

Silvia Nora Labado

La opacidad del recuerdo

Estudios sobre
literatura francesa

Editorial **Las cuarenta**



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

La opacidad del recuerdo
Estudios sobre literatura francesa

Silvia Nora Labado

La opacidad del recuerdo

Estudios sobre literatura francesa



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Editorial **Las cuarenta**

Labado, Silvia Nora

La opacidad del recuerdo.
Estudios sobre literatura francesa

Primera edición

ISBN 978-631-6522-04-7

1. Literatura Francesa. 2. Crítica Literaria. I. Título.
CDD 843

Publicado por Editorial Las cuarenta y Subsecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

Diseño de tapa y diagramación interior de Editorial Las cuarenta

Páginas: 96

Formato: 23 x 15 cm.

La publicación de este libro fue parcialmente financiada por el proyecto de investigación plurianual CONICET “Teoría y crítica literarias en Siegfried Kracauer (1933-1966). Afinidades y correspondencias con la crítica cinematográfica” (programación: 2022-2024).

Esta publicación no puede ser reproducida en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.

Hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Derechos reservados

Índice

Presentación (11)

Crimen y folletín: las narraciones de envenenadoras
en Alexandre Dumas (13)

Paraísos perdidos y recuperados: variantes de la utopía en
Memorias de una joven formal, de Simone de Beauvoir (23)

La evocación del horror burgués. Vejez y caducidad en
Una muerte muy dulce y *La ceremonia del adiós* (39)

Inútil quemarse la sangre: sobre *La vejez*, de Simone de Beauvoir (51)

Una o dos historias: lo que queda de la vida
en *La náusea*, de Jean-Paul Sartre (59)

La afirmación aberrante: acerca de *Las palabras*, de Jean-Paul Sartre (67)

Felicidad o desdicha: vidas de niños en *Las palabras*,
de Jean-Paul Sartre, y *El origen*, de Thomas Bernhard (75)

La felicidad es un sueño eterno. Maternidad y muerte en
Recuerdos piadosos, de Marguerite Yourcenar (81)

Referencias originales de los artículos (91)

A Charlotte

Presentación

Los artículos que integran este volumen giran en torno a una constelación de problemas de literatura francesa. A excepción del que está dedicado a examinar dos *causes célèbres* de Dumas, se ocupan de obras y autores del siglo XX. Uno de los principales objetos de estudio es la escritura autobiográfica, al que están dedicados los artículos sobre *Memorias de una joven formal* y *Una muerte muy dulce* de Simone de Beauvoir, *Las palabras* de Jean-Paul Sartre, *Souvenirs Pieux (Recordatorios)* de Marguérite Yourcenar, como también el trabajo comparatístico sobre *Las palabras* y *El origen*, del escritor austríaco Thomas Bernhard. Por razones que podrán extraerse de nuestra argumentación, el artículo sobre *La vejez* se encuentra muy emparentado con los análisis de autobiografías. “Una o dos historias: lo que queda de la vida en *La náusea*, de Jean-Paul Sartre” explora las tematizaciones de la melancolía en la célebre novela de 1938. Más allá de que el ordenamiento de los artículos procura responder a la cronología de las obras, hemos preferido anteponer el conjunto de trabajos sobre Beauvoir a los que se refieren a Sartre, como un moderado gesto de oposición a quienes históricamente consideraron a la autora de *Los mandarines* como una suerte de apéndice del filósofo francés. La obra de Beauvoir, como tratamos de mostrar, no solo tiene un grado considerable de originalidad y autonomía respecto de cualquier modelo, sino que representa un aporte sustancial a la literatura y al pensamiento del siglo pasado y una provocación palpitante para nuestro propio presente.

En el plano metodológico, los artículos proponen diversas formas de vinculación entre el análisis formal, la consideración de la problemática biográfico-existencial y un abordaje sostenido por perspectivas políticas y de género. Escritos en diferentes circunstancias personales y sociales, estos textos expresan y elaboran esas circunstancias y, al mismo tiempo,

representan, desde una perspectiva propia del Sur Global, intentos para hallar, a través del diálogo entre lo extranjero y lo propio, algunas explicaciones para las complejas dinámicas –sociales, políticas, culturales, estéticas– de la Modernidad tardía.

Silvia Nora Labado

Crimen y folletín: las narraciones de envenenadoras en Alexandre Dumas

La bruja doméstica. Tradicionalmente, la magia estaba dividida entre hombres y mujeres, exactamente tal como las profesiones y oficios continúan estando divididos. La magia masculina era intelectual; la femenina, manual. Los hombres leían portentosas cartas y símbolos y eran visitados por los demonios de más alto rango. Las mujeres graznaban y mezclaban potajes en calderos.

Mary Ellmann, *Thinking About Women*¹

La mujer como hacedora de lo doméstico aberrante, “la bruja doméstica”, constituye el estereotipo caracterizado por Mary Ellmann en el pasaje que hemos elegido como epígrafe. Lo imaginario, sin embargo, parece emerger de prácticas de lo cotidiano concreto: la posibilidad de que las mujeres mezclen repugnantes caldos debe mucho a su confinamiento doméstico; en particular, en el reducido espacio de la cocina. Así, ese lugar de donde se espera que surjan las mezclas nutricias puede pasar a ser el escenario, por el impulso mismo que se deriva de la ira oculta y transfigurada que produce un encierro frustrante y envilecedor, de un laboratorio de pociones envenenadas; pociones que resultan una metonimia de la propia contaminación interior de esos seres: ciertos modos de la domesticidad parecerían envenenar a las mujeres y algunas de ellas responden a esto con el veneno homicida.

Por eso no sorprende que la tradición literaria, y en particular la de la literatura policial y folletinesca, ofrezca abundantes ejemplos de envene-

¹ Las traducciones son nuestras.

nadoras que plasman su arte en los alimentos por ellas preparados: desde la Circe de Cortázar, hasta la certeza enunciada por Moresby, en “El envenenador de Sir William”, de que un crimen perpetrado con bombones envenenados no puede sino ser obra de una mujer, los ejemplos múltiples ratifican la presencia, en los mundos de la imaginación, de este estereotipo femenino.

Tampoco asombra, entonces, que haya envenenadoras en las ficciones de Alexandre Dumas, como la implacable Mme de Villefort en *El conde de Montecristo*, quien, por la exacerbación sin límites de una pasión maternal, no se detiene ante las muertes que considera necesario infligir. Sin embargo, no son las envenenadoras de las ficciones de Dumas aquellas que constituyen el eje de nuestra reflexión, sino dos mujeres reales, Marie Cappelle y la Marquesa de Brinvilliers, a las que el autor consagró un sector marginal de su producción. Esto podría sugerir, en una primera mirada, el alejamiento de lo ficcional; no obstante, el entramado complejo entre el relato de hechos históricos y la ficción constituye uno de los núcleos de estos escritos de Dumas, y uno de los puntos de partida que consideramos insoslayables para nuestro análisis.

Madame Lafarge es, por su modo mismo de aparición, un folletín; ahora bien, si este folletín se aboca a la narración de episodios de la vida de Marie Cappelle, convertida luego en Madame Lafarge, los materiales que componen este singular relato enfatizan su cualidad híbrida, que también se trasladará a los límites –difusos– entre hechos reales y ficcionales. Claude Schopp observa, en efecto, la plural procedencia de esos textos a partir de los que se organiza la historia de Marie Cappelle:

Las treinta y cinco entregas, repartidas en veinticinco capítulos, de *Marie Cappelle (Mme Lafarge. Souvenirs intimes)* constituyen una tentativa de recomposición y de reescritura más que de escritura. En efecto, A. Dumas vuelve a emplear allí los diferentes textos que ha consagrado ya a Mme. Lafarge, en *Le Vêloce*, en *Mis memorias*, en los artículos del *Mousquetaire* y de *L'Indépendante* citados más arriba, pero, para reunir esos miembros dispersos, se ocupa leoninamente con obras autobiográficas de esta última (*Mémoires, Heures de prison*), citándolas en extenso, directa o indirectamente, a fin de proponer una biografía de Mme Lafarge. La obra habría podido ser la primera de una serie de “Crimes célèbres du XIXe

siècle”, complemento contemporáneo de sus *Crimes célèbres* editados en 1839-1840, ya que, poco después, *Le Mousquetaire* imprimirá como folletín *L’Affaire Fualdès* (entre el 29 de noviembre de 1866 y el 3 de febrero de 1867) (Shopp, 2005: 24-25).

De esta manera, este folletín de un caso real dispone de elementos diversos que parecen estar más en función de la satisfacción de una demanda, o del interés por colmar la avidez de la lectura, que de un compromiso con la sucesión de episodios efectivamente ocurridos. Por otra parte, el debate en torno a la culpabilidad o inocencia de Marie Capelle, frente al que Dumas explicita su posición, también funciona narrativamente como una grieta desde la cual fortalecer la ambigüedad, en la medida en que, justamente, no hay unanimidad acerca de lo que efectivamente ocurrió. Para Schopp, el interés del público por el caso es uno de los motivos que explican la redacción de esta obra (“[...] una recuperación de interés que manifiesta la prensa por el antiguo y misterioso caso de Le Glandier; un diario reprodujo incluso la reseña de las audiencias del proceso”; 2005: 20); esa voluntad de lectura no es desatendida por Dumas, quien, en una carta a Marie Cappelle, sostiene que, de abogar por su causa, él podría “duplicar el número de vuestros fanáticos” (Dumas, 2005: 183). El autor de *Madame Lafarge* escribe para sus lectores y a ellos destina un relato que surge, en más de una ocasión, de la imaginación literaria:

También los recuerdos íntimos de Alexandre Dumas sobre Marie Cappelle no sobrecargan su memoria; cuando se los necesita –y es la vía del poeta–, los inventa, tal como fabrica falsas cartas recibidas de la prisionera o enviadas a esta. Todo es novela para el novelista. (Schopp, 2005: 19)

El caso se impregna de la ficción; ahora bien, de manera especular, lo que una ficción folletinesca puede provocar en el público también puede surgir de los episodios convertidos en espectáculos. En este sentido, Dumas sabe de los efectos de los casos –incluimos, también aquí, el concerniente a la Marquesa de Brinvilliers–, y esa participación activa de las multitudes en relación con las acusadas puede transfigurarse en modos de apropiación de la historia por la lectura. Tanto en la relación con Marie Cappelle como en lo que se refiere a la Marquesa de Brinvilliers, el genio se aglutina; defiende o condena con el mismo énfasis y fanatismo que podría despertar en él una historia novelesca; en efecto, Dumas expone

la irrefrenable ira de la multitud al narrar una escena de repudio hacia la viuda Lafarge (“Marie Cappelle sale de Tulle; Marie Cappelle arriba a Montpellier, en medio de poblaciones que se agolpan a su alrededor, que se reúnen en torno de su coche, que rompen los vidrios, que le muestran el puño, que la llaman ladrona, envenenadora, homicida”; Dumas, 2005: 151) o la indecible adhesión a la envenenadora consumada (“Al día siguiente, dice Mme de Sévigné, se buscaban los huesos de la marquesa de Brinvilliers, ya que el pueblo decía que ella era una santa”; 189). Los pasajes indican que poco importa qué pasó, o qué motivaciones hubo o pudo haber para el crimen; la gente, masificada, tiene su propia lógica; el relator y novelista lo sabe y escribe para obtener un lugar allí, para convertir esa pasibilidad a la sugestión en un instrumento de aquiescencia a la lectura.

La diversidad de materiales del folletín sobre Marie Cappelle también conlleva diversos puntos de vista desde los que la historia se va recomponiendo. La voz puede ser, por ejemplo, la de la propia Marie o la de Dumas; una vez más, la pluralidad fortalece una incertidumbre que involucra tantos los hechos como el estatuto a asignar a su heroína o villana. Las cartas intercambiadas entre Dumas y Cappelle asignan roles, trasvasan una identidad en otra: Cappelle sostiene que Dumas podría convertirse en su Voltaire que aboga por su causa como si fuese la de Calas. La respuesta de Dumas desecha esta posibilidad; sin embargo, la ambigüedad se sostiene, ya no en las identidades, sino en lo afirmado y desdicho: Dumas cree en su culpabilidad, pero la encuentra excusable (“Pero entiéndame bien, Marie; aunque no la crea inocente, la encuentro excusable”; *ibíd.*: 182); además, desde esta posición, el autor de folletines se compromete, como ya lo señalamos, a no desoír necesidades de su público y a acercarlo a la causa de Marie, sin dejar de afirmar, por último, lo pasible de la conversión de Cappelle en escritora confirmando, de esta manera, un nuevo desplazamiento: “No dude de usted como escritora. Usted tiene talento, y mucho” (*ibíd.*: 183).

Por otra parte, también hay diálogos: en ellos, el autor actúa en cuanto personaje que habla con otros, en el pasado de la infancia de Cappelle o en la contemporaneidad de los hechos que desencadenan la tragedia. En verdad, la detención de Madame Lafarge llega a él a través de otros, y a ese diálogo se limita, en el libro, la narración de lo que atañe al crimen:

- Bien, es necesario que te levantes y lo veas sin perder un instante.
- ¿Por qué?

–Marie Cappelle ha envenenado a su marido.
 Salté de mi cama.
 ¡Marie Cappelle!... (ibíd.: 140).

Nueva materia discursiva, entonces, para el núcleo de lo sucedido: el envenenamiento. A diferencia de lo narrado en “La marquise de Brinvilliers (1676)”, donde cada eslabón de la cadena de crímenes es minuciosamente relatado, para Cappelle todo queda silenciado; el lector actual deberá acudir a otras fuentes para la recomposición de los hechos; sin embargo, como señala Schopp, ese silencio de Dumas no se debe a una desatención hacia su público, puesto que aquel sabe qué sucedió:² la notoriedad del caso lleva a que se narre lo nuevo, lo que involucra al propio Dumas, más como un sujeto en la vida de Cappelle o como quien toma posición frente al drama por todos conocido.

La afirmación final del diálogo, que se limita a exclamar el nombre de Marie Cappelle, nos conduce a una instancia concluyente en términos de las vacilaciones, de los blancos y de los juicios que conviven en el texto. El título, *Madame Lafarge*, indica que es esta la identidad ratificada por Dumas, que se corresponde con su convicción de la culpabilidad de la imputada; más allá de esto, el relato concierne, sobre todo, a Marie Cappelle, y al traumático pasaje de una a otra: “He aquí Marie Cappelle, convertida en Mme Lafarge” (ibíd.: 124). La culpabilidad aseverada o el debate en torno a su inocencia dejado de lado, Dumas se interesa mucho más en la narración acerca de quién es esta mujer.

En su estudio sobre la novela folletinesca, publicado como libro en 1844, Alfred Nettement consagra dos secciones al caso de Marie Cappelle. En una de ellas establece explícitamente la relación entre este caso y el de Mme de Brinvilliers: en un nuevo ejercicio de desplazamientos identitarios, la asimila a esta última al nombrarla como “esta nueva Brinvilliers”. Más allá de esto, en la comparación entre ambas, que concierne más bien a la época de cada uno de los dramas, Nettement destaca las diferencias:

Lo que hay de grave y de aterrador en los crímenes es menos su propia perversidad que la correlación que puede existir entre ellos y el estado moral e intelectual de una época. Tal no era el caso de

² Afirma Schopp: “Recordemos brevemente cuál era, en la obertura del proceso, el estado de esta causa célebre; tan célebre que Dumas no evoca más que alusivamente, suponiéndolos conocidos por sus lectores, los episodios” (2005: 11).

madame Lafarge. Hay espíritus hechos para la teoría, hay otros hechos para la acción; aquellos hacen salir el crimen de la corrupción moral e intelectual, como la conmoción eléctrica hace salir el rayo de la nube que lo oculta. La condenada de Tulle pertenece a esta última categoría (Nettement, 1845: 355).

Nettement no aboga por la causa de Marie Cappelle, pero establece una cadena de responsabilidades que la ubican como el último término de lo que es atribuible, en realidad, a la sociedad de su época y a la literatura que emerge de esta. De esa manera la literatura, central en la reconstrucción de la vida de Cappelle hecha por Dumas, también lo es aquí, pero desde otro punto de vista: la condena le corresponde, porque, lejos del divertimento, su rol es el de la corrupción. Para el autor de los *Etudes critiques sur le feuilleton-roman* [Estudios críticos sobre la novela de folletín], existen dos modos básicos de entender lo literario en relación con este caso. Por un lado, la experiencia se convierte en novela y drama al mismo tiempo: “Su vida es una novela compuesta de peripecias o un drama lleno de giros inesperados” (1845: 348); así, todo conduce a la vivencia del juicio como si se tratase de un espectáculo, al rol de los espectadores como si fuesen lectores; al relato de los hechos, en conclusión, como un folletín más:

Por un irresistible contagio, todo concurre al mismo fin, todo se tiñe del mismo color. Madame Lafarge aparece sobre el banquillo de los acusados como otra Lélia, que lucha contra las reglas mezquinas de una sociedad imbecil. Es la mujer incomprendida y desconocida. Cuenta con fanáticos, como las heroínas de madame Sand; hace escuela. Su proceso es un acontecimiento, es la novela en boga de la temporada; esto es tan cierto que los diarios más cargados de romanticismo la hacen llevar por correo (ibíd.: 352).

Por otro lado, Madame Lafarge constituye en sí misma una subjetividad que deriva de la literatura: “Todo es novela en esta mujer. Ella no habla, no piensa, no actúa sino por novelas y con novelas” (ibíd.: 353). De acuerdo con esta interpretación, no se trata de leer su vida como literatura, sino de la modelización que esta última tuvo, o pudo haber tenido, sobre ella. Esto mismo es, indica Nettement, lo que los alegatos en su favor sostienen: la literatura de una época y de una sociedad, y la sociedad misma, en la medida en que consagra a escritores como George Sand, están

en la base de lo que luego deriva en tragedia o en crimen castigado. Para los abogados de Madame Lafarge, agrega el crítico, son tanto el teatro como las novelas, aplaudidas y avaladas por la sociedad, los responsables últimos de sus acciones: “No existe en el mundo más que una influencia sobre la cual el teatro pueda hacer recaer la responsabilidad de los crímenes de Marie Cappelle: es la de las novelas, y aquí vamos a acusar una vez más a la sociedad actual” (ibíd.: 362).

Ahora bien, lo literario, en la biografía ensayada por Dumas, adquiere otra dimensión. La centralidad sigue estando, pero no desde la censura, sino desde las posibilidades diversas, e incluso utópicas, que de ella se desprenden. En primer lugar, Marie Cappelle como lectora o espectadora; luego, Marie Cappelle escritora. Para Dumas, la cualidad modelizadora de lo leído o visto en cuanto espectáculo puede estar en la base de acciones positivas, que configuren una posibilidad alternativa a lo que, desde ciertas percepciones, puede ser entendido como un destino inevitable. Ese potencial que el teatro y la literatura ofrecen podría haber construido otro destino para Cappelle, alejado del confinamiento de la prisión –y del confinamiento doméstico, punto de partida de la tragedia conyugal–: “He dicho que Marie Cappelle, bien conducida, habría podido convertirse en una escritora notable, *una escritora de expresión*” (ibíd.: 72). Escribiendo para un público al que consagra sus observaciones sobre Cappelle, o dirigiéndose a ella, como animador de sus intentos literarios, Dumas mantiene su creencia. De hecho, el aliento escrito se transfunde en una producción literaria que pasa, a su vez, los márgenes de la prisión; porque Marie Cappelle no solo es la joven escabrosamente convertida en Madame Lafarge, la acusada y prisionera, sino también la autora de una plural obra autobiográfica, es decir, una escritora. Como la ventana que desde su prisión le permite mirar el cielo y la vida de los que transitan por el exterior, la literatura ofrece una salida imaginaria a una reclusión materializada de manera irrevocable. También como esa ventana, finalmente tapiada, en algún momento la vida ya no da espacio ni siquiera para la literatura; Marie Cappelle sale, pero para el último acto de su vida, la muerte.

El personaje Dumas, partícipe de la vida de Cappelle y narrador de su historia, desaparece, por imposibilidad temporal y por desapego empático, de la vida de la Marquesa de Brinvilliers. Del relato de este “crimen célebre” solo participa el Dumas atento al gusto lector de su público, para

el que espera que estos casos de la realidad sean tan atractivos como la ficción misma. Dumas escribe sobre esa convicción, que evidencia en el señalamiento de la concatenación de episodios (“Ahora, he aquí la cadena de circunstancias por la cual había arribado allí donde la tomamos”; Dumas, 1972: 135); en lo sabido y narrado y asimismo en lo que mantiene oculto:

Se ignora si, durante su estadía en la Bastilla, la marquesa de Brinvilliers tuvo ocasión de ver Sainte-Croix [...]. Sin embargo, habían aprendido por experiencia lo que debían temer; también resolvieron hacer lo más pronto posible el ensayo de la ciencia que había adquirido Sainte-Croix, y M. d’Aubray fue elegido por su hija como primera víctima (ibíd.: 139-140).

La construcción del relato se vuelve evidente en estas exposiciones del narrador, que se focaliza en la celebridad del crimen y no en una consubstanciación con la condenada, puesto que no la hay. Esta divergencia en cuanto al juicio sobre los sujetos involucrados en el crimen, es decir, sobre Cappelle o Brinvilliers, encuentra sus correspondencias en las oposiciones que señalan los contrastes entre una y otra. Si, en el caso de Cappelle, el arte es una potencialidad y una materialidad a la vez, para la marquesa, el arte es en realidad un artificio del mal, que llega a ella a través del iniciático aprendizaje de Sainte-Croix durante su cautiverio. Brinvilliers se apropia, así, de un arte criminal, imagen desfigurada de cualquier plasmación artística de una subjetividad superadora; también como una suerte de inversión deformante, el maestro de Sainte-Croix es –a diferencia del abate Faria, quien inculca en Edmond Dantès un aprendizaje liberador– un experto en venenos:

Exili no era un envenenador vulgar; era un gran artista en venenos, como lo habían hecho los Médici y los Borgia. Para él, el asesinato se había convertido en un arte, y él lo había sometido a reglas fijas y positivas; también había arribado al punto en que no era ya el interés lo que lo guiaba, sino un deseo irresistible de experimentación (ibíd.: 139).

Lo aprendido funciona como un motor negativo que da comienzo a una cadena de crímenes que termina con la condena y muerte de la Marquesa de Brinvilliers. Así como Dantès y Faria constituyen subjetividades antitéticas a las de Sainte-Croix y Exili, *El conde de Montecristo*

también ofrece opuestos para la marquesa, pero el énfasis recae, de manera inevitable, sobre su semejante, la ya mencionada Madame de Villefort.

Si volvemos ahora a los crímenes reales, a las narraciones de los casos que encandilan al público, la marquesa resulta, en casi todos los aspectos y de manera paradójica, lo opuesto a Marie Cappelle: para Brinvilliers, durante su vida anterior al cautiverio, la sexualidad está directamente asociada a su carrera asesina; en esta son los miembros de su familia de sangre los blancos elegidos. A Cappelle, en cambio, la pérdida no deseada de los referentes familiares la conduce a una situación de desamparo que establece, por su parte, el paso a un matrimonio que consiste en la primera condena. Ya en cautiverio, su mayor evasión la aporta la ventana por la que ve; último refugio de la libertad cercenada, cuando ya no se puede mirar hacia afuera, el cuerpo se extingue. Para Brinvilliers, por el contrario, los últimos momentos antes del tormento y la muerte están ligados a la comida, a una escena compartida en la que el relato del caso vuelve a despertar la ansiedad de lectura acerca de si es posible creer en su desinteresada hospitalidad: “Ahora, viendo que el cena permanecía sobre la mesa y que nadie comía, ella invitó al doctor a tomar su sopa” (ibid.: 170). Lo temido no ocurre: la acción está limpia y en el final se desliza, así, un atisbo de confusión que acompaña los últimos momentos de una vida inexcusable. De todos modos, es demasiado poco lo bueno para desvanecer la perversión; la culpabilidad excusada por el novelista y amigo de Cappelle resulta aquí solo juicio en la multitud: ni siquiera el escritor quiere asumir lo que esa masa ve en la criminal; de allí que, entonces, sea otra la voz que cuente esta apreciación final: a Madame de Sévigné le corresponde relatar las palabras del pueblo, que creía santa a la criminal.

Si nada excusa a esta envenenadora, la imaginación se nutre con ese alimento siniestro; el caso aberrante vuelve más ardua la lucha contra el estereotipo, que tiene vida propia, como nos recuerda Mary Ellmann.

Bibliografía

- Dumas, Alexandre. “La Marquise de Brinvilliers (1676)”. En: —, *Les crimes célèbres*. París: Presses Pocket, 1972, pp. 133-189.
- , *Madame Lafarge. Récit*. París: Flammarion, 2005.

Ellmann, Mary. *Thinking About Women*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

Nettement, Alfred. *Etudes critiques sur le feuilleton-roman*. París: Librairie de Perrodil, 1845.

Schopp, Claude. "Préface", en: Dumas, Alexandre. *Madame Lafarge*, pp. 7-25.

Paraísos perdidos y recuperados: variantes de la utopía en *Memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir

1

Memorias de una joven formal es el primer tomo de la autobiografía de Simone de Beauvoir y fue publicado en 1958. Abarca, en términos temporales, desde su infancia hasta los primeros tiempos de juventud, con su experiencia universitaria e intelectual en la Sorbonne. En términos autobiográficos, se ha señalado el carácter poco representativo de lo que convencionalmente se entiende por “memorias” y las características del libro de Beauvoir. Es decir, si se considera que las “memorias” priorizan la representación de la propia vida del enunciador, pero, básicamente, en función de los acontecimientos públicos, se puede considerar que ese rasgo no se cumple en el texto de Beauvoir. En este sentido, resulta pertinente lo señalado por Annabelle Martin Golay: “No obstante, hay que precisar que el término ‘Memorias’ empleado para este único volumen de las ‘Memorias’ le resulta apenas adecuado. La gran Historia está allí poco presente”¹ (Golay 2013: 29). Efectivamente, sin desatender la referencia a hechos contextuales que conforman el universo de referencia o el escenario de la vida narrada, lo que la escritora prioriza es la reconstrucción de las primeras etapas de su vida, siguiendo un orden cronológico –o “cronológico-temático” (Lecarme-Tabone 2000: 55)– en el que se configuran experiencias individuales, familiares, sociales. Esta opción autobiográfica, en la que lo individual prima, puede ser conceptualizada, siguiendo los términos de Golay, como una “interiorización” de las problemáticas sociohistóricas:

En efecto, Beauvoir interiorizó los conflictos históricos, estaba íntima, profunda y dolorosamente afectada por los acontecimientos

¹ Cuando no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

de la Historia. [...] En suma, la escritura memorial de Simone de Beauvoir adquiere un carácter híbrido, compuesto por diferentes estratos, donde lo íntimo se mezcla con la Historia, y encuentra conjunta o alternativamente su lugar (Golay, 2013: 30).

Así como Golay señala este carácter peculiar que el uso del término “memorias” adquiere en Beauvoir, Éliane Lecarme-Tabone precisa que, para la autora francesa, el sentido de esta denominación es cercano al que emplean otros autores, como Gide, es decir, más como un equivalente de “autobiografía” que como un modo de nombrar un texto del género memorialístico.² En efecto, las *Memorias de una joven formal* constituyen un escrito autobiográfico que, abarcando desde la infancia hasta los primeros años de juventud, organiza el relato de una vida individual en relación con sus círculos de pertenencia e influencia más cercanos. Lo que sí implica una variación original, siguiendo el análisis de Lecarme-Tabone, es que Beauvoir no se detenga en sus años de infancia, sino que continúe la narración hacia la adolescencia y juventud, distinguiéndose, en este sentido, de autores como Sartre o Sarraute, que se limitan al período infantil.³

Además de la consideración del relato de la vida individual, primera “anomalía” genérica respecto de lo postulado en el título, *Memorias de una joven formal* presenta también una unidad narrativa que no solo está dada por el relato del devenir de este sujeto niña-adolescente-joven, sino por una organización narrativa que la emparenta con el género novelístico. Esta cualidad novelística fue señalada, por ejemplo, al considerar el texto de Beauvoir como una suerte de novela de aprendizaje; en este sentido, Lisa Appignanesi afirma:

Memorias de una joven formal, tal vez porque aborda aquí una infancia y adolescencia lejanas, es el volumen textualmente más rico de la autobiografía. Es poco más o menos un *Bildungsroman* clásico, y aquí Beauvoir no tiene necesidad de hacer demasiada referencia al existencialismo. Puede concentrarse en sus raíces, de las que ha destacado que tienen una importancia fundamental y

² Afirma Lecarme-Tabone: “La palabra ‘Memorias’ no debe ser tomada aquí en un sentido restrictivo que anunciaría un relato en que los acontecimientos históricos predominarían en detrimento de la vida individual. Simone de Beauvoir lo emplea frecuentemente como un sinónimo de autobiografía, siguiendo en esto el uso de otros escritores franceses (Gide, por ejemplo)” (Lecarme-Tabone, 2000: 48-49).

³ Cfr. Lecarme-Tabone (2000: 55).

que forman la base de nuestros vínculos emocionales con los otros (Appignanesi, 2011: 253).

Bildungsroman o autobiografía con estructura novelística: ambas caracterizaciones se repiten en diversos estudios sobre *Memorias de una joven formal*, destacando el carácter orgánico de la obra y las etapas de la “evolución” personal que ella manifiesta. Antes habíamos indicado que, para Lecarme-Tabone, habría que hablar de una organización cronológico-temática en *Memorias de una joven formal*. Esta observación también puede leerse en este mismo sentido: no nos encontramos con recuerdos poco o azarosamente hilvanados por la narración, sino con un relato que va organizando, en el tiempo y por afinidades de sentido, episodios que se sustraen al caos y desorden propios de lo vivido. Así, la otra consideración en cuanto a la peculiaridad genérica de *Memorias de una joven formal* es que el relato configura una totalidad, una unidad global que muestra el artificio de la escritura como deudor del género novela. El primer elemento que puede ser considerado en ese sentido es el personaje creado, esa figura que actúa en el relato y comparte, en términos de Lejeune, el pacto identitario con el narrador y el autor. La Simone representada es una, que se va formando en el devenir, en sus aspectos diversos, afines o contradictorios; como señala Golay: “De un modo más general, el tiempo de la escritura autobiográfica tiene para Beauvoir una función de reparación. Vincula entre ellos los *yoes* desgarrados, los resucita, los da a la lectura en un relato que les vuelve a dar coherencia sin ocultar sus contradicciones” (Golay, 2013: 39). Esa integridad del yo, que desafía cualquier consideración que pretenda verlo precisamente como marca de una subjetividad necesariamente desgarrada, constituye uno de los rasgos –básicos, pues se trata de una autobiografía– para la vinculación de *Memorias de una joven formal* con cualidades genéricas de la novela. De hecho, tal como lo expone Lecarme-Tabone, en un pasaje en el que retoma la discusión en torno al carácter memorialístico del texto de Beauvoir, la propia escritora se refirió a esta cualidad novelística del primer volumen de su autobiografía:

Las *Memorias de una joven formal* ocupan, no obstante, un lugar particular en la serie. Este relato responde de manera más estricta que los otros a la definición canónica de la autobiografía, en tanto está centrado en la formación de una personalidad; los tomos siguientes conciernen más bien al género de las Memorias, en tanto centrados en el testimonio histórico. [...] Como lo destacó la

propia Simone de Beauvoir, el relato de infancia y de juventud tiene “una unidad novelística que falta en los siguientes volúmenes” (Lecarme-Tabone, 2000: 196).

Para Golay, por su parte, esta *unité romanesque* de la que la autora de la autobiografía habla también está en la base de un imperativo que sí se presentará en otros volúmenes autobiográficos de Beauvoir: la presencia de evaluaciones generales, “balances” de lo vivido en el contexto de momentos existenciales e histórico-políticos diferentes.⁴ Por lo demás, como ya señalábamos anteriormente, el rasgo quizás más distintivo de esta tendencia novelística se corresponde con la voluntad totalizadora que el texto presenta; el relato de la infancia, adolescencia y primera juventud va secuenciándose en una progresión que atiende mucho más al rigor narrativo que a los vaivenes vitales y se orienta, por otro lado, a momentos clave que dan el tono de que la totalidad tiene una conclusión que le es propia: entre los episodios narrados, podemos mencionar, en ese sentido, el encuentro con Sartre y la enfermedad y muerte de Zaza. Para Golay, esta voluntad totalizadora podría entrar en tensión con el presupuesto referencial de la escritura autobiográfica:

[...] la ambición de totalización de Beauvoir en las Memorias podría dificultar su deseo de veracidad y de autenticidad: la preocupación por la verdad entra en tensión con la preocupación por la coherencia. [...] Ahora bien, cuando se pone orden a lo cotidiano fragmentado, uno necesariamente se aleja de lo auténtico.

Beauvoir eligió no publicar nada de su diario íntimo mientras estaba viva. Por el contrario, eligió ser memorialista, sin dudas por un deseo de sentido y de coherencia (Golay, 2013: 155).

La peculiar organicidad de *Memorias de una joven formal* despoja a lo narrado vivido de su natural desorden y lo acerca, como venimos observando, a la novela de formación o, simplemente, a la novela. En esta obstinada persistencia del relato en instalar, ante todo, una lógica narrativa se da unidad a la subjetividad eje de la narración, a la sucesión de acontecimientos. No solo hay totalidad, sino “linealidad”, como expone Golay:

[...] la oración con la que concluye Jacques Lecarme *l'Autobiographie*: “Parece que Dios escribe recto con líneas quebradas. La vida se vive de acuerdo con líneas quebradas; la autobiografía se escribe, prefe-

⁴ Cfr. Golay (2013: 228).

rentemente, con líneas rectas”. En el caso de Simone de Beauvoir el singular se adecua mejor, porque las Memorias parecen escribirse, finalmente, siguiendo el hilo de una línea recta (ibíd.: 239).

En suma, todas las reflexiones que venimos relevando destacan el lugar peculiar que le corresponde a *Memorias de una joven formal* en cuanto obra del género autobiográfico: una autobiografía de infancia, adolescencia y juventud que no consiste en memorias en sentido estricto y que, por su propio artificio narrativo, aleja la pluralidad incoherente de las vidas en la configuración de una vida, la de la pequeña y joven Simone, que adquiere, de este modo, un sentido. Desde el tiempo de la escritura, la escritora y feminista organiza un relato, llegando a sus cincuenta años, en el que su propia vida aparece más necesaria que contingente.

Desde nuestra perspectiva, estos rasgos que venimos enunciando para la caracterización de *Memorias de una joven formal* en su dimensión genérica son indisolubles de la configuración de la *felicidad* que el texto de Beauvoir realiza. Las etapas “felices” van cambiando, se transforman con el paso de ese tiempo narrativo; la niñez, la adolescencia y la juventud difieren en sus *modos de felicidad*, pero se vinculan, se necesitan unos a otros, se construyen por último en una unidad que, en consonancia con el carácter “total” de la obra, resulta una síntesis perfecta de lo anterior.

2

Con contradicciones que van a ser enunciadas en el desarrollo de la obra, la narradora de *Memorias de una joven formal* expresa, respecto de su infancia, haber sido una niña feliz. Esa afirmación, que se incluye en el último tramo de la tercera parte del libro, y que es expuesta a partir de una reflexión respecto de su hermana, ratifica, en una instancia narrativa en la que la reconstrucción de la infancia ya quedó atrás, la felicidad de ese tiempo infantil: “Quizá por el hecho de haber tenido una infancia mucho menos dichosa que la mía, se rebelaba mucho más atrevidamente que yo contra las servidumbres que pesaban sobre nosotros” (Beauvoir, 1983: 260-261). Resulta significativa esta afirmación del tiempo feliz de la infancia en esta instancia del libro, pues retoma lo sentenciado al comienzo y que, en el desarrollo del relato autobiográfico, se relativiza o atenúa a la luz de otras experiencias contemporáneas a la niñez o posteriores. Volviendo, entonces, a los inicios de la narración, Beauvoir señala, respecto de su vínculo infantil

con la felicidad, que no veía obstáculos en su vida tranquila y con un porvenir seguramente feliz; por lo demás, ante la fragilidad de la condición humana, la niña Simone se siente acaparada por la fe. En síntesis, nada, en esta etapa de su vida infantil, parece ponerla bajo amenaza y la configuración en el relato de ese estado de *felicidad infantil* se vuelve uno de los rasgos más peculiares de la narración de la vida durante la niñez.

Ahora bien, la felicidad infantil se complejiza en el análisis, es decir, a la autora no le basta la simple afirmación de un estado, sino que, desde el análisis que permite el momento de la escritura, se examina ese estado de felicidad y se lo caracteriza en función de los diferentes elementos o experiencias que involucra. Autobiografía fuertemente distanciada y reflexiva, *Memorias de una joven formal* no propone una configuración “espontaneísta” de la experiencia de felicidad en la infancia, sino, más bien, una afirmación de ese estado junto con el análisis de sus condiciones de posibilidad. De esta reflexión sobre lo vivido surge, en primer lugar, y como instancia privilegiada para explicar la felicidad, el vínculo con el *mundo natural*. La naturaleza, recuperada sobre todo en la experiencia de los períodos pasados en el campo, durante los veranos, constituye, para la pequeña Simone, uno de los más sólidos pilares de una vida dichosa:

En conjunto, las enjutas riquezas de mi existencia de ciudadana no podían rivalizar con las que encerraban los libros.

Todo cambiaba cuando salía de la ciudad y me llevaban entre los animales y las plantas, en la naturaleza de innumerables recovecos. [...]

En casa de mi tía como en casa de mi abuelo me dejaban correr libremente sobre el césped, y yo podía tocarlo todo. Cavando el suelo, amasando el barro, quebrando hojas y corolas, lustrando castañas, reventando bajo mi tacón vainas hinchidas de viento, yo aprendía lo que no enseñan ni los libros ni la autoridad (ibíd.: 26-27).

Esta experiencia de dicha surge de la inmediatez con el mundo natural (i.e.: *grattant, pétrissant, froissant*), en una corporalidad vivida sin restricciones ni mediaciones (*en liberté*), y el sujeto se construye como un ente permeable a ese placer del contacto directo con el mundo; el sujeto, en una vivencia casi whitmaniana, se funde con el entorno.

De todos modos, estas vivencias revisten un carácter casi excepcional: la vida cotidiana se desarrolla en París, lejos de los horizontes ilimitados del campo, y, en la ciudad, las condiciones de felicidad son diferentes. En

este contexto, los recursos para el bienestar se asocian con lo vivenciado día a día, con los seres humanos con los que se mantienen los vínculos, con lo aprendido, con lo que se lee... Pero estas fuentes de disfrute pueden mostrar, casi de manera inevitable, su lado contrario, su amenaza de malestar. El carácter ambiguo o contradictorio de los sostenes de la dicha en el contexto de la ciudad pone de manifiesto una latencia problemática, una potencia de destrucción que se encarnará en la propia configuración subjetiva de Beauvoir, de la pequeña Simone y de la joven Simone.

Para este contexto en el que la felicidad no es vivida como un don, lo otro está presente, en el mayor grado de abstracción, como el *mal* y, en vivencias más concretas, como fisuras en las fuentes mismas del placer: “Las dos categorías mayores sobre las cuales se ordenaba mi universo eran el Bien y el Mal. Yo moraba en la región del Bien, donde reinaban –indisolublemente unidas– la dicha y la virtud” (ibíd.: 22; las bastardillas son nuestras). Sin embargo, una instancia de felicidad, la que proviene de la lectura y de la literatura, que está ligada al universo parisino y al aprendizaje, parece no presentar esta contraparte inquietante. En cierto sentido, esto resulta comprensible a la luz de lo señalado respecto del universo natural: la lectura también provee un grado de fusión del sujeto con esa experiencia representada, una ruptura de los límites hacia lo leído que coloca al individuo en un estado de total disponibilidad, como cuando participa de la comunión con la naturaleza, aun cuando, como señalábamos antes, esa sensación de dicha parece quedar en una instancia inferior a la que proporciona el entorno natural. Por otro lado, la *cualidad fusional* que está en la práctica lectora se evidencia en la identificación con ciertos personajes de las obras leídas, como Joe March, de *Mujercitas*, o Maggy Tulliver, de *El molino junto al Floss*.⁵ La lectura no solo proporciona, en su cualidad evasiva, el mayor correlato de la felicidad vivida en el contacto con lo natural, sino que también se convierte, en la evolución individual, en un modelizador de la subjetividad.

La experiencia maniquea del mundo, el universo de *bien* y *mal* que reconoce la niña Simone, está más presente, aun cuando lo haga de forma

⁵ Véase, por ejemplo: “Pero hubo un libro en el que creí reconocer mi rostro y mi destino; Little Women, de Luisa Alcott [...]. Me identifiqué apasionadamente con Joe, la intelectual. Brusca, angulosa, Joe trepaba, para leer, a la copa de los árboles; era mucho más varonil y más osada que yo; pero yo compartía su horror por la costura y los cuidados de la casa, su amor por los libros” (de Beauvoir, 1983: 94); o también: [...] “Leí en esa época una novela en la que vi la imagen de mi exilio: El Molino sobre el Floss, de George Eliot, me hizo una impresión aun más profunda que antaño Little Women” (ibíd.: 146).

larvada, en los vínculos que se entrelazan en la infancia y, en primer lugar, en los vínculos primarios, los del núcleo familiar: madre, padre, hermana. Si elegimos comenzar el análisis de estas relaciones por esta última, eso se debe al mayor potencial liberador –y orientado, entonces, hacia la configuración de la felicidad– que este lazo tiene en la vida infantil de la protagonista. La hermana constituye, al mismo tiempo, un par y un subordinado; un sujeto con el que compartir un mundo diferente del de los adultos y con quien ensayar, por otro lado, la afirmación de la propia subjetividad y autonomía. La complicidad con la hermana constituye un primer modelo de vínculo orientado hacia la paridad, aun cuando Simone no renuncie a sus privilegios de hermana mayor. En el relato de los años siguientes, este modelo persiste en la relación con Zaza, la mayor representación de la amistad en *Memorias de una joven formal*, respecto de quien, asimismo, Simone parece ver más allá, parece conocer los recorridos que deberían conducirla –o haberla conducido– a la felicidad. La autonomía que Zaza no logra ejecutar, el desprendimiento respecto de la madre, es un hallazgo que ya, no sin desgarramientos, la protagonista hizo. De allí que, entonces, la madre de Simone esté, en la infancia, asociada a cierta forma de felicidad –esta felicidad vincular, familiar, que transcurre en París–, pero que sea un núcleo, al mismo tiempo, de lo opuesto: la desdicha, la ira, la angustia.

La madre es, en la niñez, un sujeto omnipresente y poderoso; su gracia equivalía, entonces, a la felicidad. Pero, al mismo tiempo, esta cualidad vivificante puede tornarse una amenaza cuando la mirada cambia de su signo amoroso a uno de hostilidad (“[...] en cambio, cualquier reproche de mi madre, su ceño fruncido, ponía en juego mi seguridad: privada de su aprobación ya no me sentía con derecho a existir” (ibíd.: 42)) o de desprecio (“Por cierto, la primera razón de mi timidez, era mi Preocupación por evitar su desprecio” (ibíd.: 43)). Esta ambivalencia es uno de los primeros signos, narrados muy al comienzo de *Memorias de una joven formal*, que prefiguran las contradicciones que ponen en peligro la dicha infantil tan categóricamente enunciada, por otro lado, en otras instancias. Esta tensión madre-hija pone de manifiesto la corrosión interna de la dicha creída, y ese temor infantil se transmutará en rebelión juvenil y en lucidez para la comprensión de ciertos lazos humanos. El padre, por su parte, resulta un tanto ajeno a este mundo doméstico y feminizado de la primera infancia; sin embargo, su mirada también incrementaba el bienestar, cuando este se imponía. Ahora bien, esta *joie de vivre* que invadía a

la pequeña Simone también se debía a otras formas de la experiencia que iban más allá de lo vincular. No nos referimos a la plenitud del contacto con el mundo natural, sino a ese sucedáneo letrado que es el mundo de los libros. Ese mundo, al que hicimos referencia y comparamos, en sus efectos, con el goce natural, tiene, por su parte, derivaciones, correspondencias en otros campos, que le son muy cercanos.

No solo leer, entonces, hace feliz; dentro del mismo campo, Beauvoir reconoce otras actividades afines que contribuyen al bienestar: por un lado, el estudio y el aprendizaje que este conlleva. Por otro lado, esta apertura de los estudios se prefigura como una expansión de los límites para la vida futura: estudiar, aprender es el punto de partida de una independencia que, tal como le señala el padre a la joven Simone, será necesaria en el caso de ella y de su hermana en cuanto “desclasadas” de la burguesía parisina; es la formación, así, la que amplía las perspectivas y prefigura una vida al margen de la clausura doméstica.

Por lo demás, la idea de una “vida propia”, fuera del círculo familiar y cotidiano, es experimentada como una condición que se desprende de su situación, vivida como necesaria: es como si, para la pequeña Simone, la conjunción de situaciones aleatorias y coyunturales tuviera una necesidad que condujera a la justificación de su propia vida y condición:

Toda mi educación me aseguraba que la virtud y la cultura cuentan más que la fortuna: mis gustos me llevaban a creerlo; por lo tanto aceptaba con serenidad la modestia de nuestra condición. Fiel a mi decisión de ser optimista, hasta me convencí de que era envidiable: vi, en nuestra mediocridad, un justo medio (ibíd.: 51).

En efecto, lecturas, educación, conocimientos adquiridos permiten confirmar una posición subjetiva tendiente a la autosatisfacción; la pequeña Simone afirma la complacencia en su propia condición, base suficiente de una existencia justificada y feliz o, más bien, feliz en tanto justificada. No parece haber contingencia en el *estar en el mundo* de Simone, pues cada elemento puede ser comprendido como una causa suficiente de su *estar ahí*. La autora puede confirmar, entonces, su total identificación con su ser tal como le es dado o con las condiciones de su vida, lo que incluye su género.

No obstante, el relato de los años de infancia va mostrando las fisuras de ese universo infantil de Simone. La pequeña Beauvoir atraviesa emociones y experiencias que nada tienen de dichosas y que, de manera necesaria, la narradora presente tiene que señalar, de modo tal que la subjetividad que

habrá de devenir hacia el final del relato se constituya como una superación de lo amenazante y una afirmación de lo que ya marcaba la disposición a la felicidad. Por otro lado, esa configuración final, en la medida en que las *Memorias de una joven formal* son concebidas como una totalidad narrativa en la que los diferentes elementos encuentran su justificación, debe estar en germen en la primera Simone, de modo tal que las partes y etapas confluyan en una representación que las engloba y les da sentido. La felicidad de la niña Simone y la de la joven Simone son diferentes, en buena medida porque la joven tiene que ajustar cuentas con su mundo pequeñoburgués del pasado; no todo, entonces, puede ser “tan bueno” en el pasado para que el ideal de felicidad juvenil necesite cambiar en muchos sentidos.

La recuperación de esas fisuras del pasado es parte, en consecuencia, de la representación de la infancia feliz; aun cuando se encuentre un paliativo más o menos inmediatamente, o se formule una explicación contemporánea para esas vivencias o sentimientos desconcertantes, la condena de ese universo, apenas larvada, ya está en los recuerdos narrados del tiempo de la infancia. Por ejemplo, en la exaltación de la felicidad experimentada en el campo surge el contraste con la vida en París, lugar, este último, mucho más marcado por las obligaciones de la cotidianidad y las regulaciones del mundo social:

Mi felicidad alcanzaba su apogeo durante los dos meses y medio que pasaba todos los años en el campo. Mi madre tenía mejor carácter que en París; mi padre se consagraba más a mí; yo disponía de mucho tiempo para leer y jugar con mi hermana. No echaba de menos el colegio Désir: esa necesidad que el estudio confería a mi vida rebotaba sobre mis vacaciones. Mi tiempo ya no estaba reglamentado por exigencias precisas; pero su ausencia quedaba ampliamente compensada por la inmensidad de los horizontes que se abrían ante mi curiosidad. [...] Todas mis aspiraciones se conciliaban: mi fidelidad al pasado y mi gusto por la novedad, mi amor hacia mis padres y mis deseos de independencia (ibíd.: 80).

La afirmación categórica de la felicidad se formula junto con sus atenuantes, que son explicitados a partir de términos de comparación que permiten exaltar la superioridad de la experiencia fuera de París. En ese marco, la madre y el padre son quienes presentan un mayor contraste respecto de lo que muestran en otros contextos y son esas dos figuras hacia las que se va a orientar la toma de distancia posterior. La joven Simone

manifiesta la conciencia, cuando ella misma se afirma en su individualidad como exitosa estudiante universitaria, de que el propio futuro está en un lugar diferente del de participar de un matrimonio pequeñoburgués, es decir, fuera de lo que sus padres constituyen, con las imposturas de la institución matrimonial y de clase que han hecho propias.

Los límites de ese ser feliz de la infancia no solo se ponen de manifiesto en lo percibido respecto de los otros; las contradicciones están encarnadas en sentimientos que desmienten la felicidad pretendida: la angustia, la ira se apoderan en ocasiones de la pequeña Simone y, desde el presente de la narración, se buscan interpretaciones posibles para esos estados. Afirma Beauvoir: “yo era una niña muy alegre. Sin embargo, algo andaba mal, puesto que unas rabieta terrible me arrojaban al suelo, amoratada y convulsionada” (ibíd.: 13). La restricción respecto de la experiencia de felicidad, introducida por el marcador de oposición (*pourtant*), es un ejemplo de esa cualidad binaria que es la constitutiva de un estado que, en el deseo infantil, habría de ser monolítica: la pequeña Simone se siente feliz, *pero...* En este segundo término del estado se mencionan diferentes sensaciones negativas: experimentar el vacío, la ira, la rebelión. Estas experiencias destacan el potencial conflictivo de la subjetividad y prefiguran, en ese sentido, las rupturas posteriores.

Estos análisis sobre el estado de ánimo a los que acabamos de referirnos se sitúan en el presente de la narración: desde este tiempo se enuncian e intenta comprender las ambivalencias que, por su parte, son un componente necesario para el desarrollo subjetivo. Ahora bien, en el tiempo de lo vivido, la angustia, emoción menos devastadora que la ira o el vacío, se asocia, en un gesto que denota una comprensión insuficiente y engañosa de la propia situación:

Yo miraba a mis padres, a mi hermana y sentía algo cálido en el corazón. “¡Nosotros cuatro!”, me decía con felicidad. Y pensaba: “¡Qué dichosos somos!”.

Una sola cosa, por momentos, me entristecía: un día, lo sabía bien, ese período de mi vida terminaría. [...] No sé si me dicha solía estar cortada por ataques de tristeza, pero a menudo, de noche, lloraba por placer (ibíd.: 76-77)

La tristeza o la angustia se asocian al temor de una pérdida de algo que *parece*, a la pequeña Simone, la manifestación de lo necesario, armónico,

perfecto. Se es feliz, entonces, e infeliz al mismo tiempo, por la conciencia de que el tiempo va a destruir ese presente. Más allá de lo engañoso de este análisis que se desprende del pasado, lo persistente es la ambivalencia; en un acto de autoengaño, la tristeza se asocia a la posible pérdida de algo que, de todos modos, es ilusorio. Más cerca de la conciencia de su situación está la Simone del pasado que afirma sus estados contradictorios sin intentar “elucidarlos”; la afirmación simple, sin la sobreimpresión de un sentido posible, es un paso más adelante respecto de la etapa posterior, en la que la “felicidad” infantil es definitivamente irrecuperable.

3

Sobre el final de la primera parte de *Memorias de una joven formal*, la joven Simone hace un balance de su estado en ese momento, y esa evaluación la confronta con una situación muy poco cautivante; el tedio parece dar el tono de este nuevo momento, en el que se tendrán que delinear, en la mediación de lo que fue grato en el pasado y de lo que es posible en el presente, nuevas alternativas orientadas, si no a la felicidad, al menos sí a huir de la desdicha más o menos segura:

Las clases me aburríeron, aprendía mis lecciones, hacía mis deberes sin alegría, y empujaba con indiferencia la puerta del colegio Désir. Era mi pasado que resucitaba y, sin embargo, no lo reconocía: había perdido todo su colorido; mis días ya no tenían gusto. Todo me era dado y mis manos permanecían vacías. Caminaba por el Bulevar Raspail junto a mamá y me preguntaba de pronto con angustia: “¿Qué ocurre? ¿Es esto vida? ¿No es más que esto? ¿Seguirá esto siempre así?” Ante la idea de enhebrar a vista perdida, semanas, meses, años que ninguna espera, ninguna promesa iluminarían, mi respiración se detuvo, parecía que, sin prevenir, el mundo hubiese muerto. Tampoco sabía cómo nombrar ese desamparo (ibíd.: 99).

De la descripción de este estado, que no puede estar más alejado de una condición dichosa, se destacan dos nociones: la muerte, atribuida al mundo, y la imposibilidad de nombrar la situación que se atraviesa. Simone se presenta desprovista, sin herramientas, frente a la experiencia de un tiempo en el que deberá reordenar lo dado y lo nuevo a fin de no sucumbir ante lo que parece un *impasse* (la muerte, lo que no se puede

nombrar). La felicidad tan enfatizada en la niñez se quebranta definitivamente (ya no a través de vacilaciones o ambigüedades) y se pone de manifiesto un rasgo que atraviesa la obra –no solo autobiográfica– de Simone de Beauvoir: la angustia, la depresión, los estados de desesperación. Esta temática, estudiada en particular por Toril Moi, es conceptualizada, respecto de *Memorias de una joven formal*, en los siguientes términos:

Pero si su dicha se basa en una fantasía de fusionarse con otro dominante, la menor amenaza a aquel sentido de unidad profundamente gratificante y estimulante podría producir una experiencia igualmente violenta de desolación y abandono.

Y esto es de hecho lo que ocurre. A través de su vida, Beauvoir escribe; una profunda aflicción penetra su escudo de felicidad. En *Memorias de una joven formal*, Beauvoir pinta un cuadro idílico de su infancia temprana, solo para verse desconcertada ante sus propios ataques de ira violenta. En *La plenitud de la vida*, ella atrae nuestra atención hacia un fenómeno similar [...] (Moi, 1994: 224).

La explicación del carácter “dependiente” de esta felicidad no solo presenta la formulación de una regularidad efectivamente presente (en el caso de la infancia, en particular respecto de la madre), sino que muestra, en su falta de autonomía, su propia fragilidad. En este contexto, nombrar la muerte o el sinsentido es la consecuencia necesaria de una condición en la que el otro término necesario debe reconstruirse; esa parece ser la única condición de supervivencia. En esta instancia, la pequeña-joven Simone vuelve a dos fuentes *no humanas* de la vivencia de la plenitud; puesto que lo que se reconfigura es el universo con los otros, la opción es volver a dos causas ya probadas de dicha, que mantienen entre sí cualidades comunes: la naturaleza y la literatura. Cuando el contexto parisino, familiar y pequeño-burgués se va disgregando, más allá de su dura presencia, en la medida en que el sentido (feliz) lo abandona, se recupera el paraíso whitmaniano de Meyrignac; por esto es que la autora puede decir que, no bien llegaba allí, las paredes se desmoronaban y el ser perdía sus límites en el contacto con lo infinito natural. Por otro lado, la lectura también desplaza, también deshace paredes: hay una especialización de la experiencia literaria que no concuerda con el ambiente hogareño y ciudadano. Ciertas lecturas son clandestinas, en la cama, cuando los mayores no están; bajo estas condiciones excepcionales, la alegría también retorna: “Cuando mis padres salían de no-

che, yo prolongaba hasta muy tarde las alegrías de la evasión; mientras mi hermana dormía, apoyada en mi almohada, yo leía [...]” (ibíd.: 115). Este placer de la lectura, estrechamente ligado a la formación de *an intellectual woman*, ha sido subrayado, sobre todo en lo que concierne a sus efectos reparadores de la subjetividad, por Geneviève Fraisse:

Ella [Simone de Beauvoir] hace decir a una de sus heroínas de *La mujer rota*: “Niña, adolescente, los libros me han salvado de la desesperación” Recordemos la observación con que Germaine de Staël destaca en qué medida la lectura calma las “tormentas del corazón”; solo que Beauvoir habla de la infancia, de un momento cuasi fundacional, y no de la edad adulta (Fraisse, 2011: 124).

4

Las causas de los límites a la felicidad infantil van perdiendo la incertidumbre y las tensiones se pueden nombrar y conceptualizar, sobre todo en relación con la fisura que se establece con el mundo de los adultos; aquel “nosotros cuatro” se disgrega para conformar alianzas que excluyen a los mayores y se consolidan entre pares. En ese sentido, la confluencia del reconocimiento del fin de la infancia y la incursión de la figura de Zaza obedecen a la misma lógica: el ingreso en un estadio en el que el autoengaño va dando paso a la lucidez (y sufrimiento) de la revuelta:

A la salida mi profesora de historia se acercó a mamá, la influencia de Zaza me era nefasta; no tenían que dejarnos sentar una junto a la otra durante los cursos. Pese a mis esfuerzos las lágrimas asomaron a mis ojos; eso alegró a la señorita Gontran, que creyó que lloraba mi nominación de honor; yo me ahogaba de ira porque pretendían alejarme de Zaza. Pero mi angustia era más profunda. En ese triste corredor, presentí oscuramente que mi infancia tocaba a su fin. Los adultos me tenían todavía bajo su tutela, sin poder ya asegurarme la paz del corazón. Yo estaba separada de ellos por esa libertad de la que no sacaba ningún orgullo pero que soportaba solitariamente (de Beauvoir, 1983: 129-130).

Fijadas así las nuevas bases de su universo, la Simone adolescente debe resignificar la experiencia, sobre todo en lo que concierne a su círculo más próximo e inmediato: en primer lugar, los padres. Si, en relación con la

madre, una desaprobación o distancia inmovilizaba a la niña, le negaba el derecho a la existencia, en el nuevo tiempo de la adolescencia se empiezan a desarrollar estrategias, recursos propios del subalterno para convivir con la hostilidad y el desamor, al tiempo que se busca un sustituto más auténtico para la felicidad e infancia perdidas.

La relación con Zaza, la presencia de esta última en la narración autobiográfica, permite condensar, como en un pequeño mosaico, las reconfiguraciones, continuidades y rupturas que la felicidad posible y la futura imponen. Zaza es el otro que muere para que la nueva vida de la joven Simone comience: “Juntas habíamos luchado contra el destino fangoso que nos acechaba y he pensado durante mucho tiempo que había pagado mi libertad con su muerte” (ibíd.: 375). Atribuirle a Zaza la libertad conquistada constituye el primer paso para la nueva modalidad que el “ser feliz” adquiere en Beauvoir: si el paraíso bucólico y vincular de la infancia ya no existe, si la literatura ya no es mera evasión, esto se debe a que las utopías presentes arrastran a las pasadas, pero las alteran para que sean posibles de ser incluidas en la vida presente: la felicidad, o las utopías, se conquistan. Es significativo, en ese sentido, lo que formula Francis Jeanson:

De modo esquemático, tenemos, entonces, una primera posición, que es la de la adhesión casi pasiva y que postula una suerte de armonía preestablecida entre Simone y la creación: es el nivel del optimismo ingenuo, donde la felicidad parece en efecto *dada*; donde es posible, en el límite, decirse que se *es* dichoso. En el extremo opuesto, la relación con la naturaleza asume la forma de una *empresa*, seria, sistemática, casi enajenada, con vistas a apropiarse de un mundo que está mejor definido, esta vez, por su relatividad, por las resistencias que opone a nuestros esfuerzos para captarlo: es el nivel de un cierto optimismo agresivo, donde la felicidad no está dada ya más que a título virtual; donde debe ser descanso proyectada y construida (1966: 57).

El sustrato de las felicidades pasadas se conserva en cuanto tal en las utopías construidas en la primera juventud: la naturaleza, los otros (algunos, elegidos), las lecturas y sus derivaciones. Todo esto, en consonancia con lo que plantea Jeanson, no es dado sino perseguido, luchado, construido: la naturaleza se conquista en interminables caminatas; los vínculos se construyen, la *petite famille* destierra a la de origen; la literatura y la filosofía se leen, pero también se enseñan, se escriben. Lo que era *felicidad*

dada se transmuta, de manera significativa, en utopía porque experimentar la dicha supone una conquista, un trabajo, una dedicación; es, por lo tanto, un lugar al que se aspira llegar, pero que se acerca a uno en la medida en que uno se ocupa de que ello suceda.

Si comenzamos este trabajo con una reflexión en torno a *Memorias de una joven formal* en cuanto texto autobiográfico y a su peculiaridad –distancia de los hechos públicos, estructura novelística–, nuestra elección se debe a que la primacía de lo singular individual y de la organicidad estructural están en estrecha vinculación con la concepción de la felicidad: los días felices en el campo, con la familia, con las lecturas vuelven transfigurados (se conservan, en cierto sentido, permiten mantener, de esa manera, la unidad) en trabajo a conquistar: del paraíso perdido se pueden recuperar núcleos, pero con trabajo: ese nuevo “paraíso” es una utopía, un no lugar que la Simone de Beauvoir joven, pensante, rebelada sabe que es necesario conquistar. Recuperar el paraíso no es posible; reinventarlo, sí.

Bibliografía

- Appignanesi Lisa, “Beauvoir et l’écriture autobiographique”. En: *L’Homme et la société* 179/180 (1/2011), pp. 249-255.
- de Beauvoir, Simone, *Memorias de una joven formal*. Trad. de Silvina Bullrich. Barcelona: Edhasa, 1983.
- Fraisse, Geneviève, “Étude, souffrance, jouissance”. En: *L’Homme et la société* 179/180 (1/2011), pp. 118-127.
- Martin Golay, Annabelle, *Beauvoir intime et politique. La fabrique des Mémoires*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- Lecarme-Tabone, Éliane, *Mémoires d’une jeune fille rangée, de Simone de Beauvoir*. París: Gallimard, 2000.
- Jeanson, Francis, *Simone de Beauvoir ou l’entreprise de vivre*. París: Seuil, 1966.
- Moi, Toril. Simone de Beauvoir, *The making of an intellectual woman*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1994.

La evocación del horror burgués.
Vejez y caducidad en *Una muerte muy dulce* y
La ceremonia del adiós

Justamente por eso escribo este libro: para quemar la conspiración del silencio. La sociedad de consumo, observa Marcuse, ha sustituido la conciencia desdichada por una conciencia feliz y reprueba todo sentimiento de culpa. Hay que perturbar su tranquilidad. Con respecto a las personas de edad, es no solo culpable sino criminal

(Beauvoir, 2013: 8).

Según Mary Ellmann, “uno podría decir que el defecto de Simone de Beauvoir es la autoridad de su prosa: la ausencia de vacilación en tiempos vacilantes equivale a una presencia, una deficiencia tangible, un sentimiento de desorientación” (Ellmann, 1968: 166). En efecto, resultaría impropio y ajeno a la naturaleza de la obra de Beauvoir afirmar que estamos frente a una escritora vacilante y evasiva, que hace de la ambigüedad y de la indeterminación su ámbito. Sin embargo, parece desmedida la demanda de una única poética, señal unívoca de la singularidad de nuestro tiempo: para Beauvoir, la elección de principios estéticos no está en absoluto desligada del compromiso que asumió ante su época. Las afirmaciones contundentes, polémicas y controvertidas que la autora realiza y también el correlato de estas en el plano de la estructura narrativa –la manifestación de oposiciones, la lucha de contrarios que debe ser de alguna manera superada– son indicios claros de la incomodidad que el *milieu* le provoca. La representación podría haberse mostrado complaciente con el caos circundante estableciendo barreras menos rígidas entre la expe-

riencia y su imagen; el privilegio de una opción diversa es congruente con el proyecto que esta obra literaria ostensiblemente expone. La escritura, para Beauvoir, es una empresa que no solo involucra al individuo, sino que además lo define; en *Memorias de una joven formal* (1958) no solo pueden leerse los inicios de la carrera intelectual de Beauvoir; también la manera en que se define una identidad crítica y contenciosa. La formación que en esta obra se narra se lleva a cabo a contrapelo del sentido común; este principio de contradicción, que se detalla con minuciosidad en el relato de las experiencias juveniles, compondrá la peculiar materia narrativa de la vasta producción literaria de Beauvoir. Así, los antagonismos y las diferencias, ubicados en el centro de la escritura, constituyen la vía para entender hasta qué punto la autora pretende superar la anarquía del presente oponiéndose a él y ensayando formas de acción.¹

Una muerte muy dulce (1964) resulta un relato paradigmático para entender estos desencuentros entre Beauvoir y su medio. Podemos abordar esta cuestión, en primer término, analizando la manera en que es presentado Sartre. Se menciona al escritor en pasajes que resultan singularmente significativos, puesto que los juicios que se emiten tienen el poder de dar un sentido claro a situaciones o vivencias problemáticas. En primera instancia, se dice respecto de la ciencia:

A la primera prueba, yo había cedido: vencida por la moral social, había renegado de mi propia moral. “No”, me dijo Sartre, “fue vencida por la técnica: era fatal”. En efecto. Uno se halla inmerso en un engranaje y es impotente ante el diagnóstico de los especialistas, sus previsionesy sus decisiones (Beauvoir, 2017: 73-74).

¹ Toril Moi analiza esta preferencia de Beauvoir por un estilo categórico y poco dado a las ambigüedades, a partir de la noción de temor: “[...] Pero en tanto Breton y Duras – de maneras muy diferentes, por cierto – valorizan el poder transgresivo, desordenador de sus heroínas, Beauvoir se siente profundamente amanzada por ella: no son para ella los deleites de la feminidad inconscientes o la jouissance del desplazamiento disruptivo del significante. Representado como la contraparte positiva de Xavière, Pierre es mantenido afuera –sin ser alcanzado por– la escurridiza economía del inconsciente. Juntos, Françoise y Pierre son piedras pulidas, protegidas contra los terrores del voraz monstruo materno que acecha en las profundidades del inconsciente. Para Françoise, matar a Xavière es, simbólicamente, asesinar a su propio inconsciente, expeler a la mala madre de su psiquis y reclamar el control total sobre el cuerpo y la mente” (Moi, 1994: 123-124). Desde nuestro análisis, no obstante, la posición polémica y controvertida que adopta Beauvoir frente a su medio determina el carácter tajante de sus argumentaciones y la firmeza de su estilo.

Así como podemos encontrar que la mera elección de la vejez como tópico supone una crítica del orden social²—cuestionamiento que está explícitamente formulado por Beauvoir en su ensayo sobre el tema—,³ en *Una muerte muy dulce* se enfatiza esta acusación, en la medida en que no solo se cuestiona la supremacía que ha alcanzado la técnica en el mundo moderno, sino también la circunstancia de que la ciencia, convertida en esfera independiente, haya conseguido desligarse de los principios de la ética y haya cobrado sustantividad autónoma. La crítica contra la cosificación de la ciencia y la mutilación de la personalidad humana que aquella supone ha sido desarrollada con lucidez por Marcuse en *El hombre unidimensional*:

La cuantificación de la naturaleza, que llevó a su explicación en términos de estructuras matemáticas, separó a la realidad de todos sus fines inherentes y consecuentemente, separó lo verdadero de lo bueno, la ciencia de la ética. No importa cómo pueda definir ahora la ciencia la objetividad de la naturaleza y la interrelación entre sus partes; no puede concebirlas científicamente en términos de ‘causas finales’. Y aparte de lo constitutivo que pueda ser el papel del sujeto como punto de observación, cálculo y medida, este sujeto no puede jugar su papel científico como agente ético, estético o político (Marcuse, 1985: 173-174).

Pero, en *Una muerte muy dulce*, ese mismo problema aparece representado con una concreción y una subjetividad inusuales. Aquí no solo se manifiesta nuevamente la voluntad contestataria de la autora, que busca en los elementos distópicos del presente la materia de sus escritos, sino que resulta llamativo el papel de Sartre: ante la confusión del presente

² La voluntad de estetización que la sociedad burguesa revela es indisociable de su política de la vejez; en cuanto fenómenos ‘antiestéticos’, la ancianidad y la decrepitud se ocultan. Para Beauvoir, una de las funciones del intelectual es, precisamente, poner en evidencia este tipo de procedimientos y de ahí su ‘desconfianza’ respecto de lo bello. Es pertinente lo señalado por Francis Jeanson: “[...] la Belleza se le aparece [a Beauvoir] doblemente engañadora: ante todo, porque la obra ‘bella’ tiende más bien a fascinar que a proponer un sentido; después, porque está creada ‘para privilegiados, por privilegiados que, aun si han sufrido, han tenido la posibilidad de explicarse con sus sufrimientos’ [...]” (Jeanson, 1967: 252).

³ “Cuando se ha comprendido lo que es la condición de lo, viejos no es posible conformarse con reclamar una “política de la vejez mas generosa, un aumento de las pensiones alojamientos sanos, ocios organizados. Todo el sistema es lo que está en juego y la reivindicación no puede sino ser radical: cambiar la vida” (Beauvoir, 2013: 671).

—en verdad, la enfermedad y muerte de la madre suponen más de una desestabilización—, Sartre puede emitir juicios claros y dar un sentido coherente a la experiencia actual. Las relaciones que la narradora establece presentan diferentes aspectos: si con la madre se opera un principio de identidad que viene a restablecer una armonía desde hace largo tiempo quebrantada, la relación con Sartre vuelve ostensible una cierta gradación. No se encuentra en él una imagen análoga, que pueda finalmente confundirse con la propia, sino que es él quien, desde un lugar diferente, señala las incoherencias y da un valor a la experiencia.⁴ De acuerdo con el análisis de Toril Moi, el episodio de los Jardines de Luxemburgo es capital para comprender esta desigual relación entre Sartre y Beauvoir:

La derrota filosófica de Simone de Beauvoir en los Jardines de Luxemburgo conduce a la penosa pérdida de su propio estatuto soberano y exclusivo como un ser pensante. Por el resto de su vida, continúa percibiéndose como intelectual y filosóficamente inferior a Sartre (Moi, 1993: 19).

A partir de este hecho, Moi da cuenta de las contradicciones que conlleva ser una mujer intelectual bajo la dominación del patriarcado. Desde nuestra perspectiva, por otra parte, los aspectos conflictivos o paradójicos resultan productivos para comprender, a través de sus textos, cómo concibe Beauvoir su propia situación dentro de la sociedad y su relación con esta. No es aleatorio que Sartre aparezca como ese personaje aislado, que parece no inmiscuirse en el tráfico de identidades que exhibe el texto sobre la madre de Beauvoir, puesto que la autora aspira a mostrar aquí una experiencia de ‘mujeres’. La dedicatoria (*‘À ma soeur’*), la complicidad con algunas enfermeras en desmedro de los médicos que optan por identificarse con la supremacía de la técnica y de la ciencia y, sobre todo, los abundantes indicios de semejanza con la madre constituyen la singular materia del texto. La situación de Sartre frente a esta comunidad se torna ambigua: es el excluido y, a la vez, el que desde la distancia sanciona.

⁴ La identificación de Beauvoir con su madre, tema que nos ocupará especialmente en este trabajo, aparece también considerada desde la perspectiva de Sartre: “Hablé a Sartre de la boca de mi madre, tal como la había visto aquella mañana, y de todo lo que en ella descifraba: una glotonería reprimida, una humildad casi servil, esperanza, angustia, soledad —la de su muerte, la de su vida— que no quería confesarse. Y mi propia boca, me dijo él, ya no me obedecía: yo había puesto la de mamá en mi rostro y sin quererlo imitaba sus mímicas. Allí se materializaba toda su persona y toda su existencia. La compasión me desgarraba” (Beauvoir, 2017: 40).

Sin embargo, no solo es la figura del filósofo la que tiene esta función reguladora; como ya dijimos, para Beauvoir no es posible dejar el espacio libre para la confusión. Frente a este desafío, las alternativas son diversas: las apreciaciones de Sartre, la rigurosa construcción narrativa, la preponderancia final de alguna instancia cuando se establece la lucha entre contrarios. Estas soluciones ponen de relieve que el universo narrativo de Beauvoir está concebido como una zona siempre asediada por antagonismos y discrepancias, expresión temática y formal de los desacuerdos con el entorno que deben ser superados. Si bien Beauvoir no deja de plantear, por ejemplo, el absurdo final que impone la muerte, la recurrencia misma de esta cuestión está ligada a su proyecto utópico: resulta mucho más intolerable esa ausencia de sentido final cuando se considera que, en ciertas condiciones, la vida podría llegar a tener un alcance plenamente humano. Se desea un orden social diverso, pero el presente no ofrece más que desengaños. Frente a esto, Beauvoir opone su propia obra como talismán: en esta última se ponen en escena conflictos y desigualdades que más de una vez se disipan en un final ejemplificador o en la violenta afirmación de unas de las partes. Temores y deseos se funden, entonces, en la imagen de desproporciones que aún no han sido rebasadas.

En *Una muerte muy dulce* la oposición entre materialidad y espiritualidad es esencial; no obstante, en esta suerte de lucha de contrarios, la 'primacía de lo espiritual' se deshace. El porqué de esta condena es ostensible: la historia de la enfermedad y de la muerte son patrimonio de lo físico. Sin embargo, el ensayo indaga esta antítesis: más allá de la fuerza con que el deterioro y la vejez se impongan, el relato no abandona la divergencia y extrae de ella su temática. Con este ensayo, Beauvoir parece estar cerrando una cuestión que fue el eje de su primera obra; en efecto, *Cuando predomina lo espiritual* (1979) posee un título irónico, primera muestra de rechazo y desafío frente a cualquier manifestación de 'moral espiritualista'. Beauvoir no solo establece una distancia respecto de Maritain: ciertos aspectos de sí misma, contra los que se ha rebelado, son también objeto de sarcasmo. Este cinismo –que proyecta incluso hacia sí misma– es también significativo desde otra perspectiva: teniendo en cuenta que, en *Una muerte muy dulce*, las manifestaciones de identificación entre Beauvoir y su madre son cuantiosas, cobra singular valor el hecho de que su madre haya encarnado largamente una moral espiritualista. También en relación con esto el ensayo revela coincidencias; por ejemplo, la ironía que Beauvoir manifiesta

hacia el ideólogo del catolicismo en *Cuando predomina lo espiritual* no dista tanto de la que Françoise expone acerca de la correspondencia entre las dos hermanas; en este caso, Beauvoir está alineada junto a su hermana, próximas ambas al estilo idealista y destinatarias de la mordacidad materna.⁵ Así, el choque con la vejez y la muerte de la madre hace resurgir antiguas representaciones que se confunden en el desorden de subjetividades discontinuas y borrosas.⁶

La asociación entre vejez y enfermedad resulta inevitable; Beauvoir alude al tema en *La vejez* (1970),⁷ pero también lo refiere a Sartre:

Cada mañana, cuando iba a despertarlo, tenía prisa por saber si respiraba. No sentía una verdadera inquietud; era más bien un fantasma, pero que significaba algo. Las nuevas molestias de Sartre me obligaron a tomar conciencia, dramáticamente, de una fragilidad que de hecho ignoraba (Beauvoir, 1982, 18).

A lo largo de toda *La ceremonia del adiós*, Beauvoir expone la indisociable unión que se manifestó, durante los últimos años de este, entre decrepitud física, enfermedad y muerte. En el caso de su madre, sin embargo, se plantean cuestiones diferentes: la “liberación” que sintió Françoise, en el tramo final de su vida, respecto de viejas obligaciones parece ser el fundamento de una actitud más “optimista”, que trata de alejar la sombra del deterioro en su experiencia cotidiana. Para Sartre, los últimos años fueron una suerte de epílogo lógico de su modo de vivir; de aquí que en él aparezcan, en el lugar del entusiasmo, alguna modestia y resignación. No obstante, tampoco quedan establecidas de manera unívoca las correspondencias entre enfermedad y muerte en *Una muerte muy dulce*; fiel a su

⁵ “Cuando yo estaba pasando unas vacaciones con Zaza, mi hermana me escribió. En su estilo de adolescente, me hablaba de su corazón, de su alma y de sus problemas. Le contesté. Mamá abrió mi carta y se la leyó en voz alta a Poupette, riéndose a carcajadas de sus confidencias” (ibíd.: 51).

⁶ Toril Moi sostiene que al llamar a la protagonista de *La invitada*, Françoise, como su madre, “Beauvoir está haciendo desafiadamente su entrada en el campo literario de Francia como un absoluto triunfo y liberación respecto del campo de la madre” (1993: 120). Desde nuestro análisis, sin embargo, esto podría entenderse como una manifestación más de los límites difusos e inciertos entre ciertas identidades.

⁷ “Hay una relación recíproca entre vejez y enfermedad; esta acelera la senescencia y la edad avanzada predispone a los trastornos patológicos, sobre todo a los procesos degenerativos que la caracterizan. Es muy raro encontrar lo que podría llamarse ‘la vejez en estado puro’. Las personas de edad son afectadas por una polipatología crónica” (Beauvoir, 2013: 37).

propia coherencia, el ensayo plantea una incertidumbre persistente entre salud y dolencia, entre muerte y vida. Desde los primeros diagnósticos acerca del estado de Françoise, la salud se confunde con la enfermedad: cuando parecía estar bien, en realidad estaba ya enferma; cuando cree haber sido operada de algo simple, se está precipitando a la muerte. Por último, mientras todos imaginan que la enferma desconoce la gravedad de su estado, ella deja, de forma silenciosa, indicaciones acerca de cómo desea ser enterrada. En este nivel, las antítesis también parecen diluirse: la vida no puede desprenderse de su contrario y ninguna forma de existencia escapa a la condena final; además, las formas actuales del ordenamiento social implican que se deba sumar, a la obsesionante fragilidad de nuestra propia condición, una muerte cotidiana que es, en algunos casos, invisible, y en otros, intolerable: para que no haya muertos vivientes sería necesario devolverle un sentido humano a la experiencia: “[...] ¿qué debería ser una sociedad para que en su vejez un hombre siga siendo un hombre? / La respuesta es sencilla: sería necesario que siempre hubiese sido tratado como un hombre” (Beauvoir, 2013: 669).

La manifestación de antagonismos e incompatibilidades es notoria tanto en *Una muerte muy dulce* como en *La ceremonia del adiós* (1981): así como, por ejemplo, en *La invitada* (1943) se oponen Xavière y la protagonista, y en *Memorias de una joven formal* la narradora debe enfrentar diferentes obstáculos presentes en el camino de su formación, también los ensayos que analizamos establecen oposiciones y luchas elementales. La madre está amenazada por la *bigoterie* de su medio, y la historia de su final es, a la vez, un ajuste de cuentas con aquellos que se presentan como defensores inquebrantables de la moral católica: si no hubo sacerdote, si no hubo oración, es porque, en lo extremo de su situación, Françoise de Beauvoir se reconcilió con lo corpóreo y concreto. La hija quiere eliminar las sospechas que recaigan sobre su conducta –el pertinaz aislamiento y el desinterés de Françoise sobre su ‘vida espiritual’ se deben a la acción programática de sus hijas–: si la madre se distancia de sus hábitos y costumbres, eso se debe a que se ha tornado más idéntica a sí misma. Ya en *La vejez* se indica esta posibilidad que se abre con la senectud: “Pero es cierto que de modo general la vejez tiene ciertas ventajas. Ser relegado al margen de la sociedad es escapar a las coacciones, a las alienaciones que son su patrimonio; la mayoría de los viejos no aprovecha esta posibilidad que se presenta a algunos y que algunos aprovechan” (Beauvoir, 2013: 601). Puede ocurrir, entonces, que algunos

comportamientos complacientes sean eliminados por el viejo al mismo tiempo que este es relegado al margen de la sociedad: efecto en cierto sentido liberador, que permite una mutua aproximación entre madre e hija. Frente a los devotos militantes está la autoridad de la narradora, que afirma que Françoise no fue nunca tan diferente y, a la vez, tan idéntica a sí misma como en sus últimos tiempos.

La polémica también está presente en *La ceremonia del adiós*, pero bajo otro aspecto: en sus últimos tiempos, Sartre –nos dice Beauvoir– no fue tan semejante a sí mismo como se habría deseado que fuera. No sufre un despojamiento capaz de volverlo más auténtico, sino que por el contrario es, por momentos, un nombre que, vacilante y debilitado, puede aparecer asociado a afirmaciones que lo traicionan. Para Beauvoir, la lucha es aquí clara: la descripción mórbida de la decadencia física es el camino para demostrar que Sartre es, a la vez, el mismo y otro. Una voluntad que puede aparecer por momentos quebrantada⁸ no es, para Beauvoir, la mejor defensa de un nombre que aún aparece al final de muchos escritos. Así, se impone un trabajo que es “moralizador”, por cuanto debe despojar de mistificaciones el nombre de Sartre, elemento constante de una identidad que se debilita y distancia. Beauvoir no vacila en asumir este papel ilustrativo que hace, también, que su propia subjetividad se transforme: la expresión de Moi “inferior solo a Sartre” se revierte en este ensayo con el que Beauvoir clausura la historia de su singular relación con el escritor. También aquí parece haber más de una pugna en juego: no solo se “limpia” la imagen de Sartre resaltando –paradójicamente– la decadencia física y la cotidianidad escatológica de su vejez, sino que el nombre de Beauvoir también se modifica: al narrar los últimos años de Sartre y determinar los sentidos que se deben asignar a su experiencia, Beauvoir lleva a cabo una rebelión silenciosa y acaso involuntaria, puesto que, al sobrevivir al filósofo y escribir acerca de él, se invierten definitivamente las jerarquías.

Si, en el caso de Françoise, se produce una paradójica y tardía reconciliación con el cuerpo, en Sartre la relación con este es en todo sentido diferente: los dictados de lo concreto no fueron rechazados en función de ideales abstractos, y el destino de este se cumple de manera silenciosa e implacable.

⁸ Así describe de Beauvoir la relación que Sartre tiene con Pierre Victor: “¡Victor quiere absolutamente que todo el origen de la moral esté en la Torah! ¡Pero yo no estoy de acuerdo! —nos decía. Y ya he señalado que, durante algunos días, luchaba contra Víctor, y que después, por agotamiento, cedía. Víctor, en lugar de ayudarlo a que enriqueciera su pensamiento, lo presionaba para que renegara de él” (Beauvoir, 1982: 158).

Esta coherencia entre identidad y acción –de ninguna manera alejada de la preocupación por la libertad– pareciera ser la fuente de una aceptación poco quejumbrosa de la decrepitud: “Lo que es cierto, es que el drama de sus últimos años fue consecuencia de su vida entera. A él se le puede aplicar la frase de Rilke: ‘Cada uno lleva en sí su muerte, como la fruta su hueso’. Sartre tuvo la decadencia y la muerte que llamaba su vida. Y quizá, fue por eso que las aceptó con tanta calma” (Beauvoir, 1982: 139).

En *La vejez* analiza de Beauvoir qué tipo de relación propone la sociedad actual entre vejez, ocio y trabajo. La consideración de estas dos últimas categorías no es ajena a los ensayos que nos ocupan; en algunos casos –señala Beauvoir en *La vejez*– el fin de la vida laboral es experimentado como una liberación; para quienes han vivido de manera empática su trabajo, y han concebido a este como una forma de “trascendencia”, la pasividad forzada se experimenta como despojamiento. Hay que ubicar aquí el ‘caso’ Sartre:

Él amaba la vida, incluso con ardor, pero a condición de poder trabajar; hemos visto a lo largo de esta crónica que el trabajo era para él una obsesión. Ante su incapacidad de llevar a cabo lo que había empezado abusó literalmente de los estimulantes, multiplicó sus actividades de tal manera y fue tanto más allá de sus fuerzas que la crisis fue inevitable (Beauvoir, 1982: 139).

El súbito reposo impone un vacío que nunca antes había existido; ahora bien, puede ocurrir a la vez lo contrario: sobre el fin, se impone una voluntaria proliferación de actividades que pretende ocultar, más allá de su propia banalidad, la falsedad y mistificación de cierto modo de vida. A esta última situación corresponden los años finales de Françoise: “Pero el ocio no le convenía. Ávida de vivir por fin a su gusto, se había inventado gran cantidad de actividades” (Beauvoir, 2017: 23). Pero esta abundancia de ocupaciones es, quizá, la última transición antes del fin: ya en su ensayo ha señalado Beauvoir que el ejercicio monótono y reiterado de determinadas acciones aporta, en la ancianidad, la ilusión de un eterno presente y de la abolición de la cronología.⁹ No obstante, esa vida regularmente ordenada, la ‘petite

⁹ Así expone Beauvoir esta cuestión en *La vejez*: “De modo que el hábito asegura al anciano una especie de seguridad ontológica. A través de él sabe quién es. Lo protege contra sus ansiedades difusas asegurándole que el mañana repetirá el hoy. Sólo que esta construcción que opone a la arbitrariedad de los demás y a los peligros con que esa arbitrariedad puebla el mundo, está a su vez peligrosando en el mundo, depende de las

vie' de la que habla el 'professeur B.' en *Una muerte muy dulce*, es el último escalón que le queda por descender a Françoise; ya instalada en su nueva rutina de la clínica, sus acciones se reducen al mínimo: la comida y la higiene diarias, las charlas y poco más. Esta postergación de los antiguos ritos es paralela de otra que afecta directamente a su apariencia: es escasa la ropa sobre su cuerpo viejo y deteriorado, y su carnalidad queda a la vista. Es revelador que el ensayo vuelva una y otra vez sobre la desnudez del cuerpo enfermo, ya que este condensa en sí mismo una gran diversidad de sentidos: es, por un lado, la forma más clara de representar la renuncia terminal a la hipocresía burguesa;¹⁰ por otro, ofrece el medio de identificación entre madre e hija. Ambas encuentran, en esa carnalidad innegable, una realidad compartida que ha sido experimentada, en cada uno de los casos, de manera diferente: la represión y la frustración son el precio que Françoise pagó por adecuarse al orden social. La hija, por el contrario, forjó para sí misma una vida fuera de lo común y descifra, al acercarse la muerte de su madre, todo lo que ese cuerpo desnudo quiere expresar: "En su infancia comprimieron su cuerpo, su corazón y su espíritu bajo un arnés de principios y prohibiciones. Le enseñaron a meterse en cintura a sí misma. En ella subsistió una mujer de sangre y de fuego: pero contrahecha, mutilada y desconocida para sí misma" (ibíd.: 55). Beauvoir señala que en su madre existía aún "una mujer de sangre y de fuego": precisamente en cuanto mujer, el camino de la represión fue, para Françoise, casi un destino. Tampoco es casual que la identidad de Beauvoir y la de su madre se presenten, en este texto, como una continuidad borrosa. Dijimos ya que la categórica presencia de lo corpóreo en los días finales de la madre alienta esta identificación, en tanto ciertas 'barreras' son dejadas de lado. Pero debe tenerse en cuenta también otra cuestión: la convivencia en una sociedad patriarcal no puede menos que unir a las mujeres en cuanto víctimas de un orden social injusto. Si los rasgos de Sartre parecían extraños, distantes, los que unen a la madre con la hija son tan semejantes que ineludiblemente acaban por fundirse.¹¹

voluntades de los demás. Por ser su defensa contra la angustia, el hábito se convierte en el objeto en que se concentran todas las angustias; ante la idea de tener que abandonarlo, el viejo siente que "la muerte viene hacia él" (Beauvoir, 2013: 579).

¹⁰ "La enfermedad había quebrado su caparazón de prejuicios y pretensiones: quizá porque ya no necesitaba de esas defensas. Su deber primordial era restablecerse, es decir, ocuparse de sí misma; al abandonarse sin escrúpulos a sus deseos y a sus placeres, se había liberado al fin de su resentimiento" (Beauvoir, 2017: 77-78).

¹¹ Toril Moi analiza en su libro la explícita identificación que Beauvoir realiza en *Final de cuentas* entre Sylvie Le Bon y ella: "[...] en *Final de cuentas*, Le Bon es representada

Es sabido que Beauvoir y Sartre sentían particular estima por los moralistas franceses: admiraban en ellos no solo la maestría en el estilo y la precisa articulación del pensamiento, sino por sobre todo esa inigualada capacidad para comprender y denunciar las miserias humanas que –con escasas pero eminentes excepciones– parecen haber perdido en forma casi irremisible los pensadores del capitalismo desarrollado y del tardío. Un pasaje de los *Caractères* de La Bruyère condensa muy bien el *animus* que domina en las obras de Beauvoir que en esta ocasión hemos analizado.

La vida es corta y tediosa: se pasa íntegramente en desear. Se aplaza para el futuro su reposo y sus goces; para esa edad, a menudo, en que los mejores bienes han desaparecido, la salud y la juventud. Llega ese tiempo, que nos sorprende aún en medio de los deseos; uno está allí cuando la fiebre nos atrapa y extingue: si uno se hubiese curado, no habría sido sino para seguir deseando durante más tiempo (La Bruyère, 1975: 235).

El énfasis que aquí se coloca sobre la tiranía del deseo, de un deseo que exige de los hombres la perpetua expectación de un futuro y la consecuente depreciación de las necesidades inmediatas (actitudes que, por otro lado, han sido frecuentemente identificadas como propias de la sociedad burguesa y del orden patriarcal), podría muy bien avenirse con la reivindicación que Beauvoir realiza de lo material y corpóreo; es decir: de esa existencia mundana cuya mutilación no ha de ser compensada por la esperanza en un orbe suprasensible. Una oposición consecuente al ‘predominio de lo espiritual’ ha de requerir de una honda crítica a toda ideología obstinada en justificar –sobre bases religiosas o científicas– la represión de lo corpóreo. Dicha crítica debe buscar, por un lado, la rehabilitación del mundo sensible y la destrucción de la alienación técnica y religiosa, pero también la exhibición sin atemperamientos de los horrores de la vida moderna. Una sociedad que, como ha dicho Marcuse, procura

consistentemente como su doble. Ella tiene la misma relación tensa con su madre: el mismo sentimiento de revuelta; ella ha sido acusada también de relaciones lésbicas en su pasado; está desgarrada entre la afirmación apasionada de la vida y la felicidad y violentas crisis de ira y depresión, y es una intelectual; incluso fue convocada para enseñar filosofía en el mismo lycée en Rouen donde Beauvoir ha enseñado en la década de 1930” (Moi, 1993: 242). Esta similitud y esta atracción pueden comprenderse, siguiendo nuestra perspectiva, a partir del inevitable contexto que el orden patriarcal impone a las mujeres y a las vivencias recurrentes que esto engendra.

imponer una falsa conciencia feliz –hecho que vemos reproducido *ad infinitum* en la publicidad y en los productos de la industria cultural–, tiene que hurtarse por fuerza a la ostentación de una fealdad y una decrepitud carentes de suavizamientos. Beauvoir, al exhibir sin estetización alguna los horrores de la enfermedad y la vejez, no solo aspira a minar el falaz optimismo impuesto por la sociedad de consumo, sino que, al señalar que la transitoriedad se encuentra inscrita en los seres y en las instituciones humanas, también procura socavar los fundamentos de una estructura social que desearía presentar sus propios fundamentos como realidades eternas, sustraídas a las contingencias del cambio natural e histórico. De ahí el enorme potencial que *Una muerte muy dulce* y *La ceremonia del adiós* encierran desde una perspectiva de género y clasista: aquí todas las fuerzas están colocadas al servicio del torturado reino de este mundo.

Bibliografía

- Beauvoir, Simone de, *La ceremonia del adiós. Seguido de conversaciones con Jean-Paul Sartre, agosto-septiembre de 1974*. Trad. de J. José Carbajosa. Barcelona: Edhasa, 1982.
- , *La vejez*. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.
- , *Una muerte muy dulce*. Trad. de Elena Martín. Revisión de Ana Moix. Barcelona: Edhasa, 2017.
- Ellmann, Mary, *Thinking about women*. Nueva York: Harvest Brace Jovanovich, 1968.
- Jeanson, Francis, *Simone de Beauvoir o la empresa de vivir. Seguido por dos entrevistas con Simone de Beauvoir*. Trad. de José Bianco. Buenos Aires: Sudamericana, 1967
- La Bruyère, *Les Caractères ou Les Moeurs de ce siècle*. Préface de Marcel Jouhandeau. Édition d'Antoine Adam. París: Gallimard, 1975.
- Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Trad. de Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985,
- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir. The making of an intellectual woman*. Oxford: Blackwell, 1993.

Inútil quemarse la sangre: sobre *La vejez*, de Simone de Beauvoir

Publicado en 1970, el ensayo *La vejez*, de Simone de Beauvoir, se encuentra mucho más apartado en el tiempo de *El segundo sexo* (1949) que de *Una muerte muy dulce* (1964) o de *La ceremonia del adiós* (1981), ensayos, estos últimos, que conjugan lo biográfico y lo autobiográfico para narrar la vejez, la enfermedad y la decadencia; la muerte, en suma, de otros: su madre y Sartre. Ese sentido biográfico y autobiográfico al mismo tiempo puede acercarse, no como cualidad del ensayo, sino como motivación de este, en relación con *La vejez*, que no está concebido desde la plenitud de la vida sino, más bien, desde la fuerza de las cosas.

No obstante, el propósito que pudo haber conducido, a finales de la década del 40, a la escritura del primer gran libro del siglo XX sobre la condición de las mujeres no está distanciado de lo que resulta el motivo del extenso ensayo sobre la vejez, más allá de estas resonancias autobiográficas que hemos esbozado: exponer qué implica ser viejo y señalar cuál es el camino para que lo ineluctable biológico no se convierta en un destino de infortunio. Así lo señala Beauvoir:

Justamente por eso escribo este libro: para quemar la conspiración del silencio. La sociedad de consumo, observa Marcuse, ha sustituido la conciencia desdichada por una conciencia feliz y reprueba todo sentimiento de culpa. Hay que perturbar su tranquilidad. Con respecto a las personas de edad, es no sólo culpable sino criminal (de Beauvoir, 2013: 8).

Para la ensayista, la sociedad, con sus iniquidades, es responsable de lo que hace con la vejez y lo que conlleva, por lo tanto, que esta se convierta en su objeto de análisis y de denuncia. Ahora bien, así como en relación con las mujeres Beauvoir encuentra que es en la sociedad, y no en la biología, donde hay que buscar las respuestas para la otredad que les es

atribuida, el mismo derrotero ha de seguirse en torno a las implicancias de ser viejo. En las sociedades primitivas, observa la autora, el anciano “es realmente el *Otro*, con la ambivalencia que entraña ese término. Distinta, la mujer es tratada en los mitos masculinos a la vez como un ídolo y como un estropajo. Así –por razones diferentes, de un modo distinto– el viejo en esas sociedades es un subhombre y un superhombre” (ibíd.: 105); por otra parte, el lugar ocupado como viejo no es nunca conquistado por él, sino que le es concedido: “He mostrado en *El segundo sexo* que cuando las mujeres sacan de sus poderes mágicos un gran prestigio, en realidad lo deben a los hombres. La misma observación vale para los viejos con relación a los adultos” (ibíd.: 106). Sin embargo, la suerte de la mayor parte de los ancianos parece ser peor aún que la de la mayor parte de las mujeres: el anciano devenido en *otro* no es más que una “boca inútil”; a diferencia de las mujeres, este no puede extraer ningún signo positivo del lugar que le es asignado: “Cuando pierde sus capacidades, se presenta como otro; entonces se convierte, mucho más radicalmente que la mujer, en un puro objeto” (ibíd.: 109).

Nombrar la vejez. La biología, desde siempre, estableció su punto de vista sobre la senectud. Hipócrates, observa la autora, describe con minucioso detenimiento los signos que le están asociados; Galeno, por su parte, la define como a mitad de camino entre la salud y la enfermedad, definición que, afirma Beauvoir, aún lleva en sí verdad. La geriatría y la gerontología conforman sus discursos en torno a ella. Sin embargo, la biología solo aparta de la vejez su verdad social, real objetivo del desmembramiento de ideas recibidas que el ensayo de Beauvoir realiza.

De las sociedades, entonces, a la sociedad actual: la contemporánea de la escritora y la contemporánea a nosotros, porque sus puntos de anclaje se conservan. Sin embargo, quedan en el pasado algunos hitos: Homero, quien asocia vejez y sabiduría; la oposición entre la tragedia y la comedia, dado que, destaca Beauvoir, en Eurípides el anciano es un sujeto, mientras que, para Aristófanes, ya devino en objeto; la inclemencia en la descripción de la fealdad que a la vejez atribuye Juvenal; la asociación que, en la Edad Media, se produce entre ceguera y ancianidad; por último, Montaigne, y su lucidez para pensarla:

Con arreglo a su propia experiencia, se interroga sobre la vejez como si nadie antes que él lo hubiera hecho; ése es el secreto de su profundidad: la mirada directa y exigente a una realidad que por

lo general se trata de enmascarar. La Antigüedad caricaturiza a los viejos mientras hace el elogio de la vejez. Montaigne se niega tanto a burlarse de ella como a exaltarla (ibíd.: 196).

Imágenes, en suma, que, como afirma la autora, indican continuidades; los “clichés” ligados a la vejez se perpetúan “en parte porque el viejo sufre un destino biológico inmutable. Pero además, como no es agente de la Historia, el viejo no interesa, no vale la pena estudiarlo en su verdad” (ibíd.: 202). Estudiarlo en su verdad: muestra de la intención perseguida por un ensayo que afirma, a su vez, que la vejez, tal como la conocemos y vivimos, es el producto imperfecto de una sociedad hendida que pretende desfigurar sus propias contradicciones.

¿Qué hay de la vejez, entonces, que se continúe, que se replique de una a otra y que nos confirme que, al contrario de lo que esperaba Beauvoir y de lo que muchos esperamos, aún vivimos en una sociedad que hace de ella una adversidad? ¿Por qué, entonces, cuando miramos los ojos opacos de un anciano querido nos duele tanto que esté ahí, en el tránsito de una experiencia social y biológica que no le permite olvidarse de su signo más que en efímeras epifanías de felicidad? Porque la vejez nos confirma que la vida puede no ser breve, pero sí lo es en ella, necesariamente, lo fugitivo utópico, fuera del tiempo.

A la vejez se suman, uno después de otro, nos recuerda la autora, diversos rasgos que la confirman como condena. El aislamiento, por un lado, que deja a los ancianos al margen de la comunidad y de la comunicación; esta dimensión de las relaciones humanas anuladas se confirma en la materialidad del encierro, para muchos, en hospicios de vejez; como el negado Chabert de Balzac, a quien Beauvoir cita como ejemplo literario de ancianos tratados como desechos; muchos son nadie, pierden nombre, identidad y se convierten en números en estos lugares de mera acumulación de restos de vida: “El pensionista sufre, ante todo, por coacciones a que está sometido. El reglamento es muy estricto; la rutina, rígida; hay que levantarse y acostarse temprano. Separado de su pasado de su medio, a menudo vestido de uniforme, ha perdido toda personalidad, no es más que un número” (320).

Para otros, el lugar habitado sigue siendo la casa. Allí, muchos viejos ven invertirse una tensión de poder que, hasta entonces, cuando participaban del mundo exterior, había sido otra: lo doméstico como el do-

minio de lo femenino puede convertirse en el ámbito de una “venganza”. Sensible a las desigualdades de género, Beauvoir no cae, sin embargo, en el fácil engaño de creer que devolver una tiranía por otra constituye un modo de justicia. Muy por el contrario, la formas domésticas y femeninas de la humillación hacia sus compañeros varones y viejos no hacen más que mostrar la corrupción de una forma de vida en sociedad puesta en cuestión desde sus más elementales bases; es esto lo que constata Beauvoir cuando afirma que “La mujer entonces toma ventaja al marido y suele sacar de esta superioridad la impresión de un desquite. Algunas tratan entonces agresivamente de humillar al hombre en su virilidad. Las personas de edad tienen conciencia de este cambio de papeles” (ibíd.: 327).

La vejez en la casa, en el hospicio, en el aislamiento. Estos son algunos de los rasgos de la exterioridad de una experiencia que es un destierro o que, más bien, expone palmariamente el destierro de una vivencia alienada. Hay, asimismo, observa Beauvoir en su extenso ensayo, formas subjetivas de la experiencia de la vejez; hay recurrencias en el modo de vivir el ser viejo. La autora destaca la relación peculiar que los ancianos establecen con el tiempo; un giro, “de mi tiempo” (ibíd.: 651), explicita el anclaje reiterado en el pasado. Los ancianos tienen “predilección por los días pasados” (ibíd.: 448): el viaje hacia atrás no solo los aparta del presente, sino que les devuelve algo de la potencialidad que encerraban, o creían que encerraban, aquellos días. Las anécdotas están en lo remoto y así se las narra; pero, más concluyente en relación con su situación presente, su propia identidad se afirma también en pasado. Si, como señala la autora, “Cuando el trabajo ha sido elegido libremente y constituye una realización de uno mismo, renunciar a él equivale en efecto a una especie de muerte” (ibíd.: 327), es congruente que la pertenencia profesional se pierda: los residentes de un hospicio, dice la autora, lloraban cuando se les preguntaba qué habían hecho antes, en qué habían trabajado.

Por otra parte, la ilusión de abolir el tiempo se plasma en rituales. En contra de una interpretación alienante de estos, en la vejez parecen ser un conjuro frente a la certeza de que no hay finalidad ni trascendencia en lo hecho, sino mero acercamiento a la muerte: “El viejo concede más valor que nadie a la poesía del hábito, pues confundiendo pasado, presente, futuro, la arranca del tiempo, que es su enemigo, le confiere esa eternidad que ya no encuentra en el instante” (ibíd.: 578). Por lo demás, hay ritos vivificadores; mucho más que meras rutinas domésticas: días recurrentes de

visita de los más jóvenes, horarios reiterados para ocuparse de un animal; la afectividad se pliega a la repetición y hace que todo –la enfermedad, las torpezas, el tejido que no cicatriza– pueda ser olvidado.

Pero la mayor parte del tiempo no se olvida, y se convive con la angustia de las penurias, de las necesidades que apremian; de allí la ira, las inestabilidades; de allí también, como nos recuerda Beauvoir, que la serenidad presuntamente característica de la vejez no sea más que un mito que encubre su zozobra: “Como se ve, hay que descartar radicalmente un prejuicio: la idea de que la vejez trae la serenidad” (ibíd.: 598).

Para la autora de *El segundo sexo*, la negación de la trascendencia, la imposibilidad de proyectar constituye una ausencia perentoria de la vejez, la carencia sostenida desde el imperfecto entramado social que niega cualquier cosa más allá de lo inerte: “No querer nada, no hacer nada es condenarse a la siniestra apatía en la que se hundeen tantos jubilados. La desgracia es que resulta difícil encontrar razones para actuar cuando las antiguas actividades están vedadas” (ibíd.: 476). Esta prohibición es, en sus propios términos, la experiencia de esa “esa ‘náusea’ que Sartre ha descrito” (ibíd.: 567). Para la condena inevitable hay utopías transitorias, alianzas que pueden socavar la marginación; los dejados de lado, por su rango etario y su improductividad, pueden entablar un vínculo que provee un venturoso paliativo. Los adultos, padres e hijos a la vez, son el núcleo adaptado a una sociedad que exige la productividad y quedan entre los más pequeños y los muy grandes; ambos un poco olvidados, los adultos les ceden el espacio para crear una complicidad cercana al ensueño:

La relación de los jóvenes y los adolescentes con los viejos no reflejan tanto la que tienen con el padre como con el abuelo; desde el siglo pasado suele haber entre este y el nieto un afecto recíproco. En rebelión contra los adultos, las gentes de edad les parecen, como ellos mismos, unos oprimidos y se solidarizan con ellos (ibíd.: 273).

Sin la coerción de las reglas que los adultos pretenden imponer en los menores; sin el abandono que les devuelve el propio reflejo de sus ojos en todos lados, la compañía de nietos y abuelos puede tomar el lugar de una experiencia auténticamente humana: “Los sentimientos más cálidos y más felices de las personas de edad son las que les inspiran sus nietos” (ibíd.: 498).

Esta conjunción, además, se recrea, en los últimos tiempos de vida, en otro plano, subjetivo: el de la memoria; la vejez alienta el recuerdo del pasado, y de este, muchas veces, el de lo más alejado, la propia niñez, vista ahora como si se mirara a ese nieto que comprende: “La alianza infancia-vejez que hemos observado en el plano sociológico es interiorizada por el individuo. En el momento de salir de la vida, el viejo se reconoce en el niño que salía del limbo” (ibíd.: 461). En el recuerdo era, entonces, el hombre productivo y también el niño.

El cuerpo declina, pero es la sociedad la que cobra sobre este su orden desnaturalizado. Para ella, “*la vejez parece una especie de secreto vergonzoso del cual es indecente hablar*” (ibíd.: 8), porque necesita esconder en ese secreto la materia misma de la que está compuesta; para la lógica productiva, un cuerpo gastado ya no es, no puede ser usado y muestra su inconveniencia: “*La economía está basada en el lucro, a él está subordinada prácticamente toda la civilización; solo interesa el material humano en la medida en que rinde. Después se lo desecha*” (ibíd.: 12). Poco queda. Un cambio radical del orden social, que reubique también la significación y la experiencia de la senectud; que no asocie vejez y pobreza y aislamiento y abandono; que no corte la teleología de cualquier vida porque la muerte se anuncia en unos más que en otros. Los indicios del mientras tanto, del tiempo de espera de lo que puede ser la armonización y no el desgarramiento están en la recuperación prodigiosa del diálogo con lo infantil, con los seres de la naturaleza, con la casi siempre vana esperanza de hallar un para qué: “Más aún que una buena salud, la mayor suerte del anciano es que el mundo siga poblado para él por ciertas finalidades. Activo, útil, escapa al tedio y a la decadencia” (ibíd.: 607).

Inútil quemarse la sangre. El breve pasaje de Cortázar enunciado en el título pertenece a “Reunión”, relato homenaje a la Revolución Cubana. Su inclusión pretende entrar en consonancia con lo imperativo que es, para Beauvoir, un cambio de sociedad, de modo tal que vejez, degradación, abandono, desesperanza dejen de ser equivalentes. “[P]or la forma en que una sociedad se comporta con sus viejos, descubre sin equívoco la verdad a menudo cuidadosamente enmascarada de sus principios y sus fines” (ibíd.: 107): esa verdad, que correspondía a su contemporaneidad, sigue siéndolo aún hoy, cuarenta años más tarde, y con la degradación

superpuesta de describir lo vivido desde los márgenes. “Todo el sistema es lo que está en juego y la reivindicación no puede sino ser radical: cambiar la vida” (ibíd.: 671); lo único que podemos añadir a este imperativo, “cambiar la vida”, enuncia lo que ese cambio ha de hacer con la vejez; en efecto, es necesario “cambiar la vida” para que la vejez pueda ser vida. Hoy no lo es.

Bibliografía

de Beauvoir, Simone, *La vejez*. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

Una o dos historias: lo que queda de la vida en *La náusea*, de Jean-Paul Sartre

Cuando Sartre aún no era Sartre, un editor podía cambiar un título a una obra que fue, según su propio autor, “desde el punto de vista estrictamente literario, es lo que mejor que he hecho”¹ (Déguy, 1993: 168). Así, el texto inaugural en la obra de Sartre es nombrado, por Gaston Gallimard, *La náusea* (1938) en lugar de *Melancholia*, título pensado originalmente por su autor. Esa voluntad anulada, de acuerdo con Jacques Déguy, era la manifestación de un deseo de que la novela quedara “bajo el signo de la melancolía” (ibíd.: 86). Por otra parte, el título suprimido se condice con un tiempo de la vida del escritor en el cual “acababa de salir de un período melancólico cuyas múltiples manifestaciones ha descrito él mismo” (ibíd.: 17). Más allá de la pérdida de una palabra, hecho casi contingente que, a la luz de la historia narrada, parece corresponderse bien con un destino más que con una voluntad anodina, la melancolía, y lo que de sus fugas de palabras y de sentido implica, es la materia de la que está hecha esta novela, escrita según la forma, ficcionalmente autobiográfica, de un diario. La melancolía se perdió del título, pero quedó en cada una de las frases de un relato que hace de lo absurdo, el sinsentido y el vacío su materia.

1. Las palabras

El propio Sartre evaluó a *La náusea* comparándola con otro de sus textos, este sí “verdaderamente” autobiográfico, *Las palabras*: “Pienso que *Las palabras* no es más auténtico que *La náusea* o *Los caminos de la libertad*. No es que los hechos que narro no sean verdaderos, pero *Las palabras* es una especie de novela también; una novela en la cual creo, pero que si-

¹ Cuando no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

que siendo, a pesar de todo, una novela” (ibíd.: 159). Pensar *Las palabras* como una novela conlleva la reflexión en torno a una hibridación genérica que será uno de los núcleos de *La náusea*; indeterminación que no está al margen de la reflexión de su propio autor. Por otra parte, el título, ahora sí voluntariamente decidido de *Las palabras*, nos conduce a una sustancia viviente de la primera novela de Sartre. La experiencia con el lenguaje es la historia de una historia que no existe porque no es más que el encadenamiento fortuito de una vida que perdió la relación con la experiencia. Las palabras muestran esto y, en ese mismo gesto, están presentes y se diluyen a la vez.

La vida de Antoine Roquentin se vertebra, en efecto, en torno al decir y la escritura. Su escenario cotidiano es la biblioteca de Bouville, y su propósito, en esa ciudad espacio de *salauds* (“hijos de puta”), es la escritura de un libro sobre M. de Rollebon –doble impropio con quien comparte, como señala Déguy, las iniciales–.² El proyecto de escritura se convierte en la justificación de una existencia que no tiene puntos de referencia (“No olvidar que M. de Rollebon representa, en la hora actual, la única justificación de mi existencia”; Sartre, 2006: 121). Su proyecto de escritura provee a Roquentin una solidez ilusoria, en la que, por medio de lo leído y escrito, uno se metamorfosea en el otro:

M. de Rollebon era mi socio: él me necesitaba para ser, y yo lo necesitaba para no sentir mi ser. Yo proporcionaba la materia bruta, esa materia bruta que tenía para la reventa, con la cual no sabía qué hacer: la existencia, mi *existencia*. Su parte era representar. Permanecía frente a mí y se había apoderado de mi vida para *representarme* la suya. [...] Yo era solo un medio de hacerlo vivir, él era mi razón de ser, me había librado mí. ¿Qué hacer ahora? (ibíd.: 164).

Sin embargo, tal como lo enuncia en la pregunta que concluye ese pasaje, su “razón de ser” termina, de un modo deliberado, dando fin, de ese modo, a una impostura: “Ya no escribo mi libro sobre Rollebon; se acabó, ya no *puedo* escribirlo. ¿Qué voy a hacer de mi vida?” (ibíd.: 159). Aniquilado el proyecto, se enuncia, casi de la misma manera, el interrogante vital. Esa cuestión, no obstante, constituye la certeza paradójica de una vida que es solo incertidumbre, vacilación; lo inestable se apropia del sujeto y de su modo de aprehender el mundo. Los otros parecen tener una

² Cfr.: “Antoine Roquentin et Adhémar de Rollebon possèdent les mêmes initiales” (Déguy, 1993: 99).

vida; pero allí están “les salauds”, y de eso se huye. La ciénaga de lo innombrable es más auténtica que cualquier ilusoria certidumbre burguesa.

2. Una o dos historias

Para cien historias muertas quedan, sin embargo, una o dos historias vivas. Las evoco con precaución, a veces, no con demasiada frecuencia, por temor de gastarlas. Pescó una, vuelvo a ver la decoración, los personajes, las actitudes. De pronto me detengo: sentí el deterioro, vi apuntar una palabra bajo la trama de las sensaciones. Adivino que esta palabra pronto ocupará el lugar de varias imágenes que me gustan. Enseguida me detengo, pienso rápidamente en otra cosa; no quiero fatigar mis recuerdos. Es inútil; la próxima vez que los evoque, una buena parte se habrá cuajado (ibíd.: 62).

No es Rolleston el que da la palabra viva. Son esas “una o dos historias” que quedaron en el recuerdo y que amenazan todo el tiempo con sucumbir a la disolución. Roquentin puede hablar de Anny, de alguna de sus aventuras pasadas; no lo dice. Lo que puede afirmar, desde su presente en Bouville, es el pasado de la experiencia y la experiencia de su pérdida. El engaño de crear la vida de otro se torna aún más inauténtico con el recuerdo de lo irrecuperable. Y en ese vacío que el fin de la erudición y de la experiencia instalan crece, como las raíces del castaño, como un castaño irreconocible, el vértigo de una existencia vacía.

3. La náusea

La escritura que se exhibe, no la relatada *au jour le jour* o la deseada o prevista sobre el final, la que se sostiene en el diario, lleva en sí la marca de la contingencia. Es, en ese sentido, la forma de escritura posible para Roquentin. La oposición que este señala, “o vivir o contar” (ibíd.: 71), se resuelve en una afirmación que constituye el principio del género engañosamente autobiográfico de esta novela: “Cuando uno vive, no sucede nada. Los decorados cambian, la gente entra y sale, eso es todo. Nunca hay comienzos. Los días se añaden a los días sin ton ni son, en una suma interminable y monótona” (ibíd.: 72). Las aventuras quedan fuera de este relato en el que no hay más lógica que la suma, la secuencia aleatoria de

hechos no menos aleatorios. Y, también, la afirmación de la nada: “no sucede nada”. Esta percepción carente de sentido se convierte en un medio, de manera aparentemente paradójica, de la lucidez; como señala Kristeva:

El desesperado se convierte en un hiperlúcido por anulación de la denegación. Una secuencia significativa, necesariamente arbitraria, le parecerá pesada, violentamente arbitraria: la encontrará absurda, no tendrá sentido. Ninguna palabra, ningún objeto de la vida será susceptible de encontrar un encadenamiento coherente al mismo tiempo que adecuado a un sentido o un referente (Kristeva, 1987: 62).

Excedente de discernimiento, en Roquentin, que le permite denunciar la mistificación de la vida burguesa pero que lo aparta, al mismo tiempo, de toda experiencia significativa. La existencia se vuelve un objeto hecho de palabras, en el diario, en el que se presentifican, una a una, las formas de la negación de lo vivido.

El miedo, por un lado, es un sentimiento que se instala en la subjetividad de Roquentin. Le teme al contacto con los hombres (“Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos” (Sartre, 2006: 27); le teme, también, a ese castaño desnaturalizado, imagen viviente y pétreo, al mismo tiempo, de la náusea que recorre el texto de su vida (“Estaba sentado, un poco encorvado, baja la cabeza, solo frente a aquella masa negra y nudosa, enteramente bruta y que me daba miedo” (ibíd.: 209).

Ese temor acompaña una vida en la que la ausencia de sentido se vuelve un *Leitmotiv*. Allí está la náusea, nombre persistente para nombrar el lugar de los nombres que se pierden. De allí, asimismo, que el silencio sea materia de la escritura. El diario es un recurso, el único válido, para hablar de lo perdido, y es bien al inicio de este que se enuncia el primer silencio, en una frase defectiva que anticipa la incapacidad de nominación: “En un solo caso podría ser interesante llevar un diario; si” (ibíd.: 16). Haciendo *pendant* con este comienzo mutilado está el silencio final de una ciudad, la ciudad de la *boue*, como señala Déguy, que se calla, que ya no dice nada una vez que el sujeto queda de allí expulsado: “No he salido de Bouville y ya no estoy. Bouville guarda silencio” (ibíd.: 276). No obstante, estos silencios, que enmarcan el diario de Antoine Roquentin, estarán en los extremos de una escritura que se debate, en su sucesión desvitalizada, con la pérdida de sentido. Novela del lenguaje y de la vida, *La náusea* expone

una existencia en la que la melancolía configura las ausencias: de las personas, ajenas o del pasado; de las palabras, que se apartan de sus referentes; de la experiencia, que es un territorio extraño; ausencias que llevan, en su último grado, a la nada.

Roquentin siente el vacío (“Y ahora mi pasado es un enorme agujero”; *ibíd.*: 111); ese territorio del pasado también está en el presente, bajo diversas formas; así, puede afirmar: “Es que pienso –le digo riendo– que estamos todos aquí, comiendo y bebiendo, para conservar nuestra razón preciosa de existencias, y no hay nada, nada, ninguna razón para existir” (*ibíd.*: 186-187); o, en el mismo sentido: “Estoy más bien... asombrado frente a esta vida que he recibido para *nada*” (*ibíd.*: 247).

Negación de la existencia; muerte, también, de las palabras que la nombran o de los objetos que “[l]as palabras se habían desvanecido, y con ellas la significación de las cosas, sus modos de empleo, las débiles marcas que los hombres han trazado en su superficie” (*ibíd.*: 209); o, en la observación del retrato de Felipe II, cuando la imagen llega a su disolución, a un resto: “cuando se mira a la cara un rostro resplandeciente de Derecho, al cabo de un momento ese brillo se apaga y queda un residuo ceniciento; ese residuo era el que me interesaba” (*ibíd.*: 150).

Como el propio Roquentin observa, esa percepción desencajada desvanece al mundo, lo debilita: “Me levanté. Ya no podía estarme quieto en medio de esas cosas debilitadas” (*ibíd.*: 131). En cuanto melancólico, el personaje de Sartre, en términos de Kristeva, “[...] parece suspender con la proliferación cualquier ideación, hundiéndose en el blanco de lo asimbólico o en lo demasiado pleno de un caos ideacional inordenable” (Kristeva, 1987: 45).

Ese blanco de lo asimbólico tiene su registro, asimismo, en la experiencia del absurdo; manifestación de lo siniestro depresivo, cuando los objetos se disocian de sus nombres (“Las cosas se han desembarazado de sus nombres”; Sartre, 2006: 207), la vida se equipara a la muerte (“Solo y libre. Pero esta libertad se parece un poco a la muerte”; *ibíd.*: 256), lo absurdo se impone, como otra forma de nombrar el vacío: “habrá que encontrar otra cosa para ocultar el enorme absurdo de su existencia” (*ibíd.*: 185). De esta manera, la vida se convierte en nada: “Si me hubieran preguntado qué era la existencia, habría respondido de buena fe que no era nada, exactamente una forma vacía que se agrega a las cosas desde afuera, sin modificar su naturaleza” (*ibíd.*: 210).

Sin palabras significantes, sin una existencia significativa, la potencialidad de lo causal se anula y queda el otro componente obstinado de la vida de Roquentin: la contingencia. Ocurrencia palmaria de esta, cuando el intento de escritura contado es aún el de M. de Rollebon, es el develamiento de la metodología de instrucción seguida por el Autodidacto:

Las lecturas del Autodidacto siempre me desconciertan.

De pronto me vuelven a la memoria los nombres de los últimos autores cuyas obras ha consultado: Lambert, Langlois, Larbalétrier, Lastex, Lavergne. Me iluminé; comprendo el método del Autodidacto: se instruye por orden alfabético (ibíd.: 57).

La instrucción sigue el orden de las letras, su eventualidad, y lo que de allí resulte no será más que otra forma de sinsentido. Sin nexos causales, sin elecciones que hagan buscar la lógica de una lectura a otra, el supuesto aprendizaje es tan absurdo como cada núcleo de lo vivido o presenciado por Roquentin. De ese otro a quien observa, hasta ese final patético en el que se revela la pederastia del Autodidacta, surge una certidumbre que, para el propio Roquentin, es mucho más lúcida que la de un método de apropiación de saberes: “Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad” (ibíd.: 216). Cualidad inevitable del sujeto, Déguy afirma acerca de esta: “En la sociedad, Roquentin está ‘de más’: su contingencia social no es, por lo demás, más que una figura de la contingencia ontológica” (Déguy, 1993: 81).

4. El fin

La decisión de Roquentin de abandonar Bouville va acompañada de dos resoluciones en torno a la escritura: el abandono del libro sobre M. de Rollebon y la disposición a una nueva tentativa en el dominio de las letras. Hará otro libro, diferente:

Tendría que ser un libro; no sé hacer otra cosa. [...] Otra clase de libro. No sé muy bien cuál, pero habría que adivinar, detrás de las palabras impresas, detrás de las páginas impresas, algo que no existiera, que estuviera por encima de la existencia. Por ejemplo, una historia que no pueda suceder, una aventura. Tendría que ser bella y dura como el acero, y que avergonzara a la gente de su existencia (Sartre, 2006: 289).

Espacio de la ambigüedad, la afirmación sartreana expresa la nostalgia de la aventura de Roquentin a la vez que configura a los imaginarios lectores de un libro no menos imaginario, avergonzados ante su existencia. La ambivalencia misma de lo enunciado se corresponde con la indeterminación en la que queda instalado Roquentin frente a su propio ser melancólico. En efecto, como señala Kristeva, “La creación de una prosodia y de una polifonía indecibles de los símbolos en torno al ‘punto negro’ o al ‘sol negro’ de la melancolía es así el antídoto de la depresión, una salvación provisoria” (Kristeva, 1987: 181); sin embargo, al mismo tiempo que esta salvación parece posible, también resulta, por el silencio que le sigue, una ironía tenue, pronta a la disolución, para alguien que vio la disgregación de cualquier ensueño de totalidad; así, siguiendo a Déguy, “[1]a puesta en texto de esta revelación última manifiesta, no obstante, tantas reticencias que sería aventurado encontrar allí con certeza la última palabra del libro” (Déguy, 1993: 126).

En *Las palabras*, Sartre revive al pequeño Poulou, quien, no lejos de cualquier impostura, muestra su destino de celebridad. Con casi treinta años de diferencia, *La náusea* y *Las palabras* revelan la distancia que separa a aquel Roquentin siempre al borde la nada, y de la náusea, del escritor y filósofo que hizo de su obra su vida. De allí que, en su *Carnet XIV*, Sartre exhiba esta distancia y sentencie, en el contraste, el fin de la melancolía: “La diferencia esencial entre Antoine Roquentin y yo es que yo escribo la historia de Antoine Roquentin. [...] les quité a mis personajes mi maníaca pasión por escribir, mi orgullo, mi fe en mi destino, mi optimismo metafísico y provoqué en ellos, por esto mismo, una profusión siniestra” (ibíd.: 194-195).

Bibliografía

- Déguy, Jacques, *La nausée de Jean-Paul Sartre*. París: Gallimard, 1993.
 Kristeva, Julia, *Soleil noir. Depression et mélancolie*. París: Gallimard, 1987.
 Sartre, Jean-Paul, *La náusea*. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 2006.

La afirmación aberrante: acerca de *Las palabras*, de Jean-Paul Sartre

La infancia de un niño en medio de los libros. Y lo que estos provocan en él. Esa es, en primer término, la historia narrada, conceptualizada, imaginada en *Las palabras* (1963), de Jean-Paul Sartre. Para el pequeño Sartre, la vida empieza con una ausencia: la de su padre. Muerto este prematuramente, ese fin condiciona, como él mismo lo afirma, su existencia o, al menos, su vivencia infantil. La falta de padre; la presencia, compensatoria, del abuelo Charles Schweitzer, del que corta el linaje sartreano y lo deja junto a los custodios tutelares de su madre. Ese abuelo, subjetividad imprescindible del relato, lo une a los libros; tanto, y de tal manera, que son solo los que están en su casa, en principio, los que van dando una forma a esta vida incipiente, la de Poulou. El gesto simbólico de este linaje libresco aceptado y deseado se consume en la negación de lo poco que resta del padre: la venta de los libros que de él le habían quedado:

Más tarde heredé unos libros que le habían pertenecido [...] Leía libros malos, como todos sus contemporáneos. En los márgenes descubrí unos garabatos indescifrables, signos muertos de una pequeña iluminación que fue viva y danzarina en los alrededores de mi juventud. Vendí los libros: el difunto me concernía muy poco (Sartre, 1964: 20).

Despojado voluntariamente de ellos en la vida adulta, Sartre ya lo estaba en la infancia. En ese tiempo, todo empezó en un espacio atiborrado de libros que era el lugar del abuelo, y ese entorno determinó una continuidad:

Empecé mi vida como sin duda la acabaré: en medio de los libros. En el despacho de mi abuelo había libros por todas partes; estaba prohibido limpiarles el polvo salvo una vez por año, en octubre,

antes del comienzo de las clases. No sabía leer aún y ya reverenciaba esas piedras levantadas: derechas o inclinadas, apretadas como ladrillos en los estantes de la biblioteca o noblemente espaciadas formando avenidas de menhires; sentía que la prosperidad de nuestra familia dependía de ellas (ibíd.: 36-37).

Ese “destino”, tantas veces afirmado a lo largo del relato, también se concreta en el lugar que habita: la visión desde lo alto que ofrecía la casa de la rue Le Goff se enlaza con la del quincuagenario: “Hoy, 22 de abril de 1963, corrijo este manuscrito en el décimo piso de una casa nueva. Por la ventana abierta veo un cementerio, París, las colinas de Saint-Cloud, azules. Cuál no sería mi obstinación. Sin embargo, todo ha cambiado” (ibíd.: 54). La altura y la biblioteca: convivencia espacial que hace de ese niño que tiene “el bulto de la literatura” (ibíd.: 131); un ser consagrado a los objetos llenos de páginas y signos, un atento seguidor de los ritos que esta nueva religión le va imponiendo.

Charles Schweitzer da el tono y la medida de los rituales; es el patriarca que, bondadoso, transmite el patrimonio de una cultura que se ha vuelto teología. Allí hay autoridad, y autores, y uno lee una primera impostura en esa afirmación contundente, deseada pero negada por el texto, de un sujeto ajeno al vicio de la dominación: “el mujeriego existencialista”,¹ afirma Toril Moi (1994: 252), y ese juicio de la crítica y teórica feminista pretende contradecir la evaluación que el autor se otorga a sí mismo: “Nunca en mi vida he dado una orden sin reír, sin hacer reír; es que no me corroe el chancro del poder: no me enseñaron a obedecer” (Sartre, 1964: 20).

1. La fusión

La vida así enmarcada provoca exclusiones: el interior saturado de la cultura transmitida por la palabra escrita aleja el mundo natural. El niño Sartre no convive con los paisajes y seres de la naturaleza: “Nunca he arañado la tierra ni buscado nidos, no he hecho herbarios ni tirado piedras a los pájaros. Pero los libros fueron mis pájaros y mis nidos, mis animales domésticos, mi establo y mi campo” (ibíd.: 44). Pero, como lo reprimido al acecho, ella se introduce, transubstanciada: las letras, los libros cobran la forma de seres naturales, más bien tenebrosos; por esto mismo, el autor puede afirmar que, al entrar en la biblioteca, “me encontraba con el vien-

¹ Cuando no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

tre de un viejo inerte” (ibíd.: 61); o, también, comprender el estado real que corresponde a los libros: “[...] el que hablaba era el libro. Salían de él unas frases que me asustaban; eran verdaderos ciempiés, hormigueaban de sílabas y de letras, estiraban los diptongos, hacían vibrar a las consonantes dobles” (ibíd.: 41). Última forma de la encarnación: la escritura se hace cuerpo en el propio sujeto, ya escritor consumado: “Me han cosido los mandamientos debajo de la piel; si me paso un día sin escribir, me quema la cicatriz; si escribo con demasiada facilidad, me quema también” (ibíd.: 139). El desenlace es, de manera ineluctable, al destino ya dibujado en los primeros días: él como libro (“El azar me había hecho hombre, la generosidad me haría libro”; ibíd.: 164).

La fusión con el libro entra, por su parte, dentro de un orden donde lo natural se imprime y de un mundo en el que la ley, pretendidamente negada, parece ausentarse. Lo informe difuso del mundo de la naturaleza se traslada a otras fusiones, que niegan toda competencia a la cultura o, al menos, a ciertas manifestaciones de la cultura.

La primera, la más intensa de estas uniones, se establece en ese incesto latente entre el niño y su madre: “Enfermo, destetado por fuerza a los nueve meses, la fiebre y el entontecimiento impidieron que sintiera el último tijeretazo que corta los lazos de la madre y del hijo” (ibíd.: 17).² Ambos habitantes del patriarcal suelo de Charles Schweitzer, madre e hijo comparten la habitación, duermen en camas gemelas; Poulou siente, por otro lado, a su madre como un niño más, inseparable de él: “No tuvo que pasar mucho tiempo para que la joven viuda se volviera otra vez menor: una virgen mancillada” (ibíd.: 18). La inconsistencia de los límites llega, de manera previsible, a las palabras que les pertenecen, y así quedan nombrados los verdaderos cónyuges de esa vivienda habitada por vínculos trastocados; los abuelos no son dos, sino uno, en esa expresión que los designa indisolubles: “Karlémami”. Y hacia el final del relato, cuando las experiencias con la compañía materna llevan también a otros sitios, a las calles y parques de París, la alianza es una experiencia de felicidad, la nombrada, la mayor en toda esta autobiografía de infancia; negada la cultura que se impondrá, legado de Charles Schweitzer, Poulou conoce la inmediatez de la dicha en el añiñamiento de dos seres que se han vuelto inseparables:

² Véase, en relación con esto, lo desarrollado por Bourgelin (1994: 66-72).

Olvidé al mismo tiempo la guerra y mi mandato. Cuando me preguntaban: “¿Qué harás cuando seas mayor?”, yo contestaba amablemente, modestamente, que escribiría, pero había abandonado mis sueños de gloria y los ejercicios espirituales. Tal vez gracias a esto aquellos fueron los años más felices de mi infancia. Mi madre y yo teníamos la misma edad y no nos separábamos. Ella me llamaba su caballero, su hombrecito; yo le contaba todo (ibíd.: 183-184).

No es fruto del azar olvidar la guerra y su mandato: producto de los hombres, escapa a este universo feminizado y naturalizado que conlleva el goce en su núcleo.

De todas maneras, hay formas de la cultura que tienen su presencia en el marco de esta simbiosis dichosa. En primer lugar, los libros; pero no los tomos duros de la biblioteca de Schweitzer, sino otros, descalificados por el patriarca, propios de un culto menor, que añia y feminiza. Son los textos que se ubican fuera del santuario, los que trae Louise y aquellos de los que habla a Anne-Marie; son los que Anne-Marie le compra al pequeño Poulou, los que lo fascinan realmente, los que lo llevan a esa parte de la doble vida asumida en la que el placer no resulta una ficción o una apariencia: “Sin embargo hacía lecturas verdaderas: fuera del santuario, en nuestra habitación o debajo de la mesa del comedor; de estas no le hablaba a nadie y nadie, salvo mi madre, me hablaba de ellas. [...] Mi madre se puso a buscar obras que me devolviesen a la infancia” (ibíd.: 63-64). Lecturas verdaderas, es decir, apartadas de una de las formas de impostura, el *hacer como si*, que emana como un fulgor hiriente.

Hay, además, otro niño, hijo de la cultura: el cine. Lejos de las impuestas jerarquías de la sala teatral, espacio público del dominio de Charles Schweitzer, Sartre reconoce haber encontrado en la sala del cinematógrafo una mezcla vivificante, una confusión con la multitud que anula las jerarquías y, nuevamente, confunde, fusiona, desenmascarando “por fin el verdadero lazo de unión entre los hombres: la adherencia” (ibíd.: 105). Ese niño tan pequeño como Poulou, el cinematógrafo, al permitir la mezcla en la multitud también reafirma la fusión primaria e incestuosa, la de la madre y el hijo, que disfrutan de esta manifestación joven, no atrapada en las leyes rígidas, de una cultura nueva:

Nacido en una caverna de ladrones, colocado por la administración entre las diversiones de feria, tenía unos modales populache-

ros que escandalizaban a las personas serias; era la diversión de las mujeres y de los niños; mi madre y yo lo adorábamos, pero apenas pensábamos en ello y nunca lo comentábamos; ¿se habla del pan cuando no falta? Cuando nos dimos cuenta de su existencia, hacía ya mucho tiempo que se había convertido en nuestra principal necesidad (ibíd.: 103).

2. La duplicidad

Lejos de ese nuevo escenario, el texto reconstruye otros, estables, firmes, jerarquizados, como el teatro, en los que se desarrollan ritos sagrados. Lo sagrado ateo es aquí la cultura como herencia, esos otros libros elegidos desde la vida adulta y no los paternos, desechados. Los de la biblioteca de Charles Schweitzer, los que se ofrecen al simulacro de la lectura y al plagio en la escritura, los que deben garantizar la continuidad. Este mundo no es el de lo indistinto, y el sujeto allí debe, entonces, proliferar. Movimiento inverso de la subjetividad que, para el ingreso a este otro mundo, opta por devenir múltiple o, al menos, doble.

El otro Poulou se constituye, así, en la cercanía de Schweitzer, en la observación de sus palabras; *él hace como* porque sabe, se lo han dicho, de su talento para la literatura.

Primero, la lectura. Los libros pertenecen a un templo más que a un espacio vivible:

Se parecían todas; yo retozaba en un santuario minúsculo, rodeado de monumentos rechonchos, antiguos, que me habían visto nacer, que habían de verme morir y cuya permanencia me garantizaba un porvenir tan tranquilo como el pasado. Yo las tocaba a escondidas para honrar a mis manos con su polvo, pero no sabía qué hacer con ellas y asistía cada día a unas ceremonias cuyo sentido se me escapaba (ibíd.: 37).

Las formas estables son objetos, pero también ritos; el catolicismo negado –estar bautizado garantizaba ser libre de cualquier culto– se transmuta en la religiosidad dura de las formas patriarcales de la cultura. El lenguaje de *Las palabras* se impregna de ese sentido: “Yo había encontrado mi religión: nada me parecía más importante que un libro. En la biblioteca veía un templo” (ibíd.: 53). Y también los escritores: Charles

Schweitzer, según decía, les consagraba un culto: “Cuando yo estaba solo, me recitaba la lista, desde Hesíodo hasta Hugo, sin una falta: eran los Santos y los Profetas” (ibíd.: 55). Las citas podrían multiplicarse, pero solo para reforzar los mismos sentidos: la *religión* a la que se consagra Poulou, siguiendo las reglas imperiosas de su abuelo. Como todo rito, no obstante, esta religión está plagada de formas, de repeticiones, de duplicaciones. Y es allí donde el pequeño Sartre se inscribe: toma para sí la literatura, el culto sagrado de la literatura, y a ella ofrece la devoción heredada y el desenmascaramiento de los actos rituales; las formas pueden, entonces, cubrirse con sentidos vacuos, repetidos, duplicados de esos otros que se leen o se pretenden leer y de los que se escriben o se pretenden escribir. El *como si* de Poulou lo instala en lo que el adulto mismo reconoce como impostura y en ese aprendizaje, el de fingir el papel de escritor, pero sin serlo aún, se encuentra, asimismo, otra correlación en la posibilidad de dar contenidos a formas rituales, consagradas, aceptadas, deseadas desde la fundación patriarcal que Schweitzer inaugura para Poulou. La pretendida “liviandad”, entonces, de ese niño sin padre, de ese “ángel” así nombrado, que pasa por el aire de mano en mano, sin tocar la tierra, desciende al orden de un mundo en el que las reglas parecen impuestas para admitir casi todo. De allí que, siguiendo nuevamente a Toril Moi en su afirmación, la aspiración antipatriarcal de este niño construido reflexivamente desde la edad adulta oculte que la mentira estaba legitimada en el espacio más llano del suelo, que los pies y las manos pueden ensuciarse cuando bajan de ese carácter efímero de lo angelical y que lo que se cuenta no es más, en todo caso, que la conformación subjetiva de una masculinidad avalada, que pretende ser venerada como un elemento más de esos ritos sagrados.

Hecho negado del relato, el casamiento de la madre, las consecuencias que este comporta, parecen constituir, en su silencio mismo, la explicación de ese destino que se pretende configurado desde el primer día: si el camino trazado por Charles Schweitzer es el que delinea los derroteros de la vida que llega hasta el escritor, pareciera ser que esto se debe, como en la segunda generación de *Cumbres borrascosas*, a que ciertas formas de vida natural son demasiado densas para ser asimiladas y que necesitan de la cicatriz de la cultura.

Y, posterior a ese silencio deliberado, el reconocimiento de una pérdida: la de esos cuadernos de infancia que, de estar presentes, alejarían la reflexión para acercar la experiencia escrita torpemente en el tiempo

lejano de la infancia. Y la experiencia hubiera podido volverse más densa, más espesa en ese contacto directo.

No obstante, estas dos fisuras solo señalan lo que podría haber sido, no del hombre, sino de la escritura de la infancia. Lo que queda, entonces, es lo dado: la vida doble, la difusa y la proyectada, la de la felicidad sin límites y la del saber adquirido y valorado. En esa encrucijada surge, ambiguo, Sartre.

3. El escritor

Olvidadas las primeras fusiones; olvidadas también las duplicidades, el quincuagenario vuelve a sus palabras para darle sentido a su *métier*, que fue aquel que Schweitzer sabía que iba a ser suyo: el escritor reivindica su labor, ya fuera de las constricciones del espacio real y simbólico o de los encantos de la indistinción. El hombre conoce su trabajo, sabe para qué lo hace; encontró una teleología que confirma la cultura y rehúye a los espejismos de la burguesía: “hago, haré libros; hacen falta; aun así sirven. La cultura no salva nada ni a nadie, no justifica. Pero es un producto del hombre: el hombre se proyecta en ella, se reconoce; solo le ofrece su imagen este espejo crítico” (ibíd.: 214). Los sacrificios hechos al mundo de la cultura se convierten en una afirmación aberrante, que deja cadáveres de nuestra propia subjetividad, ahora extraña: “sigo escribiendo. ¿Qué otra cosa se puede hacer?” (ibíd.).

Bibliografía

- Bourgelin, Claude, *Les mots de Jean-Paul Sartre*. París: Gallimard, 1994.
Moi, Toril, *Simone de Beauvoir. The making of an intellectual woman*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1994.
Sartre, Jean-Paul, *Las palabras*. Trad. de Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada, 2005.

Felicidad o desdicha: vidas de niños en *Las palabras*, de Jean-Paul Sartre, y *El origen*, de Thomas Bernhard

La comparación que nos concierne involucra dos escritos autobiográficos de infancia: *Las palabras*, de Jean-Paul Sartre (1964), y *El origen* (1975), de Thomas Bernhard. En la medida en que ambos libros reconstruyen los años de infancia de los autores resulta central, en primer lugar, considerar el tiempo de las narraciones, más allá de los años en que efectivamente fueron presentados para ser leídos.

Nacido en 1905, Sartre, con intermitentes alusiones a la cronología de esa infancia, relata episodios de la Europa de la década del 10. Bernhard, por el contrario, señala de manera estructural, inherente al relato, la Segunda Guerra que es el marco de su pequeña vida. Que comencemos por este énfasis histórico se debe a la fuerza en la destrucción que lo social y lo institucional conllevan desde la perspectiva narrativa del escritor austríaco. La sociedad es espacializada y encarnada en la infernal Salzburgo, y, en términos más acotados de experiencia, pero no menos despiadados, en las instituciones educativas. En efecto, tan importantes resultan estas que los sujetos omnipresentes de las instituciones transitadas escanden las dos partes del libro de Bernhard: Grünkranz, por un lado; el tío Franz, por el otro. De manera análoga, también Sartre separa su relato en dos secciones, “Leer” y “Escribir”, pero más que coincidencias, este paralelismo viene a poner en evidencia las diferencias vitales: la suerte (o desdicha) del niño del relato de Bernhard parecen estar en manos de estos “otros” que comandan y ordenan en esos establecimientos disciplinadores; en Sartre, en cambio, son las acciones del sujeto, reales o impostadas, las que lo configuran: la lectura y la escritura como felicidad y destino.

La ventura o la desdicha son la marca de una y otra infancias, la del pequeño Sartre y la del niño Bernhard. De todos modos, lo que en la primera es vivido como estado, como condición perenne, en el otro surge como epifanía, frágil instante. Esas coincidencias exiguas encuentran sustratos

recurrentes. Si bien la infelicidad parece no tener correlato en el estado de liviandad y autojustificación del otro, existen breves intersecciones de alegría que se explican por recurrencias solo en apariencia aleatorias.

Ambos niños son hijos de nadie. En esa negación se presenta la primera posibilidad de liberación. Ser hijos de nadie es no tener padre; padre como mecanismo de mutilación, como estamento fundamental de la represión. Para el pequeño Sartre, “La muerte de Jean-Baptiste fue el gran acontecimiento de mi vida: hizo que mi madre volviera a sus cadenas y a mí me dio la libertad. Como dice la regla, ningún padre es bueno [...]. Si hubiera vivido, mi padre se habría echado encima de mí con todo su peso y me habría aplastado” (Sartre, 2005: 18-19). La ausencia paterna libera otras vías: la del vínculo cuasi infantil con la madre, la del amor incondicional del abuelo.

En la vida sombría del niño y joven Bernhard tampoco hubo padre: sin embargo, hubo un tutor, sucedáneo e impostura de cualquier difícil pero posible amor paterno. El padre estaba muerto; el tutor permaneció como tal porque no reconoció al hijo del otro. La madre, en este caso, no se vuelve una niña tan pequeña como su hijo, como en el caso de Poulou, sino que se convierte en esposa de otro y libra al hijo a la encrucijada de dos destinos opuestos pero coincidentes ante esa ausencia: el internado, con sus formas institucionalizadas de violencia y dominación, expresión extrema de lo destructivo de la autoridad paterna, y el abuelo, rostro amoroso de la paternidad; forma, en definitiva, de paternidad de afecto y no de autoridad.

Si para el pequeño Sartre la madre era hermana y amiga al mismo tiempo, el abuelo Schweitzer representa, también, esa forma solo entrañable de la paternidad. Es quien les dice a sus alumnos que su nieto tiene “el bulto de la literatura” (ibíd.: 131), que ve en ese pequeño una suerte de milagro en su existencia y en su talento.

Es ese abuelo, a su vez, el que garantiza la educación informal de Poulou; es el amo de esa biblioteca que se convierte en el centro de la vida presente y futura: “Encontré el universo en los libros: asimilado, etiquetado, pensado, aún temible; y confundí el desorden de mis experiencias librescas con el azaroso curso de los acontecimientos reales. De ahí proviene ese idealismo del que me costó treinta años deshacerme” (ibíd.: 46). La educación del niño Sartre es, de esta manera, una educación familiar,

ritmada por los deseos infantiles y las necesidades de aprendizaje que de manera espontánea los adultos o, mejor dicho, el adulto, el abuelo, ven en el pequeño. Este es el punto de quiebre más extremo entre las infancias que constituyen el objeto de nuestro análisis. Para el pequeño y joven Bernhard, el confinamiento en las instituciones educativas constituye la experiencia más desgraciada de su “formación”. El encierro en el instituto de educación elemental y, luego, en el de educación secundaria, son formas de “represión estatal” (Bernhard, 2001: 19). El ingreso, no obstante, en ese sistema de destrucción de las subjetividades está mediado por las buenas intenciones del abuelo, que sacrifica la potencia de la felicidad infantil en función de las posibilidades futuras: “hoy sé que mi abuelo no tenía otra opción que meterme en el internado de la Schranngasse y, por lo tanto, como preparación para el instituto, en la Andrärschule, como escuela primaria, si no quería que yo quedara excluido de toda enseñanza secundaria y luego, como consecuencia, de toda enseñanza superior” (ibíd.: 28). El reconocimiento de esa decisión dolorosa pero justa es un testimonio de la generosidad y humanidad encarnadas en el abuelo. De todos modos, no es solo esa educación formal la que promueve este último en el niño y joven nieto; hay una formación que escapa a ambas formas de represión, la nacionalsocialista y la católica, y es la que se recibe como educación en el arte; los sucesivos aprendizajes que el pequeño y joven relata –el del violín, el del dibujo– responden a la misma voluntad: “había sido sin duda deseo de mi abuelo hacer de mí un artista, el que yo fuera *un ser artístico*, ese hecho, lo había inducido necesariamente al propósito de hacer *de mí un artista* y, con todo su amor por el nieto que también, durante toda su vida, estuvo unido a él solo por el amor, lo intentó todo para hacer de mí un artista, de aquel ser artístico un artista, un artista musical o un pintor” (ibíd.: 51). Pero, como el niño y joven Bernhard está conminado a los ámbitos de educación formal, solo le queda, para esta vía a través del arte, dentro del espacio institucional, algún lugar clandestino para el ejercicio del deseo artístico, y así lo relata en tercera persona en relación con sus intentos musicales: “En la habitación de los zapatos está solo consigo mismo y solo con sus pensamientos de suicidio, que comienzan al mismo tiempo que sus ejercicios de violín” (ibíd.: 19). Esa habitación de los zapatos, llena de cuerdas que invitan al suicidio es el triste escenario de los intentos de evasión creativa. Para Poulou, por el contrario, todo el universo, el de la lectura y de la escritura, está en el

familiar entorno de la biblioteca: “Yo había encontrado mi religión: nada me parecía más importante que un libro. En la biblioteca veía un templo” (Sartre, 2005: 53). La distancia entre ambos es la que se establece, por un lado, entre la necesidad de esconderse, de huir a algún lugar dentro de ese ámbito del que no se puede huir, y, por el otro, el resguardo dentro del resguardo, el lugar más ameno de todos en un hogar del que no es necesario salir.

En tanto no se experimenta ni el castigo ni la represión en el espacio interior de la casa, no es necesaria la búsqueda del mundo externo. El niño Sartre no tiene necesidad de escaparse hacia el mundo natural, y así lo afirma: “Nunca he arañado la tierra ni buscado nidos, no he hecho herbarios ni tirado piedras a los pájaros. Pero los libros fueron mis pájaros y mis nidos, mis animales domésticos, mi establo y mi campo; la biblioteca era el mundo atrapado en un espejo; tenía el espesor infinito, la variedad, la imprevisibilidad” (ibíd.: 44). Esta posibilidad de prescindir del universo natural se sustenta en la felicidad del *foyer* al que pertenece; para el niño austríaco, en cambio, ese mundo natural está en contraposición con el alienado y degenerado dominio social y humano, y en los derroteros al aire libre también está la figura dichosamente tutelar del abuelo:

Mis recuerdos más hermosos son esos paseos con mi abuelo, caminatas de horas en medio de la Naturaleza, y las observaciones hechas en esas caminatas, que él supo desarrollar en mí poco a poco, convirtiéndolas en un arte de la observación. Atento a todo lo que mi abuelo me mostraba y demostraba, tengo que considerar esa época con mi abuelo como la única escuela útil y decisiva para toda mi vida, porque fue él y nadie más quien me enseñó la vida y me hizo conocer la vida, al hacerme conocer antes que nada la Naturaleza (Bernhard, 2001: 108-109).

En contra de esa naturaleza está la ciudad odiada, Salzburgo, que solo se ve bella en la destrucción; lo natural no solo se opone a lo institucional represivo, entonces, sino también a ese lugar que encarna la infelicidad, la fealdad y lo más miserable. En Poulou, por el contrario, la ciudad se presenta como una prolongación afortunada de su vida doméstica, y el encanto del entorno citadino está impregnado de lo ameno del hogar: “Todo hombre tiene su lugar natural; no fijan su actitud ni el orgullo ni el valor: decide la infancia. El mío es un sexto piso parisino con su vista sobre los tejados” (Sartre, 2005: 53).

La ciudad de Salzburgo, escenario de la desdicha, es, como señalábamos, un espacio enemigo; destruye la subjetividad y niega la naturaleza y se materializa, en toda su monstruosidad, en las instituciones educativas. Lejos de esta vivencia del espanto, cuando el pequeño Sartre hace su ingreso a las instancias de educación formal, no llega a reconocer en ellas su impronta represiva y las emplea como un lugar más de reafirmación de la subjetividad afortunada:

Tuve dos vidas. En casa seguía imitando al hombre. Pero cuando los niños están entre ellos odian las niñerías; son hombres de verdad. Me evadía de la comedia de la familia; lejos de tener la intención de brillar, me reía como un eco, repetía las consignas y las buenas palabras, me callaba, obedecía, imitaba los gestos de mis vecinos, no tenía más que una pasión: integrarme (ibíd.: 188).

Para Bernhard, en cambio, el deliberado rechazo de la integración que las instituciones manifiestan es su marca más visible de barbarie: lo que se hace con el niño discapacitado, con el profesor repelido son la muestra más abyecta de una sociedad enferma o, más bien, de una enfermedad inherente al trato humano:

Y no había nadie en el instituto que no participase en esa diversión, porque los llamados sanos participan siempre y en todas partes del mundo y en todo momento de buena gana, ocultamente o no, de forma totalmente abierta o totalmente disimulada tras su mendacidad, en esa diversión popular como ninguna, más que ninguna, en todo el mundo y en todas las épocas, a costa de los dolientes, los inválidos y los enfermos (Bernhard, 2001: 124).

La infelicidad despierta la conciencia, dispara la lucidez: todo lo que el egotismo alimentado y acariciado de Poulou no le permite ver está ya en ese niño-joven austríaco que denuncia todo cuanto puede: la barbarie de las instituciones nacionalsocialista y católica, la mezquindad de la sociedad salzburguesa, la corrupción dentro de las familias.

Como huida de eso, como un Rastignac del siglo XX, se va a lo alto de la ciudad, la mira desde lejos y mantiene cerca de sí a la naturaleza:

Ahora estaba también con frecuencia solo y, ocupado en ese pensamiento de poner fin a mi época del instituto más que en ningún otro, subía a las dos colinas de la ciudad y me entregaba allí arriba

durante horas, echado bajo un árbol o sentado en un pedazo de roca, a la observación de la ciudad, que de repente era bella también para mí (ibíd.: 131).

Huir del instituto vuelve, paradójicamente, bello lo espantoso, y lo reafirma en la decisión del desvío: para poder empezar debía dejar ese encierro institucional y lo hizo a través del trabajo o, en otros términos, de un trabajo de desprendimiento de todo aquello de lo que intentaron impregnarlo y de lo que lo rescató, en última instancia, el abuelo.

Bibliografía

- Bernhard, Thomas, *El origen. Una indicación*. Trad. de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Sartre, Jean-Paul, *Las palabras*. Trad. de Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada, 2005.

La felicidad es un sueño eterno. Maternidad y muerte en *Recuerdos piadosos*, de Marguerite Yourcenar

Lo incierto. Los comienzos de la vida son, en *Souvenirs pieux* (Recuerdos piadosos, 1974), un territorio de irresolución, una experiencia conjetural. De allí el epígrafe, en el que se destaca esta cualidad enigmática de la subjetividad (“¿Cuál era vuestro rostro antes de que vuestro padre y vuestra madre se hubieran encontrado?”; Yourcenar, 1992: 11) y la tenue afirmación a la que se llega sobre el final, en la que el rostro recién empieza a tener alguna dimensión (“Mi rostro empieza a dibujarse en la pantalla del tiempo; ibíd.: 361). Que las afirmaciones sobre sí misma de esta narradora que crea la ilusión de adentrarse en los comienzos de su vida tengan esta cualidad imprecisa se condice con una propuesta narrativa en la que el yo se desdibuja y en la que se multiplican las formas de distancia respecto de sí. La afirmación se puede intentar solo a partir de restos, vestigios del pasado que se ofrecen para un trabajo de reconstrucción y de imaginación al mismo tiempo (“Estos fragmentos de hechos que creo conocer son, sin embargo, entre aquella niña y yo, la única pasarela transitabile”; ibíd.: 16). La escisión del propio yo (“*cet enfant et moi*”) se expande en otras formas de significación que también se tornan opacas. De esa opacidad, en efecto, está hecho en buena medida el relato, porque la labor de recomposición del pasado a partir de las huellas materiales no es suficiente para descifrar los sentidos de las vidas vividas, por otros y por el extraño yo de la infancia. (“Solo hablaré aquí de mi visita al cementerio. [...] Por mucho que yo hiciese, no conseguía establecer una relación entre aquellas gentes allí tendidas y yo”; ibíd.: 59-60). Para la narradora, los demás seres también están apartados de ella: así ocurre con el vínculo con miembros de la familia, aún más lejanos que la madre desconocida o que el padre: “[...] el matrimonio consanguíneo de Arthur et de Mathilde acerca a mí a estas dos sombras ya que una cuarta parte de mi sangre procede de la

misma fuente que la suya. Mas estas medidas líquidas no prueban gran cosa” (ibíd.: 257).

Como la sangre, el cuerpo lleva marcas de esos otros que forman un linaje que se reconstruye como historia familiar, con tanto desapego como si se tratara de vidas que se desenvuelven en un universo que nunca llega a acercarse al de la niña, hija de Fernande et Michel. Sin embargo, los rasgos podrían encontrarse en algunos (“[...] por lo menos a discernir en esas personas ciertos rasgos que podría encontrar en mí” (ibíd.: 148) y más aún en la madre, el centro de todos los silencios: “[...] advertí que aquellos cabellos muy finos, de un color castaño tan oscuro que casi parecía negro, eran idénticos a los míos” (ibíd.: 71). Esas propiedades comunes, no obstante, no alcanzan para responder las preguntas que, en torno a su madre, o, más precisamente, a la relación entre madre e hija, se plantean como irresolubles: “¿La hubiera yo querido? Es una pregunta a la que me parece arriesgado contestar, tratándose de personas a quienes no hemos conocido” (ibíd.: 69; traducción modificada). Aun conocido, más cercano por la continuidad de la vida y por no haber sucumbido a una muerte prematura, también el padre queda en un lugar de sombra: “Su vida que, a primera vista, nos parece casi escandalosamente fácil, le había costado seguramente agotadores esfuerzos” (ibíd.: 246). Y la misma vivencia se traslada a otros, como Arthur y Mathilde (“[...] Si Arthur, Mathilde y Fernande no eran casi nada para mí, yo lo era aún menos para ellos”; ibíd.: 61) o para el resto de una familia que se define en la lejanía (“Volví en 1929, durante una larga visita a Bélgica adonde yo no había regresado desde hacía veinte años, y gracias a la cual reanudé el contacto con mi familia materna, que no era para mí más que una leyenda”; ibíd.: 111).

Este territorio desconocido, que es el de las vidas ajenas, encuentra su momento más extremo en las explicaciones imposibles para otorgar alguna significación a los pasajes definitivos que constituyen cualquier historia personal: el nacimiento y la muerte. Las muertes dentro de ese ámbito familiar, en particular la de Fernande, son relatadas aun sabiendo que la experiencia de esta es inefable más allá de los hechos que pudieron provocarla. El nacimiento, por su parte, también es una frontera ignorada y que no es pasible de desentrañar: “No sabemos nada sobre todo esto: las puertas de la vida y de la muerte son opacas y se cierran pronto y bien para

siempre” (ibíd.: 37). Esos mundos, que se configuran como pasajes, son de manera inevitable espacio de la presunción.

La madre. Si el nacimiento y la muerte conforman territorios desconocidos, hay, en la obra de Yourcenar, un acontecimiento, la maternidad, que condensa todos estos sentidos o, más bien, sinsentidos. Allí se aúnan lo insondable de los comienzos de la vida, la cualidad frágil, animal de la vida humana, que, para dar paso a un nuevo ser, se lleva otra, la de la madre, en un hecho que es un destino porque no hay modo de suturar esa herida de un cuerpo que termina para que otro surja. La pequeña Marguerite nace y su madre muere, y en ese episodio se conjugan todos los misterios y también todas las miserias de una condición efímera. Así lo relata la autora, sin obliterar las narraciones que todo lugar vacío e impredecible hace surgir:

A medida que se iba acercando el momento de dar a luz, los piadosos y encantadores tópicos iban dejando cada vez más al desnudo una emoción muy simple, que era el miedo. Su propia madre, agotada por diez partos, había muerto un año después de nacer ella, “de una corta y cruel enfermedad” ocasionada quizá por un nuevo y fatal embarazo; su abuela había muerto de parto a los veintiún años. Una parte del folklore que se transmitían en voz baja las mujeres de la familia estaba compuesta de recetas en caso de partos difíciles, de historias de niños que nacieron muertos o murieron al nacer, antes de que se les hubiese podido administrar el bautismo, de madres jóvenes que murieron a consecuencia de las fiebres de leche. En la cocina y en el cuarto de costura, aquellos relatos ni siquiera se hacían en voz baja, Pero estos terrores que la obsesionaban permanecían indefinidos. Pertenecía a una época y a un medio en que no solo la ignorancia era para las solteras una parte indispensable de la virginidad, sino que las mujeres, aunque estuvieran ya casadas y fueran madres, ponían su empeño en no saber gran cosa sobre la concepción y el parto, y ni siquiera hubieran creído poder nombrar los órganos correspondientes, Todo lo relacionado con la parte central del cuerpo era asunto de los maridos, de las comadronas y de los médicos (ibíd.: 30).

Estos detalles minuciosos de una maternidad insegura, que acerca a la madre al sentimiento del miedo más que a cualquier otro, se expanden

en el caso de Fernande, pero las asociaciones entre maternidad y muerte no concluyen con la experiencia de la vida de ella, sino que se nombran en otras historias de otras mujeres de esa familia cuyos destinos fueron semejantes: Mathilde, que muere catorce meses después del nacimiento de Fernande; la medio hermana de Arthur, “que murió de parto a los veintidós años” (ibíd.: 279).

Si Mary Shelley exorciza, en *Frankenstein* (1818), los temores de una experiencia que muchas veces es la última en la vida de las mujeres, Yourcenar liga estas historias a un destino biológico que nos vuelve de una evidencia incontestable nuestra realidad animal, e instala en torno a ello lo evasivo del sentido: podemos narrar los hechos, pero no recuperar su significación. El pasaje a la vida y a la muerte vuelve a ser, una vez más, una tierra incógnita. La maternidad es, de esta manera, el núcleo de la narración, por su capacidad de síntesis de experiencias que obsesionan el escrito y que solo pueden ser aprehendidas desde la impotencia, como en la vivencia contradictoria de Fernande, que es el ser que encarna este doble jeroglífico que conforma la conjunción de la vida y de la muerte: “Ya hemos visto que durante unos momentos se preocupó por la suerte de aquella niña que dejaba tras de sí, pero está claro que su próxima muerte le preocupaba más que mi porvenir” (ibíd.: 61).

Asimismo, está la escritura a contrapelo. La maternidad necesita ser desmitificada, y son dos los aspectos en relación con los cuales la autora se afirma, ahora sí de un modo contundente: por un lado, no hay instinto que lleve a la mujer a tener un hijo (“El instinto maternal no es tan apremiante como suele decirse”; ibíd.: 28); por el otro, no hay por qué pensar que esa muerte temprana de la madre será un estigma para la vida del niño (“Debo tachar de falsa la afirmación, tan a menudo oída, de que la pérdida prematura de una madre es siempre un desastre, o de que el niño que no la tiene experimenta durante toda su vida la impresión de una carencia y la nostalgia de la ausente” (ibíd.: 68).

La maternidad con final abrupto e irrevocable de Fernande deja a la niña no solo al cuidado de otros, sino también a la escritora frente al enigma que constituye la que fue y hubiera sido su madre. No sabe por un lado, como hemos visto, qué es lo que ella habría sentido filialmente por esa

mujer; por otro, frente a lo que queda de Fernande, su tumba, no puede más que reconocer que se siente observando el espacio de una desconocida (“[...] su tumba no me enternecía más que la de cualquier desconocida cuyo fin me hubieran contado brevemente y por casualidad”; *ibíd.*: 60); no es solo que la muerte es un misterio, sino que los seres ya perimidos y lejanos para nosotros en el trato cotidiano son inalcanzables en su singularidad. A pesar de ello, la hija persiste en la escritura, aun cuando sea para afirmar que no hay más que silencio. Y a Fernande se le dedica, no solo una sección entera del libro, sino el relato de episodios, la formulación de pensamientos que intentan impregnarla de sentidos menos erráticos.

La muerte como negación del cuerpo puede haber despertado en la madre un misticismo final que no deja de mostrar las diferencias con las vivencias posteriores de su hija:

Puede ser, pues, que Fernande en su agonía diera un salto hacia Dios y que no solo su vida personal, sino cualquier vida terrestre le pareciese vana y ficticia a la confusa luz de la muerte. Acaso el desear para la niña lo que a ella le parecía la tranquila vida: del convento, tal y como se la presentaban sus recuerdos, Fernande trataba de entreabrir para la pequeña la única puerta que conocía y que llevaba fuera de lo que en otros tiempos llamaban el siglo, y hacia la única trascendencia cuyo nombre sabía. A veces me digo a mí misma que, tardíamente, y a mi manera, he abrazado el estado religioso, y que el deseo de Madame de C. se ha realizado de un modo que, probablemente, ella no hubiese aprobado ni entendido (*ibíd.*: 56).

De esa disolución próxima parece estar alejado el relato de una experiencia del cuerpo que nada tiene que ver con el matrimonio, otro lugar de silencio en torno a la intimidad compartida, que desnaturaliza en Fernande su vínculo con su propio ser carnal y de la que se excluye a Monsieur de C. y la convencionalidad del matrimonio:

Él le da un beso, ella se lo devuelve, le consiente después una caricia. Sus audacias no fueron muy lejos, pero, por lo menos, Fernande sabe lo que es poner su cabeza en el hombro de un hombre; ha sentido el calor y el contacto de sus manos, se ha abandonado a esa violenta dulzura que trastorna todo el ser. En lo sucesivo, sabe que

su cuerpo es algo distinto de una máquina de dormir, de andar y de comer, algo distinto asimismo de un maniquí de carne que se cubre con un vestido (ibíd.: 325).

Experiencias contrapuestas que se recuperan, de la extinción del cuerpo o de su exaltación, que se enlazan con todo lo contingente que hay en una vida: “Fernande quería otra cosa, sin saber muy bien el qué” (ibíd.: 317).

Más allá de todas las negaciones afirmadas, de la persistente afirmación de que la propia vida está lejos de esos otros cercanos, Yourcenar se afirma, en un gesto casi beauvoiriano, como hija en la negación de la madre. No solo está la negación de ese misticismo final, al que ya hicimos mención. Alguna idea quedó también de lo que esa distante Fernande afirmaba y en contra de ella se inscribe una existencia que se pretende diferente –el libro nos dice, en efecto, que la escritura es, en algún sentido, un modo de salida de la contingencia y es esta labor, morosa, detallada, exhaustiva, la que vuelve signifiante la experiencia–. Pensar *en contra de la madre* es un modo de ser otra mujer:

Fue entonces, sin duda, cuando adoptó por divisa un pensamiento leído en no sé qué libro: “Conocer bien las cosas es liberarse de ellas”. Más tarde se lo dio a conocer a Monsieur de C., que quedó convencido. A menudo he tachado yo de falsa esa frase. Conocer bien las cosas, por el contrario, es casi siempre descubrir en ellas unos relieves y riquezas inesperadas, percibir relaciones y dimensiones nuevas, corregir esa imagen insípida, convencional y sumaria que nos hacemos de los objetos que no examinamos muy de cerca (ibíd.: 326-327).

Otras muertes. En este viaje necromántico, que lleva a desplazamientos espaciales y temporales en el intento de recuperación del pasado familiar, los muertos no solo habitan en esas habitaciones tabú, que permiten el pasaje a la vida y a la muerte al mismo tiempo. Si bien la maternidad es la forma paroxística de esas narraciones de la muerte, en *Souvenirs pieux* hay otros modos de ese tránsito que no son menos destabilizadores. Un suicidio, el de Rémo, aloja tanta vacilación sobre la vida y la muerte como ese pasaje trágico que acarrea la maternidad. No es aleatorio, en ese sentido, que también aquí las formas de nombrarlo sean difusas o calladas: “La palabra suicidio, en su ambiente, es una palabra obscena” (ibíd.: 190);

como el cuerpo de la mujer que da a luz, y que muere en ese mismo acto, la decisión voluntaria de la muerte implica un tabú. Hay, por otra parte, otro episodio que no se puede significar con claridad, que marca la intensidad de vínculos familiares que alejan la felicidad de lo cotidiano y la acercan al sueño eterno de la muerte:

El episodio que viene a continuación es tan feo que vacilo en consignarlo, tanto más cuanto que no tengo sobre el mismo más testimonio que el de Fernande. En septiembre de 1887, es decir, aquel mismo otoño en que la joven se quedó en Suarlée en lugar de volver en su día al internado de Bruselas, la Fräulein, Fernande y Jeanne oyeron una noche las voces de una brutal discusión en el despacho de monsieur Arthur. Exclamaciones inarticuladas y ruidos de golpes resonaban a través de las puertas cerradas. Unos momentos más tarde, Gaston salió del despacho de su padre y regresó a su cuarto sin decir ni una palabra. Murió ocho días después, de unas calenturas (ibíd.: 296).

Desde el presente algo parece haber cambiado; no obstante, morir no puede dejar de ser una zona ignota inherente la vida: “Todo esto ha cambiado: nuestros amores son públicos y nuestros muertos están como escamoteados” (ibíd.: 215).

La naturaleza. Si la maternidad, su realidad y sus consecuencias ponen de manifiesto la condición natural, biológica de los seres, el texto lo formula en la plena conciencia de que ese carácter es propio de toda existencia. La reconstrucción del pasado de las vidas de esos otros que son parte, más o menos lejana, de la vida de la narradora, o su propia vida, están signados por una condición natural que lleva al acercamiento, en la comparación, en la experiencia, con otros seres de la naturaleza. El sufrimiento, por ejemplo, es una cualidad compartida por humanos y seres vivientes: “Esta capacidad de sufrir por otro y de incluir así, en la categoría de prójimo, no solo al hombre sino a la inmensa multitud de los seres vivientes, es muy poco corriente y, por tanto, digna de ser destacada con respeto” (ibíd.: 233); pero no solo el sufrimiento por otros, sino también el propio: “Esta niña, que apenas acaba de cumplir una hora, se halla, en todo caso, atrapada como en una red por las realidades del sufrimiento animal y de la pena humana [...]” (ibíd.: 37-38). O, asimismo, en las vivencias, la explicación se vuelve discernible en función de la analogía,

respecto de sí misma, con otros seres de la naturaleza (“Yo reaccionaba con el mismo imperceptible retroceso del perro que aparta el cuello cuando alguien le muestra un collar” (ibíd.: 55), o respecto de su madre, en su sufrimiento físico, anotado en alguno de esos restos a partir de los cuales se recompone la historia.

Los humanos estamos próximos a los seres de la naturaleza porque somos parte de ella. De esa pertenencia surge, en el texto, una conciencia de la necesidad de la preservación del mundo natural que se inscribe como un gesto militante en medio de la reconstrucción de las vidas del pasado. La unión entre humanos y animales comienza muy pronto, en el alimento que este recibe “de una bestia nutricia, símbolo animal de la tierra fecunda, que da a los hombres no solo su leche”, y a la que los humanos pagarán con “una muerte casi siempre atroz” (ibíd.: 40). Esa vida que permite que continúe la de otros es tan valiosa como cualquier otra, y eso lo reafirma al otorgarle a cualquier existencia una significación: “Pero toda vida tiene significado, hasta la de un insecto” (ibíd.: 158). La naturaleza muere por impiedad, y por un espíritu de época difícilmente refutable: “¿Quién puede censurarlo? El dogma del progreso, por aquel entonces, no es discutido por nadie y lo llamarían a uno sentimental si se entristeciera por el envejecimiento de un paisaje. Los que saben que no se destruye la belleza del mundo sin destruir también su salud no han nacido todavía” (ibíd.: 299-300). No obstante, la observación reconocida como auténtica la constituye la certeza de que la destrucción del medio natural es un modo deliberado de instalar la muerte: “[...] estas depredaciones no eran nada al lado de las nuestras, pues hemos creado un mundo en el que ni animales ni árboles podrán vivir” (80).

La escritura. La insistencia sobre la muerte tiene, en el final, un sentido asociado a la narración. Se vuelve, así, a la realidad de la escritura, que construye relatos que tienen la marca de su final. Como en las historias contadas, las vidas, con sus muertes, cierran allí su ciclo, y las significaciones se construyen y deja de aparecer como aleatorio y fortuito lo que en ellas ocurre:

Un crítico observó que los personajes de mis libros son presentados, con preferencia, desde la perspectiva de una muerte cercana y que esta le niega toda significación a la vida. Pero toda vida tiene significado, hasta la de un insecto, y el sentimiento de su importancia, enorme en todo caso para el que la ha vivido, o al menos por

su singularidad única, aumenta en lugar de disminuir cuando se ha visto la parábola concluir su circuito o, en casos menos frecuentes, la hipérbola inflamada describir su curva y pasar bajo el horizonte, Sin comparar, ni mucho menos, a mis tíos y tías maternos con los meteoros, la trayectoria de sus vidas me enseña algo (ibíd.: 158).

El sentido así encontrado se aúna con la tarea de escribir, que intenta clausurar o desentrañar significaciones y ofrecer una historia conclusa. Lo fortuito se anula y se recupera, se erige la subjetividad del que cuenta como un restaurador metódico de hechos inconexos, inevitables, inexplicados. En esos relatos biográficos puede haber silencios (“es frecuente que los autores de biografías callen o nieguen tranquilamente lo esencial” (ibíd.: 248), errores (“Sé muy bien que semejantes errores son casi inevitables en esa materia fluida e inconsistente que es la historia de las familias” (ibíd.: 365), pero la forma final es, a pesar de todo, aceptable en su verdad narrativa, auténtica con respecto a su propia lógica:

“Incluso si la verdad histórica no fuese respetada nadie podría guardarle rencor. No es fácil, además, reproducir esa verdad, ya que dentro de ese círculo vicioso de sentimientos contradictorios y múltiples interacciones, no me atrevo a definir cuál es la causa y cuál es el efecto”.

Observaciones como esta son adecuadas para tranquilizar a cualquier biógrafo, o cualquier historiador y también a cualquier novelista en busca de una verdad múltiple, inestable, evasiva, en ocasiones entristecedora y, a primera vista, escandalosa, pero a la que uno se acerca no sin sentir por las débiles criaturas humanas, a menudo alguna simpatía y, siempre, compasión (ibíd.: 367-368).

Si bien el sentimiento y los datos pueden no estar en concordancia, como lo demuestran estas afirmaciones testimonio de una empresa evasiva: “Pero, ¿y qué? La intensidad es la que nos da la medida de un recuerdo” (200) o “Me doy cuenta de la extrañeza de esta empresa casi necromántica” (ibíd.: 210), de los restos del pasado se arman las vidas ajenas. La narradora se silencia en torno a sí misma y recoge, como en una caja repleta de *souvenirs*, objetos y testimonios, papeles desgastados y lugares ya inexistentes, para hacer de nuevo, como un peregrino, el recorrido de esas otras vidas. Los recuerdos piadosos, que dan título a la obra, son el objeto más emblemático de todo lo que se recupera para poder escribir: “Era lo que se

llama un *Recuerdo Piadoso*, una estampa de formato lo bastante pequeño para poder insertarla entre las páginas de un misal” (ibíd.: 51; traducción modificada). Allí se encuentran las últimas palabras en relación con la vida y la muerte de alguien, y la muerte, como dijimos, es la que cierra ese periplo que completa su sentido en ese viaje inverso desde el final hacia los tiempos anteriores. Esa obsesión por los objetos perdidos y recuperados, los causantes de una escritura que pretende apartarse de la leyenda, tiene mucho del trabajo del historiador, y Yourcenar sabe que, en su labor de reconstrucción, cuenta bastante más que cotidianidades cercanas en la sangre; en efecto, para ella “[n]o ofrecería casi ningún interés evocar la historia de una familia si esta no fuera para nosotros una ventana abierta a la historia de un Estado pequeño de la antigua Europa” (ibíd.: 79).

La última fusión. De Fernande quedaron en la narradora la sangre y el parecido de los cabellos. Del padre hay más, pero no es mucho lo que el relato aporta de este Monsieur de C. o Michel, nombrado en forma tan distante como es representado. Sin embargo, cuando la hija ya es Yourcenar, le entrega a ella un manuscrito inesperado, para que haga de él otro texto, lo reescriba, lo re Cree: “Él me propuso que publicara aquel relato con mi nombre. [...] El juego me sedujo” (ibíd.: 345-346). Para ella, este ofrecimiento se desprende de “la especie de intimidad desenvuelta que reinaba entre nosotros” (ibíd.: 345). Sin embargo, de esa intimidad no queda en el libro de Yourcenar más que el relato de este ofrecimiento, que funde en una escritura a dos seres y que parece afirmar, en ese gesto de unión, una continuidad más firme que la de la sangre, destinada a la extinción. En el conjunto de un relato que se muestra escéptico en cuanto a la recuperación de las identidades ajenas, aunque no de los hechos; que se aferra a los vestigios del pasado para reconstruir una vida como una compleja combinación de aspectos, la escritura se instituye como un terreno a explorar que redimensiona los vínculos familiares, que reasegura lo que está dado por la biología y que garantiza, en última instancia, alguna forma de perdurabilidad menos necromántica, más vitalizadora.

Bibliografía

Yourcenar, Marguérite, *El laberinto del mundo I. Recordatorios*. Trad. de Emma Calatayud. Madrid: Alfaguara, 1992.

Referencias originales de los artículos

- “Crimen y folletín: las narraciones de envenenadoras en Alexandre Dumas”. En: *Actas de las XXIV Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*, organizadas por la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona, 2011.
- “Paraísos perdidos y recuperados: variantes de la utopía en *Memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir”, *Anales del “Coloquio Internacional Marx e Marxismo 2015: Insurreições, passado e presente”*, ISBN: 978-85-228-1150-2
- “La evocación del horror burgués. Vejez y caducidad en *Una muerte muy dulce* y *La ceremonia del adiós*”. Artículo inédito. Una versión anterior y más breve fue presentada en las *Jornadas de Homenaje a Simone de Beauvoir en el Cincuentenario de “El Segundo sexo”*, organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), 5 y 6 de agosto de 1999.
- “Inútil quemarse la sangre: sobre *La vejez*, de Simone de Beauvoir”, en Ciordia, Martín; Machado, Carlos; Vedda, Miguel (comps.), *Filosofías provisionarias. Reflexiones en torno al ensayo*. Buenos Aires: Gorla, 2012, pp. 113-120.
- “Una o dos historias: lo que queda de la vida en *La náusea*, de Jean-Paul Sartre”, en Ciordia, Martín; Vedda, Miguel (comps.), *Placeres de la melancolía. Reflexiones sobre literatura y tristeza*. Buenos Aires: Gorla/DAAD, 2014, pp. 239-246.
- “La afirmación aberrante: acerca de *Las palabras*, de Jean-Paul Sartre”, en Vaisman, Ester; Vedda, Miguel (orgs.), *Arte. Filosofía. Sociedade*. San Pablo, Brasilia: Intermeios, CAPES, 2014, pp. 363-371.
- “Felicidad o desdicha: vidas de niños en *Las palabras*, de Jean-Paul Sartre, y *El origen*, de Thomas Bernhard”. Artículo inédito. Una versión previa fue presentada en el *XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos (ALEG)* “*Germanística*

en Latinoamérica: nuevas orientaciones – nuevas perspectivas”, organizado por ALEG, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y el INSP “Juan Ramón Fernández” y realizado en Buenos Aires del 27 de noviembre al 1° de diciembre de 2017.

“La felicidad es un sueño eterno: Maternidad y muerte en *Souvenirs pieux*, de Marguerite Yourcenar”, en Torriglia, Patricia Laura; Müller, Ricardo; Lara, Ricardo; Ortigara, Vidalcir (orgs.), *Ontologia e crítica do tempo presente*. Florianópolis: Em Debate / UFSC, 2015, ISBN: 978-85-68267-24-0, pp.79-90.

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

Decano

Ricardo Manetti

Vicedecana

Graciela Morgade

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Ivanna Petz

Secretaria de Asuntos Académicos

Sofía Thisted

Secretaria de Posgrado

Claudia D'Amico

Secretario de Investigación

Jerónimo Ledesma

Secretario de Hacienda y Administración

Leandro Iglesias

Secretario de Hábitat e Infraestructura

Nicolás Escobari

**Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e
Internacionales**

Martín González

Subsecretaria de Políticas de Género y Diversidad

Ana Laura Martin

Subsecretario de Políticas Ambientales

Jorge Blanco

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones

Matías Cordo

Consejo Editor

Virginia Manzano

Flora Hilert

Marcelo Topuzian

María Marta García Negroni

Fernando Rodríguez

Gustavo Dajotas

Hernán Inverso

Raúl Illescas

Matías Verdecchia

Jimena Pautasso

Grisel Azcuy

Silvia Gattafoni

Rosa Gómez

Rosa Graciela Palmas

Sergio Castelo

Ayelén Suárez

Directora de Imprenta

Rosa Gómez

Se terminó de imprimir
La opacidad del recuerdo
de Silvia Nora Labado
en el mes de agosto del 2023