

***Le maître des âmes* de Irène Némirovsky o cómo trazar un retrato del desarraigo**

M. Carme Figuerola

Universitat de Lleida
cfiguerola@filcef.udl.cat

Resumen

Este artículo toma como objeto de estudio *Le Maître des âmes*, novela publicada en 1939, para analizar la figura del judío según la concibe Némirovsky en esa época particularmente delicada. A medio camino entre su conocimiento de primera mano –puesto que la escritora pertenece a dicha colectividad– y el recurso a estereotipos tradicionalmente achacados a este pueblo, las tesis de la autora anuncian los presupuestos de Sartre que, años después, focalizará sus reflexiones en torno a este último. Sin embargo, la meditación de la novelista sobrepasa el ámbito del judaísmo para centrarse en las dificultades sufridas por cualquier extranjero deseoso de alcanzar un reconocimiento en la sociedad de acogida. Intentaremos dirimir si las acusaciones de antisemitismo formuladas por algunos críticos respecto a la novelista responden a atribuciones fundadas o si, por el contrario, convendría matizarlas e interpretar su postura como una denuncia del desarraigo vivido por el forastero en ese complejo proceso de integración.

Palabras clave

Extranjero, judaísmo, integración, Némirovsky

Cuando en 2004 se concede a título póstumo el premio Renaudot a Irène Némirovsky por su novela *Suite française* parece renacer de las sombras una autora desaparecida del panorama literario francés. La promoción de la novela citada se acompaña de un revuelo mediático que destaca las condiciones en que se creó dicho texto además de subrayar particularmente el exterminio de la autora en Auschwitz. A la mirada estética de la crítica se le superpone un debate moral que reproduce de forma similar los términos éticos esgrimidos durante la recepción contemporánea del corpus de la autora, según ha señalado la especialista Angela Kershaw (2007: 59-81).

Desde el lanzamiento de *David Golder*, relato que la propulsó a la fama en 1929 hasta el punto de convertirla en una de las escritoras más leídas en la Francia de los años 30 (Kershaw, 2007: 61), el estigma de lo judío subyace en las sucesivas intrigas a través de múltiples detalles. Sin embargo, seguimos a su biógrafo Jonathan Weiss (2010: 150), influenciada por sus orígenes, la carrera literaria de Némirovsky experimenta una evolución de forma que a partir de los años 30 su temática fija preferentemente su mirada en el colectivo ruso de emigrantes, con una notable presencia por aquellos tiempos en suelo francés. La obra que hoy tomamos como objeto de análisis pertenece a dicho período: *Le maître des âmes* se publica como novela por entregas en la revista *Gringoire* durante el año 1939 bajo el título de *Les échelles du Levant*. Muy consciente de los vericuetos del mundo literario y por el hecho de haber convertido la escritura en su profesión, cuida con esmero las promociones de su corpus, siguiendo muy de cerca tanto las observaciones de los críticos como el éxito entre el público (Weiss, 2010: 119). A pesar de esa consagración artística, el beneplácito social de su país de acogida le resulta mucho más cicatero. Irène lamentará durante toda su trayectoria esa difícil

aceptación en Francia para ella, una rusa cuyas incursiones en tierras galas se inician desde su más tierna infancia cuando acompañada de sus padres acude a balnearios franceses en busca de remedio a sus dolencias asmáticas; una rusa cuyo dominio de su lengua materna se reduce a lo libresco, nivel fragmentario, mientras que en contrapartida escoge el francés como idioma de uso habitual. A lo largo de su existencia varios episodios traducen su deseo de integración a la sociedad que ella misma parece adoptar: su amistad con Madeleine Avot, su rechazo a reproducir las costumbres rusas en su nuevo destino, el abrazo de la cultura francesa, y por último su voluntad de ser nacionalizada por Francia, aspecto que le fue negado. Mediante esta somera síntesis de la peripecia vital de la novelista no quisiéramos incurrir de nuevo en esa práctica que supedita la escritura de Némirovsky a sus experiencias personales. Muy al contrario, nuestro objetivo consistirá en mostrar que, pese a poner de manifiesto ciertas coincidencias con la experiencia de la escritora durante esa etapa de su vida, *Le maître des âmes* va más allá de reflejar detalles autobiográficos para abordar el tópico del extranjero y el del desarraigo que éste lleva consigo, aspectos habituales en la novela de la emigración y que aseguran la modernidad de su autora tras casi un siglo de su creación.

Para confeccionar el eje de la trama la novelista parte de episodios cercanos a su entorno: su conocido editor Grasset le proporciona un modelo en cuanto los desórdenes psicológicos que afectan a los clientes de Asfar. Por otro lado se inspira en las modificaciones legislativas que se suceden en Francia entre 1933 y 1935 con el fin de restringir el ejercicio de actividades como la medicina u otras profesiones liberales a ciertos colectivos extranjeros¹. Pero también la literatura ofrece a Némirovsky personajes a los que imitar: en repetidas ocasiones Dario Asfar recuerda la figura molieresca del médico, en sus distintas variantes aunque evocando una característica común, a saber, la presencia del engaño en sus prácticas².

La autora recrea la figura de un protagonista cuya existencia se verá determinada por su ineludible condición de forastero. La trama en su conjunto incide de forma recurrente en ese aspecto: ya en la primera página cuando se trata de presentar al individuo, dos simples apuntes bastan para situar al personaje: el nombre, Dario, lo designa como tal; las características físicas también³.

A lo anterior se suma otra de las atribuciones tradicionalmente asignadas al colectivo judío: su animalidad. En el caso de la autora su pensamiento se centra a menudo en la figura del lobo. La evocación concreta de este animal, tradicionalmente considerado a nivel simbólico como un peligro para el hombre por la proximidad entre ambas especies (Cazenave, 2004: 135), aparece en reiterados pasajes de la obra y sale a flote por completo en su posterior relato, *Les Chiens et les Loups*, título que refleja ya el sentir expresado en 1938: «mon affaire, peindre les loups! Je n'ai que faire des animaux en

¹ A modo de ejemplo, destacan la ley Armbruster adoptada en 1933 bajo el gobierno de Daladier o la de 1934 bajo la presidencia de Doumergue (Vergez, 1996: 71; Lawrence Schehr, 2001: 145).

² El citado rasgo cobra mayor relieve por la paradoja que encierra: se nombra al personaje con el término *Sganarelle*, derivado del italiano *sganare*, mientras que le correspondería a él abrir los ojos de sus contemporáneos frente a las prácticas médicas de la época (Alexandre, 1854: 7).

³ «Il avait le type levantín, un air inquiet et affamé de loup: ces traits qui ne sont pas d'ici, ce visage qui semble avoir été pétri avec hâte par une main pleine de fièvre» (Némirovsky, 2005: 29).

tribu, ni des animaux domestiques. Les loups, c'est mon affaire, c'est mon talent» (Philipponat & Lienhard, 2007: 307). La afinidad declarada entre este animal y el pueblo judío, no sólo se concibe como un rasgo propio de Asfar sino de todos sus antecesores en sentido amplio, puesto que en sus primeros momentos constituye un nexo entre Dario y sus antepasados, a quienes se siente irreparablemente unido «par les traits du visage, par l'accent, par sa maigre échine, ses yeux brillants de loup» (Némirovsky, 2005: 66). De ese modo el protagonista anticipa en 1939 el mensaje definitivo de Némirovsky al final de su vida, cuando se aprecia un giro en la óptica de la escritora con respecto a la cuestión judía: no es la raza la que impide integrarse, sino un pasado cultural casi atávico que constituye un sello indeleble en la personalidad del individuo convirtiéndolo en inasimilable a los ojos de los demás. La cultura se revela un medio insuficiente para contrarrestar los efectos de esa naturaleza estigmatizada a lo largo de los siglos: los quince años vividos en Francia al comenzar la novela, el título en medicina obtenido en ese país resultan insuficientes para lograr su aceptación social. Con todo, el matrimonio la persigue de principio a fin cuidando hasta el más ínfimo detalle: la narradora escenifica este empeño en el pasaje donde el consagrado doctor ofrece una recepción a importantes comensales, susceptibles de alimentar en contrapartida su negocio. La impersonalidad del decorado (Némirovsky, 2005: 261) no es un efecto fortuito; en los Asfar quedan muy atrás esos múltiples y exagerados esfuerzos de los Kampf (Némirovsky, 2005: 261), quienes al organizar la puesta de largo de su hija invierten su fortuna en la máxima imitación de las costumbres francesas. Por el contrario, el inocuo escenario doméstico del médico forma parte del conjunto de estrategias que él y su mujer emprenden no tanto con el fin de alcanzar una posición social aventajada sino de sobrevivir en esa sociedad que continuamente los señala como un cuerpo extraño. Ni siquiera en su etapa de mayor gloria Asfar va a sentirse parte de esa comunidad que lo acoge y a la que él se refiere como «ce monde de l'Occident» (Némirovsky, 2005: 175) en una contraposición clara con el polo opuesto de *l'Orient*, nombrado para indicar sus orígenes hasta el punto de constituir el telón de fondo que subyace en el título original de la obra.

Por consiguiente, la narradora fija el destino de su protagonista desde el mismo planteamiento, convirtiendo el resto en una exégesis de esa presentación. Por esa razón ciertos rasgos físicos no experimentan cambios para expresar la inmanencia de su naturaleza judía, conforme a la imaginería tradicionalmente atribuida a ese colectivo (Rouart, 2001: 122): su delgadez, su amplia frente, sus orejas puntiagudas... De ahí la insistencia con que Dario revisa su físico como si éste delatara su diferencia, esto es, como si pusiera en peligro su aceptación social.

Siguiendo con la óptica de Némirovsky, la animalidad del héroe se asocia a la sexualidad. La concupiscencia del médico ante la mujer toma cuerpo desde el inicio de la trama y se incrementa a medida que la fortuna le permite disponer relativamente de mayor poder adquisitivo hasta el punto de convertirse en una causa añadida a su endeudamiento. Para subrayar esta circunstancia la narradora recurre a términos elocuentes como el de «harem», además de construir una escena significativa al respecto: el capítulo veintidós reproduce la situación que inaugura la novela pero con sus términos invertidos. Si en el primer momento el lector contemplaba a un Asfar acosado por las deudas que recurría a su casera rusa para solicitarle un préstamo, en este caso la cicatera mujer acude al famoso doctor con tal de pedir dinero. La ausencia de progreso social en la generala Mouravine subraya la prosperidad económica conseguida

por Asfar, acompañada, según el testimonio de la arrendataria, de una metamorfosis moral. De este modo, el aparente enriquecimiento se acompaña de una decadencia de las costumbres contenida en la comparación con que la supuesta clienta describe al galeno: «—Docteur, vous êtes un terrible don Juan! Vous n'étiez pas ainsi autrefois! Vous étiez, quand je vous ai connu, le mari le plus fidèle, le père le plus tendre...» (Némirovsky, 2005: 180). Como el cazador cazado, Asfar se enfrentará finalmente a su propia decadencia y al igual que el personaje mítico sucumbirá ante las fuerzas superiores que guían su destino.

No obstante, más allá de su apariencia externa, la escritora crea a un personaje producto de un determinismo legendario ocasionado por varios factores. En primera instancia aparece la herencia: al más puro estilo zoliano Asfar se define descendiente de un vendedor ambulante reducido a la miseria económica y espiritual, a juzgar por los malos tratos que prodiga a su familia. En cuanto a la madre del facultativo, destinada a alumbrar cada año un nuevo ser que en ocasiones ni siquiera alcanza la vida, se destaca de ella únicamente un rasgo, su ebriedad. Ese pasado oscuro es el que sume al personaje en una orfandad prematura de mal augurio, tal y como él mismo recuerda a Clara (Némirovsky, 2005: 44). El relato subraya el incontestable nexo entre el protagonista y su progenitor: «De celui-ci, Dario se souvenait mieux: lui-même était sa vivante image» (Némirovsky, 2005: 44) e insiste en el irremediable lastre hereditario a través de la figura de Daniel.

Desde el planteamiento de la intriga la llegada al mundo de este último se ve enturbiada por un cúmulo de circunstancias: algunas son producto de su entorno, como las dificultades económicas persistentes y que se habían cobrado ya una víctima en el hermano menor fallecido tempranamente debido a tal escasez; otras atestiguan el peso de la tradición: la inquietud psicológica por parte del padre, su intento por adivinar en el hijo a un futuro adolescente rubio no se explican de otro modo que por el deseo de alejarlo de las limitaciones de su círculo inmediato. Ilusión que se diluye de inmediato por la clarividencia de la madre, quien toma por testigos su físico y el de su marido para desautorizar dicha posibilidad. De nuevo el relato insiste en crear una antítesis entre la esperanza inicial del personaje epónimo y su postura final: el lector asiste a toda una vida de esfuerzos estériles destinados a alcanzar una aceptación social. Con todo, el empeño de Asfar no trascendería el caso individual si sólo se tratara de la búsqueda de afecto, sentimiento que ya le viene proporcionado por la unión conyugal. Sin embargo, el razonamiento mediante argumentos como el de la sangre permite incidir en que se trata de lograr una integración dentro de un círculo más amplio y convierte el reto en una empresa mucho más exigente para Daniel. Con tal de confirmar el difícil paso de liberarse de ese pasado, a los presupuestos realistas de Clara se añade, cual sonoro eco, su constatación poco antes de fallecer al contemplar a Daniel y advertir en él hábitos idénticos a los de Dario (Némirovsky, 2005: 212). Lejos de constituir una opinión particular el texto reitera ese parecido mediante la voz de la narradora que emplea incluso los mismos términos utilizados en la descripción del progenitor⁴. Némirovsky construye así una estructura cerrada, cíclica, puesto que con el paso del tiempo nada de lo esencial se modifica sino que parece reproducir el mito del eterno retorno. De este

⁴ «Il marchait de long en large, d'un mur à l'autre: c'était l'héritage de Dario, cette inquiétude inapaisable, cette fièvre sourde mêlée à ses os, à son sang» (Némirovsky, 2005: 209). La narradora había utilizado ya el término de «fièvre» en la descripción inaugural relativa a Dario (Némirovsky, 2005: 29).

modo cobra sentido el presagio que el facultativo expresa de forma rotunda para concluir la novela: «Il reviendra, dit Dario. Pour l'héritage» (Némirovsky, 2005: 281). Daniel se convierte así en pieza clave del entramado y pese a centrarse la intriga en la trayectoria del médico, ésta adquiere su verdadera dimensión gracias a la presencia del hijo, en su descubrimiento progresivo de su verdadera esencia. El paso de la ingenuidad a la certeza convierte a Dario en un Sísifo cuyos intentos se revelan incapaces de evitar a su descendencia la propia tragedia: «—Je [Dario] croyais ne pas être de la même race que mon père, moi, mais d'une autre, infiniment supérieure. Tu m'as appris le contraire» (Némirovsky, 2005: 276)

El tono amargo de Némirovsky siembra el discurso de expresiones que redundan en la incapacidad del ser por cambiar su destino y se hace más visible al advertir en ese determinismo un factor habitual entre los emigrados. A nuestro juicio el planteamiento de la autora concede a este elemento el verdadero protagonismo de la historia. Varios episodios ilustran esta tesis, de los cuales subrayaremos uno en concreto: cuando el facultativo apela a la amante de Wardes para obtener de ella un préstamo con el cual saldar momentáneamente su deuda, ésta le ruega asistir a una recepción con sus invitados. Este momento constituye un punto álgido en la existencia de Dario que podría calificarse casi de revelación: Asfar no se comporta como un invitado más, sino a modo de un observador que asiste a un espectáculo propio de la más pura comedia humana. Pese a contemplar a los asistentes, éstos parecen carecer de atributos individuales y quedan relegados a generalidades como las expresadas por «figurants», «têtes» (Némirovsky, 2005: 141). Aunque en París, carecen de enclave geográfico. Por eso le recuerdan a los adinerados que pasan sus días en la visitada Niza: norte y sur se unen para albergar a una misma población. Se mencionan indistintamente Rumanía, Grecia, Rusia, Siria, Palestina, el mar Negro como probables cunas de los invitados que comparten con el doctor unos orígenes contenidos en su atributo de «levantin». Así se insiste en la afinidad entre ellos y el protagonista, con lo cual la narradora apunta de forma clara al colectivo de emigrados. No obstante, la mirada de Némirovsky amplía su prisma al incluir entre los asistentes a individuos de nacionalidad francesa evocados mediante el término «indigènes». También este colectivo comprende a seres susceptibles de compartir escenario con los demás emigrados a causa de su diferencia. Al fin y al cabo, como sugiere Julia Kristeva (2001: 9), ¿el fundamento de la calidad de *extranjero* no radica en la diferencia respecto al otro?

Esa semejanza es interpretada por Dario como una debilidad del ser capaz de permitirle su meta de progreso social al convertirse en maestro de esas almas perdidas. La posterior comparación de Elinor entre las capacidades de Dario y las suyas desvanece cualquier duda: «Vous êtes plus habile que vous ne le croyez. On a dans le sang cette ruse et cette force! Malgré soi! On ne s'en défait pas. Vous vous tirerez d'affaire» (Némirovsky, 2005: 149). Confirma con ello que la autora no se ciñe al judaísmo sino a la extranjería recalando de nuevo la influencia del legado atávico.

A la predisposición sanguínea se le añade la diáspora sufrida por los emigrados y el consiguiente desarraigo. Por tanto el factor social figura entre los impedimentos a su integración. Así lo recuerda el joven matrimonio en sus cábalas sobre el futuro del recién nacido. También ése es el argumento que esgrime Clara al definir sin rodeos su posición a la monja que la atiende tras su parto: «Ni les voyages, ni les séparations ne nous font peur; nous sommes des étrangers» (Némirovsky, 2005: 41). Concebida a modo de una clasificación, la calidad de foráneo se erige en un estigma de

consecuencias funestas. A los conocedores de Némirovsky les resultará fácil advertir en ello un reflejo del malestar que la persiguió especialmente en la última etapa de su existencia.

La modernidad de la novelista estriba asimismo en abordar un tema todavía hoy irresoluto en algunas comunidades: la cuestión lingüística. Siendo la lengua un elemento de comunicación por naturaleza, *Le maître des âmes* la concibe como un rasgo diferencial que contribuye al aislamiento de los protagonistas. Dicha connotación adquiere mayor trascendencia si se consideran los momentos en que se aborda el objeto lingüístico: la lengua es evocada desde el planteamiento de la intriga a modo de rasgo distintivo que pone de manifiesto la falta de integración de Clara, su condición irrevocable de extranjera. Durante su estancia en el hospital para dar a luz ella misma confiesa a la religiosa las dificultades para conseguir el dominio del francés, habilidad que no alcanzará en su vida. En esa senda el ruso –su lengua materna– vuelve a imponerse en su lecho de muerte: la regresión de su conciencia anula el tiempo transcurrido para remontarse a la infancia y juventud vividas en Oriente. La escena del último trance corre paralela a la que la autora concibió en el caso de *David Golder*, no en vano durante su agonía en el buque el magnate recomenzaba a hablar en yiddish en un intercambio de impresiones con un joven judío ruso. Para el protagonista del que fuera el primer éxito editorial de Némirovsky ese desenlace determinaba el círculo cerrado de su existencia y lo convertía en la figura del judío errante por antonomasia. La escritora utiliza ese mismo recurso en el personaje de Clara de una forma incluso más trágica puesto que en esta última la presencia de su otro idioma conlleva una ruptura simbólica del núcleo familiar: por su desconocimiento del ruso Daniel queda excluido así del que se convierte en el «dernier entretien de Dario avec sa femme» (Némirovsky, 2005: 270).

Seña de identidad, la lengua constituye además un argumento crucial en los dos pasajes en que Asfar afronta momentos álgidos de peligro para su trayectoria. En el primer caso se trata de la confesión de su enamoramiento hacia Sylvie Wardes ante su esposa. A los ojos de ésta última el idilio se revela imposible debido a ese determinismo racial ya comentado, cuyas manifestaciones alcanzan también el ámbito lingüístico. Desde esa perspectiva Clara se siente totalmente autorizada frente a su rival:

Une autre, Dario, ne t'aimerait pas comme tu es, et tu ne pourrais l'aimer dans ta vérité. [...] tu l'admirerais mais tu ne l'aimerait pas. Une sœur, dis-tu ? C'est moi qui suis ta sœur. Oui, bien plus que ta femme. Nous parlons la même langue. L'autre, c'est une langue étrangère, que tu voudrais apprendre...

Que j'ânonne, que j'épelle, dit-il amèrement.

-Mais que tu ne connaîtras jamais !

-Qui sait ?

Elle lui caressa les cheveux.

-Dario, c'est un grand bonheur pour un mari et une femme, de parler la même langue, et d'avoir eu faim ensemble, d'avoir été humiliés ensemble. Ne le crois-tu pas? (Némirovsky, 2005: 122-123)

En esa línea cuando Dario debe confirmar a su esposa las acusaciones formuladas por su hijo Daniel, de nuevo Clara vuelve a hacer uso de la lengua materna para advertirle del riesgo que lo amenaza: sólo el ruso es capaz de establecer entre ambos una comunicación profunda, verdadera, perpetuando su difícil integración. A modo de alegoría en tales pasajes Clara se convierte en la voz de la conciencia de su esposo.

Marie Cegarra se refería en su artículo de 2005 a la dicotomía latente en algunas obras de Némirovsky entre secreto y palabra. La atribuía a un reflejo directo de la propia vida de la autora, quien «s’attachera à se construire par l’écriture, c’est-à-dire par le maniement du langage» (Cegarra, 2005: 463). El lector de *Le maître des âmes* puede apreciar un recurso similar en la trama de la novela: para construirse una falsa identidad el protagonista recurre a la charlatanería, una puesta en escena de la palabra para manipular al individuo –así se justificaría el esmero constante de Asfar por expresarse correctamente y los reproches a su esposa. Paradójicamente la lengua rusa traduce su personalidad, la que se mantiene intacta a lo largo de los años, la que pertenece al universo de lo inefable y que por tanto, denuncia su origen. Dicho antagonismo marca de forma evidente las dos vertientes que configuran la idiosincrasia del protagonista: la lengua del país de destino actúa como vector de construcción de una imagen irreal que consagra al supuesto doctor en un vil charlatán cuya arma es precisamente la palabra tanto en un escenario privado como en el público. Por medio de las acusaciones de personajes anónimos, supuestos clientes del facultativo, acusaciones reconocidas por el hijo mismo del antihéroe (Némirovsky, 2005: 265), el texto no deja lugar a dudas: la sabiduría de Asfar dista de ser una aplicación del psicoanálisis y se reduce a una construcción verbal. La paradoja presentada por la autora radica en mostrar cómo la lengua que en los albores de su carrera apuntaba su marginalidad se transforma luego en un factor de éxito aparente puesto que se revela incapaz de contrarrestar la influencia de esa otra lengua materna, elemento que denota una vez más su estatus como extranjero. El propósito de Némirovsky no consiste en ridiculizar la práctica clínica mencionada sino que se sirve de ella como auxiliar para incidir en su mensaje. El interés de la intriga radica en el progresivo descubrimiento entre los personajes del entorno de ese uso interesado del lenguaje. Némirovsky produce el interés novelesco, expresión que tomamos prestada de Charles Grivel (1973: 45), permitiendo al lector participar de su posición omnisciente y conocer la verdadera identidad de Asfar a diferencia de quienes le rodean. Para ilustrar la doblez del personaje la escritora recurre a la metáfora del actor que mima en todo momento su papel:

Dario se reposait, assis à sa table de travail, le front appuyé sur sa main. A force de jouer son rôle en public, d’avoir étudié chaque mouvement, chaque regard, répété comme un acteur les mots dont il allait se servir, les maîtres mots, ceux qui inspirent confiance, ceux qui menacent, ceux qui délivrent, dans la solitude même il se sentait constamment en représentation. (Némirovsky, 2005: 162)

Efectivamente incluso en el círculo familiar Dario sustituye la expresión de amor a su esposa por un sucedáneo de la misma: «l’admiration verbale, ces hommages qui trompent la faim d’une femme éprise» (Némirovsky, 2005: 172). Clara se distingue de las conquistas banales de su marido, deudas de un deseo físico, pero insiste de nuevo en la falsa comunicación entre el matrimonio.

En su conjunto la trayectoria de Asfar se revela además infructuosa en cuanto a su inclusión puesto que ésta no atiende a cuestiones materiales sino que apela a un pensamiento atávico, difícil de modificar. Aunque imputable a la temática judía, la insistencia de la narradora en el determinante económico no se limita a la presencia de estereotipos. Némirovsky parece experimentar un temor visceral ante la pobreza y lleva a su personaje a derrotarla por cualquier medio. Sin embargo no duda en conceder al facultativo actos generosos como el realizado mediante el contrato de su secretaria, mademoiselle Aron, con tal de rescatarla de la estrechez económica, en un intento de

equilibrar así la imagen del personaje. Asfar dista mucho de ser un Golder, acaudalado empresario que en su enriquecimiento había intentado disimular su judaísmo para volver a él al fin de sus días. La mirada de Irène Némirovsky ha evolucionado ya desde el inicio de su carrera: la actitud de Asfar no persigue afán de lucro sino que la narradora establece una relación de causa-efecto entre la miseria sufrida, cuyo su máximo exponente se encarna en la muerte de un ser inocente como es un recién nacido y la posterior condición del médico como embaucador, forzado a comerciar con el estado de ánimo de sus pacientes. Némirovsky, lejos de atribuir al judío un afán desmedido, convierte al emigrado en eterna víctima: sus problemas económicos no cesan nunca de parecer acuciantes pese a la visible opulencia que le rodea durante la parte central de la trayectoria descrita. La tragedia de Asfar aumenta de magnitud al convertirse en estigma de un colectivo:

Pardonne-moi, Clara. Je te parle comme à Dieu. Je crains la pauvreté par-dessus tout. Ce n'est pas seulement parce que je la connais, mais parce que des générations de malheureux avant moi l'ont connue. Il y a en moi toute une lignée d'affamés ; ils ne sont pas encore, ils ne seront jamais rassasiés ! [...] Rien n'est plus terrible que de n'avoir pas d'argent ! Rien n'est plus odieux, plus honteux, plus irréparable que la pauvreté ! (Némirovsky, 2005: 219)

Desde esa óptica el dramatismo del relato se acentúa por el hecho de convertir a Dario en un eslabón más de esa cadena cuya sombra planea sobre el futuro de su hijo. Si esa criatura que Dario se construye a través de la palabrería permite al lector adivinar su amargo final, si, cuando la trama se inicia el médico es ya un hombre hecho y derecho que únicamente debe encauzar sus saberes, sus capacidades para sobrevivir, por el contrario el lector asiste al despertar de la conciencia en Daniel. Bautizado con nombre de profeta, denominación que alude al universo de la justicia, no duda en consagrar sus esfuerzos a causas altruistas como la liberación de Wardes, adentrándose así en un conflicto sin disimulo con su propio padre. Jonathan Weiss afirma que «Si Dario résiste à l'influence de Sylvie, son fils Daniel sera sauvé par elle» (Weiss, 2010: 170). Es cierto que la huida última de Daniel, fruto de la influencia de Mme Wardes, abre la puerta a la esperanza. No es menos evidente que ese desenlace adquiere verosimilitud por el hecho de que ese hijo no se identifica con el clan familiar. No obstante, a nuestro juicio, la rotundidad con que el progenitor exclama la frase que cierra el libro (Némirovsky, 2005: 281), por la envergadura del ejemplo paterno, aleja la obra de un *happy end* e insta una duda respecto a la efectividad de dicha liberación.

Por otra parte, en 1938 mientras se gesta la publicación de *Les Échelles du Levant*, Irène Némirovsky es plenamente consciente de las transformaciones contemporáneas que amenazan al colectivo israelita. El devenir histórico y las consideraciones de antisemita que habían merecido algunas de sus anteriores obras son factores que influyen en la construcción de la novela pese a haber sido concebido en un primer momento como un relato alimentario (Philipponat & Lienhardt: 300). Si bien el protagonista es sin lugar a dudas, Dario Asfar, la novelista no se conforma con una simple exposición de su intrascendente existencia sino que la acompaña un didactismo un tanto moralizador. Por consiguiente, la obra puede leerse también como una cruzada contra el mal, encarnado por el personaje epónimo. Con ese fin establece una dicotomía radical y manifiesta entre las criaturas de la intriga, situándolas en extremos antagónicos: el bien supremo aparece representado por Sylvie Wardes. Su trascendencia no pasa desapercibida puesto que además, forma parte de un sistema triangular de personajes femeninos en cuyo epicentro

se sitúa Asfar: la mujer del magnate que contrata los servicios del facultativo se distingue de forma neta tanto de la primera como de la segunda esposa del doctor. La escritora dibuja en Sylvie a la mujer-ángel, capaz de perdonar los despropósitos de su marido e incluso de comprender la presencia del mal en Dario Asfar. Jonathan Weiss advierte en ella una «manifestation de la grâce» (Weiss, 2010: 171) al interpretar la novela en cuestión como un testimonio literario de la conversión al cristianismo de Némirovsky. Desde su presentación misma la narradora atribuye características que la distinguen hasta el punto de retratarla como un ser sobrenatural: los términos utilizados para describirla suelen anar aspectos opuestos (vg. «humaine et inaccessible») (Némirovsky, 2005: 90) convirtiéndola así en una síntesis de contrarios que muestra su perfección; su sencillez y serenidad contrastan con los caracteres de los personajes del entorno, en particular de su marido, dominado por sus accesos de furia; también del propio Asfar, sujeto asimismo a variaciones de humor. Cobra un relieve especial respecto a un círculo más amplio como el de las clientes del bar frecuentado por Wardes cuya banalidad se refleja en los inexpresivos «yeux de glace» (Némirovsky, 2005: 90) contrasta con la sensibilidad de Sylvie. Calidades inmanentes, según destaca el propio texto, puesto que se mantienen indelebles quince años después cuando se produce el reencuentro con Asfar y que la narradora describe en términos prácticamente idénticos (Némirovsky, 2005: 224) para insistir en dicha continuidad.

Por otra parte distintos pasajes señalan la ausencia de maquillaje en su rostro. Recabar en la presencia / ausencia de afeites constituye una práctica frecuente entre los autores contemporáneos a Irène Némirovsky hasta el punto de que algunos⁵ establecen un paralelismo entre la ciudad –en su caso París–, la mujer maquillada y la prostitución. Sin llegar a dicho extremo, la novelista recurre a una práctica idéntica a la seguida con la imaginería judía: el físico es puro reflejo del interior del individuo. La naturalidad de Sylvie traduce la paz interior que la preserva de cualquier deseo impuro: Asfar, cuyo deseo por las mujeres raya lo enfermizo, es incapaz de considerarla desde un punto de vista carnal, llegando a despreciarse en las escasas ocasiones que esto sucede (Némirovsky, 2005: 102). Porque, más allá de su cuerpo, Sylvie Wardes deslumbra al doctor por su semejanza con lo celestial de modo que, ante las sospechas de Clara, el marido responde definiendo a Sylvie como a un ángel, insistiendo en su esencia espiritual:

Une âme... Oui, c'est cela que je cherchais, le mot que j'ignorais avant de l'avoir connue. Non pas ce qu'on appelle communément ainsi, ce faible lumignon qui éclaire vaguement d'épaisses masses de chair, mais une grande et brillante lumière. (Némirovsky, 2005: 122)

La referencia a la luz constituye un elemento indispensable para poder interpretar el personaje en clave de doctrina cristiana: símbolo universal de la divinidad (Cazenave, 2004: 376), el cristianismo concede a motivo una trascendencia considerable al convertirla en manifestación del propio Cristo. Ese intertexto se actualiza con la referencia de la misma Sylvie «J'ai avec moi une lumière qui ne trompe pas» (Némirovsky, 2005: 227), para justificar su ecuanimidad. De hecho, la mecha blanca que adorna su frente en su madurez y que Daniel evoca para confirmar su identidad parece, por las connotaciones de ese color, una señal visible de dicha presencia sobrehumana. La contraposición con el protagonista resulta, desde ese prisma, evidente

⁵ Vg. Eugène Dabit en su celebrado *Hôtel du Nord*.

y así lo materializa el texto cuando la escritora asocia sus respectivas personalidades a elementos distintos para connotar su naturaleza. Si en Sylvie dominaría el elemento aire, por hablar en términos bachelardianos, a Asfar le corresponde la tierra puesto que se define como «Une créature de la terre, [...] pétrie de limon et de nuit» (Némirovsky, 2005: 131), aspecto reiterado al compararse con el barro. Esa disyunción explica la incomodidad del protagonista cuando en su encuentro inicial Sylvie le invita a compartir su mesa. Se justifica así su réplica de «Je ne suis pas digne» (Némirovsky, 2005: 91), eco de la oración que todavía hoy repiten los fieles durante la misa católica para evocar el episodio bíblico sobre el milagro de Jesucristo narrado por San Mateo⁶.

A lo anterior se suma la pesadilla que Wardes relata al facultativo: la presencia acuciante de las llamas, los monstruos que aparecen por doquier y la figura de Sylvie como denunciante de sus faltas no dejan de apelar al imaginario del purgatorio, no en vano ella había sido presentada como un ángel.

Sin embargo, Némirovsky debía ser consciente de que la construcción de tal personaje podía resultar demasiado lánguida y por añadidura, inverosímil. Por ello intenta corregir esa imperfección llevando a la propia Sylvie a reivindicar, como otrora Cristo, su carácter humano:

...Vous me traitez parfois comme si j'étais... une créature du ciel et non de la terre, comme vous... j'ai commis des fautes et je ne cesse pas de pécher et d'errer misérablement. (Némirovsky, 2005: 132)

Con todo, el relato únicamente menciona, sin insistir en ello, esa vertiente oscura del personaje.

Por el contrario, su papel redentor se hace plausible en el paralelismo que la narradora establece entre padre e hijo. Este último escogerá el modelo de Sylvie Wardes y no el paterno. La novelista abre con ello una puerta a la esperanza. Cabe subrayar este último término porque Clara apela a esa misma idea de redención cuando en su lecho de muerte suplica a su marido evitar a Sylvie bajo el argumento determinista que ha guiado su conducta:

C'est pourquoi tu es destiné à moi, à moi, et non à elle. Laisse-la. Sylvie Wardes ne te sauvera pas. Ceux qui sont comme nous ne peuvent être sauvés. Oh ! Dario, prends toute autre, mais pas celle-là...(Némirovsky, 2005: 271)

De lo anterior se deduce la oposición entre ambas mujeres; oposición que se fragua paso a paso. Al describir a Clara se subrayan los aspectos físicos que denotan fatiga y sufrimiento hasta el punto de que sus rasgos cansados impiden adivinar su edad. Pero Clara no es una Jezabel o una Ida, criaturas nacidas en el seno de otras novelas anteriores de Irène Némirovsky y que representan un culto desmedido a la eterna juventud o lo que es el temor a la vejez. En su ajado cuerpo la mujer del médico remite así a una dolencia atemporal que refuerza las penurias de su marido. A diferencia de Sylvie Wardes, quien parece tener encomendada la tarea de guiar espiritualmente a los personajes de su entorno, Clara queda relegada a simples funciones domésticas supeditadas a la voluntad de su marido: en ella recae la responsabilidad material de nutrir tanto al recién nacido como al mismo Dario. El relativo acomodo de su padre, de

⁶ *Evangelio de San Mateo* (Mt. 8,1-10,4) San Mateo relata la curación del criado de un centurión que Jesús realiza a su entrada a Cafarnaum.

oficio relojero, no basta para satisfacer las ansias de elevación del joven. Siguiendo en la contraposición de heroínas, frente al tema de la luz que domina los encuentros entre Asfar y Sylvie, los amores de Clara y su marido pertenecen a lo nocturno: la única experiencia narrada en este sentido presenta a ambos jóvenes en sus encuentros furtivos amparados por la oscuridad de la noche. Pese a todo, cual paradoja, su nombre evoca esa clarividencia que se prodiga a lo largo de la trama y se materializa en sus advertencias al esposo sobre el escaso éxito de ser aceptado en la sociedad de acogida. Némirovsky guarda un verdadero respeto hacia esta criatura víctima de la herencia atávica y de las infidelidades de su marido. Por ello su criterio resulta fundamental para orientar la vida del esposo incluso tras la propia muerte. El matrimonio contraído con Elinor da cumplimiento a su última voluntad de unión *inter pares* y refuerza el mensaje de la difícil integración del extranjero.

En cuanto a esta última mujer, aporta una dimensión clave al discurso por su trayectoria surcada en paralelo con la del antihéroe. Frente a la espiritualidad de Sylvie, Elinor representa la salvación material del protagonista. Así se justifican sus apariciones en momentos cruciales para la evolución del personaje principal. A los albores de la obra su embarazo no deseado proporciona a Asfar un dinero con el cual salir al paso de sus apremiantes deudas incluso si le obliga a someterse a una práctica ilegal, un aborto que simbólicamente tiene lugar la última noche de Carnaval. Los múltiples indicios cristianos diseminados por el relato permiten advertir en este acontecimiento un episodio álgido que pone punto y final a los desórdenes de la carne y marca el principio de una ascesis de la que participarán a la vez la paciente y su facultativo. Elinor y Asfar emprenden así un camino semejante durante el cual atraviesan varios espacios de poder: primero Ange Martinelli, luego Wardes y posteriormente una multitud de acaudalados enfermos morales sumidos en el anonimato marcan las etapas del médico hacia su éxito. Por su parte Elinor pasa de ser la amante del hijo de la generala a convertirse en la preferida de Wardes y a ocupar el sitio de Sylvie tras contraer matrimonio con este último. En ese progreso común, tanto Asfar como Elinor comparten su condición de emigrantes puesto que también para ella, oriunda de América, el origen supone un motivo de litigio con la generala Mouravine que – paradójicamente, puesto que ella misma es rusa– arguye la diferencia de costumbres como causa susceptible de explicar la extorsión moral y económica contra su hijo. Al igual que Dario, el inicio de la intriga insiste en eliminar cualquier virginidad en este sentido. Por el contrario, la juventud de la muchacha no la priva de contar con cierta experiencia en ese sentido, según atestigua el propio médico en sus reflexiones: «C'[Elinor] était une Americaine coriace. Elle n'en était pas à son coup d'essai, certes...» (Némirovsky, 2005: 55). Su escalada en los negocios prosigue durante la época dorada de Dario. Cobra especial relieve el acuerdo contraído por ambos para su común beneficio económico el encierro de Wardes pese a no existir suficientes motivos. Con tales precedentes cabe interpretar el compromiso final entre Elinor y Dario a modo de un eslabón más en pro de esa lucha por asegurar un beneficio material. Lejos queda cualquier sentimiento afectivo. Por ese motivo la ceremonia de su unión se convierte en un cálculo más en vistas a preservar sus ganancias:

Il avait été entendu que quelques amis viendraient chez eux les féliciter et boire une coupe de champagne à leur santé, mais ils n'avaient pas d'amis comme le commun des mortels, seulement un flot de relations, une cour. [...] On n'osait mécontenter personne, évincer personne, et un grand nombre d'invités attendaient... (Némirovsky, 2005: 278)

En su precedente novela, *Deux*, Némirovsky advertía de que no siempre el amor corre implícito con el matrimonio; la novelista mantiene dicho mensaje en *Le maître des âmes*.

Por consiguiente, la trascendencia de los personajes que configuran la intriga traduce un cambio de focalización por parte de la escritora. Si en novelas anteriores se ceñía al análisis del colectivo semita, en el presente caso amplía su horizonte para denunciar el sufrimiento latente en el difícil proceso de adaptación a una sociedad de acogida. Postura que refleja su propio pesar pues, según atestiguan sus biógrafos (Philipponat & Lienhardt, 2007: 399; Weiss, 2010: 307), sufrió en sus propias carnes la inadaptación a esa sociedad francesa que, al menos culturalmente, le impedía despojarse de sus orígenes e integrarse en sus filas, no en vano todavía en la actualidad la crítica se ha referido a ella en calidad de emigrada (Boulouque, 2004: 12). Sin embargo, puesto que el tema judío cobra su particular relieve a través de la figura de Asfar, una novedad meritoria de la novelista radica en atribuir la diferencia de este pueblo a razones de corte histórico. Se anticipa con tal postura a la que casi dos décadas después se convertirá en la tesis fundamental de Jean-Paul Sartre expresada sin ambages en sus *Réflexions sur la question juive*, cuyas conclusiones habrían podido ser suscritas por su predecesora:

... la communauté juive n'est ni nationale, ni internationale, ni religieuse, ni ethnique, ni politique: c'est une communauté quasi historique. Ce qui fait le Juif, c'est sa situation concrète, ce qui l'unit aux autres Juifs, c'est l'identité de situation. (Sartre, 1954: 176)

Références bibliographiques

- Alexandre, F. D. A. (1854) *Molière et les médecins*, Amiens Duval et Hermant.
- Boulouque, Clémence (2004) «Une immigrée dans la folie de la guerre», *Lire*, octobre, p. 12-13.
- Cazenave (ed.), Michel (2004) *Encyclopédie des symboles*, Paris: Le Livre de Poche.
- Cegarra, Marie (2005) «'Secrets et dire: comment ne pas voir? Pourquoi ne pas dire' A propos d'Irène Némirovsky», *Ethnologie française*, 2005/3. vol. 35, p. 457-466.
- Grivel, Charles (1973) *Production de l'intérêt romanesque*, Paris: Mouton.
- Kershaw, Angela (2007) «Finding Irène Némirovsky», *French Cultural Studies*, 18 (1), p. 59-81.
- Kristeva, Julia (2001) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard.
- Lawrence Schehr, R. et Weiss, Allen S. (2001) *French food: on the table, on the page and in French culture*, New York: Routledge.
- Némirovsky, Irène (2005) *Le maître des âmes*, Paris: Denoël.
- Philipponat, Oliver et Lienhardt, Patrick (2007) *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris: Grasset-Denoël.
- Rouart, Marie-France (2001) *L'antisémitisme dans la littérature populaire*, Paris: Berg International Éditeurs.
- Sartre, Jean-Paul (1954) *Réflexions sur la question juive*, Paris: Gallimard.

Le maître des âmes de Irène Némirovsky o cómo trazar un retrato del desarraigo

Vergez, Bénédicte (1996) *Le monde des médecins au XXe siècle*, Paris: Complexe.

Weiss, Jonathan, (2010) *Irène Némirovsky*, Paris: Éditions du Félin.