir del Tiempo. El placer efectúa en pleno cielo un aterrizaje forzoso, envuelto en el ruido de motor loco de los últimos estremecimientos del corazón. La oración se eleva en vuelo planeado; el alma arrastra al cuerpo en la ascensión del amor. Para que una ascensión sea posible hace falta un

Dios. Tú posees precisamente la belleza justa, la ceguera y las exigencias convenientes para ocupar el lugar de un Todopoderoso. He hecho de ti, a falta de algo mejor, la piedra angular de mi universo.

Tus cabellos, tus manos, tu sonrisa recuerdan desde lejos a alguien que yo adoro. ¿Y a quién? A ti.

*

Las dos de la madrugada. Las ratas roen en los cubos de basura los restos de un día muerto: la ciudad pertenece a los fantasmas, a los asesinos, a los sonámbulos. ¿Dónde estás tú, en qué cama, en qué sueño? Si tropezara contigo, pasarías sin verme, pues no somos percibidos por nuestros sueños. No tengo hambre: no consigo digerir mi vida esta noche. Estoy cansada: anduve toda la noche para escapar de tu recuerdo. No tengo sueño: ni siquiera siento apetito de la muerte. Sentada en un banco, embrutecida a pesar mío por la llegada de la mañana, dejo de recordar que trato de olvidarte. Cierro los ojos... Los ladrones sólo desean nuestras sortijas; los amantes, la carne; los predicadores, nuestras almas; los asesinos, la vida. Pueden quitarme la mía: los desafío a que cambien algo en ella. Echo hacia atrás la cabeza para sentir por

encima de mí el murmullo de las hojas... Estoy en el bosque, en un campo... Es la hora en que el Tiempo se disfraza de barrendero y Dios tal vez de trapero. El, el avaro, el testarudo; él, que no consiente ver perderse una perla entre el montón de conchas de ostras a las puertas de las tabernas. Padre nuestro que estás en los cielos ... ¿Veré yo venir alguna vez a un hombre viejo, con un abrigo pardo, con los pies llenos de barro por haber atravesado Dios sabe qué río para reunirse conmigo? Se dejaría caer en el banco, apretando en su puño cerrado un valioso regalo que bastaría para cambiarlo todo. Separaría los dedos lentamente, uno tras otro, con prudencia, pues el regalo podría echarse a volar... ¿Qué llevaría en su mano? ¿Un pájaro, una semilla, un cuchillo, una llave para abrir la lata de conserva del corazón?

*

¿Ingenio? ¿En el dolor? Puede ser, pues hay sal en las lágrimas...

*

¿Miedo de nada? Tengo miedo de ti.

CLITEMNESTRA O EL CRIMEN

Voy a explicarles, señores jueces... Tengo ante mí innumerables órbitas de ojos; líneas circulares de manos puestas en las rodillas, de pies descalzos descansando en la piedra, de pupilas fijas de donde mana la mirada, de bocas cerradas donde el silencio madura un juicio. Tengo ante mí audiencias de piedra. Maté a aquel hombre con un cuchillo, dentro de la bañera, con ayuda de mi miserable amante que ni siquiera era capaz de sujetarle los pies. Ya conocéis mi historia: no hay ni uno de vosotros que no la haya repetido veinte veces al acabar la copiosa comida, acompañada del bostezo de las sirvientas; ni una de vuestras mujeres que no haya soñado alguna vez con ser Clitemnestra. Vuestros pensamientos criminales, vuestras ansias inconfesadas ruedan por los escalones y vienen a derramarse en mí, de suerte que una especie de horrible vaivén hace de vosotros mi conciencia y de mí vuestro grito. Habéis acudido aquí

para que la escena del asesinato se repita ante vuestros ojos un poco más rápidamente que en la realidad, pues os espera el hogar y la cena y sólo podéis dedicar unas cuantas horas a oírme llorar. Y en ese corto espacio de tiempo es preciso que no sólo mis actos, sino también sus motivos estallen a plena luz, aun cuando para afirmarse han necesitado cuarenta años. Esperé a aquel hombre antes de que tuviera un nombre, un rostro, cuando aún no era sino mi lejana desgracia. Busqué entre la multitud de los vivos a ese ser necesario a mis futuras delicias: miré a los hombres sólo como se mira a los transeúntes que pasan por la taquilla de una estación, para asegurarse de que no son la persona que uno está esperando. Si mi nodriza me envolvió en pañales al salir de mi madre, fue para él; si aprendí a contar en la pizarra del colegio, fue para poder llevar las cuentas de su casa de hombre rico. Para alfombrar el camino donde tal vez se posaría el pie del desconocido que haría de mí su sierva, tejí sábanas y estandartes de oro; de tanto afanarme, dejé caer de cuando en cuando en el blando tejido unas gotas de mi sangre. Mis padres me lo escogieron, y aunque él me hubiera raptado a espaldas de mi familia, yo hubiera seguido obedeciendo al deseo de mis padres, puesto que nuestros gustos de ellos provienen y el hombre que amamos es siempre aquel con quien sueñan nuestras abuelas. Le dejé sacrificar el porvenir de nuestros hijos a sus ambiciones de hombre: ni siquiera lloré cuando murió mi hija. Consentí en deshacerme en su destino como una fruta en una boca, para aportarle sólo una sensación de dulzura. Señores jueces, vosotros lo conocisteis ya ajado por la gloria, envejecido por diez años de guerra, convertido en una especie de ídolo enorme desgastado por las caricias de las mujeres asiáticas, salpicado por el barro de las trincheras. Sólo yo estuve con él en su época de dios. Era muy dulce para mí llevarle, en una bandeja grande de cobre, el vaso de agua que derramaría en él sus reservas de frescor; era dulce para mí, en la ardiente cocina, prepararle los platos que colmarían su hambre y alimentarían su sangre. Era muy dulce para mí, entorpecida por el peso de la simiente humana, poner las manos sobre mi vientre hinchado donde fermentaban mis hijos. Por la noche, cuando volvía de la caza, yo me arrojaba con alegría sobre su pecho de oro. Pero los hombres no están hechos para pasar toda la

vida calentándose las manos al fuego del mismo hogar: partió hacia nuevas conquistas y me dejó allí, abandonada como una casa enorme y vacía que oye latir un inútil reloj. El tiempo pasado lejos de él se perdía, gota a gota o a chorros, como sangre desperdiciada, dejándome más pobre de porvenir cada día. Algunos soldados ebrios que venían con permiso me contaban la vida que él llevaba en los campamentos de retaguardia. El ejército de Oriente se hallaba infestado de mujeres: judías de Salónica, armenias de Tiflis cuyos ojos azules engarzados en sombríos párpados recuerdan el fondo de una gruta oscura, turcas pesadas y dulzonas como los pasteles en cuya composición entra la miel. Recibía carta los días de aniversario; mi vida transcurría espiando por el camino el paso del cartero cojo. De día, luchaba contra la angustia; de noche, luchaba contra el deseo; sin cesar, luchaba contra el vacío, forma cobarde de la desgracia. Pasaban los años uno tras otro por las calles desiertas como una procesión de viudas; la plaza del pueblo parecía negra con tantas mujeres de luto. Yo envidiaba a aquellas desgraciadas por no tener más rival que la tierra y por saber, al menos, que su hombre dormía solo. Yo vigilaba en lugar del mío los trabajos del campo y los caminos del mar; recogía las cosechas; mandaba clavar la cabeza de los bandidos en el poste del mercado; utilizaba su fusil para dispararle a las cornejas; azotaba los flancos de su yegua de caza con mis polainas de tela parda. Poco a poco, yo iba ocupando el lugar del hombre que me faltaba y que me invadía. Acabé por contemplar, con los mismos ojos que él, el cuello blanco de las sirvientas. Egisto galopaba a mi lado por los eriales; tenía casi la edad de ir a reunirse con los hombres; me devolvía la época de los besos entre primos perdidos en el bosque, durante las vacaciones de verano. Yo lo miraba menos como un amante que como a un niño que hubiera engendrado en mí la ausencia; pagaba sus gastos de guarnicioneros y caballos. Infiel a mi hombre, seguía imitándolo: Egisto no era para mí sino lo equivalente a las mujeres asiáticas o a la innoble Arginia. Señores jueces, no existe más que un hombre en el mundo: los demás no son más que un error o un triste consuelo, y el adulterio es a menudo una forma desesperada de la fidelidad. Si yo engañé a alguien, fue con toda seguridad al pobre Egisto. Lo necesitaba para

percatarme de hasta qué punto el que yo amaba me era irremplazable. Cansada de acariciarlo, subía yo a la torre para compartir el insomnio del centinela. Una noche, el horizonte del Este empezó a arder tres horas antes de llegar la aurora. Troya ardía: el viento que soplaba de Asia transportaba sobre el mar pavesas y nubes de cenizas; las fogatas de los centinelas se encendieron en las cimas: el monte Athos y el Olimpo, el Pindo y el Erimanto parecían hogueras; la lengua de la última llama se posaba frente a mí en la pequeña colina que desde hacía veinticinco años me tapaba el horizonte. Yo veía inclinarse la frente del vigilante, cubierta por el casco, para recibir el susurro de las olas: por el mar, en alguna parte, un hombre engalanado de oro se acodaba en la proa y cada vuelta de hélice lo acercaba más y más a su mujer y a su hogar ausente. Al bajar de la torre, cogí un cuchillo. Quería matar a Egisto, mandar lavar las maderas de la cama y el pavimento de la habitación, sacar del fondo del baúl el vestido que llevaba puesto cuando él se marchó, y suprimir finalmente aquellos diez años como si fueran un simple «cero» en el total de mis días. Al pasar por delante del espejo, me detuve a sonreír: de repente, me vi y al verme me di cuenta de que tenía el pelo gris. Señores jueces, diez años es mucho tiempo: es más largo que la distancia entre la ciudad de Troya y el castillo de Micenas; el rincón del pasado está asimismo más alto que el lugar en donde nos encontramos, pues sólo podemos bajar y no subir las escaleras del Tiempo. Sucede como en las pesadillas: cada paso que damos nos aleja más de nuestra meta en vez de acercarnos a ella. En lugar de una mujer joven, el rey encontraría en la puerta a una especie de cocinera obesa; la felicitaría por el buen estado de los corrales y bodegas: sólo podía esperar unos cuantos besos fríos. Si hubiera tenido valor, me hubiese matado antes de que él llegara, para no leer en su rostro la decepción al encontrarme ajada. Pero quería, al menos, verlo antes de morir. Egisto lloraba en mi lecho, asustado como un niño culpable que siente llegar el castigo del padre; me acerqué a él y adopté mi voz más suavemente mentirosa para decirle que nada sabía de nuestras citas nocturnas y que su tío no tenía ninguna razón para dejarlo de querer. Yo esperaba que, al contrario, él estuviera enterado de todo, y que la cólera y el afán de venganza me devolvieran un lugar en su pensamiento. Para

estar más segura de ello, entregué al correo, junto con las demás cartas, una anónima en donde exageraba mis culpas: afilaba el cuchillo que debía abrirme el corazón. Pensaba que tal vez me estrangularía con sus propias manos que yo tan a menudo había besado: por lo menos, moriría envuelta en una especie de abrazo. Llegó por fin el día en que el barco de guerra atracó en el puerto de Nauplia, en medio de una algarabía de vivas y fanfarrias; los terraplenes cubiertos de rojas amapolas parecían pavimentados por orden del verano; el maestro dio un día de asueto a los chicos del pueblo; tocaban las campanas de la Iglesia. Yo lo esperaba en el umbral de la Puerta de los Leones; una sombrilla rosa maquillaba mi palidez. Chirriaron las ruedas del coche por la empinada cuesta; los aldeanos se engancharon al varal para ayudar a los caballos. Al volver un recodo, divisé, por fin, la parte más alta del coche, que asomaba por encima de un seto vivo, y advertí que mi hombre no venía solo. A su lado llevaba a la hechicera que él había escogido como parte del botín, aun estando algo estropeada por los juegos de los soldados. Era casi una niña; unos hermosos ojos oscuros le llenaban el rostro amarillento y tatuado de cardenales. El le acariciaba el brazo para que no llorase. La ayudó a bajar del coche, me besó con frialdad y me dijo que contaba con mi generosidad para tratar amablemente a la muchacha cuyos padres habían muerto. Apretó la mano de Egisto. El también había cambiado. Resoplaba al andar y su cuello enorme y colorado desbordaba del cuello de la camisa; su barba teñida de rojo se perdía por entre los pliegues de su pecho. Era hermoso, sin embargo, pero hermoso como un toro en lugar de serlo como un dios. Subió con nosotros los escalones del vestíbulo que yo había mandado alfombrar de púrpura, para que no se notaran las manchas de sangre. Apenas me miraba; en la cena, ni siquiera se dio cuenta de que yo había preparado sus platos favoritos; bebió dos vasos, tres vasos de alcohol. El sobre abierto de la carta anónima asomaba por uno de sus bolsillos. Le guiñó un ojo a Egisto y farfulló unas cuantas bromas de borracho sobre las mujeres que buscan consuelo. La velada, interminablemente larga, se prolongó aún más en la terraza infestada de mosquitos. Hablaba en turco con su compañera. Según parece, ella era hija del jefe de una tribu; al moverse, me di cuenta de que llevaba un hijo en

su seno. ¿Sería de él o de alguno de los soldados que la habían arrastrado riendo fuera del campamento y arrojado a latigazos de nuestras trincheras? Decían que poseía el don de adivinar el porvenir. Para distraernos, nos leyó las líneas de la mano. Entonces palideció y empezó a castañetear los dientes. También yo, señores jueces, conocía el porvenir. Todas las mujeres lo conocen: siempre esperan que todo acabe mal. El tenía por costumbre tomar un baño caliente antes de irse a acostar. Subí a preparárselo: el ruido del agua que salía del grifo me permitía llorar en voz alta. Calentábamos con leña el agua del baño; el hacha que utilizábamos para cortar los troncos se hallaba tirada en el suelo; no sé por qué la escondí en el toallero. Durante un instante, pensé en disponerlo todo para simular un accidente que no dejara huella, de suerte que la lámpara de petróleo cargara con las culpas. Pero yo quería obligarlo a mirarme de frente por lo menos al morir: por eso lo iba a matar, para que se diera cuenta de que yo no era una cosa sin importancia que se puede dejar o ceder al primero que llega. Llamé a Egisto en voz baja: se puso pálido cuando abrí la boca. Le ordené que me esperase en el rellano. El otro subía pesadamente las escaleras; se quitó la camisa; la piel, con el agua del baño, se le puso toda violeta. Yo le enjabonaba la nuca y temblaba tanto como el jabón que continuamente se me resbalaba de las manos. El estaba un poco sofocado y me mandó con rudeza que abriese la ventana, demasiado alta para mí. Le grité a Egisto que viniera a ayudarme. En cuanto entró, cerré la puerta con llave. El otro no me vio, pues nos daba la espalda. Le dí torpemente un primer golpe que sólo le hizo un corte en el hombro; se puso de pie; su rostro abotargado se iba llenando de manchas negras; mugía como un buey. Egisto, aterrorizado, le sujetó las rodillas, acaso para pedirle perdón. El perdió el equilibrio y cayó como una masa, con la cara dentro del agua, con un gorgoteo que parecía un estertor. Entonces fue cuando le di el segundo golpe que le cortó la frente en dos. Pero creo que ya estaba muerto: no era más que un pingajo blando y caliente. Se habló de rojas oleadas: en realidad, sangró muy poco. Yo sangraba más cuando di a luz a mis hijos. Después de morir él, matamos a su amante: fuimos generosos, si ella lo amaba. Los aldeanos se pusieron de nuestra parte y callaron. Mi hijo era demasiado

pequeño para dar rienda suelta a su odio contra Egisto. Han pasado unas semanas: yo hubiera debido tranquilizarme pero ya sabéis, señores jueces, que nunca acaba nada y que todo vuelve a empezar. Me he puesto a esperarlo otra vez y ha vuelto. No mováis la cabeza: os digo que ha vuelto. El, que durante diez años ni se dignó tomar un permiso de ocho días para volver de Troya, ha vuelto de la Muerte. A pesar de que yo le corté los pies, para impedirle salir del cementerio... Pero esto no evitó que él se deslizara por la noche en mi cuarto, llevando sus pies debajo del brazo, como los ladrones cuando cogen de este modo sus zapatos para no hacer ruido. Me cubría con su sombra; ni siquiera parecía darse cuenta de que Egisto estaba allí. Después, mi hijo me ha denunciado en el puesto de policía, pero mi hijo es también un fantasma, el suyo, su espectro de carne. Yo creía que por lo menos en la prisión estaría tranquila, pero sigue volviendo: parece como si prefiriese mi calabozo a su tumba. Sé que mi cabeza acabará por rodar en la plaza del pueblo y que la de Egisto caerá cortada por el mismo cuchillo. Es extraño, señores jueces, se diría que ya me habéis juzgado otras veces. Pero tengo la experiencia suficiente para saber que los muertos no permanecen en reposo: me levantaré, arrastrando a Egisto tras de mí como a un galgo triste. Y erraré por las noches a lo largo de los caminos, a la búsqueda de la justicia de Dios. Volveré a hallar a ese hombre en algún rincón de mi infierno y gritaré de nuevo con alegría con sus primeros besos. Luego, me abandonará para irse a conquistar alguna provincia de la Muerte. Ya que el Tiempo es la sangre de los vivos, la Eternidad debe de ser la sangre de las sombras. Mi eternidad, la mía, se perderá esperando su regreso, de suerte que me convertiré en el más lívido de los fantasmas. Entonces volverá, para burlarse de mí, y acariciará ante mis ojos a la amarilla hechicera turca acostumbrada a jugar con los huesecillos de las tumbas. ¿Qué puedo hacer? Es imposible matar a un muerto...

*

Dejar de ser amada es convertirse en invisible. Tú ya no te das cuenta de que poseo
un cuerpo.

*

Entre la muerte y nosotros no hay, en ocasiones, sino la densidad de un único ser.

Una vez desaparecido ese ser, ya no queda más que la muerte.

*

¡Qué insípido hubiera sido ser feliz!

*

Debo cada uno de mis gustos a la influencia de amigos de paso, como si yo no pudiera aceptar al mundo, sino por mediación de unas manos humanas. De Hyacinthe me quedó el amor a las flores, de Philippe la afición a los viajes, de Celeste el amor a la medicina, de Alexis el gusto por los encajes. Y de tí ¿por qué no el amor a la Muerte?

SAFO O EL SUICIDIO

Acabo de ver, reflejada en los espejos de un palco, a una mujer que se llama Safo. Está tan pálida como la nieve, como la muerte o como el rostro blanco de las leprosas. Y como se pinta para disimular su palidez, parece el cadáver de una mujer asesinada que lleve en las mejillas un poco de su propia sangre. Sus ojos son como cuevas que se hunden para escapar de la luz del día, lejos de unos áridos párpados que ya ni sombra le proporcionan. Sus largos bucles se le caen a puñados, como las hojas del bosque en precoces tempestades. Todos los días se arranca una nueva cana y estos hilos de seda pálida pronto serán tan numerosos como para tejerle una mortaja. Llora su juventud, como si fuera una mujer que la hubiese traicionado. Llora su infancia, como si se tratara de una niña que hubiera muerto. Está muy flaca: cuando se baña, se da la vuelta para no ver sus senos tristes en el espejo. Va errante de ciudad en ciudad, con tres grandes maletas llenas de perlas falsas y de restos de pájaros. Es acróbata, como en otros tiempos fue poetisa, pues la índole especial de sus pulmones le obliga a escoger un oficio que pueda ejercerse entre la tierra y el cielo. Todas las noches, entregada a las fieras del Circo que la devoran con los ojos, mantiene sus promesas de estrella en un espacio repleto de poleas y mástiles. Su cuerpo pegado a la pared,

cortado en menudos trocitos por las letras luminosas, forma parte de ese grupo de fantasmas de moda que planean por las ciudades grises. Criatura imantada, con demasiadas alas para estar en la tierra y demasiado carnal para estar en el cielo, sus pies untados de cera han roto el pacto que nos une al suelo; la Muerte agita por debajo de ella los chales del vértigo, sin conseguir jamás enturbiarle los ojos. Desde lejos, desnuda, cubierta de lentejuelas de astros, parece un atleta que se negara a ser ángel para no restarle mérito a sus saltos prodigiosos; de cerca, envuelta en largos albornoces que le restituyen sus alas, parece haberse disfrazado de mujer. Sólo ella sabe que su pecho contiene un corazón demasiado pesado y grande para alojarse en sitio distinto de un pecho ensanchado por unos senos; ese peso escondido en la jaula de huesos proporciona -a cada uno de sus saltos en el vacío- el sabor mortal de la inseguridad. Medio devorada por esa fiera implacable, trata de ser en secreto la domadora de su corazón. Nació en una isla, lo que ya es un principio de soledad; luego, intervino su oficio para obligarla cada noche a una especie de aislamiento en la altura; tendida en el tablado de su destino de estrella, expuesta medio desnuda a todos los vientos del abismo, la falta de dulzura le hace sufrir como la falta de almohadas. Los hombres de su vida sólo fueron escalones que ella subió no sin mancharse los pies. El director, el músico que tocaba el trombón, el agente de publicidad, terminaron por hacerle sentir asco de los bigotes engomados, de las corbatas rayadas, de las carteras de cuero y de todos los atributos exteriores de la virilidad que hacen soñar a las mujeres. Sólo el cuerpo de las muchachas jóvenes sería lo bastante suave, lo bastante flexible, lo bastante fluido para dejarse manejar por las manos de aquel ángel, que fingiría por juego soltarlas en el vacío. No consiguió que ellas permanecieran durante mucho tiempo en aquel espacio abstracto, limitado por las barras de los trapecios. En seguida se asustaban de aquella geometría que se transformaba en batir de alas, y todas renunciaron a ser sus compañeras en el cielo. Tuvo que bajar de nuevo a la tierra para hallarse a la misma altura que la vida de ellas, remendada con trapos que ni siquiera son pañales, de manera que aquélla ternura infinita acabó por adquirir el aspecto de un permiso de sábado, de un día de

asueto que el gaviero pasa en compañía de las mujeres. Ahogándose en aquellas habitaciones que no son más que una alcoba, abre al vacío la puerta de la desesperación, con el gesto de un hombre obligado por amor a vivir con las muñecas. Todas las mujeres aman a una mujer: se aman apasionadamente a sí mismas, y su propio cuerpo suele ser la única forma que ellas consienten en hallar hermosa. Los penetrantes ojos de Safo van mucho más lejos, presbitas del dolor. Pregunta a las jóvenes qué esperan de los espejos esas coquetas ocupadas en ataviar a su ídolo: una sonrisa que responda a la suya temblorosa, hasta que el aliento de los labios cada vez más cercanos empañen el reflejo y calienten el cristal. Narciso ama lo que él es. Safo, en sus compañeras, adora amargamente lo que ella no ha sido. Pobre, cargada con el desprecio que es para el artista el envés de la gloria, sin más futuro que las perspectivas del abismo, acaricia la dicha en el cuerpo de sus amigas menos amenazadas. Los velos de las niñas de primera comunión que llevan su alma al exterior de sí mismas le hacen soñar con una infancia más límpida de lo que fue la suya, pues aun agotadas las ilusiones, continuamos imaginando en otros una infancia sin pecado. La blancura de las muchachas despierta en ella el recuerdo casi increíble de la virginidad. Amó el orgullo de Gyrinno y acabó por rebajarse hasta besarle los pies. El amor de Anactoria le reveló el sabor de los buñuelos que se comen a mordisco limpio en las ferias, de los caballitos de madera y del heno de los almiarres cosquilleando la nuca de una bella tumbada. Attys le enseñó a amar la desgracia. Encontró a Attys perdida en una gran ciudad, asfixiada por el aliento de las multitudes y la niebla del río; su boca aún conservaba el olor a caramelo de jengibre que acababa de chupar; los churretes de hollín se pegaban a sus mejillas escarchadas de lágrimas; corría por un puente, vestida con pieles falsas y calzada con unos zapatos agujereados. Su rostro de cabritilla rebosaba de despavorida dulzura. Para explicar sus labios apretados, pálidos como la cicatriz de una herida, y sus ojos semejantes a turquesas enfermas, Attys poseía en el fondo de su memoria tres relatos diferentes que no eran sino las tres caras de una misma desgracia. Su amigo, con quien ella acostumbraba a salir los domingos, la había abandonado, porque una noche, en un

taxi al volver del teatro, no había consentido en dejarse acariciar. Una amiga que le prestaba su diván para dormir en un rincón de su cuarto de estudiante, la había echado tras acusarla falsamente de haber querido robar el corazón de su prometido. Finalmente, su padre le pegaba. Todo le daba miedo: los fantasmas, los hombres, el número trece y los ojos verdes de los gatos. El comedor del hotel la deslumbró como un templo donde ella se creía obligada a hablar en voz baja; tanto la impresionó el cuarto de baño que se puso a aplaudir. Safo derrocha por aquella niña fantástica el capital acumulado en sus años de flexibilidad y temeridad. Impone a los directores de circo a la mediocre artista que no sabe hacer más que juegos malabares con ramos de flores. Ambas mujeres dan vueltas por las pistas y tablados de todas las capitales, con esa regularidad en el cambio propia de los artistas nómadas y de los libertinos tristes. Por las mañanas, en los cuartos donde se hospedan, arreglan sus trajes de teatro y las carreras de sus medias demasiado estrechas. A fuerza de cuidar de aquella muchacha enfermiza, de apartar de su camino a los hombres que pudieran tentarla, el taciturno amor de Safo adquiere, sin que ella se de cuenta, una forma maternal, como si quince años de voluptuosidades estériles hubieran dado como resultado el nacerle aquella niña. Los jóvenes vestidos de smoking con los que tropiezan por los pasillos de los camerinos le recuerdan a Attys al amigo cuyos besos en un tiempo rechazó y que ahora echa de menos: Safo la ha oído hablar tan a menudo de la hermosa ropa blanca de Philippe, de sus gemelos azules y de la estantería llena de libros licenciosos que adornaba su habitación de Chelsea ... que acaba por tener de aquel hombre correctamente vestido una imagen tan neta como la de algunos amantes que ella admitió en su vida sin poder evitarlo: lo archiva distraídamente entre sus recuerdos. Los párpados de Attys van adquiriendo poco a poco reflejos color violeta; va a buscar a Correos unas cartas que acaba por romper tras haberlas leído. Parece extrañamente bien informada sobre los viajes de negocios que podrían obligar al joven a cruzarse por casualidad en su camino de nómadas pobres. Safo sufre al no poder darle a Attys más que un refugio apartado de la vida, y porque sólo el miedo mantiene apoyada contra su fuerte hombro la cabecita frágil. Esta mujer, amargada por todas las

lágrimas que con valor no derramó jamás, se da cuenta de que sólo puede ofrecer a sus amigas un acariciador desamparo; su única disculpa es decirse que el amor, en todas sus formas, no tiene nada mejor que ofrecer a las temblorosas criaturas, y que Attys, al alejarse de ella, tendría muy pocas probabilidades de dirigirse hacia una mayor felicidad. Una noche, Safo regresa del circo más pronto que de costumbre, cargada con unos manojos de flores que ha recogido para dárselas a Attys. La portera, al verla pasar, hace una mueca distinta de la de todos los días; la espiral de la escalera se parece de repente a los anillos de una serpiente. Safo se percata de que la botella de leche no está en la esterilla que hay delante de la puerta, en el sitio de costumbre; ya en el vestíbulo, olfatea el olor a colonia y a tabaco rubio. Comprueba en la cocina la ausencia de una Attys ocupada en freír los tomates; en el cuarto de baño la ausencia de una muchacha que juega con el agua; en el dormitorio, el rapto de una Attys dispuesta a dejarse mecer. Al abrir de par en par las puertas del armario de luna, llora por la ropa desaparecida de la joven amada. Un gemelo de color azul yace en el suelo como una rúbrica del autor de aquel rapto, de aquella partida que Safo se obstina en no creer eterna por miedo a no poder soportarlo sin morir. Vuelve a recorrer ella sola la pista de las ciudades, y busca ávidamente en todos los palcos un rostro que su delirio prefiere a cualquier cuerpo. Al cabo de unos años, una de las giras por Levante la devuelve a su tierra natal; se entera de que Philippe dirige ahora en Esmirna una manufactura de tabacos de Oriente; acaba de casarse con una mujer rica e importante que no puede ser Attys: se cree que la joven abandonada ha entrado a formar parte de una compañía de bailarinas. Safo recorre otra vez todos los hoteles de Levante, cada uno de cuyos porteros posee su peculiar manera de ser insolente, desvergonzado o servil; los tugurios del placer donde el olor a sudor envenena los perfumes; los bares donde una hora de embrutecimiento en el alcohol y en el calor humano no deja más huella que el redondel de un vaso en una mesa de madera oscura; registra hasta los asilos del Ejército de Salvación, con la vana esperanza de recuperar a una Attys empobrecida y dispuesta a dejarse amar. En Estambul, la casualidad hace que se siente todas las noches al lado de un joven descuidadamente vestido, que dice ser

empleado de una agencia de viajes; su mano más bien sucia sostiene perezosamente la carga de su frente triste. Intercambian unas cuantas palabras banales que en ocasiones sirven de pasarela al amor entre dos criaturas. El dice llamarse Faon y pretende ser hijo de una griega de Esmirna y de un marino de la flota británica: el corazón de Safo torna a latir de nuevo al oír el acento delicioso que ella besaba en los labios de Attys. El arrastra tras de sí recuerdos de huida, de miseria y de peligros independientes de las guerras y más secretamente emparentados con las leyes de su propio corazón. También él parece pertenecer a una raza amenazada, a quien una indulgencia precaria y siempre provisional permite permanecer con vida. Aquel muchacho sin permiso de residencia está lleno de preocupaciones; es defraudador, traficante de morfina, tal vez agente de la policía secreta; vive en un mundo de conciliábulos y de consignas donde no entra Safo. No necesita contarle su historia para establecer entre ellos una fraternidad en la desgracia. Ella le confiesa sus lágrimas; se detiene a hablarle de Attys. El cree haber conocido a ésta: recuerda vagamente haber visto en un cabaret de Pera a una mujer desnuda haciendo juegos malabares con las flores. El tiene un barquito de vela con el que pasea por el Bósforo los domingos; ambos buscan por todos los cafés pasados de moda que hay en las orillas, por los restaurantes de las islas, por las pensiones de la costa de Asia donde viven modestamente algunos extranjeros pobres... Sentada en la popa, Safo contempla, a la luz de un farol, cómo tiembla aquel hermoso rostro de hombre joven que es ahora su único sol humano. Descubre en sus facciones ciertas características antaño amadas en la muchacha desaparecida: la misma boca tumefacta como si la hubiera picado una misteriosa abeja, la misma frente pequeña y dura bajo unos cabellos diferentes y que ahora parecen empapados de miel, los mismos ojos semejantes a dos largas turquesas turbias, pero engarzadas en un rostro tostado en lugar de ser blanco, de suerte que la pálida joven de cabellos oscuros le parece haber sido una simple reproducción de aquel dios de bronce y oro. Safo, sorprendida, comienza a preferir lentamente aquellos hombros rígidos como la barra del trapecio, aquellas manos endurecidas por el contacto de los remos, todo aquel cuerpo en el que

subsiste la suficiente dulzura femenina para que ella lo ame. Tendida en el fondo de la barca, se abandona a las nuevas pulsaciones de las olas por donde se abre paso aquel barquero. Ya no le habla de Attys sino para decirle que la muchacha perdida se le parece, aunque es menos bella: Fáon acepta estos homenajes con una alegría inquieta mezclada de ironía. Ella rompe ante sus ojos una carta donde Attys le anuncia su regreso, y cuya dirección ni siquiera se ha molestado en descifrar. El la mira con una sonrisa en sus labios temblorosos. Por primera vez, descuida ella las disciplinas de su oficio severo; interrumpe sus ejercicios que ponen cada músculo bajo el control del alma; cenan juntos y, cosa inaudita para ella, come demasiado. Sólo le quedan unos días de estar con él en aquella ciudad de donde la echan los contratos que la obligan a planear por otros cielos. El consiente por fin en pasar con ella esa última noche, en el pisito que ella habita en el puerto. Safo mira cómo pasea de un lado a otro de la habitación aquel ser semejante a una voz en que las notas claras se mezclan con otras profundas. Inseguro de sus ademanes, como si temiera romper una ilusión frágil, Faon se inclina con curiosidad para ver los retratos de Attys. Safo se sienta en el diván vienés cubierto de bordados turcos; se aprieta la cara entre las manos como si se esforzara por borrar las huellas de los recuerdos. Aquella mujer que, hasta ahora, tomaba sobre sí la opción, la oferta, la seducción, la protección de sus amigas más frágiles, se relaja y naufraga por fin, blandamente abandonada al peso de su propio sexo y de su propio corazón, dichosa por no tener que hacer en lo sucesivo, sino el gesto de aceptación. Oye moverse al joven en la habitación contigua, donde la blancura de una cama se extiende como una esperanza, pese a todo maravillosamente abierta; oye cómo destapa unos frascos en el tocador, cómo registra en los cajones con el aplomo de un ladrón o de un amigo íntimo que piensa que todo le está permitido, cómo abre al fin las dos puertas del armario donde cuelgan los vestidos como si fueran suicidas, mezclados con algunas fruslerías que aún le quedan de Attys. De repente, un ruido sedoso, parecido al estremecimiento de los fantasmas, se acerca como una caricia que podría hacer gritar. Ella se levanta, se da la vuelta: el ser amado aparece envuelto en una bata que Attys dejó al marcharse.

La muselina, que se pega a la carne desnuda, acusa la gracia casi femenina de las largas piernas de bailarín. Sin sus estrictos trajes de hombre, aquel cuerpo flexible y liso es casi un cuerpo de mujer. Aquel Faon que tan cómodo se encuentra con su disfraz no es sino un sustituto de la bella ninfa ausente; es una mujer la que llega hasta ella con risa de manantial. Safo, loca, corre con la cabeza desnuda hacia la puerta, huye de aquel espectro de carne que sólo podrá darle los mismos tristes besos de siempre. Baja corriendo por las calles sembradas de desechos y de basuras que conducen al mar, irrumpe en la marejada de los cuerpos. Sabe que ningún encuentro llevará dentro de sí la salvación, puesto que allí donde ella vaya siempre encontrará a Attys. Aquel rostro desmesurado le tapa todas las salidas que no dan a la muerte. Caen la noche, semejante a un cansancio que borrase su memoria; aún persiste un poco de sangre por el lado de poniente. De repente, suenan los címbalos como si la fiebre los entrecocara en su corazón: sin darse cuenta, la costumbre la ha llevado hasta el circo a la hora en que ella lucha cada noche con el ángel del vértigo. Por última vez se embriaga con el olor a fiera que acompañó su vida, con aquella música desafinada y enorme como el amor. Una camarera le abre a Safo su camerino de condenada a muerte: se desnuda como para ofrecerse a Dios. Se frota con un color blanco grasiento que la transforma ya en fantasma; se ata apresuradamente al cuello el collar de un recuerdo. Un empleado vestido de negro viene a avisarla que ha llegado su hora. Trepa por la escala de cuerda de su patíbulo celeste. Huye hacia las alturas de la irrisión de haber creído que existía un hombre joven. Deja a un lado la perorata de los vendedores de naranjada, las risas desgarradoras de los niños de color de rosa, las faldas de las bailarinas, las mil mallas de las redes humanas. Sube de un solo impulso por el único punto de apoyo que le consiente su amor al suicidio: la barra del trapecio, que se balancea en el vacío y cambia en pájaro a la criatura cansada de no ser más que medio mujer; flota, alción de su propio abismo, suspendida por un pie ante los ojos del público que no sabe su desgracia. Su habilidad la perjudica: a pesar de sus esfuerzos, no consigue perder el equilibrio. Como un turbio profesor de equitación, la Muerte vuelve a sentarla en la silla del próximo trapecio. Sube cada vez más arriba, a

la región de los focos: los espectadores se cansan de aplaudirla, pues ya no la ven. Colgada de la cuerda que domina la bóveda tatuada de estrellas pintadas, su único recurso para superarse es reventar su cielo. El viento del vértigo hace chirriar bajo sus pies cuerdas, poleas y cabrestantes de un destino ya superado. El espacio oscila y cabecea como en la mar, cuando sopla el cierzo, se tambalea el firmamento cuajado de estrellas entre las vergas de los mástiles. La música allá abajo se ha convertido en una ola grande y lisa que lava todos los recuerdos. Sus ojos ya no distinguen las luces rojas de las luces verdes; los focos azules que barren la negra multitud hacen brillar a un lado y a otro los hombros desnudos de las mujeres que semejan dulces rocas. Safo, agarrada a su Muerte como a un promontorio, escoge para caer el lugar donde las mallas de la red no puedan detenerla. Pues su suerte de acróbata sólo ocupa la mitad del inmenso circo: en la otra parte de la arena, donde se desarrollan los juegos de foca de los payasos, no hay nada preparado para impedirle morir. Safo se sumerge, con los brazos abiertos como si quisiera abrazar la mitad del infinito, dejando tras de sí el balanceo de una cuerda como prueba de su partida al cielo. Pero los que fracasan en sus vidas corren asimismo el riesgo de malograr su suicidio. Su caída oblicua choca con uno de los focos que parece una gran medusa azul. Aturdida, pero intacta, el choque rechaza a la inútil suicida hacia las redes que prenden y se desprenden de las espumas de luz; las mallas se hunden sin ceder bajo el peso de aquella estatua repescada de las profundidades del cielo. Y pronto los peones no tendrán más que halar sobre la arena ese cuerpo de mármol pálido, chorreando sudor como una ahogada en el agua del mar.

*

No me mataré. Se olvidan tan pronto de los muertos...

*

No puede construirse una felicidad sino sobre unos cimientos de desesperación. Creo que voy a poder ponerme a construir.

*

Que no se acuse a nadie de mi vida.

*

No se trata de un suicidio. Sólo se trata de batir un record.

ENTREVISTA A VIRGINIA APONTE

¿Qué es evocaciones?

Evocaciones... lo dice la palabra, es la evocación de tres mujeres que definitivamente tocaron en un momento dado mi vida, por distintas razones, y que yo decidí que podían ser traídas al lugar donde yo quería tenerlas.

¿Dónde querías tenerlas?

Al mi lado. Me parece que la palabra puede permitirle a uno el privilegio del encuentro con el otro, de una manera muy cercana y muy real. A través de la palabra uno descubre a cualquier autor. Hay una frase que siempre me confiesa esta idea, y es que el alma del autor esta tocada por la palabra...y es así.

¿Por qué elegiste, particularmente, a Emily, a María y a Marguerite?

Bueno María....María siempre me ha resultado una mujer fascinante. Me ha parecido que su manera de plantearse el existir es algo que esta muy cercano a mi propia vida. Entonces, estudiándola, leyendo sus ensayos, acercándome a su pensamiento filosófico, me dije: yo creo que la palabra permitiría que la filosofía fuera un acto teatral, y ese fue el mayor de los retos...de las tres.

Emily era muy fácil, porque era una palabra poética y toda mi vida he trabajado la imagen y poesía en el teatro, entonces era natural ¿por qué la escogí? Porque sus reflexiones sobre el absurdo de pensarse alguien me tocó de una manera muy importante mi manera de sentir, en ese momento la

vida. “No soy nadie” para Emily, era una frase habitual, y no podía dejar de pensar que esa frase tenía detrás a un ser humano con particulares maneras de entender la vida...y así fue, descubrí a Emily a través de su palabra.

Por último, a Marguerite la escogí porque era el opuesto. No tenía nada que ver yo con Marguerite, en el sentido de que yo soy una persona que tiene, yo diría, una manera muy espiritual de entender la existencia. Marguerite es una mujer que entendió la vida desde su cuerpo. Me parecía un reto tratar de entender a un ser humano que entendía la vida a través del cuerpo cuando yo lo entendía a través del espíritu, entonces en ese debate me encontré yo con Marguerite. Además de que, las tres son mujeres muy inteligentes, y eso me encanta.

¿Cómo haces para generar la acción teatral de una palabra que, por naturaleza, es bastante complicada?

Yo pienso que en la palabra está la acción y que ella sola va a generar esa acción. Lo interesante es saber colocar la palabra para que genere la acción y combinarla para que pueda tener su propio espacio. Ahí es donde esta, yo siento, lo interesante de retarse en poner la palabra en movimiento, en cualquier sentido: tanto el poético, como el filosófico, como el de la literatura, que era el caso de Marguerite. El movimiento se va a dar, porque la palabra va a crear la imagen, y ahí se va a dar la maravilla que yo siento, es la palabra en acción.

¿Tienes algún método de llevar la palabra a la acción, es decir, algún método para escribir tus piezas?

Es que lo que sucede con lo que yo hago, es que la mitad del trabajo esta hecho en puesta en escena. Yo tengo un texto que sirve de base para la creación de la imagen en el escenario y esa imagen, definitivamente, es acción. Palabra, imagen, acción. Entonces, ¿cuál sería el método? Sería atrapar el alma del autor en esas palabras, pero además de que están atrapadas en la palabra, que eso puede parecer algo estático o rígido, está, al mismo tiempo, la imagen que le va a dar vida a esa palabra, que le va a dar el movimiento en un escenario. Entonces, la palabra atrapó el alma del autor, porque me la dio el autor a mí, ahí esta el esquema. De ese esquema se pasa a la puesta en escena. Ahora, la puesta en escena es, definitivamente, la obra que no se escribe. Ahí lo que cuenta es la capacidad creativa del director. Esa es la experiencia con la que yo he trabajado el teatro que hago desde el año 2000 hasta hoy, y me ha ido muy bien. Siempre me he podido dar el lujo, de encontrarle movimiento a esa palabra.

¿Qué dice, en resumen, Evocaciones? ¿Qué dice Virginia Aponte?

Estoy diciendo que soy mujer, que me siento privilegiada por haber nacido mujer. Que en la mujer se da un fabuloso misterio. Escogí a tres mujeres que revelan todas las posibilidades de ser mujer. Esta la mujer del pensamiento filosófico, tan extraña dentro de toda la historia de la filosofía, porque es extraño, son pocas las mujeres que se han revelado como filósofas. Por eso María es para mi tan encantadora y tan especial. Esta la poetisa, la mujer que sabe hacer de la palabra una imagen hermosa y que se revela en un alma tan pura y tan increíble como la de Emily, una mujer que, a pesar de que nunca quiso salir de su casa, vivió en un mundo extraordinario,

lleno de posibilidades. Por último la inteligencia, la inteligencia que revela las posibilidades infinitas de una mente privilegiada, que es Marguerite Yourcenar. ¿Qué faltaba? Tenemos por un lado la pregunta que siempre nos haremos de por qué estamos en este mundo, que yo siento que María responde de una manera poética. Esta Emily, que simplemente hace aflorar todos los sentimientos y pone el alma al alcance de cualquier ser humano. Y esta esa mujer inteligente que supo enfrentarse a cualquier instancia y competir, definitivamente, con el hombre más inteligente que se le pusiera por delante. Entonces, era como decir estas tres mujeres me dan a mi el universo, y las evoqué para ver si yo podía aprender de ellas... ¡tantas cosas!

¿Qué criterio usas para elegir a los personajes que acompañan a esas tres mujeres?

Los personajes que acompañan a esas tres mujeres son aquellos que yo, intuitivamente, y lo digo honestamente, intuitivamente, siento que son fundamentales para ellas. En el caso de Emily, su hermana la acompañó siempre, y luego de su muerte siguió haciendo de su memoria un homenaje. El otro personaje en Emily fue el profesor, el hombre inteligente que lo sabía todo y que quizá nunca pudo entender que tenía delante alguien que lo superaba. Quizá, al final de su vida, lo supo. Lo cierto es que, por lo pronto, él se encontraba ante un ser humano que le generaba gran curiosidad. Me parecían que habían sido los fundamentales. Después en la pieza están narrados los padres de Emily, que lógicamente también eran definitivos en su vida chiquita, pequeña, metida en una casa...y, su perro, que nunca quiso tener más perros. Parece una locura lo que estoy diciendo pero esos eran los personajes que cerraban para mi esa historia.

Después esta María, que sintió por Antígona una atracción lógica importante. ¿Qué mujer con una atracción filosófica no puede plantearse lo que Antígona le revela a través de su palabra? Antígona es luz, es conciencia, es una voz que no calla. Y eso es algo que María no podía dejar a un lado. Y, por otra parte, está lo espiritual que en María es de una privacidad y de una belleza extraordinaria, y que está en la imagen que ella siempre respetó y admiró profundamente que fue San Juan de la Cruz. Curiosamente, para María la poesía era tan importante como la filosofía y ella hace una mezcla, que para mí da el personaje que era María Zambrano.

Y, por último, en el caso de Marguerite, pues yo sentí que había, en su vida, dos hombres inolvidables: el emperador Adriano, que le dio la entrada en la inmortalidad, Margarita entra en el mundo de los inmortales a través de la figura de Adriano, con su obra cumbre *Memorias de Adriano*, no cabe la menor duda. Y por otro lado, Kavafis, quien le da a ella ese encuentro tan particular del hombre que, es de origen griego pero que al mismo tiempo tiene una imagen contemporánea. En ese hombre de ayer y de hoy se identifica ella...y con su inteligencia. Hombres con características tan particulares como las de Adriano y las de Kavafis, me parecía, eran las personas que tenían que estar en el caso de ella.

El caso particular de Audiencia a sus recuerdos, es, a mi parecer, un viaje planteado desde la memoria. ¿Cómo crees que a la edad en la que sitúas a Marguerite, ella se recordaría a sí misma en la época en la que escribió Fuegos?

Yo creo que Fuegos es algo que no controló. Fuegos fue algo que ella hizo para sobrevivir a una de sus mayores frustraciones. Siendo joven, 32 años, sintió que le habían quitado el piso. Cuando ella escribe ya la versión

final de Memorias de Adriano era una mujer de cincuenta años, prácticamente, ya había pasado todo lo que había sido turbulento, y había sentado los patrones de su existencia de una manera muy clara. Fuegos fue la pieza que ella quizá nunca más se hubiera permitido escribir, en ningún otro momento de su vida. Fuegos es un error, es ser demasiado evidente en cosas que nunca mas fue evidente. Fuegos es un grito.

¿Cómo crees que la gente ha recibido tu trabajo?

¿Qué te puedo decir? En casa de herrero cuchillo palo....

Según tengo entendido en Canadá fue muy bien recibido...

En Canadá fue muy bien recibido, por eso te vuelvo a repetir, en casa de herrero cuchillo de palo, y lo dejamos así ¡jjajajajajaja!



Fernande de Cartier, madre de Marguerite (1900)



Michel de Crayencour, padre de Marguerite, a los 38 años de edad.



Marguerite, de meses de nacida, junto a su criada Bárbara.



Marguerite, frente al Moint-Noir, a los cuatro años de edad.



Marguerite Yourcenar a los 13 años de edad



Marguerite cerca de la mayoría de edad.



Marguerite en la época en la que escribió Feux.



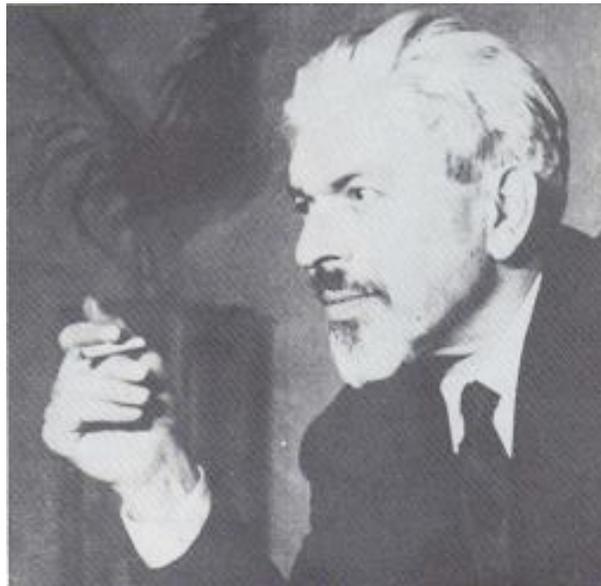
André Fraigneau hacia 1935.



André Fraigneau.



Andreas Embirikos en 1935.



Andreas Embirikos



Grace cuando estudiaba en Yale.



Grace en 1936.



Marguerite mientras escribía Memorias de Adriano.



Sus manos...y el papel.



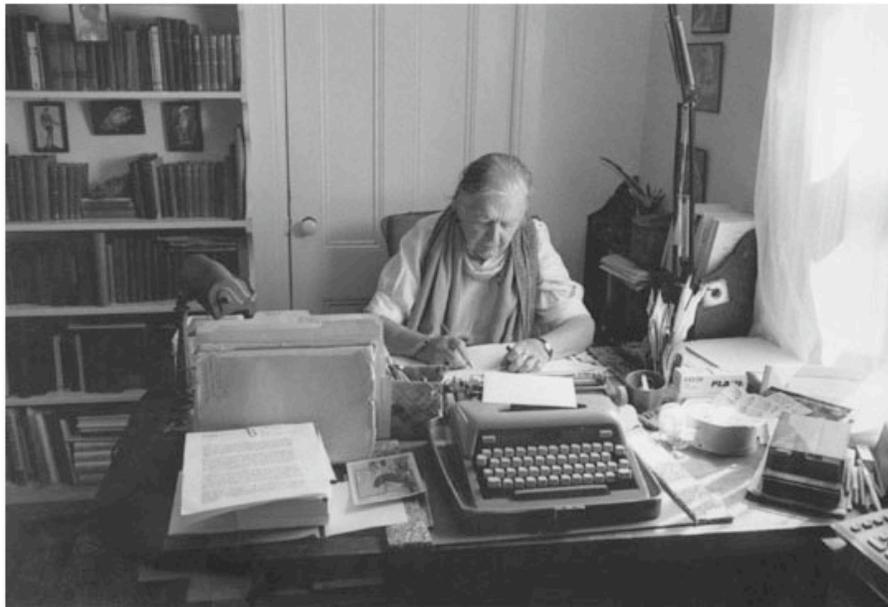
Grace antes de morir.



Marguerite, luego de la muerte de Grace.



Una sonrisa....



Escribiendo ¿Qué? La eternidad.



Siempre imponente....la mujer de los chailes.

