

Pasión y soledad, sueño y realidad, en El denario del sueño

Mariana Sáñez

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

Moriré como ellos mueren.

—Marguerite Yourcenar, *Fuegos*

Introducción

Según lo confirma la propia autora en el Prólogo a la segunda edición de la novela, *El denario del sueño* "siempre tuvo por centro el relato entre histórico y simbólico de un atentado antifascista acaecido en Roma, en el año XI de la dictadura"(1). Lo interesante es que, aun si el núcleo narrativo es un asunto político, el plan perpetrado para derribar al dictador en 1933, Marguerite Yourcenar aprovecha ese episodio para darnos un panorama mucho más amplio y profundo de la vida humana, para acercarse y acercarnos, una vez más, a lo más íntimo de la existencia del hombre.

Como el agua que fluye (parafraseando otro título de la escritora), la novela no sólo se mueve entre ejes temporoespaciales simbólicos y reales, míticos e históricos, sino que además recorre con ojo aguzado la multiplicidad de matices que conciernen al quehacer, al sentir y al padecer humano. El espectro es muy rico: desde un humilde vendedor de cosméticos a un gran médico, desde una prostituta enferma a una famosa actriz, desde conspiradores antifascistas al propio dictador, desde un renombrado pintor a una vieja vendedora de flores, desde un joven estudiante a un loco quijotesco anclado al pasado, entre otros. Las voces y los pensamientos del pueblo se hacen también presentes en la voz del narrador, dándonos así una visión más acabada del ambiente social en que se insertan los protagonistas.

También en lo referido a los afectos,

pasiones y deseos, la gama que nos presenta la novela es múltiple, aun si todos están imbuidos en el más profundo sentimiento de desamor y soledad: esperanza y desesperación, silencio y confesión, mentiras y apariencias, traición y complicidad, sueños y desilusión, ficción teatralizada y realidad, van tejiendo una red de vínculos que, como el denario que pasa de mano en mano, entrelaza las vidas y los sueños de unos personajes con otros.

Al referirse a las diferencias entre la primera y la segunda edición dice Marguerite Yourcenar en el mismo Prólogo: "... la moneda de diez liras se convertía, igual que aquí, en el símbolo de contacto entre unos *seres humanos sumidos, cada cual a su manera, en sus propias pasiones y en su intrínseca soledad*" (DS, 12).

Nuestro propósito en el presente trabajo es el de analizar los efectos que producen esa tremenda *soledad* y las *pasiones* en el interior de los personajes que la autora presenta como hombres reales, como seres míticos y como marionetas del teatro de la vida. La soledad, producto de la incomunicación, de la carencia de amor, de la desacralización de los vínculos cotidianos, está despojando al hombre de toda esperanza, encerrándolo cada vez más en sí mismo y, consecuentemente, aislándolo del mundo. La soledad es la hija del siglo XX y es el fruto de la falta de una instancia sobrenatural que estimule al hombre para alcanzar su propia trascendencia. El hombre moderno prefiere el poseer al ser y esa deshumanización y cosificación de los seres humanos están claramente presentes en la novela.

Ese eje isotópico binario tiene, por lo demás, una estrecha relación con otra pareja temática en la obra: la conformada por el *sueño* y la *realidad*. Dado que, en este contexto, se trata de cuatro conceptos inseparables,

nuestro análisis versará sobre todos ellos, aunque desarrollemos más exhaustivamente el mencionado en primer lugar. Paralelamente señalaremos la crítica vehemente que hace la autora del comportamiento del hombre moderno, en especial aquel referido al de las apariencias, al ser y el parecer, crítica que resulta evidente aun si ella misma ha declarado que sus personajes tienen la grandeza de los seres mitológicos.

A medida que avancemos en nuestro análisis y siempre que nos parezca necesario, iremos intercalando fragmentos de una entrevista que Matthieu Galey ha mantenido con la autora (2). Consideramos particularmente importante la inclusión de esos extractos porque, puesto que conllevan las reflexiones de la autora acerca de su vida, de la literatura y de la humanidad, sirven para iluminar tanto la obra como nuestro estudio de ella.

Tanto el tema de la dualidad histórico y mítico-simbólica de los ejes temporoespaciales, como el del juego entre ficción y realidad en el ámbito del cine, han sido tratados por Malvina E. Salerno (1995), Ana María Llurba (1995) y Diana B. Ossorio (1995), de modo que nosotros no nos detendremos en ello y sólo nos remitiremos a dichos estudios cuando nuestro análisis de otros temas así lo requiera.

Pasión y soledad, sueño y realidad en *El denario del sueño*

En la entrevista con Matthieu Galey, la autora explica el sentido implícito en el título: "El denario, la pieza de diez liras, representa el mundo exterior, el Estado, en el sentido de "dar al César", [...], es decir, todo lo que se opone a la vida secreta, a la vida íntima de los seres" (85). Como bien dice Malvina Salerno, el título de la obra, en tanto paratexto, ya nos sitúa ante la esencia de la historia: "Denario, unido a sueño, señala una oposición, la alianza de lo concreto y de lo abstracto, de lo material y de lo inmaterial, lo aparente y lo secreto" (Salerno, 1995: 45). Así el denario irá entreverando la vida y las historias de los personajes de la novela. Pero además la moneda de plata será como la luna que echa su luz blanquecina sobre el interior de esos seres, dejándonos entrever sus sueños más íntimos y la deso-

lación de sus almas.

Puesto que el tema central de nuestro trabajo es el de la soledad y las pasiones de los personajes, es ante todo indispensable conocer lo que la autora piensa de estos aspectos de la condición humana. Respecto del primero manifiesta:

Todos somos solitarios, solitarios ante el nacimiento (¡qué solo debe sentirse el niño que nace!), solitarios ante la muerte; solitarios ante la enfermedad, aun si estamos bien cuidados; solitarios en el trabajo, pues aun en medio de un grupo, aun en cadenas, como los presidiarios o el obrero moderno, cada uno trabaja solo [...] En la vida corriente, de nuevo dependemos de otros seres y ellos dependen de nosotros. [...] No concibo que uno crea estar a mano con una persona porque se le ha dado (o se ha recibido) un salario; o como en las ciudades, que se haya obtenido de ella un objeto (digamos un diario) a cambio de unas monedas, o alimentos a cambio de unos billetes. (Esa es, por otra parte, la idea básica de *Denier du reve*: una moneda pasa de mano en mano, pero sus sucesivos poseedores están solos). (OA, 209-210).

Asimismo establece una distinción esencial entre el amor y la pasión, distinción muy significativa para la comprensión de la novela:

La mayoría de la gente no ve una gran diferencia, para ellos la pasión es simplemente un grado más alto del amor. En un lenguaje más 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. [...] al fin de cuentas, la pasión pertenece más bien al orden de la



agresividad que al de la abnegación. Observe que, etimológicamente, es todo lo contrario. La pasión significa "padecer", es un estado pasivo, lo contrario. [...] El amor es un estado activo. (OA, 88)

Debo decir también que hay una cosa que siempre me ha molestado mucho en la noción francesa del amor, y quizá en todas las concepciones europeas del amor, y es la ausencia de lo sagrado, el hecho de que [...] hemos perdido el sentimiento de que el amor... o más simplemente, que los lazos sensuales son sagrados, aun en el trato cotidiano. Esa correspondencia sensual es sagrada, porque es uno de los grandes fenómenos de la vida universal. (OA, 70)

Los personajes de *Denier du reve* están, de una manera u otra, siempre a merced de la pasión, jamás del amor y mucho menos del amor alcanzado mediante vínculos sagrados. Por el contrario, aquí la autora nos presenta el estado de desacralización absoluta de los lazos afectivos, característico —desde su punto de vista— en el hombre moderno.

El desamor, como consecuencia principal de la soledad y de la incomunicación propias de este siglo, aparece en la obra bajo las formas del amor impuro, amor corrompido, amor falaz o interesado, amor edípico y homosexual que, aunque la autora no vea en éste último un acto de desviación, sino por el contrario un acto de libertad, tampoco alcanza en este caso el compromiso del verdadero amor. Un amor que en todos los casos trae desgaste e infidelidad conyugal, la rutina unida al aburrimiento, al dejarse estar y al fracaso. Un amor que no es amor y que, desplazado por la omnipotencia de los intereses individuales, queda siempre sepultado bajo el desenfreno de las pasiones o de los sueños nunca alcanzados. Al referirse a Giulio Lovisi el narrador dice de él algo que es válido para todos los personajes: "La misma felicidad, si la felicidad fuera posible, no

hubiera podido cambiar nada en la indigencia de su suerte, ya que dicha indigencia procedía de su alma" (DS, 51).

En la primera página se nos presenta a Paolo Farina, un provinciano joven, quien, ante el abandono de su mujer, descubre con asombro que lo que él había creído una vida matrimonial feliz no había sido sino ilusión suya y se ve obligado a reconocer no sólo que su mujer no lo amaba, sino que además sufría a su lado. No obstante la humillación y el choque repentino con la realidad, "las opiniones de sus vecinos lo tranquilizaron; pensó que su mujer era culpable porque la pequeña ciudad se compadecía de él." (DS, 21). Lo que une a Paolo y a Angiola no es el amor, sino el interés. De parte de Paolo se trata de un interés narcisista, porque le complace pensar que, en su *infinita caridad*, "había encontrado y ayudado a Angiola, para después casarse con ella, en unas circunstancias en que, de ordinario, un hombre prudente no se casaría" (DS, 22).

De parte de Angiola se trata de un interés exclusivamente materialista y sólo el comienzo de una búsqueda desesperada que la ayude a escapar del pasado.

En la relación de Paolo y su mujer ya tenemos delineados varios de los ejes isotópicos de la obra, que se irán entrelazando poco a poco en la trama y los personajes. La chata complacencia en las opiniones de los vecinos, relacionado con el qué dirán y las apariencias; el fracaso conyugal, que es tan sólo la punta inicial de un ovillo de relaciones complejas y siempre frustradas; la ceguera voluntaria, negación de la realidad, que los personajes ocultan detrás de la inasibilidad de los sueños, son temas recurrentes en la novela.

La soledad y el servilismo en la personalidad de Paolo hacen que pronto pierda la esperanza de recuperar a su esposa, que comience a comportarse y vestirse, casi sin darse



cuenta, como el amante de Angiola y que busque compañía en las mujeres de la calle que, en el fondo, sólo le sirven para simular consigo mismo que no está solo. Entonces conocerá a Lina Chiari, a la que utilizará como un remedio para el olvido: para olvidar que Lina no era Lina, una prostituta cualquiera, sino su mujer, Angiola, y para olvidar que ésta no lo había amado. Una soledad que, renovada por la ausencia de su esposa, ahora intentará velar en vano con los cuerpos de otras. En vano ciertamente porque la soledad del alma no puede disfrazarse con la ocupación del cuerpo y porque:

No se compra el amor: las mujeres que se venden, después de todo, no hacen sino alquilarse a los hombres; pero en cambio sí se puede comprar el sueño; este producto impalpable se vende de muchas formas. El escaso dinero que Paolo Farina le daba a Lina cada semana le servía para pagar una ilusión voluntaria, es decir, quizá la única cosa en el mundo que no engaña. (DS, 24)

Así Paolo comprará sus sueños de amor y ese dinero le servirá a Lina para comprar sus sueños de salud. Pero los sueños son y sólo de manera efímera son eficaces para despejar el sentimiento de soledad. Lina, aunque su profesión la obliga a rodearse de hombres, también está completamente sola, porque esos hombres no son sino seres extraños para quienes, como para Paolo, ella significa únicamente la posibilidad de canalizar su soledad, sus apetitos y su angustia. Tras el descubrimiento de la inminencia de la muerte, Lina intentará, también sin éxito, encontrar a alguien con quien compartir el dolor. Nadie, ni aun su único amigo, Massimo, habrá allí para tenderle una mano afectuosa o dirigirle una mirada compasiva.

Sola, enfrentada a la imagen que le devuelve un espejo, Lina se encontrará con la tan aborrecida realidad. Vacía y extraña a sí misma, despojada de todo, se resignará a la idea de la soledad, pero aún no a la idea de la muerte. Se aferrará, como a una tabla de salvación que sabe inconsistente, al mejoramiento de su apariencia externa, con lo que, tras maquillarse: "La Lina viva, intensamente actual, barría los fantasmas de la Lina futu-

ra" (DS, 33). La moneda de diez liras, que le había dado por sus servicios Paolo, se convierte en el medio para ella acceder a su última ilusión que, aunque no le sirva ya tanto para engañarse a sí misma puesto que se trata de una ilusión voluntaria, le sirve para engañar a los otros y conservar viva la utopía.



Todo le resultaba menos sombrío desde que su rostro ya no la asustaba. Aquella máscara resplandeciente que ella misma acababa de avivar, le tapaba la vista del abismo donde, unos minutos antes, se sentía resbalar. Los seis días más allá de los cuales prefería no ver nada, le prometían gozos suficientes para hacerla dudar de su desgracia, tan próxima, y ésta por contraste, revalorizaba su pobre vida. [...] Cómplice de una ilusión que la salvaba del horror, una delgada capa de maquillaje impedía a Lina Chiari sumirse en la desesperación. (DS, 34)

También bajo esta forma fría y desoladora se presenta la "amistad" en la novela. Massimo es, paralelamente, el amigo de Lina cuando su propia angustia le reclama un confidente que pueda oírlo y en quien descargar el peso de su tormento, y el "amigo" traicionero de Carlo y de Marcella. Sólo cuando sea ya muy tarde Massimo se arrepentirá de haber delatado a aquellos a quienes acabaría por amar, traicionando así su propia vida.

Al comprar Lina sus cosméticos, entrega la moneda al viejo vendedor. Lovisi ofrece uno de los ejemplos más interesantes en lo que se refiere a un tema central de la vida de estos personajes: el de las apariencias, del ser y el parecer, el qué dirán. Como Paolo Farina, Giulio se esfuerza por convencerse a sí mismo de que él es un buen marido (Paolo, según las voces del pueblo, había sido en todo un marido perfecto), de que la suya es una buena mujer y su vida es envidiable. Pero también aquí el matrimonio es sólo una pantalla útil para aparentar una vida normal y feliz ante los demás, una pantalla detrás de la cual se ocultan un permanente sufrimiento e infidelidades. Dos matrimonios han fracasado: el suyo que, si bien perdura, ya no tiene sentido y el de su hija Giovanna con el escritor, Carlo Stevo, de

quien no quedan ya sino las huellas de un fantasma.

La vida de Giulio Lovisi consiste, así, en una larga serie de ilusiones y esperanzas que, por saber demasiado bien quedarán frustradas y que, en definitiva, no podrán engañarlo porque son ilusiones voluntarias, disimula con otra larga serie de mentiras. Había contado con que el mal carácter y los defectos de su esposa se mitigaran con la vejez, pero también ésta había sido una vana quimera. Ella, por su parte, se había creado, para sufrir menos, la imagen de un Giulio seductor de mujeres al que debía celar, representación que estaba muy lejos de la realidad. Giulio, hasta donde sabemos, peca de infiel sólo con el pensamiento, con el recuerdo de la buena Miss Jones que no representa para él sino la mujer y el sueño de felicidad imposibles, al mismo tiempo que el vehículo para evadirse de la vejez y para acceder a una mínima demostración de afecto y cálida compañía. Sueños. Este es el sueño más íntimo de Lovisi. El otro, el que puede decirse, aunque sólo porque ya es públicamente conocido, es el la felicidad de su hija y la salud de su nieta.

En el encuentro con Rosalía di Credo, en la Iglesia de Santa María la Menor, es clara la dualidad que experimenta Lovisi respecto de su vida familiar. Mediante un juego de palabras, en el que la autora intercala partes del diálogo con acotaciones del narrador que desdican las palabras de los personajes—efecto idéntico al que introduce hacia el final en el diálogo entre el joven Massimo y el viejo Clement Roux, sólo que en ese caso las que desdican no son las palabras del narrador sino el mismo monólogo interior de los personajes— se nos ofrece esa doble perspectiva entre apariencia y realidad de quienes conversan. A la pregunta por la salud de su nietecita que le dirige Rosalía, Giulio contesta que está un poco mejor pero que es duro para su madre. Y dice el narrador:

Giulio acababa de pensar, por el contrario, que era bueno para Vanna tener que ocuparse de su hija. Lo creía así, *pero es preciso tener mayor firmeza que aquel hombre viejo para decir lo que uno piensa*. En realidad, la enferma no estaba mejor ni peor que de ordinario. Giulio incluso llegaba a dudar que se curase algún día. Pero confesar estas dudas hubiera sido pecar contra la esperanza. Responder con sinceridad sería carecer de miramientos con aquella solterona y complicar indiscretamente *aquel breve intercambio de fórmulas corteses usuales entre personas bien educadas*. (DS, 40)

La ironía de la autora es implacable en todos los casos. Al satirizar las actitudes y costumbres de sus personajes ficticiales y al emplear sarcásticamente los lugares comunes de la lengua popular, eleva su crítica a todos los hombres, a la sociedad en general. Del mismo modo, cuando Giulio dice que él siempre había aborrecido a su yerno, acota el narrador: "Era falso. Había empezado por gratificar a Carlo Stevo con el sentimiento que más abunda en todos nosotros: la indiferencia, ..." (DS, 41). Con igual acrimonia describe, más adelante, aquel momento en que Dida, confundiendo la gravedad de la noticia que le da la señora del café con respecto al atentado, balbucea cualquier respuesta acerca del estado del tiempo y dice el narrador: "contestó Dida, sabiendo que la gente, cuando habla, lo hace casi siempre del tiempo" (DS, 145). Crítica a las fórmulas corteses, crítica a la incomunicación, a la indiferencia y al carácter superficial de las relaciones humanas.

El ataque a este comportamiento en particular es recurrente en sus obras y se inserta, paralelamente, en la tradición literaria del siglo actual. En *Memorias de Adriano*, en la primera carta a Marco, el emperador Adriano escribe con dolor:

En el caso de la mayoría de los seres, los contactos más ligeros y superficiales bastan para contentar nuestro deseo, y aun para hartarlo. [...] (3)

El viejo Euforión me presenta desde hace veinte años mi frasco de aceite y mi esponja, pero mi conocimiento de él se detiene en su



servicio, y el suyo se limita a mi baño; toda tentativa para informarse mejor produce tanto en el emperador como en el esclavo, el efecto de una indiscreción. *Casi todo lo que sabemos del prójimo es de segunda mano.* (MA, 22)

A lo largo de la obra la autora irá revelando cómo las actitudes egoístas, interesadas cuando se trata de uno mismo, desinteresadas



cuando se trata del otro, el aislamiento y la incomunicación por falta de sinceridad, de valor, o por miedo, van solidificando los límites del círculo que encierra a cada hombre en su individualidad, en su existencia solitaria. De este modo la vida humana se convierte en representación teatral, en escenas ficcionales consecutivas, es decir, en una larga mentira que acaba por creerse. Así nos muestra a los personajes dialogando cuando en verdad monologan, o dialogando y, simultáneamente, pensando cosas opuestas a las que dicen, hablando sin escucharse, oyéndose sin entenderse, escuchando las desgracias del prójimo para reflexionar acerca de las propias. En el diálogo referido entre Rosalía y Giulio, acota sarcásticamente el narrador:

Se comprendía que aquel hombre acababa de despertar en ella emociones más íntimas, pero tal vez más penosas que *el débil interés suscitado por la imagen de la desgracia ajena.* El eco punzante de una alegría perdida se insertaba bruscamente entre aquellas inspidas variaciones de enternecimiento cortés y de vaga compasión. *Si a Giulio no lo hubiera ensordecido el zumbido de sus propios males,* aquella simple frase le hubiera dado a conocer que Rosalía era una exiliada de la felicidad. (DS, 43)

A través de la imagen que el pueblo se ha formado falsamente de Rosalía di Credo, nos introduce el narrador en una nueva tragedia familiar: la de los di Credo. Con ella nos su-

mergimos en otro tema que fascina a M. Yourcenar: el del Tiempo que, como Jano, es un dios de dos caras. Para Ruggero di Credo, "cuyo único valor consistía en ser el resultado de un pasado" (54), todo lo que importaba en la vida era su paraíso mítico, Gemara, y sus antepasados. A ellos está intrínsecamente ligada su soledad porque, como en el caso de Giulio, una indigencia deseada ha anulado su vida personal, y porque la furiosa ligazón con el tiempo pretérito lo ha privado tanto de porvenir como de un pasado individual.

Sumido en la pretenciosa búsqueda de manantiales primero y, luego, de tesoros inmemoriales que podrían haber llegado a estar ocultos en sus tierras, el viejo di Credo pierde ya casi todo contacto con la realidad y sus sueños acaban por ocupar el lugar de aquella. Así, Ruggero se nos antoja una imagen de la carnavalización bajtiniana, un pobre rey destronado de un trono que no existía más que en su imaginación, un Quijote inmerso en el pasado, un José Arcadio Buendía, que había de terminar amarrado a un árbol en compañía de sus propios fantasmas, puesto que "al igual que los brujos venden su alma por la posesión de las cosas, aquel viejo chocho no había hecho sino trocar su razón por su universo" (DS, 70).

La pasión y los sueños son, entonces, los conductores de don Ruggero a la demencia: la expresión más absoluta de la soledad. Despreocupado por completo de su familia actual, sus dos hijas y su mujer, queda preso de un pasado irrecuperable y de un presente que, si bien él no puede ver, va arrasando con lo poco que quedaba de sus posesiones. Su mujer, Donna Rachele, representada como una suerte de noble pagana romana, "siempre arrellanada entre cojines y atiborrándose de comida" (55), ante el descuido de su marido, lo "había engañado mientras se lo permitió el resto de juventud y de belleza" (DS, 56). Todas las mujeres di Credo caen, quizá involuntariamente, pero ayudadas por una tendencia natural, en las redes de esa fantasía sin límites que había tejido Ruggero en torno de Gemara y de sus vidas.

Pero los sueños que deforman la realidad deben llegar a un fin, impuesto si no por la necesidad interna de abrir los ojos a la verdad, por la coerción de un elemento externo que





viene a derrumbar el mundo onírico. Una refriega del pueblo será en este caso el elemento agente que dé comienzo a una caída lenta, pero irrefrenable, de los frágiles pilares que sostenían la vida falsa de los di Credo. A la expulsión de la familia de Gemara lograda por los vecinos, que significará el fin del reinado de don Ruggero, pero sólo el comienzo de una locura cada vez más cierta, y que lo obligará a emprender "el camino que llevaba al calabozo, a la ciudad y *al siglo XX*" (DS, 62), seguirá una serie de desgracias que acabará con la familia. No obstante eso, la fecunda imaginación le va a permitir a don Ruggero seguir viviendo, ya que: "humillado por la vida que, uno tras otros, iba apagando todos sus sueños, interponía la demencia entre su derrota y él. En el momento de naufragar, don Ruggero regresaba a su isla: la locura era su Sicilia." (DS, 70).

Por su parte, Antígona e Ismena no son sino las dos caras de una única persona. La primera es la que arrastra el alma y sacrifica su vida en virtud de rescatar los restos de una felicidad ilusoria, construida y destruida en el reino mítico de Gemara. Con la apariencia física de una monja, Rosalía di Credo "se sentía la sombra de aquella muchacha esplendorosa" (DS, 63) que era su hermana Angiola, la poseedora del cuerpo. En tanto que ella adora a su padre y siente un amor enfermo por su hermana, éstos no experimentan por ella más que la molestia de una carga insufrible. Rosalía va a poner todas sus esperanzas en la recuperación de esa mitad que le falta, ese cuerpo que se ha ido detrás de otros cuerpos masculinos en busca de una nueva ilusión que le permita evadirse de la realidad. Mientras Rosalía, la solterona vendedora de cirios en el ámbito de lo sagrado, malgastó su vida en la esperanza de recuperar a la hermana de la infancia, ésta, promiscua, libre, buscará alejarse cada vez más de aquel pasado desgraciado y correrá en pos de un futuro que, coincidentemente, también tendrá sus basamentos sobre la ficción, la fantasía, y

estará alimentado de la soledad.

Completamente sola, abatida por la desesperanza y sumergida en un estado que oscila entre el sueño y la locura, morirá Rosalía entre las llamas que incineran su cuerpo, aquel cuerpo que ya no le pertenecía. Al autoincinerarse quizá ha buscado castigarse a sí misma y castigar a esa hermana que nunca había correspondido a sus afectos ni le había confiado sus sueños. Como Lina Chiari, ha visto, poco antes de morir, la desoladora imagen que le devolvía el espejo como reflejo de la realidad. Como a Lina también, esa imagen de sí misma le resultará extraña, ajena, y le dará cuenta del profundo vacío interior de que es dueña. Alienación y extrañamiento del yo verdadero, íntimo, oscuro, que llevamos dentro todos. Únicamente en el delirio de la muerte y allende ésta, los sueños de Rosalía cobrarán visos de realidad: "Tranquila, tendida encima de su colcha chamuscada igual que el cadáver de sus antepasados en la pira funeraria, con los ojos abiertos de par en par, Rosalía di Credo acababa de abordar al pie de una monstruosa Gemara nocturna donde la esperaba Angiola". (DS, 75).

Para Angiola, la Ismena poseedora del cuerpo y la belleza de las dos hermanas, de la libertad, del desapego y de la irresponsabilidad, el destino no tendrá preparados

mejores regalos. La desgracia, unida al peso de la soledad, aunque cubierta de maquillajes y bellos trajes, rodeada de hombres, y oculta bajo la fachada del desinterés y la ilusión de la fama, no será más benévola. Como Lina y como Rosalía, Angiola se va a enfrentar en determinado momento, luego de una vida ajetreteada y turbulenta, con su otro yo refractado por un espejo. Sólo

que este espejo tendrá el tamaño de las pantallas de cine y lo que en él vea Angiola no será ya su imagen real, su yo interno, sino, por el contrario, su yo externo, su vida ficcional, ilusoria, falsa. Sin embargo, esa figuración extraña y gloriosa de sí misma la conducirá a comprender la otra imagen, la verdadera, y a reconocer entonces, al replantearse su pasado escena por escena, quién es ella en verdad y qué ha hecho de su vida.



Mientras Rosalía lo ha sacrificado todo por Angiola di Credo, ésta, a su vez, lo ha inmolado todo a Angiola Fides:

Ella lo había sacrificado todo a aquel fantasma dotado de ubicuidad, gratificado por el aparato tomavistas con una inmortalidad ficticia que no excluía la muerte. Ella había explotado sus penas para que Angiola Fides aprendiese a llorar, o para que la sonrisa de aquella mujer ostentara un matiz de desprecio. (DS, 121)

El denario entregado por Rosalía a Marcella Ardeati, a cambio del carbón, nos conducirá al tema que dio origen a la novela: el asunto político. Es en este ámbito, en la "guarida" de la heroína, donde más pone de manifiesto la escritora ese carácter teatral, con algo de bufonesco cuando no de grotesco, que adquieren tan a menudo las relaciones humanas. La mirada cobra también aquí un lugar protagónico y nos remite a la importancia de las apariencias, a ese doble juego del ser y el parecer, que habíamos mencionado más arriba. Con ello la autora nos está señalando, una vez más con ironía, lo absurdas que pueden ser las personas al evitar mostrarse tal cual son, como si hacerlo fuera cometer una imprudencia. Los hombres, ocultos detrás de un disfraz o de una coraza, están siempre preparados para representar las distintas actuaciones que puede reclamarles la vida y son un Alessandro Sarte que "poseía uno de esos rostros que constituyen menos un semblante que una sucesión de máscaras..." (DS, 90). Sin embargo —dice Yourcenar— la muerte se encarga de arrebatarlos la careta: "Finalmente, y en los escasos momentos en que Alessandro Sarte se creía solo o no se controlaba, veías esbozarse su verdadero rostro, el rostro duro, amargo y fríamente desolado que disimulaba en la vida y que, sin duda, mostraría en la muerte." (DS, 90).

Ese carácter de teatralidad que adoptan las personas constituye, al lado del de la soledad, uno de los puntos más duramente criticados por los escritores del siglo XX. En sus obras los personajes aparecen caracterizados como seres incapaces de alcanzar el verdadero

sentido del amor y, en consecuencia, los lazos afectivos quedan desprovistos de toda comunicación, de aptitud para compartir y para mostrarse a los demás con absoluta transparencia. Así —como señala Marguerite Yourcenar— los vínculos cotidianos que deberían tener en sí mismo un sentido sagrado, se han desacralizado por completo en el mundo actual. El hombre ha perdido la llave de su hogar —preanuncia Joyce en *Ulises*—, un hogar del que, en el fondo, está espiritualmente hambriento y al que, sin embargo, no puede entrar porque ha perdido la llave que tiene el nombre de la esperanza. Los hombres modernos —denuncia Moravia— basan sus vínculos en la superficialidad, en el contacto aparente y meramente epidérmico, y las personas adoptan el papel de los actores en el teatro: actúan, no viven, fingen, no sienten. Todo ello acaba por sumirlos en un círculo vicioso del que es imposible salir.

Es quizás esa misma multiplicidad de apariencias la que hace que ahora, reunidos en torno a la misma mesa, Marcella, Vanna y Massimo, evoquen a un Carlo Stevo totalmente distinto en cada caso. Su ausencia forzosa o su presencia fantasmagórica gravita, no obstante, en toda la novela. La disidencia en las imágenes que de él presentan los demás personajes nos impiden saber cómo había sido realmente, en lo más íntimo y en la soledad, ese individuo que en todos los casos aparece idealizado. Sólo algunos datos dispersos nos hacen creer que se trataba de un hombre indefinido, que mostraba distintos rostros según el papel que le tocara representar. Por otra parte, esas tres personas que dicen amarlo son tan incapaces como Giulio y Rosalía y como todos los otros de escucharse mutuamente y de acompañarse en el dolor. Cada uno aislado —Marcella interpretando el papel de la heroína altiva, puramente racional y fría, masculina; Giovanna, el de la mujer herida, abandonada y sentimental; Massimo, el del joven indiferente, resignado y neutro— tiene en común con los demás una actitud: la imposición de un rol y el vacío de la soledad.

Al comenzar este capítulo Marcella, dirigiéndose a Massimo, había hecho alusión al comportamiento de las palomas, metáfora



evidente del comportamiento de las personas: "¿Sabes? Se me suben a las manos, incluso toman el grano de mis labios... Y qué fuerza tienen cuando se agarran con sus patas color de rosa ... Pero yo no les importo, ¿comprendes? Si por casualidad, mañana, fuera una vecina..." (DS, 77). Esta es esencialmente la conducta que unos tienen respecto de otros en la novela y, con frecuencia, en la vida real.

La soledad de Marcella, esa "mujer destinada a la rebelión" (DS, 80), es el resultado de una pasión nacida en ella desde temprano, una pasión febril que la lleva a sacrificar sus afectos, su vida, todo, en virtud de lograr el único sueño que le da fuerzas: el asesinato del dictador. Una pasión intempestiva, como la de Ruggero por el pasado, como la de Rosalía por su hermana, la de Angiola por la fama, la de Sarte y Dida por el dinero, la de Carlo por ser el héroe de los otros, que la arrastra, como a los demás, en un círculo vicioso, y le impide sentir y alcanzar la felicidad.

Así su matrimonio con Alessandro ha fracasado. Después de dos años de amor había huido de él casi con culpa, porque: "aquellos años de pasión la habían desviado de su

verdadera vocación, es decir, de la desgracia. La riqueza, el éxito, el placer, incluso la felicidad, provocaban en ella un horror análogo al del cristiano ante la carne [...]" (DS, 80). Según sus propias palabras la política había sido la responsable del fracaso matrimonial, tanto como lo había sido el de Giovanna y Carlo Stevo. Sin embargo, eso no es más que una excusa, una mentira que ella ha querido creer para no ver la realidad, puesto que, como le responde Alessandro, "la política entre un hombre y una mujer no es nunca más que un mal pretexto" (DS, 94). Pero la política no es política para esta mujer, símbolo de la Némesis, sino el subterfugio que encuentra, siguiendo los pasos de su padre, para escapar de una vida a la que no le encuentra ningún sentido.

Marcella, al igual que Rosalía, se movía, en principio, llevada por

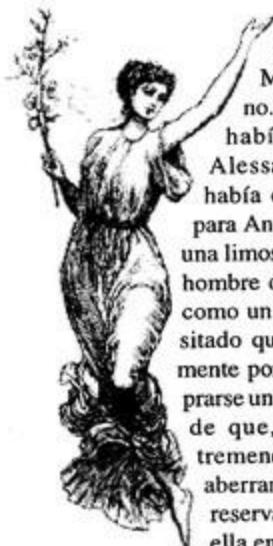
un intenso sentimiento de solidaridad y pena por las desgracias de su familia, sentimiento que luego "había ido ampliándose a todos los humillados, a todos los oprimidos, a todos los castigados." (DS, 80). También ella había llegado a alcanzar, en la mente de los hombres que la habían querido, muy diferentes dimensiones y carácter que, en cada caso, coincidían con la necesidad de verla de ese modo y porque ocurre con las personas que en sueños son todas alguien distinto. Para Carlo Stevo era una Marta violenta y una mística María; para Massimo, la Tierra; para Alessandro, el pueblo.

La esperanza depositada en un único sueño, la vida entregada a una sola pasión, el impulso puesto en una razón exclusiva, conducen a esta Fedra proletaria al mismo desenlace que a Rosalía: al suicidio. Sólo unos pocos instantes antes de morir el rostro de Marcella, antes duro, blanco y frío como el mármol, ha cedido a una expresión humana, al rostro de mujer. Antes de tomar el camino que la conducirá a la muerte alcanzará a verle de lleno la cara a su soledad, probablemente la última verdad que verá antes de morir y que la impulsará a largarse por la recta final, recta por la que estará como una griega en Hades, como una cristiana en Dité, "aunque únicamente con esa locura demencial que uno tiene en sueños" (DS, 115).

Resulta casi increíble que el único sentimiento maternal, y que tampoco lo es propiamente, en toda la novela sea aquel que siente, en ese momento final de la vida, Marcella por Massimo. Todas las demás mujeres, incluyendo a la avara Dida, no sólo no manifiestan un mínimo amor de madre, sino que experimentan ya desagrado, ya indiferencia, por sus hijos. La razón de ello puede obedecer a dos factores. Por un lado, la voluntad de la autora de mostrar que, al igual que los demás vínculos humanos, el sentimiento materno se ha ido vaciando, con el tiempo, de fuerza y de consistencia. Por otro, la pérdida de la figura materna que Yourcenar sufrió a muy temprana edad. En oposición a ello, la figura paterna y la adoración de la hija por el padre, en representación de la que la escritora sintió siempre por el propio, se haya presente en el amor claramente edípico de Rosalía y Marcella.



La familia de Dida representa el otro perfil de esta igualmente desoladora, solitaria y ambiciosa vida: el perfil de la pobreza. El sentimiento que caracteriza a Dida es a todas luces el de la avaricia y, por tanto, sus sueños y toda su vida van estar consagrados a la obtención de dinero. Sus sucesivos maridos, tanto como sus plantas y sus muchos hijos, constituyen meros instrumentos de ayuda para el trabajo y para el progreso del negocio. A sus hombres, a quienes quería sólo como a herramientas, los había explotado tanto para el placer como para el trabajo; de sus hijos sólo le importaba que estuvieran siempre bajo su yugo. En la soledad de la noche, sin embargo, Dida se confronta con su debilidad interior: en su soledad y aunque aparente ser



muy fuerte y dura, tiene miedo, miedo a la Muerte y al Infierno. Si la moneda que había obtenido de Alessandro, quien le había comprado flores para Angiola, la da como una limosna dadivosa a un hombre que se le aparece como un pobre más necesitado que ella, es únicamente porque quiere comprarse una ilusión: el sueño de que, a pesar de su tremenda avaricia y su aberrante desamor, hay reservado un lugar para ella en el cielo.

Finalmente, el denario nos lleva a ese otro hombre que también anda vagando solo por las calles y que es, por un lado la representación más clara del *tempus fugit* y del *ubi estis* y, por otro, el paroxismo de la soledad: Clement Roux. Ese extranjero, un viejo pintor de renombre, a quien la fama artística no le ha otorgado más favores que a Angiola o a Carlo, va, perdido, lamentándose por el paso del tiempo y el cambio de las cosas. Con un aspecto de derrota, se aferra, como Lina al maquillaje y como Marcella al disparo certero, a la presencia humana de un desconocido. Hace lo imposible por retener, en la desesperación de la soledad y a pesar de la

desconfianza, al joven extranjero, Massimo Iacovlef, a su lado. Le dice: "Me preparo para nada... Harto de reventar, de no reventar... Cansado de todo... Tú no puedes comprender eso... ¿Qué edad tienes?" (DS, 153). Massimo piensa: "Veintidós años... No, diez siglos. Y hace un siglo que ella murió, y hace cinco siglos que Carlo... Muertos. [...] Este viejo que se repone de un ataque al corazón no sabe que él es para mí tierra firme... Un ser vivo" (DS, 154). Un viejo y un joven que comparten el mismo desaliento por la fugacidad y, al mismo tiempo, por la lentitud de la vida, una vida demasiado sórdida y una muerte que tarda mucho en llegar. Pero sobre todo tienen en común la necesidad de la compañía, de la calidez humana y un doloroso sentimiento de inconfesable soledad en una época en que "los seres humanos importan un bledo" (DS, 155).



Los pensamientos de los dos personajes se van intercalando con su diálogo, revelando, como ya habíamos visto anteriormente, ese doble juego de apariencias y verdad. En su monólogo desesperado, Massimo quiere desahogarse de todas sus miserias; en un grito ulterior, el viejo Roux expone el fin desgraciado en el que confluyen todas las cosas buenas de la vida: el arte acaba en manos de mercaderes y sufre siempre una suerte predecible, que va de acuerdo con la moda de cada época; el matrimonio se desgasta con los años y culmina con la muerte, una muerte a la que cualquiera se acostumbra o se acostumbra a no acostumbrarse. Clement Roux se había entregado a la pasión de la pintura, que le había consumido la vida y lo había dejado vacío de recuerdos; Massimo había ocupado la suya en una vocación igual a la de Marcella, la de la desgracia, pero ambos siguen monologando en lugar de dialogar, oyendo sin escuchar, cada uno sumido en sus pensamientos.

En este punto la autora parece querer decirnos que un hombre al llegar a la vejez no se vería necesitado de decir, como Clement: "Es duro tener que marcharse cuando se empieza a saber, cuando ya se ha aprendido... Y uno continúa pintando, añade formas a este mundo lleno de formas... A pesar del cansancio" (DS, 167), si no se hubiera pasado toda la vida diciendo, como Massimo: "Buena



es mi suerte. Yo soy el que no muere, el que mira, el que no entra del todo en el juego..." (DS, 155). Y si, en lugar de gritar como Roux "No me dejes solo" o "debería haberle preguntado su nombre" (DS, 168-69) cuando ya el otro se ha ido, las personas pudieran hacerlo cuando aún están a tiempo de conocerse en profundidad.

El mensaje final es particularmente evidente en las últimas palabras de Clement Roux y en el desenlace de la vida de Oreste Marinunzi. Dice el primero a Massimo:



Y dicen que los que se van de Roma, si arrojan aquí una moneda al agua, volverán algún día. Sí, pero yo, para lo que haría en esta ciudad, no me dan tentaciones de volver. Más bien de ver otra cosa, algo verdaderamente nuevo, con ojos lozanos, lavados, puros... Pero, ¿qué otra cosa? ¿Quién la ha visto, la ciudad Eterna? La vida, jovencito, quizá no empiece hasta el día de la Resurrección. (DS, 168-69).



Roma, reflejo imperfecto y terreno de la Jerusalén Celeste, es la vida, la vida solitaria, la vida fatídica, la vida apariencial en la que todos representamos un papel, en la que jamás acabamos por conocernos verdaderamente a nosotros mismos ni a los otros, la vida fugaz y efímera, reflejo de la vida real que está después de la muerte. Esa vida, material y rutinaria, en la que sólo nos está dado vivir confrontados con la realidad o perdidos en la locura, semejante a la muerte, porque sólo con ella se alcanzan los sueños. Puesto que cada mortal no es sino como el payaso de la pantalla de cine que "acababa de caerse, sin alcanzar el objeto que creía asir, no haciendo, en resumidas cuentas, sino lo mismo que hacemos todos durante toda la vida". (DS, 120)



Así, para Oreste Marinunzi, que al rodar desmayado por el suelo "se sintió tan feliz como un muerto" (DS, 180), la noche, símbolo de la muerte, vale más que el triste espectáculo de la taberna, símbolo de la vida, esa vida en la que "así es, cabeza abajo, como andan los hombres sobre esta gruesa bola que da vueltas" (DS, 180).



Todos los personajes de la novela están muertos cuando aún no han empezado a vivir, fracasados cuando aún no han empezado a

soñar, desesperanzados y abandonados a la suerte cuando todavía no han tenido tiempo de modelar sus esperanzas ni las energías suficientes para luchar por ellas. Son seres dueños de una tremenda aridez afectiva y de una impotencia volitiva, incapaces de escuchar al otro y a uno mismo, volcados exacerbadamente hacia afuera. Todos tienen en común, a pesar de sí mismos, una característica definida: la vocación por la soledad y la desgracia. De ahí que el campo semántico relativo a ella sea uno de los más explotados por la autora en la novela. Todo ello tiene una estrecha relación, por un lado, con el modo en que Yourcenar evidenció y percibió los hechos en la Italia de 1933, por otro, con la visión que de la vida tiene la autora:

En lo que a mí concierne, pensándolo bien, estaría tentada de considerar que la vida individual no es necesariamente una "buena suerte". Es un privilegio, por cierto, en el sentido que la vida nos enseña algo, pero recuerdo a un amigo inteligente que me decía: "Nacer es ser introducido en un engranaje del cual se sólo se sale gastado y destrozado", y lo que es peor después de haber visto a otros seres alrededor nuestro gastados y destrozados. No niego los momentos de felicidad, pero creo que hay un trasfondo de inconsciencia y de egoísmo en todos los que, en términos vagos y generales, declaran que la "vida es hermosa". (OA, 190).

Conclusión

Si bien sus personajes tienen, en esta novela, la grandeza de los seres mitológicos, también poseen toda la fragilidad del hombre moderno. Y, aun si la autora afirma que:

... al releer las partes nuevas del libro [...] saco, sobre todo, la impresión de que el contenido es a un mismo tiempo algo más áspero y algo menos sombrío, que ciertos enjuiciamientos sobre el destino humano son un poco menos tajantes y, empero, menos vagos, y que los dos elementos principales del libro que son el sueño y la realidad ya no están separados, han dejado de ser irreconciliables para fundirse en el todo que es la vida. (DS, 16).

consideramos que sigue existiendo en la obra un hálito verdaderamente irónico y sombrío y que, si bien el enfrentamiento entre sueño y realidad es una condición inseparable de la vida humana, como se deja ver en la novela, la incapacidad de los personajes para superar la prepotencia de las pasiones y aceptar su realidad los sumerge en una irrealidad confusa de la que sólo logran escapar a través de la muerte.

Porque, por sobre todas las cosas, Yourcenar —al lado de todos los escritores de este siglo— revela la insuficiencia humana para luchar por esos anhelos. La voluntad del hombre, debilitada, quebrada, carece de la fuerza necesaria para elevarse, superarse y buscar la trascendencia. La realidad exterior, material, se impone con su decadencia sobre el mundo interior y lo devasta. La soledad que, de ser comprendida y valorada justamente por el hombre, podría ser un bien inmenso, se convierte, en el siglo XX, en el peor de los males.

Prevalece en el hombre moderno esa sensación de extrañamiento, de sentirse ajeno a sí mismo, sensación por la que lo más cercano, lo más íntimo que se posee, se presenta como lo más lejano, lo desconocido. Es ese sentimiento que Freud ha llamado tan apropiadamente *lo siniestro*. Sensación que compartirán todos los personajes de esta novela, pero que únicamente en las mujeres se hará consciente tras la confrontación con la imagen real devuelta por un espejo, por una pantalla de cine, como es el caso de Angiola, o con el repaso retrospectivo de los hechos ocurridos a lo largo sus vidas.

La crítica de la autora, como hemos dicho, es siempre certera. Así como el espejo devolvía a Lina, Rosalía y Angiola, la historia de sus vidas personales, la novela le devuelve al lector la suya. Por esa razón podríamos definir a Marguerite Yourcenar como una escritora moralista en el sentido francés del término, es decir, una analista de costumbres, una autora desengañada que se sitúa frente a la realidad humana y la escruta con fría atención. Su obra tiene el efecto de un bumerán: nos envuelve en la vida trágica de sus personajes y nos devuelve un sinnúmero de reflexiones acerca de nuestra existencia.

Bibliografía

- Galey, Matthieu, *Con los ojos abiertos*, Buenos Aires: Emecé, 1993. Traducción Elena Berni.
- Lurba, Ana María, "Los falsos espejos", en VV. AA, *VIII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa, ACTAS. El doble. Literatura de aprendizaje. Temas de literatura comparada*. Salta, 1995, págs. 93-97.
- Ossorio, Diana Beatriz, "Cine, Ficción, Sueño y Realidad en la Literatura", en VV. AA, *VIII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa, ACTAS. El doble. Literatura de aprendizaje. Temas de literatura comparada*. Salta, 1995, págs. 191-196.
- Salerno, Malvina, E., "Lo teatral en una novela de Marguerite Yourcenar" en *El corazón de los dioses. Ensayos sobre Camus, Yourcenar, Butor, Duras, Buzzati*, Buenos Aires: Biblos, 1995, págs.41-50.
- Yourcenar, Marguerite, *El denario del sueño*, Madrid, Alfaguara, 1991.
— *Memorias de Adriano*, Colombia: Seix Barral, 1984.
— *Fuegos*, Madrid, Alfaguara, 1985, 7ª edición.

Notas

- 1) Yourcenar, Marguerite, *El denario del sueño*, Madrid, Alfaguara, 1991, pág. 12. Todas las notas corresponden a la presente edición, a la que identificaremos, en adelante, con la sigla DS seguida del número de página correspondiente. El subrayado, toda vez que aparezca dentro de la cita, es nuestro.
- 2) Galey, Matthieu, *Con los ojos abiertos*, Buenos Aires: Emecé, 1993. Traducción Elena Berni. Todas las notas corresponden a la presente edición, la que identificaremos, en adelante, con la sigla OA seguida del número de página correspondiente.
- 3) Yourcenar, Marguerite, *Memorias de Adriano*, Colombia, Seix Barral, "Literatura Contemporánea", 1984, pág. 16. Todas las notas corresponden a la presente edición, a la que identificaremos, en adelante, con la sigla MA seguida del número de página correspondiente. El subrayado, de encontrarse dentro de la cita, es nuestro.