

# Yourcenar o el eco de una voz\*

BEATRIZ ELENA MAYA RESTREPO\* \*

Escuela de los Foros del Campo Lacaniano, Colombia.



## Yourcenar o el eco de una voz

### Resumen

A partir de la enseñanza de Lacan sobre el acercamiento a la obra literaria, se hace un abordaje de *Fuegos* de Marguerite Yourcenar, descifrando el anagrama que, como letra, subyace la escritura. Se pretende tomar esta obra en su encadenamiento significativa como envoltura del objeto voz, intentando esclarecer el enigma que enseña y el bien-decir que la autora pone en su escrito, con miras a una verdad que hace avanzar el psicoanálisis. El trabajo se desprende de cualquier intento de psicoanálisis aplicado, propendiendo más bien por la aplicación del método analítico.

**Palabras clave:** desciframiento, anagrama, paragrama, fuego, silencio, voz.

## Yourcenar or the echo of a voice

### Abstract

Based on the teachings of Lacan on approaching literary works, Marguerite Yourcenar's *Fires* is studied by deciphering the anagram which, as letter, underlies its writing. This piece is to be taken in its signifier chaining as wrapping of the object voice, trying to clarify the enigma that it teaches and the well-saying that the author places in her writing, hoping for a truth that contributes to the advancement of psychoanalysis. The work comes off from any attempt at applied psychoanalysis and tends, rather, to the application of the analytical method.

**Keywords:** deciphering, anagram, paragram, fire, silence, voice.

## Yourcenar ou l'écho d'une voix

### Résumé

*Feux*, de Marguerite Yourcenar, est abordé à partir de l'enseignement de Lacan sur l'approche de l'œuvre littéraire, en déchiffrant l'anagramme qui en tant que lettre est sous-jacente à l'écriture. L'œuvre est censée être prise dans son enchaînement signifiant en tant qu'enveloppe de l'objet voix, en essayant d'éclaircir l'énigme et le bien-dire que l'écrivaine dépose dans son écrit, mirant une vérité qui fait avancer la psychanalyse. Le travail s'éloigne de toute tentative de psychanalyse appliquée, plutôt penché à l'application de la méthode analytique.

**Mots-clés:** déchiffrement, anagramme, paragramme, feu, silence, voix.

\* Texto presentado en Medellín el 28 de noviembre del 2003 con ocasión del jubileo del natalicio de Marguerite Yourcenar, en la Alianza Colombo Francesa.

\*\* e-mail: belemare@une.net.co

Tal vez se espera que desde el psicoanálisis se haga un trabajo sobre Marguerite Yourcenar en el que toquemos de forma sacrílega a una escritora. Sacrílega, porque para ella lo sagrado tiene un lugar central en su obra, sacrílega también si se intentara abordar lo personal, lo que definiría a la Marguerite Crayencour, aquella que prefirió guardarse cuando escogió un seudónimo que hacía anagrama del nombre. No es esta la tarea del psicoanálisis, ni su intención —cuando aborda un autor, o más bien su obra— pontificar sobre un diagnóstico o sobre los más oscuros deseos de quien escribe, esto lo dejamos al mal llamado *psicoanálisis aplicado* al arte y otras disciplinas, pues sabemos que él solo se aplica en sentido estricto a un sujeto que habla y oye, es decir, solo a un sujeto vivo que lo demanda. No podemos, por lo tanto, llevar la sociedad entera al diván, tampoco la política, mucho menos a aquellos que, como Marguerite Yourcenar, han muerto, pero sí podemos dejarnos enseñar por ella, por su obra, por un decir particular, el suyo, y así de alguna manera, seguir la recomendación de dos grandes psicoanalistas: Sigmund Freud y Jacques Lacan, quienes apelaron a los escritores para ayudarse a resolver enigmas teóricos o para ilustrar los aclarados. Ellos, los poetas, en su saber-hacer permiten al psicoanálisis responder por puntos centrales de lo que constituye su oficio: escuchar lo pulsional aferrado al significante.

Tampoco el intento es dar cuenta del análisis formal de una obra inmensa, ya que son los dichos de la propia autora los que permiten pensar un solo escrito: *Fuegos (Feux)*, pero sin pretender agotarlo. Se trata de extraer un pequeño aporte al psicoanálisis a partir de una referencia que ella da en una entrevista a Matthieu Galey bajo el título *Marguerite Yourcenar. Con los ojos abiertos*, en la que dice:



Siempre acordé una considerable importancia a las voces. Había llamado a Alexis “el retrato de una voz”. Los monólogos de *Feux* son voces surgidas al diapasón de la fiebre; el largo relato que llamo *Memorias de Adriano*, es también un monólogo, solitario, como lo es por fuerza el de un hombre ubicado en la cima de todo. En el mundo polifónico de fines de la Edad Media y del Renacimiento tardío en el que Zenón evoluciona, siempre se trata de voces, la voz aguda de Hilzonde orando en Munter, la voz emocionada del prior de los franciscanos, o también la buena gruesa voz del docto soldadote Henri-Maximilien, y las voces de los jueces, y la voz un poco grosera del antiguo buhonero promovido a guardián de cárcel, voces de comparsas que debe

ser posible seguir a través de la ficción del relato en tercera persona, y la “voz pública” que por supuesto, deforma todo. En *Denier du rêve*, nada me importaba más que la voz de Marcella, con su desgaire popular, hablando francés con giros italianos, o también la voz de Máximo cuando habla a un Climent Roux que no lo escucha, y al cual no escucha, la juventud de uno tan solitaria como la vejez del otro que, de golpe, hace resonar en las calles vacías de la Roma nocturna, tres palabras en eslavo de iglesia; o también, en otra pieza, el amor y el dolor mimados en silencio por la pequeña sirena que ha sacrificado su voz<sup>1</sup>.

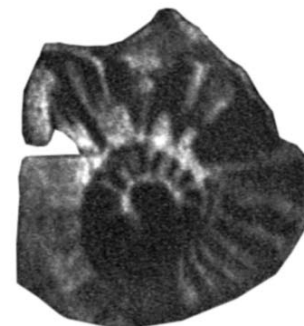
Un largo recorrido por su obra para indicarnos el lugar que el objeto voz ocupa en ella, es un buen punto de partida para nosotros, los que desde el lado del psicoanálisis pretendemos escuchar esos objetos que se hacen oír, resonando en el significante. ¿Por qué no mirar entonces de qué manera Yourcenar los atrapa en las largas cadenas con las cuales construye una a una sus obras?

Es ella, pues, quien nos aporta, quien nos enseña qué se hace con eso que no tiene sentido —pero que es lo que ella misma llama la inspiración, con lo que es posible crear— algo que le permita un lazo con el resto del mundo.

Aquí se intenta un diálogo entre ella y el psicoanálisis, del cual desconfiaba, según lo que deja entrever por lo menos en dos cosas. El primer motivo de desconfianza estaría en lo que ha dicho sobre los sueños. En *Los sueños y los sortilegios*, ensayo que escribe como un “estudio de la estética del sueño”<sup>2</sup>, en el que cuenta sueños intentando decirlo “todo”; un todo que se refiere a la descripción de los lugares y los hechos, más allá del hecho mismo. De este texto dice: “no estaba influenciada por ninguna teoría corriente en esa época, 1938”, por eso con cierta seguridad podemos afirmar que se refiere a la influencia de Freud, pues él ya había escrito *La interpretación de los sueños* hacía 39 años. Habla de una teoría que le parece “insuficiente”, adjetivo que daría cuenta de una despreocupación por parte de Freud por la estética, que era lo que a ella le interesaba. El segundo motivo estaría en lo que ella leía como una teoría normativa sobre la sexualidad que creaba un nuevo exilio para los diferentes y, por lo tanto, nuevas sectas que los acogen y los sostienen<sup>3</sup>.

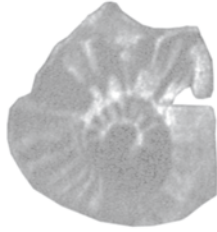
No se trata de discutir con quien no está la interpretación que dio a la teoría psicoanalítica y sus efectos en los sujetos, sino más bien de señalar un punto de desacuerdo que hubiera hecho posible un diálogo con ella. Pero Yourcenar además de objetar al psicoanálisis, también le hace guiños. Esto lo podemos apreciar en el prólogo de *Fuegos* cuando dice:

Lo importante es tratar de demostrar que, en estos juegos en que el sentido de una palabra, en efecto, juega dentro de su montura sintáctica, no existe una forma deliberada de afectación o de burla, sino que, como en el lapsus freudiano y en las asociaciones



1. Matthieu Galey, *Marguerite Yourcenar. Con los ojos abiertos* (Buenos Aires: Emecé, 1993), 171.
2. *Ibíd.*, 94.
3. *Ibíd.*, 161.

de dobles y triples ideas del delirio y el sueño, hay un reflejo del poeta enfrentándose con un tema particularmente rico para él de emociones y peligros. En una obra mía más reciente y muy alejada de todo rebuscamiento de estilo —con mayor razón de juego estilístico—, espontáneamente, sin darme cuenta de ello, daba lugar a un juego de palabras dando al carcelero de la prisión donde agoniza el héroe del libro el nombre de Herman Mohr<sup>4</sup>.



Tengamos en cuenta que ‘Mohr’ y ‘Mort’ son palabras homófonas en su lengua, lo que llevaría de un nombre propio ‘Mohr’ a muerte. ¿No podríamos entonces afirmar que Yourcenar está apelando a la teoría de Freud sobre el funcionamiento del inconsciente donde se ponen en juego operaciones de homofonía del significante? Evidentemente sí, y es precisamente esta teoría la que más interesa al psicoanálisis, porque de ella depende la concepción que sobre la interpretación se tenga; una interpretación que va más allá del sentido hasta la materialidad significativa con la que Freud juega y con la que Yourcenar hace lo propio.

Si, como hemos anunciado, no es de “psicoanálisis aplicado”, entonces ¿de qué se trataría aquí? De la aplicación del método analítico. Si tanto el creador como el poeta van del sinsentido al sentido y es sentido lo que nos entregan, por ejemplo, en el caso de Yourcenar, una teoría sobre el amor, ¿qué le toca hacer al psicoanalista con la obra para no quedarse como los otros discursos en la sola teoría del sentido? Hacer el recorrido inverso, del sentido al sinsentido, es decir, tomar la cadena significativa como el paso-de-sentido necesario para que algo de lo que llamamos lo Real, sinsentido, se haga oír; es entonces tomar la obra al pie de la letra dejando que los significantes  $S_1$  emerjan como posibilidades para un objeto que se quiere develar que, en el caso de *Fuegos*, es la voz. Este hecho lo descubrimos a partir de una lectura atenta de su texto, no solo porque ella lo anuncie en sus dichos, sino porque recorre este texto hasta en lo más íntimo de la letra, su grama<sup>5</sup>.

El método analítico nos libera de forzar la aplicación de la teoría en predios que no le son propios, pues más que valerse apretadamente de una teoría enlazándose al texto, nos dejamos enseñar por la letra misma de este. ¿Por qué Yourcenar?, ¿por qué una obra poética como esta? Porque ella en cuanto artista sabe hacer con una lengua, la suya, un saber que la llevó no solo a pertenecer a la Academia Francesa, sino más allá de ella misma; a dejar decir —bordeando con su escritura— a la voz que la inquietaba.

Vayamos entonces a *Fuegos*. La estructura de la obra consta de “una colección de poemas de amor, o si se prefiere —nos dice Yourcenar en su prólogo— una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor”, nueve, para ser precisos. Cada relato esta seguido de varios poemas cortos.

4. Marguerite Yourcenar, *Fuegos* (Madrid: Alfaguara, 1995), 21.

5. Para otro caso, otra Marguerite, la Duras, lo develado es la mirada (señalada por Lacan en su homenaje). Jacques Lacan, “Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein”, en *Intervenciones y textos* 2 (Buenos Aires: Manantial, 1998).

El primer enigma lo podemos ubicar en la forma como ella ha distribuido los títulos de *Fuegos*. Inician todos con un nombre propio tomado de personajes griegos: Fedra, Aquiles, Patroclo, Antígona, Lena, María Magdalena (excepción única), Fedón, Clitemnestra y Safo, acompañados cada uno de un tema: la desesperación, la mentira, el destino, la elección, el secreto, la salvación, el vértigo, el crimen, el suicidio; separados por una 'o' en el medio, evocando la fórmula griega que Platón empleaba en sus diálogos, por ejemplo, *lón o de la poesía*. Con esta fórmula, en la primera parte del título, Platón hacía resaltar el personaje interlocutor de Sócrates, y en la segunda parte, anunciaba el tema. Ahora bien, ¿será tan solo la intención de Yourcenar una mera imitación, influencia directa de los griegos o hay en ella algo más allá que podamos nosotros vislumbrar? Con esta inquietud repasamos varias veces la lectura de los enunciados y nos encontramos algo sorprendente, la disposición de ellos permite la formación de un anagrama.

Un segundo enigma entonces se suma al primero. Si desde su nombre propio ella juega con los anagramas, ¿por qué no iba a hacerlo al interior de su propia obra? Se puede hacer una hipótesis relacionada con el uso anagramático. Recordemos que cuando Saussure se interesó en los versos saturninos, nos cuenta Starobinski<sup>6</sup>, no solo lo hacía por el acento o la cantidad, sino por reglas de utilización de una materia prima, lo que lo lleva a concluir que

[...] el poeta utiliza, en la composición del verso el material fónico provisto por una palabra-tema. La producción del texto pasa necesariamente por un vocablo aislado —vocablo que se relaciona con el destinatario o con el tema del pasaje—, vía de acceso y reserva de fonemas privilegiados sobre los cuales se apoyará el discurso poético acabado [...] un texto bajo el texto, en un pretexto, en el sentido fuerte del término<sup>7</sup>.

Este tipo de lectura no combina letras, sino fonemas. Al interior de un poema en su escritura se reproducía el nombre de un dios o un nombre sagrado. Acerca de la razón de ser de esto en los escritos, es decir, de su origen, Saussure formuló dos hipótesis, “una religiosa y otra poética; la primera era la idea religiosa de que una invocación, una plegaria, un himno, solo tenían efecto si se mezclaban las sílabas del nombre divino en el texto”<sup>8</sup>; la segunda, la poética, “es del mismo orden que la que preside las rimas, las asonancias, etc.”<sup>9</sup>.

Podríamos apostar por otra razón, la psíquica, que consistiría en un escrito inconsciente, cuya presencia imperiosa demanda expresión, un escrito que da cuenta de las leyes que rigen la estructura psíquica. Esto es lo que intentaremos demostrar. Starobinski piensa que en los anagramas se trata de una repetición, de una aparición de lo mismo bajo la figura de lo otro, a la manera freudiana, un contenido latente



6. Jean Starobinski, *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas en Ferdinand de Saussure* (Barcelona: Gedisa, 1996).

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.*, 54.

9. *Ibíd.*



entre uno manifiesto. De alguna manera el anagrama es ya la obra, “la palabra-tema para Saussure, no es otra cosa que el dato material cuya función, quizá primitivamente sagrada, se reduce muy temprano a un valor de apoyo mnemónico para el poeta improvisador, luego a un procedimiento regulador inherente a la escritura misma [...] el texto se construye sobre la palabra-tema”<sup>10</sup>, por eso es algo que la obra dice sin pronunciarlo, la tarea del lector es descubrir esa palabra-tema, teniendo en cuenta que “lo que prevalece es el peso de las sílabas, el trabajo de descubrimiento, la escucha analítica, la puesta en evidencia del hecho”<sup>11</sup>. Los anagramas revelan al que habla, aquel a quien se habla y aquello de que se habla.

¿Por qué orientarnos por algo que el mismo Saussure escondió para no dejarlo ver de sus discípulos? Lacan consideraba que “Si Saussure no publica los anagramas que descifra en la poesía saturniana, es porque conoce su verdadero alcance”<sup>12</sup>, pero le parecieron muy útiles para demostrar cómo el lenguaje es condición del inconsciente o cómo este se estructura como aquel. Él mismo hace varios desarrollos de su obra a partir de anagramas. Lacan nos enseña a buscar en otras disciplinas sin confundirnos con ellas, para el caso, la lingüística. Según él, los anagramas demuestran que no existe tal arbitrariedad del significante frente al significado, que hay algo que determina toda la significancia, algo que toca con un real, en este caso de *Feux*, el objeto real, la voz. Lo que se toma como arbitrariedad tiene que ver con que el significado nunca logra dar cuenta realmente de ese referente real. Es decir, que siempre habrá algo por decir o más bien sin decir.

Tomemos la obra *Fuegos*, toda ella como un significante y preguntémonos qué la motiva, es decir, ¿cuál es el anagrama sobre el cual se sostiene? o ¿qué motiva ella misma? El orden de los títulos de los nueve relatos es el siguiente: a la izquierda los títulos en francés, puesto que el trabajo anagramático se hace en la lengua en que fueron escritos, y a la derecha la traducción correspondiente. Tomamos las primeras letras de cada nombre en el siguiente paragrama acróstico:

FEUX			FUEGOS		
<b>P</b> HÈDRE	OU	LE <b>D</b> ÉSPOIR	FEDRA	O	LA DESESPERACIÓN
<b>A</b> CHILLE	OU	LE <b>M</b> ENSONGE	AQUILES	O	LA MENTIRA
<b>P</b> ATROCLE	OU	LE <b>D</b> ESTIN	PATROCLO	O	EL DESTINO
<b>A</b> NTIGONE	OU	LE <b>C</b> HOIX	ANTÍGONA	O	LA ELECCIÓN
<b>L</b> ÉNA	OU	LE <b>S</b> ECRET	LENA	O	EL SECRETO
<b>M</b> ARIA- <b>M</b> ADELEINE	OU	LE <b>S</b> ALUT	MARÍA MAGDALENA	O	LA SALVACIÓN
<b>P</b> HÉ-DON	OU	LE <b>V</b> ERTIGE	FEDÓN	O	EL VÉRTIGO
<b>C</b> LY-TEMNESTRE	OU	LE <b>C</b> RIME	CLITEMNESTRA	O	EL CRIMEN
<b>S</b> APPHO	OU	LE <b>S</b> UICIDÉ	SAFO	O	EL SUICIDIO

10. *Ibid.*, 57.

11. *Ibid.*, 69.

12. Jacques Lacan, *Psicoanálisis. Radiofonía y televisión. 8 de abril de 1970* (Barcelona: Anagrama, 1977).

Del título *Feux* tomamos el fonema 'eux' (ellos). Al tomar la primera letra de cada nombre, desde Phèdre hasta Antigone, se construye un acróstico y obtenemos el significante *papa*, es decir a quién se habla; la primera y la última letra de Léna nos permite obtener el significante *la*; los dos primeros fonemas del nombre compuesto Maria Madeleine, el significante *mama*; la primera sílaba de Phédon, 'phe' es homófona de *fait* (hace); en Clytemnestra, es posible la construcción de 'clyn', significante que nos remite a la lengua griega, la misma que guía a la autora, y a través de la cual descubrimos que se trata de lecho o féretro; la primera sílaba de Sappho es homófona de *ça* (eso); tomando las primeras sílabas de *désespoir*, *mensonge* y *destin*, en este orden, se compone el significante *desmiente* o *demanda* (*dement ou demande*); siendo *choix* una sola sílaba la tomamos completa como *elección*; extrayendo la primera sílaba de *secret* obtenemos 'se' (es); de *salut*, 'sa' (eso); de *vertige*, 'ver' (hacia); de *crime*, 'cri' (grito) y, finalmente, de *suicide*, 'sui' (soy). Para construir un enunciado así:

P-A-P-A LA MAMA FAIT CLY ; ÇA DEMENT DES CHOIX . C'EST ÇA , VERS CRI SUIS

Enunciado que se puede leer en los títulos en francés, empezando de arriba hacia abajo, primero por las sílabas subrayadas de la izquierda y luego por las de la derecha. Así, entonces, podemos traducir:

PAPA LA MAMA HACE CLIN; ESO DESMIENTE LA ELECCIÓN. ES ESO, HACIA GRITO SOY.

PAPA LA MAMA HACE CLIN; ESO DEMANDA ELECCIÓN. ES ESO, HACIA GRITO SOY.

Como el enigma que la obra nos propuso estaba en los títulos, un ir y venir para volver a empezar nos llevó a este encuentro sorprendente que podría dejarnos en la especulación, y a partir de este resultado plantear, por ejemplo, que la autora hizo un desarrollo de la teoría edípica que Freud nos enseñó. Sin embargo, no es la conclusión a la que podemos llegar con este encuentro. Por eso se hace necesario situar el lugar que el enunciado anagramático tiene al interior de la obra misma, es decir, dejarnos guiar por su letra.

El método seguido para esta lectura no es más que el mismo método analítico, volver varias veces sobre lo mismo para poder escuchar los significantes que atraviesan la obra, que ligan lo que parece unidad aparte, pero que se reúne en el título *Fuegos*. Un ir y volver en el que el orden de la repetición da lugar a lo mismo bajo diferentes formas. Se trata de desprendernos de la forma, de lo fenoménico para ir al significante y captar, por ejemplo, que *fuegos* es un significante que repite en uno tras otro de los relatos la mudez y la muerte alrededor de amores llenos de pasiones, en un texto que termina con: "No me mataré. Se olvidan tan pronto de los muertos... [...] no puede construirse una felicidad sino sobre unos cimientos de desesperación. Creo que voy a poder ponerme a construir [...] que no se acuse a nadie de mi vida [...] no se trata de



un suicidio. Solo se trata de batir un récord<sup>13</sup>. Enunciados del creador al margen de los nueve relatos que hacen de la voz un objeto para la creación, esta se constituye en un grito desgarrado, “suplicio del agua”<sup>14</sup> que somete el “suplicio del fuego” lo que sería su propia muerte. Dos expresiones empleadas por ella en “Lena o el secreto”:

Lena sometida a interrogatorio, aprieta dientes y labios. Sus amos callaban cuando ella servía los platos; se había quedado fuera de la vida de ambos como una perra esperando a la puerta; pero aquella mujer vacía de recuerdos, se esfuerza por orgullo en hacer creer que lo sabe todo, que sus amos le han confiado su corazón como a una encubridora con la que pueden contar, que solo depende de ella escupir un pasado. Los verdugos la tienden sobre un caballete para operarla de su silencio. Amenazan a aquella llama con el suplicio del agua; hablan de infligirle el suplicio del fuego a aquel manantial<sup>15</sup>.

Es evidente que el significante ‘fuego’ es empleado por la autora como sustitución metafórica de silencio y agua, como lo opuesto, sería la posibilidad de acallar el silencio, es decir, de hablar. Se trata, pues, de tomar el significante en un entramado lógico dado solo por la utilización simbólica del autor y no por una simbólica universal que nos llevaría a una especulación de sentidos, se trata de descubrir lo más particular de cada artista, en la forma peculiar de acercarse, con el significante, a lo Real en juego. ¿Pero no hemos dicho que en psicoanálisis se trata de un Real y no del sentido? Bien, el Real aquí tratado por la vía simbólica es la voz, el objeto voz que se hace grito. Dicho de otra forma, el sujeto de este relato es la voz.

*Fuegos* es, pues, un significante que se pasea por cada uno de los relatos nombrando el silencio, veamos algunos de ellos:

En “Fedra o la desesperación” leemos: “Ante la frialdad de Hipólito, imita al sol cuando choca con un cristal: se transforma en espectro. Habita su cuerpo como si del propio infierno se tratara”<sup>16</sup>.

En “Patroclo o el destino”: “Cuando el incendio, que bajaba de los bosques del Ida, llegó al puerto y lamió el vientre de los navíos, Aquiles tomó partido contra los troncos, los mástiles, las velas insolentemente frágiles y se puso a favor del fuego, que no teme abrazar a los muertos en el lecho de madera que forman las hogueras”<sup>17</sup>.

En “Antígona o la elección”:

El odio infecta las almas; las radiografías del sol roen las conciencias sin reducir su cáncer. Edipo se ha quedado ciego de tanto manipular esos rayos oscuros. Solo Antígona soporta las flechas que dispara la lámpara de arco de Apolo, como si el dolor le sirviera de gafas oscuras. Abandona aquella ciudad de arcilla cocida al fuego, donde los rostros endurecidos se hallan modelados con la tierra de las tumbas<sup>18</sup>.



13. Marguerite Yourcenar. *Fuegos*, óp. cit., 125.

14. *Ibíd.*, 70.

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*, 28.

17. *Ibíd.*, 47.

18. *Ibíd.*, 54.



En “María Magdalena o la salvación”: “Los humos de la noche lo emborronaron todo en la habitación de arriba; el día gris perdió el sentido de las formas y colores de las cosas”<sup>19</sup>.

El fuego, pues, articula silencio y muerte, es el significante de una voz que no se deja oír, de un grito no lanzado, parecido a ese de la voz que despierta al padre que vela a su hijo en un sueño contado por Freud, “¿padre no ves que ardo?”. Ruego al padre para que venga a poner límite al ardor del goce, grito silencioso, entonces, a ese a quien se habla en el anagrama, el padre. La voz poética implora al padre un límite al goce. Ese que la madre transmite, de quien se habla en la palabra-tema, goce que coloca al sujeto entre el lecho del amor o el féretro de la muerte (*clyn*), entre amor y muerte solo el grito podrá sostener a quien demanda. *Fuegos* es una bella carta de amor para otro, el lector, pero fundamentalmente para Yourcenar misma, un mensaje que pasando por el Otro le retorna, carta de amor que como todas llega a su destino.

Entre texto y texto hay unos poemas cortos en los que podríamos ver una forma epistolar, es decir, una palabra dirigida a Otro, depositario de una voz que invoca todo el tiempo una respuesta a la pregunta sobre el amor. Grito desgarrado que atraviesa el amor y el dolor, la vida y la muerte, lucha intensa entre caer o desfallecer y sobrevivir la ausencia.

Podemos preguntarnos si ella, Yourcenar, está enterada de esto o si es un propósito consciente, un recurso estilístico. Consideramos que no. Es una escritura inconsciente que determina su obra, palabras bajo las palabras, dice Starobinski.

Hemos sostenido desde el principio que la autora intenta darle forma a algo intangible, pasar la voz por el enlace significativo es lo que constituye su escrito. Ella se hace voz en cada uno de los personajes, en cada relato; una voz distinta cada vez, nueve formas de voz, y al final una que atrapa al lector, que hace de él ese Otro de quien tomar un resto porque es oída. Un ritmo ondulante de respuestas es la construcción de la obra. El ser atraviesa la obra como un ser de voz, que a veces habla y a veces calla.

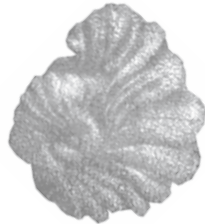
La voz es el objeto que todo poeta desea presentificar en las resonancias particulares que da a su obra, en Yourcenar es un intento por crear un lenguaje totalmente poético, donde cada palabra cargada de máximo sentido revele sus valores escondidos. Los poetas logran recuperar ese objeto desprendido del Otro, la voz en su forma más pura, aquella que en sus juegos musicales, sus modulaciones prosódicas, su timbre, sus matices de tonalidad, intensidad, color, etc., lo ponen en juego. Sí estamos de acuerdo con Lacan cuando dice:

Esto merece que hayamos dejado y no sin propósito, por necesidades de exposición para más tarde este otro objeto extraño, en suma, por cruzarse con el objeto de la



19. *Ibíd.*, 74.

mirada, dije la voz; pero en tanto que ella, al venir manifiestamente del Otro, es sin embargo, en el interior que la oímos. Si la voz, desde luego, no es solamente ese ruido que se modula en el campo auditivo sino lo que cae en esta retracción de un significante sobre al otro que es lo que definimos como condición fundamental de la aparición del sujeto<sup>20</sup>.



En “Patroclo o el destino”, la voz como elemento que humaniza:

Bajo su coraza y su casco, con una máscara de oro, aquella furia mineral solo tenía de humano los cabellos y la voz, pero sus cabellos eran de oro y de oro era aquella voz pura<sup>21</sup>.

En “Antígona o la elección”, todo habla, algo se hace oír, la voz del mundo resuena:

Los adivinos se tienden en el suelo, pegan el oído, auscultan como médicos el pecho de la tierra sumida en su letargo. El tiempo reanuda su curso al compás del reloj de Dios. El péndulo del mundo es el corazón de Antígona<sup>22</sup>.

En “Lena o el secreto”, la voz silenciada es el relato que media en la obra. Varias son las referencias: la voz que maldice, que vocifera, que nombra, la voz esperada, la voz que insulta, la voz amorosa, la voz negada, la voz silenciada:

“Había dicho todas las oraciones que sabía para que su amo triunfara y había gritado contra sus rivales toda una sarta de maldiciones”<sup>23</sup>.

“... y obligaban a los cantores a vociferar hasta la madrugada”<sup>24</sup>.

“Lena se estremeció al oír las aclamaciones sediciosas en las que aparecía el nombre de su amo, pronunciado por diez mil pares de labios”<sup>25</sup>.

“Las jarras y las cacerolas ya no le hablaban un lenguaje familiar”<sup>26</sup>.

“Lleva a Aristogitón como una ofrenda el vino negro y los pedazos de carne echando sangre, sin conseguir que aquel espectro exangüe le hable”<sup>27</sup>.

“Los insultos del tirano, sus amenazas que ella repite sin intentar comprenderlas, adquieren en su voz átona la horrible insipidez de los veredictos sin recurso y del hecho consumado”<sup>28</sup>.

“Hiparco, medio tumbado en unas parihuelas, vuelve hacia ella la cabeza vendada y coge a tientas aquellas manos de mujer crispadas sobre la única verdad de la que aún siente hambre. Le habla tan bajito y tan de cerca que el interrogatorio parece una confidencia amorosa”<sup>29</sup>.

20. Jacques Lacan, *El objeto del psicoanálisis* (1965-1966), clase 21. Inédito.

21. Marguerite Yourcenar, *Fuegos*, *óp. cit.*, 48.

22. *Ibíd.*, 57.

23. *Ibíd.*, 62.

24. *Ibíd.*, 63.

25. *Ibíd.*, 64.

26. *Ibíd.*

27. *Ibíd.*, 66.

28. *Ibíd.*, 68.

29. *Ibíd.*, 69.

“Lena, sometida a interrogatorio, aprieta dientes y labios. Sus amos callaban cuando ella servía los platos; se había quedado fuera de la vida de ambos como una perra esperando a la puerta”<sup>30</sup>.

En “María Magdalena o la salvación”, voces que dan vida a lo inerte, voces que auguran la muerte:

“las matronas me susurraban al oído consejos de alcahuetas y recetas de cortesanas; la flauta gritaba como una virgen; los tambores resonaban como corazones; las mujeres se revolcaban en las sombras, paquetes de velos, racimos de senos, y me envidiaban con voz pastosa la violenta felicidad de recibir al esposo”<sup>31</sup>.

“Se alzó en la noche una voz llamando a Juan por tres veces, como sucede en las casas en donde alguien va a morir”<sup>32</sup>.

“mis gritos de mujer y de perra no llegaban hasta mi dueño muerto”<sup>33</sup>.

En “Fedón o el vértigo”, voces bajas, interiores, voces de muerte:

“Óyeme, Cebes... Te hablo en voz baja, pues solo cuando hablamos en voz baja nos escuchamos a nosotros mismos”<sup>34</sup>.

“más ya las palabras no se escapaban sino con pesar de aquella boca serena: sin duda el sabio comprendía que la única razón de ser de sus paseos por el Discurso, que él había recorrido incansablemente durante toda su vida, era conducir hasta el borde del silencio donde late el corazón de los dioses. Siempre hay un momento en que se aprende a callar, tal vez porque al fin uno es digno de escuchar por haber aprendido a mirar fijamente algo inmóvil, y esa sabiduría debe de ser la de los muertos”<sup>35</sup>.

En “Clitemnestra o el crimen”, la voz es confesión, grito de lo que otro desea:

“Vuestros pensamientos criminales, vuestras ansias inconfesadas ruedan por los escalones y vienen a derramarse en mí, de suerte que una especie de horrible vaivén hace de vosotros mi conciencia y de mi vuestro grito”<sup>36</sup>.

“Egisto lloraba en mi lecho, asustado como un niño culpable que siente llegar el castigo del padre; me acerqué a él y adopté mi voz más suavemente mentirosa para decirle que nada se sabía de nuestras citas nocturnas y que su tío no tenía ninguna razón para dejarlo de querer”<sup>37</sup>.

Para el psicoanálisis la voz es un objeto que permite la invocación al Otro. Puede ir del grito a la palabra articulada, hasta el poema mismo. La voz puede ser ese objeto que viene a producir la alucinación, puede ser no más que lo que motiva



30. *Ibíd.*, 70.

31. *Ibíd.*, 74.

32. *Ibíd.*, 75.

33. *Ibíd.*, 80.

34. *Ibíd.*, 87.

35. *Ibíd.*, 97.

36. *Ibíd.*, 103.

37. *Ibíd.*, 107.

la producción de resonancias que pongan en juego lo pulsional, es decir, ese objeto que se intenta recuperar en los desfiladeros del significante por donde roda, dejando al sujeto en continua búsqueda.

¿Qué puede enseñar Marguerite Yourcenar a los psicoanalistas? Además de lo expuesto hasta aquí vale la pena detenernos en otras cosas. En *Fuegos*, la escritora ilustró de manera magistral lo que como teoría Lacan construyó acerca del amor: el *odioenamoramiento*. Podríamos hacer un recorrido igual al anterior y confirmar en cada relato una teoría del amor, donde de este se pasa al odio de la manera más sutil, recorriendo el camino de la banda de Moebius que permite a la teoría hacer del exterior un interior, un continuo sin corte.

En toda la obra hay un despliegue de la sexuación, es decir, los personajes no están señalados por el sexo anatómico, sino por posiciones. Entre ellos el amor es personaje de un drama donde la disputa siempre se presentifica entre tres, camino a un desenlace siempre trágico.

Otro elemento significativo que aparece reiteradamente a lo largo de todos los relatos o “prosas líricas” que componen el texto es lo que pudiéramos nombrar como “querer ser el otro”, lo que conocemos en el ámbito psicoanalítico como la identificación: Fedra, su esposo; Aquiles, Deideamia; Clitemnestra, Agamenón; Patroclo, una amazonas; Creonte, Edipo; Lena, Harmodio en un momento y en otro Hiparco por vía de la voz; María Magdalena, Dios. Estos elementos significantes nos permiten comprender lo que la teoría enuncia como la imagen en el espejo para la constitución del yo. Aquí cada personaje está de alguna manera alienado a otro semejante, desencadenando luchas a muerte.

Otra vertiente de análisis de esta obra es la danza de la apariencia, del disfraz, que motiva cada uno de los nueve relatos, como mascarada del ser; siempre un velo es el significante que da cuenta de lo femenino. Con estos elementos Marguerite Yourcenar tiene mucho para enseñarnos sobre la mascarada, elemento central en Jacques Lacan para comprender la sexualidad femenina. Podríamos entonces, orientados por su autora, caminar por cada uno de ellos y extraer esa teoría sobre el amor que nos aporta con su obra, tal vez compararla con la que el psicoanálisis construye a partir de la clínica, y percatarnos de cómo ella nos confirma con su decir lo que la clínica nos muestra: el amor es un hecho del orden imaginario que intenta cubrir lo real de una falta y que, para el caso, toma forma simbólica en los relatos aquí creados.

Esta obra es, pues, un grito que un sujeto eleva al Otro demandando Ser, grito que sostiene a un sujeto más acá de la muerte, voz que se eleva por encima del silencio de *Fuegos*, porque en Yourcenar, fuego es silencio y silencio es amor, amor y muerte. Entonces, el anagrama descifrado se despliega en toda la obra y nos presenta un Otro



a quien el paragrama se dirige, un padre, y de quien se habla, una madre, es decir, ellos entre el fuego y el silencio, aportando entonces lo mortífero para un sujeto que logra ir más allá, en un ser que toma forma de grito, voz que se ha desprendido del Otro.

## BIBLIOGRAFÍA

- GALES, MATTHIEU. *Marguerite Yourcenar. Con los ojos abiertos*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- LACAN, JACQUES. *El objeto del psicoanálisis (1965-1966)*. Inédito.
- LACAN, JACQUES. *Psicoanálisis. Radiofonía y televisión. 8 de abril de 1970*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- LACAN, JACQUES. "Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein". En *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- STAROBINSKI, JEAN. *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas en Ferdinand de Saussure*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- YOURCENAR, MARGUERITE. *Fuegos*. Madrid: Alaguara, 1995.



