



DURAS

MARGUERITE

OUTSIDE



Lectulandia

Este volumen comprende cincuenta y nueve artículos periodísticos, escritos entre 1957 y 1979. En ellos, Duras se ha ocupado de cualquier ser humano que posea, para ella, un interés a causa de su profesión, su marginación, su lado oscuro, su sombra, su vida interior. Los temas a los que se alude en estos artículos son difícilmente unificables, aunque se pueden agrupar por las afinidades existentes entre unas personas u otras: pintores, actrices, cantantes de ópera, niños, delincuentes, autores literarios... Así, habla de arte con un texto sobre Aki Kuroda; de música, retratando a Maria Callas y Léontine Price; del mundo de los actores, indagando en la vida de Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, Madeleine Renard, Melina Mercouri o la bailarina Margot Fonteyn; de literatura, refiriéndose a Sartre, Georges Bataille, o conversando con un editor; de la marginación, de la injusticia, del racismo, entrevistando a un delincuente o a unos obreros argelinos. En realidad, estos artículos se pueden considerar como relatos breves, escritos en una prosa poética, en la que cada palabra y signo ortográfico tienen una razón de ser específica.

**Lectulandia**

Marguerite Duras

**Outside**

ePub r1.0

Titivillus 16.08.16

Título original: *Outside*  
Marguerite Duras, 1981  
Traducción: Clara Janés  
Diseño de cubierta: Harishka

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

# INTRODUCCIÓN

No hay periodismo sin moral. Todo periodista es un moralista. Es absolutamente inevitable. Un periodista es alguien que mira el mundo, su funcionamiento, que lo vigila cada día desde muy cerca, que lo ofrece para que se vea, que ofrece, para que se vuelva a ver, el mundo, el acontecimiento. No puede llevar a cabo ese trabajo y a la vez no juzgar lo que ve. Es imposible. En otras palabras, la información objetiva es una añagaza total. Es una mentira. No existe el periodismo objetivo, no existe el periodista objetivo. Yo me he liberado de muchos prejuicios, entre ellos este que a mi juicio es el principal. Creer en la objetividad posible del relato de un acontecimiento.

Escribir para los periódicos es escribir en el acto. No esperar. Aunque la escritura tiene que resentirse de esta impaciencia, de esta obligación de ir de prisa y, por lo tanto, ser un poco descuidada. Esta idea de lo escrito con negligencia no me disgusta.

Ven ustedes, a veces hacía artículos para los periódicos. De vez en cuando escribía para el exterior, cuando el exterior me inundaba, cuando había cosas que me enloquecían, *outside*, en la calle —o cuando no tenía otra cosa mejor que hacer. Esto ocurría.

He escrito, pues, artículos en los periódicos por diversos motivos. El primero, en efecto, era indudablemente salir de mi habitación. En aquel entonces, escribía libros ocho horas al día. Cuando escribía libros, nunca hacía artículos. El exterior me atrapaba en los huecos y en los momentos vacíos. Cuando escribía libros, creo que ni siquiera leía los periódicos. No reparaba en lo que sucedía, ni lo comprendía. Escribir artículos era salir afuera, era mi primer cine.

Las demás razones también; no tenía dinero. Todos los artículos de *Vague* son alimenticios. Las demás razones también; me lo pedían, prometía crónicas regulares a *France-Observateur*, y luego me veía obligada a respetar los plazos, como con *Libération* en 1980.

Las razones, además, por las que he escrito y escribo en los periódicos, ponen de manifiesto el mismo movimiento irresistible que me llevó hacia la resistencia francesa o argelina, antigubernamental o antimilitarista, antielectoral, etc.; y que también me indujo, *como a ustedes, como a todos*, a la tentación de denunciar lo intolerable de una injusticia, sea del orden que sea, sufrida por un pueblo entero o por un solo individuo; y que me llevó también hacia el amor cuando enloquece, cuando abandona la prudencia y se pierde donde halla, en el crimen, el deshonor, la indignidad y cuando la imbecilidad judicial y la sociedad se permite juzgar —sobre esto, sobre la Naturaleza—, como si juzgara la tormenta, el fuego. Pienso, por ejemplo, en el primer artículo que escribí, y que me gustaría colocar a modo de encabezamiento en el libro: «Las flores del argelino» —como también en Nadine

d'Orange, en «Poubelle» y en «La Planche», hijos de la Beneficencia pública, decapitados a los dieciocho años en 1958, del mismo modo que en todas las entrevistas con Georges Figón, ese amigo mío que salía de catorce años de cárcel— pienso también mucho en Simone Deschamps de Choisy-le-Roi.

Hubo artículos provocados por el exterior y que estuve muy contenta de hacer. Hubo también los pesados trabajos, hechos para comer, de *Constellation* que firmaba con el nombre de mi tía, Thérèse Legrand; nadie los ha encontrado. Hubo también todas esas novelas que hicimos durante la guerra, un grupo de jóvenes, tampoco encontradas nunca, escritas para comprar mantequilla en el mercado negro, cigarrillos y café.

Se han perdido bastantes artículos, entre ellos uno sobre la Callas a la que nunca había visto cantar, y que me permitió vivir durante un año: no tenía elección.

He olvidado bastantes artículos. Los libros no. Los libros no los olvido. He olvidado bastante de mi vida. Excepto mi infancia, y las aventuras que he podido tener fuera de las normas de la vida cotidiana. De la vida de cada día, no sé casi nada. Excepto mi hijo.

El resto representa una masa de acontecimientos paralelos a mi vida. Es muestra de las susodichas razones y de otras, cada vez diferentes, como cada vez son diferentes los encuentros, las amistades, las circunstancias de un amor o de una tragedia.

Evidentemente, no ha sido a mí a quien se le ha ocurrido publicar estos textos; nunca hubiera pensado en ello. Fue a Jean-Luc Henning, director de la colección «Illustrations» de la editorial Albin Michel, a quien se le ocurrió esta publicación. Y yo me dije, ¿por qué no? ¿Por qué este pudor de pronto? Si sólo se publicara lo que se escribe hoy y no lo de ayer, no habría escritores, si gustara sólo el objeto de hoy y ya no el de ayer, existiría sólo la esterilidad del presente, esta añagaza también, el presente.

No he juzgado los papeles, no los he releído. Yann Andréa lo ha hecho por mí. He dejado hacer. Esto ya no me incumbe.

MARGUERITE DURAS  
6 de noviembre de 1980

# NOTA SOBRE LA ORDENACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

HEMOS intentado establecer un sistema de ordenación de los artículos: por ejemplo, un sistema cronológico; este orden tiene la ventaja de la simplicidad y el de eximir de explicaciones. El orden cronológico, sin embargo, podría resultar equivocado, ya que se halla transido de la necesidad de la escritura que no se reduce a la simple cuestión de las fechas: por ejemplo, un orden de la celebridad de las personas o su anonimato. Esta clasificación también nos ha parecido errónea puesto que, una vez publicados, los artículos acceden a una misma celebridad, sea cual sea el tema, la del hecho periodístico: la actualidad. Bajo este prisma, esta clasificación presentaría la ventaja de establecer una equivalencia entre los temas, de suprimir toda jerarquía entre ellos y acabar con el prejuicio del contenido del suceso. El tema no tiene interés excepto por la escritura que lo revela al lector. Por ejemplo, un orden por géneros: entrevistas, reseñas de libros, de películas, prólogos, etc. Este orden parece el más utilizado y en este caso poco pertinente. Aquí, los artículos, aunque inscritos en las secciones tradicionales, escapan a las leyes del género, se deslizan de uno a otro, escapan a toda regla —quizá porque están escritos por un escritor y no por un periodista profesional— por ejemplo, un orden de una *necesidad aparente* e inventariada —como dice ella— como: necesidad de comer, necesidad pasional, necesidad puntual, crónica regular, contratos pretéritos con periódicos, etc.

Esta necesidad aparente da razones concretas en cuanto a la decisión de escribir tal o cual artículo, y estas razones son verdaderas aunque anecdóticas; pero no explica ni revela nada por sí solo acerca de la escritura. Esta ordenación es, pues, también una ordenación falsa, por lo mismo que la idea de ordenación es un falso problema si se admite que la escritura se sitúa más allá o más acá de un orden, sea el que sea. Finalmente, ya que la ordenación es a la vez imposible e inevitable, la ha llevado a cabo Marguerite Duras ateniéndose a la idea del mal menor.

Hemos establecido también cinco series de artículos, sin tener en cuenta su fecha de aparición y según, nos ha parecido, la amplitud «histórica» de su alcance, esto hasta el punto en que se podía llevar a cabo. Hemos intentado igualmente reunir los artículos para pasar el verano y luego reunir los artículos sobre crímenes y después también los artículos sobre literatura y después no hemos intentado reunir cualquier cosa, hemos juntado lo que sea con lo que sea. Puede que ese «cualquier cosa» resulte al final la clasificación anteriormente llamada imposible: es quizá verdad y carece de importancia.

Lo esencial, en ese «revoltijo» —dice ella— que se extiende a lo largo de varias decenas de años, es la *escritura* de Marguerite Duras. A partir de ahí poco importa la

ordenación y el tema del artículo. A la vuelta de una frase, la anécdota ha sido relegada, y abandonada allí en favor del atractivo de un texto o simplemente de las palabras. Las palabras solas. Todo está urdido por *los destellos de la escritura*, que desbaratan la información inmediata, el hecho periodístico. Todo desaparece después de la lectura. Queda la suntuosidad de la escritura. La actualidad de estos artículos es la actualidad de esa misma escritura. Marguerite Duras escribe aquí *textos esparcidos* al hilo de los días de la historia, la que se deja generalmente a cuenta. Marguerite Duras escribe, siempre, imperativamente. Cualquier otra razón es secundaria.

YANN ANDRÉA



## LAS FLORES DEL ARGELINO

Es domingo por la mañana, las diez, en el cruce de las calles Jacob y Bonaparte, en el barrio de Saint-Germain-des-Prés, hace diez días. Un joven que viene del mercado de Buci avanza hacia este cruce. Tiene veinte años, viste muy miserablemente, y empuja una carretilla llena de flores: es un joven argelino, que vende flores a escondidas, como vive. Avanza hacia el cruce Jacob-Bonaparte, menos vigilado que el mercado, y se detiene allí, aunque bastante inquieto.

Tiene razón. No hace aún diez minutos que está allí —no ha tenido tiempo de vender ni un solo ramo— cuando dos señores «de civil» se le acercan. Vienen de la calle Bonaparte. Van a la caza. Nariz al viento, husmeando el aire de este hermoso domingo soleado, prometedor de irregularidades, como otras especies, el perdigón, van directo hacia su presa.

¿Papeles?

No tiene papeles de autorización para entregarse al comercio de flores.

Así, pues, uno de los dos señores se acerca a la carretilla, desliza debajo su puño cerrado y —¡eh!, ¡qué fuerte es!— de un solo puñetazo vuelca todo el contenido. El cruce se inunda de las primeras flores de la primavera (argelina).

Ni Eisenstein, ni nadie, están ahí, para captar la imagen de las flores por el suelo, que mira el joven argelino de veinte años, escoltado a uno y otro lado por los representantes del orden francés. Los primeros coches que transitan por allí, y esto no puede impedirse, evitan destrozar las flores, esquivándolas instintivamente mediante un rodeo.

Nadie en la calle, excepto, sí, una mujer, una sola:

—¡Bravo!, señores —exclama—. Ven ustedes, si se hiciera eso cada vez, nos libraríamos pronto de esta chusma. ¡Bravo!

Pero viene del mercado otra mujer, que iba tras ella. Mira, tanto las flores como al joven criminal que las vendía, y a la mujer jubilada, y a los dos señores. Y sin decir palabra, se inclina, recoge unas flores, se acerca al joven argelino, y le paga. Después de ella, llega otra mujer, recoge y paga. Después de ésta, llegan otras cuatro mujeres, se inclinan, recogen y pagan. Quince mujeres. Siempre en silencio. Aquellos señores patalean. Pero ¿qué hacer? Esas flores están en venta y no se puede impedir que se quiera comprarlas.

Apenas han pasado diez minutos. No queda ni una sola flor por el suelo.

Después de esto, los citados señores pudieron llevarse al joven argelino al puesto de policía.

*France-Observateur* ©1957

## EL ALUMNO DUFRESNE PODRÍA RENDIR MÁS

DUFRESNE, siete años, mejillas de bebé, pelo al cepillo, pide ir al lavabo por tercera vez. El maestro se lo niega. El momento es serio: hoy se explica el «mecanismo de la adición llevando cifras», prueba del tercer trimestre del curso preparatorio. Cincuenta niños están ahí. El maestro empieza.

En primer lugar, los palitos que se colocan y de los que se retira determinado número. De cincuenta, treinta niños comprenden. Estamos en el estadio de la comprensión a través de la imagen, pura y simple.

El maestro continúa. Deja ahí los palitos y pasa a la pizarra, esto es, a las cifras. Intenta pasar de la comprensión al mecanismo, a la abstracción. De los treinta de la primera parte, diez se quedarán en el camino.

Dufresne no ha mirado la pizarra. Juega con una canica, una sola.

—Pueden hacerlo —dice el maestro—, pueden, cuando se aburran, jugar con una canica, una sola canica, durante una hora.

Tavernier, él ha mirado la pizarra, los brazos cruzados, los ojos fijos, pero no ha visto nada.

—Usted no lo «consigue» nunca —dice el maestro. Tavernier es el peor. Su pereza es enorme, desde el interior, incontrolable.

Fournier, bajito, delgado, adelantado, no muy bueno, lo ha comprendido todo, tanto los palitos como las cifras y se ha quedado palpitando de gozo.

—Fournier —dice el maestro— está en estado de gracia, con más frecuencia de lo que imaginamos, y que dura a veces durante toda la escolaridad. Comprender le divierte. No es que sea más inteligente que Dufresne, pero tiene una escolaridad intachable.

—¿Por qué?

—Se tiene la impresión, cuando se intenta hablar de ello, de adentrarse en un túnel sin fin que va ampliándose cada vez más —dice el maestro. ¿Por qué esta carrera en cuya meta quedan tan pocos?

Sin entrar del todo aquí en los dédalos de la psicología y la pedagogía infantiles, hemos pedido, de todos modos, al maestro que intente hablarnos de Dufresne y de Fournier (el caso Tavernier escapa demasiado a la ley común) y que nos hable de ellos «al margen» de la clase.

*Dufresne tiene padres intelectuales y artistas. El retraso intelectual de los niños se observa mucho más en los medios intelectuales o artísticos que en los medios obreros o de funcionarios*<sup>[1]</sup>

La responsabilidad de Dufresne es casi nula. En su casa, no sólo no se ocupan de cultivarla, sino que casi puede que favorezcan esto. Dufresne vive de su reputación.

Su turbulencia es legendaria. Sus malas notas aún hacen sonreír. A la edad en que los demás contaban cubos, él estaba en los jardines del Luxemburgo. Sin duda tiene las mejillas más gordas que los demás. *Es, y quiere ser, un bebé de siete años.* Por miedo a que cogiera el sarampión en el parvulario de su barrio, ha aprendido a leer con una institutriz particular o con su mamá. La peor jugada que podían hacer a Dufresne, era meterlo en el colegio. Dufresne odia literalmente la escuela. No experimenta ninguna necesidad de ir. Porque ha demolido el orden hasta ahora perfecto de su universo. En su casa no se aburre nada; acude mucha gente que le ha enseñado un montón de cosas en todos los campos. Siempre reconoce el nombre de Picasso. Ha visto sus cuadros. Le han preguntado quizá qué pensaba de ellos. Ha viajado a distintos países. Ha oído música, quizás ha visto la televisión. Ha leído libros, periódicos. En otras palabras, a los siete años, Dufresne tiene ideas propias, más, casi una especie de cultura que creía, hasta ahora, que podría bastarle. Sus padres han actuado con despreocupación, casi con imprudencia: las ideas de Dufresne, aparentemente originales, no son de él, sino de ellos. Su precocidad es completamente ilusoria. Por supuesto, puede «escapársele» una reflexión juiciosa, que será bien recibida, y que él contará siempre, porque siempre se le permite hablar —pero sus verdaderas ideas han sido ahogadas por las de los que le rodean, casi trágicamente. Mientras se cree que tiene tantas, en realidad tiene menos que otros. Menos que Fournier, cuyo silencio en la mesa es un hervidero de ideas. Dufresne tendrá ideas, desde luego, pero a su tiempo, una vez derribadas éstas, precisamente.

En resumen, no se ha hecho suficientemente el vacío en torno a Dufresne. La libertad que hasta ahora le han dejado era animal. Su libertad de espíritu está alienada. Su inteligencia tiene indicios de adulto. Le han enseñado las cosas, hasta ahora con una adecuación casi amorosa a su carácter, y evitándole en la medida de lo posible, todo esfuerzo.

Del mismo modo, el rigor y la función igualitaria de la clase lo desalientan hasta un punto que los primeros tiempos, le hacían llorar cada noche. ¡Qué dureza! Para rebelarse, se lleva cualquier cosa de su casa, aunque sea una canica. Esta canica es un poco su casa, su mamá. Canica fetiche. Con esta pequeña canica estaré menos solo en este horror.

*Fournier, es hijo de un funcionario. En los medios obreros y de funcionarios, el retraso intelectual de los niños se observa mucho menos que en los demás.*

La responsabilidad escolar de Fournier es perfecta. No se le ocurriría que podría no hacer los deberes, ni siquiera los facultativos. Todo el mundo, en casa, tiene un horario. Vigilar los deberes forma parte de él. Cuando está enfermo, su madre acude a la salida del colegio para recoger la lista de sus deberes: incluso si tiene anginas, Fournier hace sus deberes, aprende las lecciones. Fournier no goza de reputación alguna. Su turbulencia, cuando es excesivamente grande, es severamente castigada. Sus malas notas aún más. Su padre no es un lince, pero sabe que la vida no es cómoda y no dispone de dinero ni de tiempo que perder, para educar a sus hijos.

Fournier contaba cubos a los tres años. Lleva ya tres años de escolaridad. Conoce la escuela como su casa: el sarampión es la prueba. La escuela es para él, como comer o dormir, una de las fatalidades ineludibles de la existencia. Es exactamente un niño de siete años. Exactamente su edad métrica. Indudablemente, sin saberlo, se aburre un poco en su casa, la vida cotidiana carece de esta elasticidad y de esta fantasía, que hacen que Dufresne se sienta tan desolado al dejarla. Además, no solo «está hecho» para ir a la escuela, sino que le gusta. Si tiene ideas, y si a veces las dice, interesan menos a su auditorio que sus resultados escolares. Lo que hace que el pequeño Fournier esté mucho más solo que Dufresne. Tiene un vacío a su entorno, que puebla como puede, pero que puebla él solo. Lo que sale de la boca de Fournier es de Fournier. Su precocidad en el colegio es real. Goza, en la vida, de una soledad justo lo suficientemente dolorosa como para inventar el remedio: el esfuerzo. Hasta tal punto se ha acostumbrado a ello que ya es una costumbre. Los palitos y el mecanismo de las operaciones le entran a la primera, sin que lo sepa. Comprender le divierte tanto como el esfuerzo. Esta coincidencia hace de Fournier un alumno feliz. Nada entorpece esta felicidad: no lo hace sobre todo la nostalgia del hogar, donde nunca están dando vueltas a su «caso». Debido sin duda a que no tiene unos padres excesivamente inteligentes, Fournier, en igualdad de inteligencia que Dufresne, lo aventajará en la escuela.

El rigor, el desierto igualitario de la clase llenan a Fournier. Esta dureza, ya la conoce. No se lleva canicas. Se divierte, sin saberlo, con los palitos y las cifras del encerado.

—Sólo con la caligrafía —nos dice el maestro—, se sabe ya de qué medio proceden, desde el curso preparatorio. Y todo es su resultado...

Por supuesto, siempre hay excepciones. Pero, sólo hay excepciones. Y creerlo porque sí, sería falso, y no creerlo es enormemente difícil.

Fournier pasará curso. El maestro volverá a empezar para Dufresne, con o sin palitos. Pedirá a Dufresne un esfuerzo considerable: dejar su canica o su pedacito de madera ahí, durante diez minutos. Lo acechará quizá durante semanas, lo seducirá hasta hacerle olvidar su canica, pero no como lo ha hecho su familia hasta ahora; sino al revés, para lograr que se dé cuenta con creces, del *atractivo* del esfuerzo, y hacer que le corresponda.

*France-Observateur* ©1957

## «LA PALABRA LILAS CASI TAN ALTA COMO ANCHA...»

Germaine Roussel, 52 años, nacida en Amiens, obrera en una fábrica metalúrgica de la región parisina, vive en Romainville desde hace once años. No sabe leer, ni escribir. Se educó en La Asistencia pública, luego se colocó en casa de unos granjeros de Somme, y terminó obrera en una fábrica, madre de dos niños y sola para criarlos. Nunca tuvo «ocio» para recuperar el tiempo perdido. Hemos intentado vencer nuestra timidez ante Germaine Roussel para lograr que nos describa su universo o, si se quiere, como ella misma lo llama, su enfermedad.

—¿*HAY palabras que usted reconoce sin saberlas leer?*

—Hay tres. Las palabras de las estaciones de metro que tomo todos los días: Lilas y Châtelet, y mi nombre de soltera: Roussel.

—¿*Las reconocería usted entre muchas otras?*

—Entre una veintena, creo que las reconocería.

—¿*Cómo las ve usted, como dibujos?*

—Digamos que sí, como dibujos. La palabra Lilas, es tan alta casi como ancha, es bonita. La palabra Châtelet, es demasiado alargada, me parece menos bonita. Es muy diferente a la vista de la palabra Lilas.

—*Cuando se ha encontrado usted intentando aprender a leer, ¿le ha parecido difícil?*

—No puede usted hacerse una idea. Es algo terrible.

—¿*Por qué principalmente?*

—No lo sé muy bien. Quizá porque es tan... pequeño. Perdóneme usted, es natural, tampoco sé expresarme.

—*Le resulta muy difícil vivir en París, ¿verdad? ¿Desplazarse?*

—Cuando se tiene lengua, se puede ir a Roma.

—¿*Cómo se las arregla?*

—Hay que preguntar mucho, y pensar. Pero, sabe usted, reconocemos muy deprisa, más deprisa que los demás. Somos como los ciegos, vaya, tenemos rincones donde nos orientamos. Luego se pregunta.

—¿*Mucho?*

—Diez veces más o menos para hacer un viaje a París, cuando dejo Romainville. Están los nombres de los metros, y uno se equivoca, hay que volver atrás, volver a preguntar, luego el nombre de las calles, de las tiendas, los números.

—¿*Los números?*

—Sí, yo no sé leerlos. Los sé contar muy bien en mi cabeza para mi paga y mis compras, pero no los sé leer.

—*¿Nunca dice usted que no sabe leer?*

—Nunca. Siempre digo lo mismo, que he olvidado las gafas.

—*¿Alguna vez se ve obligada a decirlo?*

—Alguna vez sí, para las firmas, en la fábrica, en el Ayuntamiento. Pero fíjese usted, siempre me pongo colorada, cuando tengo que decirlo. Si usted estuviera en mi caso como otros, lo comprendería.

—*¿Y para su trabajo?*

—En el contrato, no lo digo. Cada vez pruebo suerte. En general funciona, excepto cuando hay las fichas de horas que hay que rellenar todas las tardes. Aparte de eso, finjo.

—*¿En todas partes?*

—En todas partes, en el trabajo, en las tiendas, finjo mirar las básculas, las etiquetas. También tengo miedo de que me roben, de que me engañen, desconfío siempre.

—*¿Le crea dificultades incluso en su trabajo?*

—No, trabajo bien. Me veo obligada a prestar atención más que los demás. Reflexiono, presto mucha atención. Va bien.

—*¿Para las compras de su casa?*

—Sé todos los colores de todas las marcas de productos que utilizo. Cuando quiero cambiar de marca, una compañera me acompaña. Luego, me acuerdo de los colores de la nueva marca. Tenemos mucha memoria, nosotros.

—*¿Cuáles son sus distracciones, el cine?*

—No. El cine, no lo comprendo. Va demasiado deprisa, no comprendo cómo hablan. Y, sobre todo, hay demasiadas escrituras que bajan. La gente lee letras. Luego, ya están emocionados o contentos, mientras que yo no entiendo nada. Voy al teatro.

—*¿Por qué al teatro?*

—Da tiempo a escuchar. Las personas dicen todo lo que hacen. No hay nada escrito. Hablan lentamente. Comprendo un poco.

—*¿A parte de esto?*

—Me gusta el campo, los deportes para ver. No soy más tonta que otra, pero al no saber leer, se es como un niño.

—*¿Le molesta la gente que habla por la radio, por ejemplo?*

—Sí, lo mismo que en el cine. La gente utiliza palabras que están en los libros. Si no estoy acostumbrada a esta gente ni a estas palabras, luego hay que explicarme lo que dicen con mis palabras.

—*¿Olvida usted alguna vez que no sabe leer?*

—No, pienso en ello siempre tan pronto como estoy fuera. Es cansado, hacer perder tiempo. Con tal de que no se note, esto es lo que uno piensa todo el tiempo. Se

tiene miedo siempre.

—¿Cómo?

—No sabría cómo contárselo. Me parece que esto debe verse, no es posible.

*France-Observateur* ©1957

## BATAILLE, FEYDEAU Y DIOS

Tal vez la narración contemporánea más hermosa se haya publicado en 1941, pese a que su autor, Pierre Angelique, ha permanecido desconocido. Aparecieron entonces cincuenta ejemplares; otros cincuenta en 1945: hoy un poco más. El título es *Madame Edwarda...*

Maurice Blanchot (N.R.F. julio 1956)

—QUIZÁ, como es costumbre, ¿podría decirme usted qué es lo que escribe en este momento?

—Si usted quiere. Preparo dos cosas. Un prefacio para la reedición de *Coupable*. Y una obra sobre *Nietzsche et le Communisme* que será el tomo III de *La Part maudite*.

—¿El tomo II era *L'Erotisme* que acaba de aparecer en Ed. Minuit?

—Sí. *Nietzsche et le Communisme* estará consagrado al tema de la soberanía. A lo que yo llamo soberanía. A Nietzsche, a mi juicio, hay que excusarle un malentendido que se desliza hacia el fascismo. Lo que justifica la actitud de Nietzsche es la búsqueda del valor soberano. Si no se capta eso, si no se opone a su búsqueda la búsqueda de los valores militares, los que se encuentran en el mundo fascista, Nietzsche es incomprensible. La soberanía del hombre y el valor militar se oponen. Por ejemplo, el comunismo quiere suprimir los valores militares e imponer la soberanía del hombre, la de cada hombre que considera como inalienable.

—Los valores militares tienen, a los ojos de los que los detentan, una soberanía, también ellos. ¿Cuál es, según usted, el criterio que separa estas dos soberanías?

—Es que los valores militares tienen una soberanía que no es auténticamente soberana, por cuanto tienen como fin un resultado concreto. Si usted quiere, la actitud soberana es exactamente contraria a la del trabajo. En el trabajo, actuamos para conseguir una ventaja. Un viajante de comercio habla a fin de vender su mercancía. Pero si tenemos una actitud soberana somos indiferentes a las consecuencias: no nos preocupamos de nada. Ahora bien, el militar, el jefe de un ejército, como en principio busca una ventaja política, está del lado del viajante de comercio. Hitler o Luis XIV estaban del lado del viajante de comercio. Nietzsche, por el contrario, se definió negándose a utilizar los cálculos como ventajas políticas. Para él, algo en la vida humana tenía el sentido de un fin soberano y no podía someterse a nada.

El uniforme y la servilidad

—Pero, los soberanos, ¿han encarnado siempre en la historia el valor militar?

—Sí. Una sola reserva es posible. En el origen, de un modo fundamental, la



soberanía debió de ser distinta al poder militar. El poder militar podía permitirse atribuirse la soberanía, pero era distinto. De este estado de cosas primero quedan numerosas huellas. Pero, por último, la fuerza ha vencido, lo ha atropellado todo, y finalmente los soberanos han llevado uniforme, como si hubieran tenido a bien dar prueba de su servilidad.

—*Según usted, la soberanía no podría, pues, tener una apariencia exterior. Con todo, ¿no habría una apariencia exterior que respondiera a la soberanía?*

—¿Por qué no? La de la vaca en un prado me parece bastante ilustrativa.

—*La soberanía del hombre que busca Nietzsche ¿coincidiría pues, en su opinión con la que busca el comunismo?*

—Me parece que el comunismo coincide necesariamente con la soberanía de la vida humana. Para el comunismo no puede existir ningún principio que se eleve por encima de la vida humana. De todos modos, es preciso dar a conocer que hay cierta alternativa comunista que, a pesar de la voluntad de los que la siguen, conduce a la subordinación del individuo a algo que le trasciende y que le aliena. Creo que mi opinión en este punto no puede chocar a ningún comunista sin prejuicios.

—*¿A qué subordinación alude usted?*

—Con frecuencia, se tiene que ceder el paso a la producción, al esfuerzo necesario para la satisfacción de las necesidades. Es posible, en estas condiciones, trascender o alienar al individuo en favor de lo que no es. Aunque no fuera más que restringiendo la satisfacción de sus necesidades. Se restringen haciendo el esfuerzo necesario. Tengo que precisar, pero comprendo en primer lugar las dificultades que han llevado a los comunistas a adoptar a veces posturas chocantes.

—*¿Cuál sería el resultado, en realidad, según usted, de la verdadera soberanía?*

—Creo que desemboca en privaciones antes que en privilegios. El propio Nietzsche imaginaba a veces un mundo socialista, en el cual, los obreros podrían tener más derechos y más recursos que los intelectuales.

—*¿En un período intermedio durante el cual el acceso a la soberanía fuera más fácil para los intelectuales que para los que trabajan con las manos?*

—Sí. E incluso, en último extremo, podemos imaginar aún esta diferencia última entre el trabajador y el intelectual.

—*¿Puede decirse de la soberanía, según Nietzsche, y según usted, que es una vía abierta y sin salida?*

—Puede decirse que la única cosa posible en la soberanía es que la imagen que nos hacemos de un hombre digno de ese nombre pueda no ser limitada.

—*¿Cuáles son, sin embargo, las vías de esta soberanía?*

—En esta vía se encuentra en seguida a Dios. Pero no es posible tener en cuenta a Dios cuya existencia está por encima de la de uno mismo. Pero, Dios es de todos modos una indicación precisa de lo que hay que realizar en uno mismo. Colocarse en la situación de Dios es una situación tan penosa que ser Dios es el equivalente al suplicio. Pues esto supone que se está de acuerdo con todo lo que existe, de acuerdo

con lo peor. Ser Dios es haber querido lo peor. No se puede imaginar que lo peor pudiera existir, si Dios no lo hubiera querido. Es una idea agradable, como usted ve. Y Cómica. No podemos pensar seriamente en Dios sin que nos asalte un sentimiento de lo cómico tan profundo que podría excusarse al que no se diera cuenta de que es cómico.

—¿Se ríe usted?

—Sí. Si quiere, la idea que me hago de la presencia de Dios es una idea no sólo alegre sino análoga a un vodevil con situaciones del tipo Feydeau. ¿No se le ocurre nada de la obra de Feydeau que pudiera ilustrar eso?

—Busco... no... ¿y a usted?

—Nada tampoco. Pero, sabe, generalmente prescindo de imaginar las cosas concretas. Y, por otra parte, puedo reírme de Dios sin pedirle que me haga las mismas faenas que los personajes de Feydeau.

El loco y el soberano

—¿Cuál es el obstáculo mayor en la búsqueda de la soberanía?

—Sin duda, la necesidad de aceptar la existencia del otro y de respetarla completamente. En su conjunto, esta necesidad da un sentimiento de satisfacción profunda. Pero no se puede ir nunca contra un cambio de humor. Evidentemente, un cambio de humor no debe nunca ser teórico. Un individuo víctima de su humor es un loco. En resumen, podría decirse que un loco es la imagen perfecta del soberano. Pero, un hombre que comprendiera, que la soberanía de un soberano es la locura, captaría todas las razones para no comportarse como un loco.

—¿Pero no se puede desterrar el humor del alma humana?

—Desde luego que no. Si el hombre no debe comportarse como un loco debe contribuir a la locura. Hablo de la contribución que le suministran tradicionalmente el teatro y la literatura. Pero el humor, lo repito, no debe volverse teórico. Nunca debe dirigirse, por ejemplo, contra la igualdad entre los hombres.

—¿Sigo haciéndole preguntas por las buenas?

—Si usted quiere. Sigamos jugando a bolos por el gusto de ver caer los bolos, sin regla. Adelante.

—A propósito, cuando usted escribe...

—Para mí, lo peor es no escribir a mi aire. Es decir, que me resulta difícil escribir fijándome un camino.

—¿Hasta el momento en que usted se da cuenta de que en realidad lo que había escrito no era por las buenas?

—No. Hasta el momento en que *no puedo hacer otra cosa que un libro.*

—*El hecho de que en 1957 emprenda usted, una revista sobre erotismo, ajena a toda consideración de actualidad, ¿tiene acaso algo que ver con una desesperanza, en la cual incluye usted el tiempo actual?*

—De ningún modo. Hago una revista sobre erotismo, porque tiene un sentido después de la modificación radical que se ha producido desde hace unos años en la moral sexual.

—*¿Ve usted adonde quiero llegar?*

—Sí. Yo no soy un hombre que viva en la esperanza. Nunca he comprendido cómo es posible suicidarse por falta de esperanza. Se puede estar desesperado y no pensar ni un instante en suicidarse. No sólo se contenta uno con la esperanza.

—*¿Con qué otra cosa, por ejemplo?*

—*Con comprender.* Jamás he estado comprometido en la vida política. Lo que siempre me ha importado es comprender. Pero, no tenía ningún deseo personal. Encontraba el mundo indignante. Pero, nunca se me ha ocurrido encontrar una salida a este mundo indignante.

—*Creía que en el momento del Frente Popular, había entrevisto usted una salida a ese mundo indignante.*

—Durante un tiempo muy breve, es cierto, experimenté un fervor político. Pero pronto volvieron a rebasarme estas cuestiones. Para ser comunista, debería poner una esperanza en el mundo. Entendámonos: me falta la vocación de aquellos que se sienten responsables del mundo. Hasta cierto punto, en el plano político, reclamo la irresponsabilidad de los locos... No estoy tan loco, pero no asumo la responsabilidad del mundo, en ningún sentido.

«No soy ni siquiera comunista»

—*¿Puedo escribir, de todos modos, que el comunismo responde para usted a la exigencia común?*

—Sí, puede hacerlo. Creo que las reivindicaciones obreras, en la base, son tales que los burgueses no tienen nada que proponerles. Pero, repito que, no soy ni siquiera comunista.

—*¿Ni siquiera?*

—Como no tengo esperanza alguna en este mundo y vivo en el presente, no puedo preocuparme por lo que vendrá después.

—*¿Se niega a ocuparse de ello en el lugar de los otros?*

—Así es. Insisto que no siento la vocación.

—*Perdone que me vea obligada a pedirle que me diga, como usted quiera, si a falta de deseo personal, de vocación, según dice, tiene usted un deseo de orden general.*

—Pienso que el comunismo está en el orden de las cosas, que es deseable. Pero, la expresión banal de mi pensamiento falsea un poco ese deseo. Digamos que pienso casi lo que piensan los otros. Este «casi», procedente de alguien que intenta expresar su pensamiento con precisión, puede ser considerado como esencial.

*France-Observateur* ©1957

## A PROPÓSITO DE GEORGES BATAILLE

La crítica, ante el solo nombre de Bataille, se intimida. Al carecer, como considera necesario, de una casuística para abordar sus tinieblas, espera hallarse en un estado de gracia crítico para intentar hacerlo. Los años pasan: las personas siguen viviendo en la ilusión de que un día podrán hablar de Bataille. Esta ilusión los hace durar de modo paralelo a la importancia capital de su obra. Esta abstención se convierte en su orgullo. Morirán sin atreverse, a enfrentarse con ese toro, por preocuparse demasiado de su reputación.

Un deseo muy vivo: que los jóvenes lo hagan por nosotros, y se atrevan a lo que nosotros no nos atrevemos a hacer, sin esperar —a la vuelta de la esquina— a aquel de nosotros que se atreva.

DECIR que la claridad importa menos a Bataille, que lo que mata y asesina la preocupación habitual de claridad que preside la actividad literaria, en general es poco. Su obra da al error su mayor oportunidad: al no estar la cosa entendida restrictivamente. Edwarda seguirá siendo lo suficientemente ininteligible durante siglos para que se haga toda una teología sobre ella. Georges Bataille la ha sacado de la oscuridad, pero no le ha sido posible enseñarnosla más de lo que nos la enseña, al no ser apto el lenguaje del que dispone para iluminarla entera. ¿Cómo iba a tratar el tema de Edwarda, cuando se sitúa más acá o más allá de las acepciones habituales del lenguaje?

De Georges Bataille puede decirse, pues, que no escribe en absoluto puesto que escribe contra el lenguaje. Inventa cómo se puede no escribir escribiendo. Nos desenseña la literatura. La ausencia de *estilo* de *Bleu du ciel* es un rapto. Es como si el autor no tuviera detrás ninguna memoria literaria: ahí la crítica no tiene ningún crédito. ¿Cómo es posible no escribir hasta ese punto? La palabra tiene pocas esperanzas de cumplir su función; pierde su magia propia y no transmite nada más que su sentido posible. Se tiene la impresión de leerlo al revés primero, y de reencontrarla luego emancipada, curada de sus malas compañías posteriores.

Quizás habría que decir también una vez, paralelamente a esto, que la moneda corriente de la inteligencia, tampoco da su rendimiento en los libros de Bataille. Que por sí sola, no logra conseguirlo y que se ha de recurrir a las cualidades del cuerpo, para hallar en ellas su rendimiento, y tomar también, como llagas necesarias, las desconocidas para este cuerpo y para sí misma.

Cuando Edwarda aparece en la escena de uno de los textos más importantes de la literatura contemporánea, saca la lengua y está desnuda. Y cuando su primogénito, Dirty, se aleja en el *Bleu du ciel*, está ebria y aprieta sus muslos, mientras muerde una

cortina sucia.

Edwarda y Dirty son Dios. Bataille nos lo dice.

(Nada puede parecernos a la vez más oscuro y más claro que esta asimilación crucial. El tema no pide ninguna crítica, en ningún sentido. O bien se niega, o bien se deja llevar por el tema, a la deriva y en sus propias tinieblas. Es decir que se separa de sí misma.)

La abyección de Genet, tan severamente criticada por Bataille, expresa la singularidad de sus personajes. Los hace desembocar en sí mismos, en una soberanía altamente singular, puesto que es irremplazable e «incomunicable»... Edwarda y Dirty están, al contrario, poseídas por la desposesión. Si Dirty ama y prefiere aún ser en el mundo, Edwarda no ama ni prefiere ya nada. La prostitución ha penetrado en su corazón. La abyección de Bataille, al contrario de la de Genet, libera a los personajes de su singularidad y los hace desembocar en su indeterminación. No se hallan ya en la ganga de una soberanía individual, sino al contrario en marcha hacia su disolución y su aniquilación: a veces, los encontramos al pasar. Así es como Dirty y Edwarda están ahí. Bataille las encontró una noche. Están desposeídas de sí mismas hasta ese punto, en que su *suerte* no está ya en tela de juicio. Mientras que en Genet, la suerte de Armand, asumida hasta la muerte, nos emociona. Diferencia entre el anonimato de la criatura privada de destino y el héroe que preside este destino hasta convertirse él mismo en su fatalidad.

*La Cigué* ©1958

# ¿ASÍ, QUE YA NO GUILLOTINAN?

(Conversación oída en un café de Palais-Royal)

—Pero ¿no ha comprendido que en Francia ya no se guillotina? —declama el general.

El efectivo de los batallones de este general se ha reducido considerablemente, hasta no contar más que con un capitán, su mujer, la capitana, y la suya, una generala. Esta noche, en torno a una mesa de café.

—¡Ay! Mi general, dice el capitán, tiene usted razón. Cada mañana, por más que uno busque en el periódico, crímenes, sí, crímenes, pero una condena a muerte, nunca.

—Francia —sigue declamando el general— se ha convertido en un país donde ya no se guillotina. Ya ve usted, amigo mío, en qué se ha convertido Francia.

El general está curtido, es venerado. Abd el-Krim fue enemigo suyo. El auditorio está a sus órdenes.

—Vergonzoso —suspira el general.

—La duda... ¡Ah!... el beneficio de la duda —prosigue el general—, ¡ah!... déjeme reír... Mientras sería tan sencillo. En la duda, razón de más, una sola solución, una sola: la guillotina. A título de ejemplo, perfectamente. Les aseguro que estos caballeros pensarían dos veces...

—Cada noche, estos pobres conductores de taxis —aventura la capitana— caen como moscas...

—¿Y sabe usted que lo mejor —continúa el general— es que no tienen derecho a llevar armas?

—Mi general, es verdad —dice el capitán—, pero se dice que algunos esconden de todos modos una porra detrás del asiento... Pero, bueno. ¡Ah! ¡Ah!

—Valientes —recuerda la generala.

—Da que pensar —piensa profundamente la capitana—. ¿Por qué a estas personas habría de incomodarles asesinar? ¿Por qué?

—Francia es un país donde ahora se mata por la cantidad de mil francos. Qué vergüenza —declama a su vez la generala.

—¿Y quién paga? —grita de pronto el general—. ¿Quién paga los meses de detención y los alimentos de estos señores? ¿Quién?

El general, de pronto preso de un arranque democrático, se solidariza con su nación.

—Nosotros —dice el general—. Nosotros los contribuyentes.

El general maneja los efectos como en otros tiempos los batallones.

—Fíjense. Conozco a un civil... Vive cerca de mis tierras, en Hérault.<sup>[2]</sup> Hace

cinco años, este individuo mató a su mujer... Y bien, hace cinco años que dura, ¡que este individuo espera ser guillotinado! Añado, y esto es a lo que quiero llegar, que este individuo tiene unas tierras que deben valer, y conozco el tema, según el curso actual del franco, en buen año o mal año, un millón y medio. ¡Pero, siempre sería así, confiésenlo, si las vendieran, para pagar los gastos de encarcelamiento! ¡Pues nada de eso! ¡Somos nosotros los que tenemos que pagar, los contribuyentes!

—Inconcebible, cuando se piensa en ello —suspira el capitán.

—¡Ya no se nos defiende! ¡En ningún frente!

Pero el asentimiento deslumbrado de su auditorio anima al general.

—¡Y la legítima defensa! —grita, de pronto—. ¡Dónde dejan ustedes la legítima defensa!

Emoción en el café. ¿Es posible que ataquen al general? Falsa alarma. No se ataca al general. En absoluto.

—¿Qué hay más vago que esta noción, me lo puede usted decir? Actualmente no está claro, que tenga usted el derecho a matar a quienquiera que penetre en su casa por refracción.

—Es verdad —confirma el capitán— que pueden condenarle a uno por haber disparado, escúcheme bien, por haber disparado sobre un tipo que penetra en su casa, por ejemplo ¡por una ventana! ¡Inconcebible, inconcebible!

El general se rejuvenece a ojos vista. Esto no durará.

—Y bien, para mí, que les estoy hablando, mi legítima defensa es mi pistola de reglamento. Podrán decir lo que quieran... El primero que entre sin llamar... ¡apunten! ¡armas! Y ¡fuego! ¡y bing y bang, bing, bing, bing...!

*France-Observateur* ©1957

# PARÍS CANALLA

LUCIE Blin, 71 años.

Acaba de comparecer por cuadragésima vez ante el Tribunal del Sena.

Objeto principal de inculpación: robo (en escaparate).

Esta cuadragésima vez se trata de dos combinaciones, en el Almacén del Louvre (la ropa interior es lo que es más fácil). Devueltas, le valen sólo cuatro meses.

71 años, pues. Viuda desde hace treinta años.

Once hijos, de ellos siete vivos.

No sabe ni leer ni escribir.

Oficio: vendedora ambulante de flores sin autorización. Una fatalidad en la familia. Su padre y su madre lo eran ya. Sin embargo, con o sin autorización, siete hijos educados. Ni uno en La Asistencia pública. Tan «educados» que no la quieren ver. «Yo los comprendo», dice.

Condenada a veinte años de prohibición de residencia por reincidencia en robo, sin embargo, nunca dejó París ni un solo día. Fuera, estaría perdida.

Flores, desgraciadamente, no las hay durante todo el año. Entonces ella se resigna al robo. «No puedo hacer otra cosa —dice— es imposible.» Entonces, lo hace. Luego va al tribunal, como otras de visita. Le piden que confiese. Ella confiesa sin vergüenza, como sin cinismo: una testificación, yo robo. Por vigésimo quinta, trigésima, cuadragésima vez, espera a que eso pase, sin una palabra más en su defensa, sin educación pero también sin injuria, sin gratitud para con la abogada<sup>[3]</sup> que la defiende de oficio.

—Déjeme hacer a mí, más bien conozco el percal —rechazando su oferta de ayuda, rechazando todo compromiso con la honrada, adaptándose exactamente a la justicia, como hace con la existencia.

No tiene tiempo que perder. 71 años. Hay que ir deprisa. Y calcular. Ella calcula. Sí, conoce el percal. París es su jungla, lo conoce como una gata vagabunda conoce la noche de los tejados, al igual que la justicia y se desliza en ella reencontrándose a sí misma. Y cuatro meses aquí, seis meses allá, lleva su barca, navegando contra los vientos desfavorables. Come. Y vive.

—El trabajo, estoy acostumbrada. En la cárcel, o fuera, no cambia mucho la cosa. Limpiar los entarimados de la Central, o hacer los Halles a las cinco de la mañana.

Volverá a empezar, ya que no tiene ganas de morir. Imposible, imposible hacer otra cosa. Y comerá. Y por cuadragésima vez «ellos» se quedarán sin su domicilio. «Amigos —dice— no voy encima a meterlos en un lío. Esto es lo principal.»

*France-Observateur* ©1957



# TURISMO EN PARÍS

DESDE el mes de enero, París, ha recibido por sí solo 700.101 turistas extranjeros: 220.012 en el primer trimestre del año, y 480.089 en el segundo. *Julio no está incluido en esa cifra*, ¡en el mes de agosto del año pasado, únicamente, la cifra era de 218.603!

París rebosa. Las cajas de la Torre Eiffel, hacia las cinco de la tarde, están idiotizadas de cansancio. En este momento, entregan billetes a razón de 9.000 por día. En el Louvre, este ritmo alcanza en el mismo período, los 5.000, 10.000 los domingos, y en el museo Grévin, 4.000.

21.000 postales de la Torre Eiffel aterrizan diariamente en Nueva York, Helsinki, Munich, Florencia... *La Gioconda* y la *Coronación de Napoleón IX* le siguen en este orden. Luego «los desnudos», nos dicen sin precisión de cuáles, todos los desnudos, a la vez que la *Victoria de Samotracia* y la avenida de la Ópera.

La operación turística se liquida regularmente, para todos, con la compra de coñac. El coñac emigra bajo todas sus marcas y submarcas, incluidas las desconocidas para los franceses.

—No tenemos Hennessy, pero llévese Bertrand, no lo lamentará.

El Bertrand llegará, rodeado del máximo cuidado, hasta el tío Ludwig, que, por supuesto, se queda en ayunas, como suele decirse... pero...

Pero, los turistas no se dejan engañar todos. Hay excepciones a la regla, por supuesto, pero esas excepciones tienen también sus reglas.

—Es maravilloso —dice Gisela O., veinticinco años, encantadora joven de Hamburgo—, es la primera vez en mi vida que tantos hombres se vuelven para mirarme.

—Pero tú ve a los almacenes —aconseja una modistilla romana a uno de sus amigos que sale hacia París—, ve a todos los almacenes, pregunta todos los precios, y sobre todo no compres nada. Esto nos vengará un poco.

¿De qué?

Todos los sabemos. Todos somos un poco culpables. Somos los seres del mundo a quienes nos asombran menos los extranjeros. Impasible, París los tantea desde que el turismo existe. Y se les deja solos en su descubrimiento, ritualmente doloroso. Pues es aquí donde se está más solo con excepción de las jóvenes de Hamburgo y a la vez más rodeado, donde se incurre en el mayor ridículo, sobre todo donde es de rigor no perder nunca el pasaje.

—Hay que pasar el mal trago de los primeros días —nos dice una joven americana—. Me había gastado todos mis ahorros para atravesar el Atlántico, y los tres primeros días los pasé llorando en mi habitación.

Después, pasados estos tres días —a veces trágicos para algunos, sobre todo para los intelectuales aislados a los que repele el viaje colectivo en autocar— tiene lugar la reconciliación. En general, esta reconciliación es eterna.

París avanza solo en la historia

—¡Nosotros no lo conseguiremos nunca! —suspiran los americanos delante de la Concorde.

El otro dato es la libertad. Una vez más, de dondequiera que lleguen, están de acuerdo. Hasta Roma, al lado de París, es provinciana. Aquí la libertad de costumbres estalla. Parejas de colores dispares se abrazan en los cafés. En la avenida de la Ópera, un senegalés abraza a una muchacha rubia. Imposible equivocarse: París.

Y el pueblo de París, en cuanto se habla con él, da la impresión, nos dicen, de gobernarse solo, de «dejar de lado» sus gobiernos de pacotilla, de ser lo suficientemente adulto como para no ser seguidor de ninguno de ellos, para forjarse sus opiniones solito y bromear continuamente sobre la política oficial. En otras palabras, París avanza solo en la historia, ninguno de sus gobiernos puede seguirlo. La libertad de sus juicios es ejemplar; no lo es menos su repugnancia por el poder. Lee entre las líneas de la historia, tiene nariz, y hace ciento cincuenta años que ya no le engañan. Y esto es visible inmediatamente, para todos.

Esta libertad penetra en todo, en los detalles más inesperados y, hay que decirlo, roza a veces la desvergüenza.

—Esta galería de Espejos de la que tanto nos hablan —nos dice un italiano— ¡si supiera usted lo sucios que están los espejos! Pero sucios o no sucios, usted bien sabe que se vuelve siempre, así que...

—Y estos gatos —dice una holandesa—, estos gatos que tienen ustedes por todas partes, que se deslizan por todos los rincones, tanto en los estancos como en las farmacias, donde nadie los molesta, durmiéndose encima de las medicinas. Para nosotros, es algo extraordinario...

Van ustedes en coches de 1930

Otro dato igualmente general de esta reconciliación, es que la libertad va a la par —y contradictoriamente— unida a la reputación indesarraigable de que París sigue inmutable. Es la ciudad que menos cambia, dicen. Después de veinte o treinta años de intervalo, se la reconoce siempre.

—Todo turista —me dice un español— empieza por buscar el París de 1900, el París callejero del french cancan, de la *Belle Héléne*, de Mayol. A veces cuesta caro, pero es inevitable.

Añade que la noche de su llegada, tras precipitarse a los kioscos para comprar *París Hollywood*, se ha ido naturalmente a Pigalle. Y que allí ha conseguido comprar una docena de postales admirablemente presentadas, pero de las cuales sólo la

*primera no era una «madona del Louvre», y las once restantes del paquete eran la Venus de Milo, la Gioconda, etc.* 3.000 francos. Un negocio, en el fondo, cuando se piensa que una habitación (con ocupante) se paga hasta a 16.000 francos por noche en la calle Blanche, y una sesión privada de cine de una media hora, a 12.000.

Al cabo de dos días uno está curado y se descubren en París otras épocas, a veces inesperadas, como por ejemplo:

—La del 11 ligero Citroen —nos dijo un americano—. ¡Hace veintiún años trastornaba Europa: aunque, todavía sigue haciéndolo! Mientras por todas partes se va en vehículos nuevos, ustedes van en coches de 1930. La única diferencia que encuentro, en el fondo, después de diez años de no venir, es que las damas de la Madeleine no llevan ya aquellos zorros plateados que mecían los sueños eróticos de toda la juventud del mundo.

Es inevitable una palabra, sobre la «ligereza» francesa. ¡Ojo con ellos! Es la contraseña de todas las mujeres extranjeras que van a Francia.

—Su reputación es tal —me dice un alemán— que, en nuestra tierra, si un francés, sea manco o tenga sesenta años, entra en un hostel, hay que encerrar a las chicas de más de dieciséis años.

Se dice que los italianos hacen frente a este asalto, que las suecas se libran raramente, que las alemanas ya no vienen hasta su mayoría de edad, y acompañadas, que es la primera vez por lo menos que a las españolas desconcierta semejante falta de consideraciones, que las inglesas las ignoran, y que las americanas no se vuelven a marchar. Pero, en fin, ha de reconocerse que el atractivo del riesgo se incluye también, no hagamos trampa, entre los encantos turísticos de París.

Una palabra más sobre este encanto: París es la ciudad donde uno se orienta mejor de Europa. También, en este punto, están todos de acuerdo.

—Aunque fuera sólo por su Torre Eiffel que se ve desde todas partes. Sin hablar ya del Sena, de donde arrancan la mayor parte de las avenidas. Sin hablar del Metro, ustedes quizá lo ignoran, cuyos planos son de una precisión que se necesitaría mala voluntad para equivocarse.

Es caro, dicen todos, extraordinariamente caro, pero todos hablan, al marcharse, de volver un día. Nuestros defectos son los de nuestras cualidades. Es tan normal que sea así, que si fuéramos perfectos se encontrarían mal, y se quedarían desconcertados.

Lo que habría que impedirles, de todos modos, es que se dejaran caer en el falso París. Hablo de aquél, burgués, de un chauvinismo espantoso, siempre en guardia, como durante la guerra, en otras palabras, los imbéciles.

Recuerdo que unos amigos italianos muy queridos llevaban ocho días en mi casa, y un coronel retirado que vivía en el edificio escribió a mi propietario, para denunciar la presencia ilegal y desagradable de «extranjeros» en mi casa.

De este tipo de historias, me han contado muchas.

—Fíjese —me dice una hotelera—, tengo ingleses que me reservan la habitación con un año de antelación, para estar seguros de ver París. Italianos, a veces seis

meses...

Evitemos, pues, que encuentren a nuestros imbéciles.

*France-Observateur* ©1957

## LA SANGRE AZUL DE LA VILLETE

Es, junto con las pompas fúnebres, el terreno soñado para «La realidad supera a la ficción».

Frente a las puertas de los mataderos, un letrero da el tono.

El porvenir: matanzas al por mayor

*En la plaza, los cafés se llaman El Camero de Plata, El Cordero Blanco, El Cerdo de Leche, El Cometa de los Mataderos, El Becerro de Oro, La Cabeza de Buey, La Madriguera de La Villette.*

En uno de ellos, un cuadro representa una cerda, sentada junto a un lechoncito que está en una cuna. Está haciendo media con un paquete de tripas.

En la entrada, donde ya se oyen los chillidos de los cerdos degollados, una fábrica de cuchillos y de mazos proclama que:

«La casa hace los enternecedores.»

Entonces uno se ríe. Y luego la S.P.A. que dormita en cada uno de nosotros se despierta. Uno se enternece. Y el segundo grado de enternecimiento nos hace desembocar en la literatura.

«Todo animal de carnicería o de charcutería introducido en un matadero público sólo saldrá de allí como carne muerta», reza la disposición general del 27 de junio de 1914, en el capítulo I, artículo II. Tiene el corte stendhaliano de un artículo, éste célebre, del Código civil. Y La Villette, desde que existe, desde el 1 de enero de 1867, tiene mucho de Jean Genet, para quien el mazo de jifero encierra el mismo reflejo erótico que la guillotina.

¿Estamos en una época de vampiros? Los matarifes, es sabido, beben la sangre de los animales cuando ésta sale de la carótida, y las damas de la aristocracia del conde de Orgel van a beber la sangre, al alba, en el cuenco, con los matarifes, en los peladeros.

¿Estamos en una época de libertinaje? La Mujer Francesa de Aragón, ansiosa de amantes, merodea junto a las puertas y hace de La Villette uno de los altos lugares de descarrío.

La Villette deja hacer. La Villette deja decir. Mata. Y, cada día del año, vierte, sobre los ocho millones de parisinos y subparisinos, *sus 350.000 kilos de beefsteak.*

Ascesis de los matarifes

Por un lado, por el lado de la estación París-Villette que huele a boñiga y a campo, está el mercado de animales y, en este mercado, los lunes hay 5.000 bueyes y los

jueves, de 2.000 a 3.000.

Por el otro lado, el lado de París, que huele a sangre y a apetito, están los camiones de los carniceros al por menor esperando.

La Villette, sin embargo, se da prisa. Mata, vacía, despoja y prepara un buey en media hora entre tres personas.

Así son las normas. En La Villette, como en la Renault, las cadencias son infernales, y los matarifes no tendrán tiempo de tomar aliento si quieren mantener sus ritmos. Cerca de los mataderos, hay muy pocos cafés, ninguna casa de citas y ningún hotel. Las damas del conde de Orgel tendrán que dar sus citas en la calle de Saints-Péres o en Passy. Los distintos oficios de La Villette figuran entre aquellos en que se cuentan menos alcohólicos, y el reglamento es formal: los borrachos no son admitidos. Tanto un matarife como un destazador o un curador, pasan la jornada de ocho horas —de 6 de la mañana a 2 de la tarde— con los pies en la sangre —y la sangre se escurre— cuchillo en mano, frente a bestias a veces difíciles. El riesgo está ahí. Es real. El buen vino blanco de La Villette se reserva, pues, para los turistas, para las canciones sobre París, y a veces para los carniceros mayoristas que, por cierto, no ponen mano en la carne.

En La Villette, el amanecer es Carné, y la continuación, por supuesto, es Franju. Desde medianoche a las cinco de la mañana, los transportistas han llegado en camiones de carga pesada de Normandía. Charolais, Limousin, con tiempo para descargar algunos miles de cerdos, de terneras, de becerras y de bueyes. La estación de La Villette ha soltado rebaños enteros al pavimento. Desde las cinco a las seis, a lo largo del canal del Ourcq, un ejército de «Versailles» y de «D.S. 19» empuja las puertas de la noche.

Al volante, los grandes capitostes de la carne, los carniceros mayoristas parisinos. En el mercado de animales, grande como la plaza de la Concordia, y esperando en los mataderos, que, por sí solos, ocupan 21 hectáreas, los animales se compran, en pública subasta: bueyes de establo, de la Vendée, de Limousin, de Charolais, de diciembre a junio, bueyes normandos, y los mejores, de junio a diciembre, cerdos de Périgord, y corderos de Causses.

Por supuesto, el vocabulario es atroz. En los peladeros es donde se «enfria» a las bestias. Al buey enfriado le ofrecen un «coche fúnebre». En La Villette, Jacques Prévert saldría ganando. En los peladeros sería más bien el carnicero al por mayor.

Él es el amo. Los peladeros son talleres de trabajo atribuidos en régimen de concesión gratuita, por sorteo, por la Ciudad de París, a medida que van quedando libres. Esto es raro. Candidatos a carniceros al por mayor, antaño jóvenes, que depositaron su petición hace quince o veinte años, no han recibido aún satisfacción y no ha tenido lugar ningún sorteo desde 1955, pues La Villette tiene su sangre azul, sus dinastías. Basta consultar la lista del sindicato para convencerse de ello: Lépiciier Jean, Lépiciier Georges, Lépiciier Marcel, Lépiciier Robert (también un *Veau*<sup>[4]</sup>). Para cada carnicero mayorista, hay pues uno, a veces varios peladeros, pero hay también

peladeros comunes donde pueden operar los carniceros detallistas, donde sacrifican los matarifes musulmanes y, bajo control del despacho del Consistorio, los degolladores israelitas.

El equipo está constituido por un jefe de mozos y seis mozos jerarquizados según la antigüedad. Ganan: el jefe de mozos 20.000 francos por semana «con el buey», 17.000 con la ternera y 18.000 con el cordero (sin contar las diversas primas); el segundo mozo 17.000 con el buey, 13.000 con la ternera y el cordero; el tercer mozo, 15.000 con el buey, 10.000 con la ternera, etc. Jefes de mozos, primeros, segundos y terceros mozos, todos saben matar y matan si llega el caso. Basta para ello tener la destreza necesaria, la fuerza y la edad: más de diecisiete años. Para matar, cada hombre puede elegir: la maza de jifero, el mazo o la pistola, a condición, declara el reglamento, de que esté «provisto de un percusor cautivo».

Pues el reglamento es muy rígido: del mercado de animales al peladero, las bestias deben «ser conducidas al paso», con el látigo, sin ayuda «de bastones ni de perros mordedores», en grupo, «a razón de 25 si se trata de bueyes, y de 300 si se trata de corderos». Como último privilegio de la inocencia, las terneras «serán llevadas en coche, de pie, y sin ninguna atadura».

En un único punto, no se respeta el reglamento. Especifica éste que las bestias deben ser trabadas antes de matarlas. Esto para evitar los accidentes. Pero el tiempo de trabar un buey..., esto requiere al menos cinco minutos. De nuevo las normas. Para mantener el ritmo, se prescinde de esta precaución, lo que multiplica por cuatro los riesgos para el matarife. Un roncal, la cabeza del animal que se endereza, luego, mientras estira el hocico, la maza de jifero que se abate, la bestia que cae fulminada, el junquillo (1'50 m) que se introduce en la apartura dejada por el tubo hueco (25 cm) de la maza de jifero, para «matar» los nervios de la bestia: he aquí las cadenas de montaje de La Villette, he aquí los pernos que sierran estos Charlies Chaplins de largos cuchillos y delantales manchados de sangre.

Pues todo esto provoca mucha, provoca muchísima sangre: 20.000 litros al día que corren por los pavimentos de La Villette, que se recuperan en el reguero central del peladero. «Colectores de sangre», «colectores de glándulas», todo esos pequeños oficios de la gran matanza alimentan los laboratorios de productos opoterápicos instalados en el recinto de La Villette: los Establecimientos Gubler, Rebhun, C.P.I.S.P.A., etc. El resto se irá en cebo. Lo esencial será el bistec.

Hay actualmente dos problemas que preocupan a La Villette. El primero de todos es el bistec.

En 1945-46, al morir los bonos de alimentación, toda Francia se despertó hambrienta de una carne, de una sola carne, que se había convertido en el símbolo de la carne libre.

El adobo hacía pensar en los alemanes, la marmita en la divisa del mariscal, el plato de costillas en las vacas flacas, y el bistec era gaullista. En pocos meses, la demanda de bistec se triplicó en relación a las cifras de antes de la guerra. Luego, no

hizo más que aumentar y ahí reside, actualmente, el verdadero tormento de La Villette que busca, desde hace diez años, la manera de transformar al cien por cien el buey en bistec.

### El reino del bistec

Los mayoristas, y los detallistas casi lo han conseguido. Gracias a los procedimientos de corte inteligentes, gracias a los filetes de carne picada, dos tercios del buey se convierten en bistec. El tercio restante plantea un problema. En verano, mucha carne de cocido va a parar al zoo o a Médrano. En plena estación, sobra. ¿Cómo obligar a las amas de casa francesas a perder una hora de tiempo preparando raguts y platos cocinados? Para llevar a la muchedumbre al cocido de los años 30, sin duda haría falta una publicidad masiva, del tipo «Orno» o «Coca-Cola», y «relaciones públicas» en La Villette.

No tiene. Le preocupa otra cuestión. Es más grave, pues si el movimiento iniciado hace diez años se acentuara, La Villette correría el riesgo de morir.

El volumen de negocio que llevamos a cabo en un año, lo alcanzábamos antaño sólo durante la estación de pesos pequeños, dice un comisionista de bueyes.

Es verdad. Mientras la población de los alrededores de París aumenta sin cesar, cada año pasan menos animales por La Villette. En 1938, se mataron allí 279.392 bovinos; en 1955, 270.016 y en 1956, sólo 360.585. (Se habían matado 236.295 en 1942 de los que 156.380 fueron a parar a la organización alemana, la Reichstelle).

Para esta caída brutal o lenta, hay razones diversas. El ganado bovino de Francia no ha sido plenamente reconstituido desde la guerra. En todo el territorio, el mercado de carne está sometido al tope de precios pero, en provincias, los prefectos que fijan estos precios son más generosos con los carniceros de lo que lo son en París las autoridades gubernativas: los precios son aquí más altos, y la ternera, en particular, ha abandonado casi completamente La Villette y París para inundar Marsella, Lyon o Burdeos; Pero, las causas del movimiento que amenaza La Villette son más profundas y más lejanas.

En un siglo y medio, una doble inversión de las tendencias ha trastornado el mercado de carne francés. A la matanza dispersa, liberal, del Antiguo Régimen, el Primer Imperio centralizador hace que suceda el régimen de mataderos municipales. Napoleón I funda cinco en París.

Durante todo el siglo XIX, el movimiento de concentración se concreta. En 1876, Napoleón suprime los cinco mataderos parisinos y los sustituye por La Villette.

Toda la carne que alimente París, tendrá que pasar por ahí durante medio siglo. Pero, sobre esta carne, el Estado mantiene un control estricto. Después de la guerra de 1914-1918, los trusts de carnicería intentarán escapar al control del Estado.

Los primeros que lo conseguirán serán los charcuteros al por mayor. Actualmente el número de cerdos que pasa por los peladeros de La Villette es insignificante. Géó,



trust vertical, tiene sus propios mataderos. En Aubervilliers, la sociedad «La Nationale» posee una cadena americana que permite tratar 2.300 cerdos por día, a razón de un cerdo electrocutado y despojado cada cuarenta segundos.

Después de la última guerra, siguen los bovinos. Cada vez más. París come «carne foránea», es decir, matada en provincias y transportada en cámaras. Sin duda, no está muy lejos el día en que podrán establecerse trusts que distribuirán directamente el bistec cortado, envuelto en celofan, como en América, al carnicero detallista en espera de tener sus propias cadenas de venta al por menor, como Boussac en sus «Prix Uniques».

Cuando llegue este momento, La Villette quedará entre los recuerdos. Se verterá en secreto la sangre de los animales, pero se puede apostar de todos modos que a la cabeza de uno de esos trusts que los habrán matado, se encontrará un Veau o dos y tres o cuatro Lépiciér.

*France-Observateur* ©1957

## LOS PANTANOS DEL DUQUE DE MORNY

DEAUVILLE, 15 de agosto. En el corazón del verano. El viento sopla a setenta por hora. El termómetro no rebasa los 14°, «ponerse a resguardo» dicen aquí. Sin embargo, Deauville está lleno.

Las calles están casi vacías. Por la tarde, se ve ir y venir a las niñeras y a las muchachas de servicio, por estar pagadas para este fin. A través de las cortinas de arena, empujan los cochecitos desde el Bar del Mar al Bar del Sol. Nadie se baña en el mar revuelto. Desde hace ocho días, las sombrillas están dobladas de nuevo. Pero Deauville está lleno a más no poder. Ni una habitación a veintiún kilómetros a la redonda. Este año, los hoteles de lujo han abierto antes que el año pasado. Tenían todas las habitaciones reservadas desde Pascua.

Pero, por la noche, desafiando las borrascas y las olas, tres mil personas acuden a aplaudir a los *Compagnons de la Chanson* después de los ballets del marqués de Cuevas. Pues agosto es el mes de Deauville, el que reposta para todo el año. Sea cual sea el tiempo. El tiempo, aquí, es baja contingencia. O se prescinde de él, o uno se marcha, no hay solución intermedia.

Sí, desde un balcón interior, el señor André dirige la mirada hacia su casino esta noche del 15 de agosto, sin duda puede decir como el señor Congnac de su Samaritaine: «Sólo por el olor, sé qué cifra alcanzan mis negocios.» El olor de las mujeres de Deauville. Por jóvenes y hermosas que sean, se relacionan aquí con la cincuentena, identificada por la calvicie, la elegancia caduca del smoking blanco y el rostro uniformado por la práctica excesivamente prolongada de un comercio abstracto, o del aburrimiento. Ninguna vendedora de almacén, que siga siendo natural, querría saber nada de sus hombres. Pero, esperemos firmemente que se reserven otros placeres para otras temporadas y que a su vez se tomen sus vacaciones.

Estas mujeres, por otra parte, como los cincuenta mil pequeños millonarios que vienen a «poblar» Deauville en su estación para, después, haber estado ahí, no cuentan nada a los ojos de la Sociedad del Casino y de su Director Administrador, señor André.

Os falta un Maharajá, Deauville está vacío.

Han pasado un miedo espantoso con la historia de Egipto, no vivían...

Tres mil clientes no sustituyen al único, elegido, que, una noche como las demás, podrá permitirse perder, sin pestañear, cuarenta y cinco millones en la *Banca-á-tout-va* del Privé. Que sea el rey del café, de la lejía, o de varios millones de individuos históricamente retrasados, poco importa con tal de que pueda pagarse semejante desenvoltura. Pero, como la liberación de los pueblos sigue su curso, la administración del Casino se verá obligada, y cada vez más, a mezclarlos y a

convertirlos en una sola víctima. O somos de nuestra época o no lo somos. Y el duque de Windsor, que parece no poder permitirse el perder más de un millón por velada, jugará, así, al *chemin de fer* debido a sus orígenes, contra el rey de la sardina en aceite, dadas sus rentas.

Tres salas en el casino. En la Deauvillais se puede entrar vestido de calle. En la Unión con traje de noche. Y en el Privé, en el Privé late el corazón de Deauville. Estos señores están solos aquí, entre ellos. El pueblo hormiguea alrededor, pero es para permitirles el incógnito. Los componentes del incógnito son dialécticamente dobles, pues ¿de quién se ocultarían si no tuvieran motivo para esconderse? ¿Qué serían si no se perfilaran sobre la masa oscura de sus seguidores?

Flota, flota. En Trouville se comen patatas fritas y gambas en los cafés protegidos del viento, o se juega a los naipes. Los niños bostezan de aburrimiento. Cruzando dos aguaceros se irá a Deauville para *verlos*, a fin de no haber venido para nada. El casino hizo el año pasado seis millones de beneficios, veámoslo por lo menos desde fuera. Y luego, a pesar de la tempestad, intentaremos pasar por delante del Normandie, el Royal y el Golf... pues son hoteles de lujo, esto es muy raro, donde no hay tarifas: algunos pagan mucho, algunos no pagan. Ahí es donde están los «cracks» que esperan la hora de apertura del polo, del casino, del tiro a pichón, o del golf (todos estos entretenimientos pertenecen también a la Sociedad del Casino). Como llegan de todos los rincones del mundo, la idea hace viajar. Si tenemos un coche, iremos a ver sacar sus «Rolls» de la carlinga del avión en Saint-Gatien. Y la noche de después, Trouville volverá a los sueños más sencillos, bombas originales, soluciones rápidas, ruidosas, sí, pero seguidas de un eterno silencio.

No, en el fondo un único consuelo en esta ciudad, es ir a ver los potrillos de un año, los yearlings, en los Establecimientos Cheri. Como las carreras de Deauville sostienen y llenan de gente el Casino, era natural que el Casino se las apropiara a fin de darles una gerencia segura. Así, pues, los Establecimientos Cheri han pasado también a él. Hace un mes que la Sociedad del Casino los ha comprado. Desde entonces, la ciudad, a falta de otro tema, habla de este trato. Pero los yearlings, dado su estado de evolución, están aún indiferentes. Son trescientos los que esperan partir el mes que viene, en los acaballaderos de todo el mundo. Prescindiendo de su destino social, son verdaderamente caballos. Sus ojos, todavía amedrantados, no engañan. Vienen directamente del vientre de las yeguas y todavía no están criados. Su pelo luce como una pradera, puede tocarse, es verdad, es caballo, por si no se cree a las propias manos y a los propios ojos.

*France-Observateur* ©1957

## LA BOURRÉE EN PARÍS

UN día Mme. Garnier, chamarilera de la calle Saint-Benoit n.º 3, declaró que vendía sus fondos. Tras quedarse viuda y sintiéndose cansada vendía la tienda, como suele suceder en semejantes casos. De modo que hay un local en venta, pero en la calle Saint-Benoit. Como para creer en Dios. El rumor corrió como la pólvora. Como la pólvora, en cuarenta y ocho horas, todo el Rouergue<sup>[5]</sup> parisino fue puesto sobre aviso. Y así empezó el desfile.

Esto duró un año. Mme. Garnier, sentada delante de la puerta de la tienda, esperaba a los espalioneses. Esto duró un año largo, sí. Porque, decía Mme. Garnier, quiero siete millones por mi pequeña tienda. Siete, he dicho. Vamos, cinco, cinco y medio, seis. Siete, he dicho, se obstinaba Mme. Garnier, ni un céntimo menos. El barrio la miraba de soslayo. Algunos pensaban que abusaba. ¿Lo conseguirá? ¿No lo conseguirá? Mientras tanto, los espalioneses desfilaban. No tengo prisa, decía Mme. Garnier. Había llegado por azar a Saint-Germain-des-Prés, pero tenía buen ojo. Sabía como todo el mundo, que el carbonero había vendido lo que es el Montana, por un millón, cuando valía diez. Así que seguía irreductible. Un año. Los espalioneses renunciaron al asunto por temor a hacer subir el precio. Pero Mme. Garnier, de todos modos, vendió, y por siete millones, a otros. Eso puede suceder.

Ella ha ganado. El barrio se alegra mucho por ella.

Rouergue, de todos modos, no se desanima. Advertido del menor signo de debilidad, su ejército llega e invierte. Tienen ya la totalidad de los Champs-Élysées (excepto el Derby), y todos los grandes bulevares. Y esta calle Saint-Benoit, de cuatrocientos metros de longitud, hace soñar a Rouergue, es natural. En nuestra calle, las cosas se invierten. No sorprende el que las personas vendan, sino al contrario, que no vendan. Sin embargo, no es tan sencillo probarlo, ni siquiera para un espalionés, Mme. Garnier. El peluquero armenio, hace veinte años que está ahí —una de las presas más codiciadas. ¡Pues bien! A él le gusta la peluquería. Y su vecino, el viejo zapatero lituano, que se obceca en una vejez sin fin, encuentra suficiente encanto en la vida, reparando los zapatos de los colegiales. ¿Qué se le va a hacer? Por supuesto, queda este asilo de ancianas que ocupa todo un espléndido edificio, aunque sólo son unas veinticinco, de setenta años a noventa y uno, tan acostumbradas a dormirse desde la primavera (en cuanto los sótanos abren sus tragaluces) al ritmo —este año— del cha-cha-cha, que en otro barrio, se aburrirían.

Así que la Rouergue esperará. Nosotros resistimos. Quedan los sótanos, por supuesto, y los ha explorado todos, pero en los bajos de la calle, no es posible: se inundan cuando el Sena se desborda. Y la Librería Rivière, sí, sin duda. Pero, en este caso, ¿por qué no la Imprenta nacional? ¿Por qué no, mejor aún, la Liga

antialcohólica del Boulevard Saint-Germain, ironía de la suerte, el lugar soñado?

Para los que no lo saben, Espalión cuenta, según el último censo, con 3.650 habitantes. Con 8.100 cafés en París. Añadamos que en Espalión no hay ni un café potable. Espalión, menesterosa, es sobria, tiene otras cosas que hacer. Sus habitantes eran portadores de agua en París durante el siglo XVIII. Ahora, dejémoslo estar. La «periferia» de Espalión es considerable. Es la capital de la villa molinera. Aquí, el Coliseo, explican; ahí el Royal Concorde, allá el Flore.

No se tiene nada contra los espalioneses, sino al contrario (excepto por su estilo de neón que hace que todos sus cafés sean parecidos y todos sus clientes uniformemente lívidos) ¡Oh! No, al contrario. Pero si se intenta «trascender» la Rouergue, tener de ella una visión contrastante y objetiva, se pasa por un paralelo que se impone, se impone de un modo escandaloso y por el cual, sin duda, mucha gente no ha pasado mucho, consume con toda inocencia en sitios espalioneses.

*France-Observateur* ©1957

## SE PUBLICA UNA NOVELA DE CADA CIEN

Hemos pedido al director literario de una importante editorial que nos ilumine un poco sobre este universo —por naturaleza completamente desconocido para el gran público— de la literatura virtual.

La literatura publicada supone sólo la centésima parte de la literatura escrita en el mundo. Se sitúa entre la más sabia y la más loca de éstas.

Es la primera vez que se oye hablar de este abismo, esta noche negra de la que nace, y a la que vuelve en su casi totalidad, esta «cosa rara», la literatura.

Tragedia apasionante, a veces burlesca, pero siempre punzante. El director literario que ha tenido la extrema amabilidad de hablarnos de ello —lee desde hace dos años, a razón de un manuscrito al día— ha querido, con toda la razón, mantener el anonimato.

—*¿QUÉ lección se saca de la lectura, desde hace años, de una gran parte de la producción literaria francesa?*

—En primer lugar, que todo el mundo escribe. La necesidad de escribir no está en absoluto vinculada a una condición social determinada ni a ningún grado de cultura. Se escribe en todas las clases de la sociedad. Los mozos de granja. Los empleados. Los obreros. Los generales. Los almirantes.

—*¿Hay una distribución geográfica de la literatura en Francia?*

—No, es a la vez muy dispersa, y muy igual. Se escribe por todas partes. Hay por lo menos un escritor virtual en cada pueblo. En una ciudad de 80.000 habitantes, hay cuatro o cinco. En Orléans, por ejemplo, sin contar las granjas aisladas. Cuando un lector atraviesa Francia, sabe que en tal ciudad, en tal dirección, vive un señor al que conoce muy bien sin haberlo visto nunca.

—*¿Cuál es el porcentaje de la literatura publicada?*

—Alrededor del uno por ciento. Noventa y nueve manuscritos de cada cien, aproximadamente, vuelven definitivamente a su autor.

—*¿Es posible clasificar a grosso modo esta monstruosa cantidad de material rechazado?*

—Sí. Para empezar puede hablarse de una literatura en bruto. Ocupa el tercio de los manuscritos. Muchos jubilados, en esta categoría, jubilados de carreras llevadas a cabo en las colonias, precisamente, luego oficiales, funcionarios. Su defecto común es pensar: «Qué novela es mi vida», y no saber distinguir lo que tiene un interés general y lo que no es más que un recuerdo de uso familiar. No logran dar a sus escritos un interés general. Muchos escriben con la idea de corregir lugares comunes que anidan en el espíritu del público.

»Junto a los jubilados, los filósofos reformistas. Hay muchos. Hablo de los autodidactas delirantes. Inventan sistemas muy coherentes que les exigen años de trabajo para su conclusión, y partiendo de los cuales se han de poder remediar todos nuestros males, llegar a tener una buena república, una buena moneda, un buen equilibrio moral, etc.

—*El criterio, en esta subcategoría, ¿no resulta a veces delicado? ¿Por qué no ellos, antes que, por ejemplo, en su origen, Fournier y su comuna societaria...?*

—Porque ninguno de éstos tiene en cuenta la realidad, por una parte. Y, por la otra, porque son de una clara incultura, pero filosofante. Ignoran a todos sus predecesores. Cuanto más absurdo, más vehemente el autor, más persuadido de su genio. Son personas que deben hervir y hasta tal punto que no se puede pensar sin inquietud en su vecindad. Sobre todo, los campesinos. A veces, uno piensa que incluso habría que advertir a la guardia rural que tuviera cuidado con cierto individuo...

—*Los autores de esta literatura en bruto, ¿desconocen a veces hasta los usos y costumbres de la edición?*

—Con frecuencia. Hace unos años vino a verme un hombre para venderme un manuscrito. Quería hacer un poco de dinero, decía, porque dejaba a «la patrona». Contaba con ese manuscrito, que llevaba en la maleta y pretendía vendérmelo, en bruto, acto seguido. Desde su punto de vista, la lectura era secundaria.

—*¿Cuáles son los novelistas propiamente dichos de esta literatura bruta?*

—Personas que hacen una literatura de instinto, como una literatura de plagio, o de imitación. Entre los primeros hay mucha literatura autobiográfica, por supuesto muchas mujeres en el umbral de la vejez que cuentan su vida. El ajuste de cuentas, el restablecimiento de la justicia, la reparación del daño que se les ha hecho está en la base de su inspiración.

—*¿Ninguna posibilidad de publicación?*

—Ninguna, o bien ínfima. Ni en la literatura que duplica a ésta, la de imitación. En tanto que rural, procede directamente de las *Veillées des Chaumières* —no vacila ante el mayor sentimentalismo ni ante los golpes de efecto— sea en línea directa de Delly o de Paul de Kock. La que es también plagiaría, del lector de serie negra y del espectador de cine, tampoco tiene su oportunidad.

—*¿Se puede, desde ese estadio, hablar ya de literatura?*

—No con propiedad. Es a partir del estadio intermedio entre esta literatura en bruto y la verdadera literatura, cuando se puede hablar de ello. Pero la literatura en bruto cumple una función que la literatura editada no revela: da a conocer al autor hasta un punto extraordinario, lo pone al desnudo. A lo largo de estos manuscritos, se pueden encontrar de pronto escenas admirables (que son, en general, episodios de la vida del autor), de una plenitud y de una cadencia extraordinarias. Me acuerdo de una prodigiosa escena sexual, de cuatro o cinco páginas, del manuscrito de una mujer iletrada.

—¿Por qué, por cierto, y todos los lectores de manuscritos lo lamentan, no hacer un libro con estas páginas?

—Porque el autor se tomaría sin duda a mal esta oportunidad «inconsciente».

—¿Cuáles, según usted, el criterio de la categoría a la que llegamos, el de la calidad ya literaria?

—La inteligencia. La amplitud del relato. El dominio del caso particular por medio del estilo. A partir de ahí, el autor escribe lo que él es, y no lo que sabe.

—¿Son las subcategorías las mismas de antes, quizá?

—Sí, pero reforzadas y con talento. Se encuentra una literatura de compensación pero con otros modelos. Estos modelos cambian, por otra parte, con el tiempo. Los hay permanentes.

—¿Podría decirnos algo de ellos?

—Entre los temas permanentes, sobre todo *El Gran Meaulnes*. Ha hecho mucho daño. De él se deriva una literatura de angelismo, de poesía declarada: subcategoría completamente provinciana, universitaria. Hay modelos nuevos. La novela kafkiana, insolente por su abundancia, pero que ya se rarifica. Desde hace unos años, hay cantidades de novelas a lo Sagan, que pintan una juventud libre, a lo Saint-Germain-des-Prés, desesperada y amarga. De este tipo hay aún para cinco años, más o menos, pero ya empieza a pasar de moda. También existe la moda americana (1945-1950), que imita a imitadores ya publicados.

—Sin duda, hay una literatura propiamente urbana.

—Sí, la que se inspira en esos últimos modelos, dejando de lado a Alain-Fournier. Describe el aburrimiento de las ciudades, la soledad del individuo en la ciudad, su rebelión y su aventura.

—¿Existe una literatura de Toulouse y de Estrasburgo, más que de otro lugar?

—La raza de escritores, sabe usted, es una raza que anula las diferencias no solamente sociales, sino regionales. A grandes rasgos, a partir de la literatura, se descubre que la población de Francia es en su mayoría claramente rural. Pero dicho esto, sí, puede añadirse que ciertas ciudades producen libros de un tono específico.

—¿Lyon?

—Novela secreta, misticismo a fondo.

—¿Burdeos?

—Novela social. Mucho derrumbamiento del terreno ancestral. Pero si empezamos, hablemos también de la novela suiza, belga, etc.

—¿La novela suiza?

—Impresión excelente, muy buen papel. Tema noble, vaporoso, distinguido. Los lagos tienen siempre un papel en ella, al menos de decorado. La novela belga está menos cuidada.

—¿En qué tradición está la novela francesa, también grosso modo?

—En la tradición social de Balzac, sobre todo en su aportación provinciana. Olvido decir que una de las fuentes de inspiración más frecuente es la rebelión contra



la generación precedente.

—*¿Reciben ustedes muchas novelas del norte de África?*

—Cada vez más. En África del norte se escribe en una proporción aún mayor que en Francia. Mientras la novela francesa está alejada de la actualidad política, la novela norteafricana y la negra, al contrario e inevitablemente, tienen siempre coordinadas políticas.

—*¿Cuál es el punto común a toda literatura, buena o mala, el único?*

—Es que escribir es una necesidad feroz, trágica, en los escritores y más, con frecuencia, en los malos que en los buenos. Es un empeño que exige a veces un esfuerzo moral extraordinario. El autor, para realizar la novela, se alimenta no sólo de su ocio sino de su oficio. Está siempre solo, sobre todo en provincias donde escribe para salir de la asfixia. Inútil decir que el rechazo es siempre algo horrible, a veces trágico. Rechazar un manuscrito, sobre todo un primer manuscrito, es rechazar un hombre entero, recusarlo.

—*¿El milagro de un uno por cien?*

—Sí. A veces se lo reconoce inmediatamente; a veces hay que esperar varias páginas, pero es raro.

—*¿Cómo los reconoce usted?*

—La impresión súbita de tocar una tela distinta. Entonces se experimenta una alegría inmensa y temblorosa. No imagina usted lo que puede ser eso. Se avanza en la lectura del manuscrito temblando por temor a verlo decaer, y a romperse de pronto. Cuando se llega al final, se experimenta un orgullo, sí, un orgullo estúpido a decir verdad, porque es el azar el que le ha hecho descubrir a uno ese libro y no a otro. Se anuncia a todo el mundo.

—*¿Lee usted todos los libros hasta el final?*

—Sí, todos, y hasta el final, puede usted afirmararlo, y por desgracia, casi nunca se produce una equivocación. Ninguna recomendación vale, ninguna trampa. Estamos condenados, por las condiciones de la edición, a ser concienzudos.

*France-Observateur* ©1957

# LOS NIÑOS DEL SPUTNIK NO ESTÁN EN LA LUNA

Los pantanos de la literatura inundan ya los sputniks. Nos aconsejan ascesis confesionales, y también muchas otras cosas, antes de afrontar el espacio, a fin de poner remedio a su... magnitud. Una excesiva constancia en la tontería cansa. Por este motivo nos ha parecido deseable oír hablar a los niños del futuro mecánico del mundo, el suyo. Siendo la literatura un remedio al citado antes.

Estos niños tienen entre seis y once años. Poseen esto en común: consideran el futuro como un difícil deber con asignaturas, del que no podrán escapar. De momento, están de acuerdo todos en que han hecho soportar a la perra una suerte cruel. Han sufrido por ella. Pero era necesario. Son racionalistas y materialistas heroicos: los animales son sus mejores amigos.

Se irá a la Luna, ya que es necesario, ya que ELLOS lo dicen.

—¿*QUÉ es el sputnik?*

—J. M. 10 años: Es un cohete, pero en el colegio es un insulto.

F. A. 6 años: Es un redondel que gira en torno a la tierra, tan grande como una habitación.

—¿*Iríais vosotros en un sputnik?*

—N. R. 11 años: Ahora no, cuando haya habido en él condenados a muerte.

E. C. 9 años: Sí. Pero no mucho tiempo. Tres días.

J. M. 10 años: Sí, pero no antes del tercer sputnik después del del perro.

—¿*Sabéis que pronto se irá a la Luna. ¿Por qué?*

—F. A. 6 años: Para hacer más países.

J. M. 10 años: Porque se piensa en ello sin parar, tenemos la cabeza llena del cohete.

L. D. 9 años: Para ver el otro lado de la Luna.

E. L. 9 años: Para ver la tierra desde la Luna.

—¿*Iréis a la Luna?*

—Todos: Sí (excepto J. M.)

J. M.: Tengo mucho tiempo para pensar si iré o no.

—¿*Pasaréis allí las vacaciones?*

—Todos: No.

—¿*Por qué no pasaríais allí las vacaciones?*

—L. D. 9 años: No es interesante, ni siquiera hay aire.

E. L. 9 años: No se puede pasear. Se llevan ochenta kilos sobre la espalda, y todo lo que se ve son grietas. Te caen meteoritos en la cara.

L. D. 9 años: No hay ni siquiera caza, nada que comer.

F. A. 6 años: No me pone alegre porque es pobre.

—*¿Hay cosas que preferiríais ver, antes que la Luna?*

—F. A. 6 años: Los pueblos rusos, los pueblos húngaros, y todo eso.

E. L. 9 años: Tahití, y luego las Islas de Sotavento.

N. R. 11 años: El fondo del mar.

J. M. 10 años: Un planeta dos veces más caliente y con aire, donde iríamos de vacaciones. Pero antes el mundo entero.

L. D. 10 años: Marte. Hay color, es más bonito.

—*¿Qué es lo bonito?*

—F. A. 6 años: La Tierra.

—*¿Qué en la Tierra?*

—F. A. 6 años: Los árboles. Las casas. Los coches. La gente. —Todas las personas mayores se han sorprendido de que se haya logrado lanzar el sputnik. ¿Lo estáis vosotros?

—J. M. 10 años: Yo no. Un día tenía que suceder.

L. D. 9 años: Hacía demasiado tiempo que *ellos* hablaban de eso.

F. A. 6 años: Lo que me ha sorprendido es que haya sido imantado en la Tierra, pues lo lanzaron recto y se puso a girar alrededor de la Tierra.

—*¿Os parece que el sputnik va deprisa?*

—Todos: Sí (excepto F. A.)

F. A. 6 años: A mí me parece que va bastante deprisa.

—*¿Hay cosas que os asombren más que el satélite?*

—N. R. 11 años: Sí, el túnel de debajo del Canal de La Mancha y el túnel de debajo de los Alpes.

—*¿Fue justo meter una perra en el sputnik, sin haber ninguna garantía de que viviera?*

—Todos: Lo fue.

—*¿Qué haríais vosotros en el sputnik?*

—N. R. 11 años: Yo me divertiría contando los aparatos.

E. L. 9 años: Yo me aburriría.

J. M. 10 años: Yo me llevaría un montón de libros que me prohíben leer en mi casa. *Les Pieds Nickelés*.

F. A. 6 años: Y cuando te murieras, no lo sabrías, seguirías leyéndolos.

—*¿Creéis que está bien o que está mal ir a la Luna y atravesar el espacio?*

—F. A. 6 años: No está bien.

J. M. 10 años: Está bien. La verán una hora. Y luego, ya no habrá secreto.

E. L. 9 años: Está bien por un ratito.

N. R. 11 años: Está bien. Pero en el colegio hay niños, que dicen que Dios no está contento de que los hombres cambien. Dicen que no tenemos derecho.

F. A. 6 años: El que gobierna Francia es quien ha de decir si tenemos derecho o

no.

—*Cuando seáis mayores, ¿os gustaría dedicaros a la investigación científica? ¿Os gustaría hacer sputniks y cohetes?*

—N. R. 11 años: No, no me gustaría.

E. L. 9 años: No. Si uno se equivoca es demasiado grave.

F. A. 6 años: A mí sí. Cuando sea mayor haré cohetes para mandarlos a las estrellas, entonces.

—*¿Qué hace falta saber, aprender, para hacer cohetes?*

—F. A. 6 años: Hay que saber geografía. Y después, hay que mirar cómo lo hacen los mecánicos.

J. M. 10 años: Tener tantas ideas que uno se vuelve loco. Y al final encuentra.

—*¿Cómo imagináis el espacio?*

—F. A. 6 años: Completamente blanco.

N. R. 11 años: Completamente negro.

E. L. 9 años: Como una masa negra que se vuelve luminosa cada dos horas.

J. M. 10 años: Inmenso, gris, extraordinario, incomprensible con el órgano de nuestra cabeza.

*France-Observateur* ©1957

## CUANDO HAY PARA DOS, NO HAY PARA TRES

*HABÍA empezado a hacer un poco todos los oficios, la cosa iba o no iba, pero en fin era todavía joven y es lo que llamamos las dificultades comunes a toda existencia. Y además, era alto, guapo, y sabía contabilidad, inglés, y savoir-vivre. La práctica del yoga le había permitido ahogar y dominar esta serpiente que dormía en su seno, la ambición, y transformarla en una energía eficaz y rentable. Cumplió treinta años. Cumplió treinta y cinco. Estuvo en Indochina, en India. A veces, pudo creer que la fortuna estaba echada. Incluso conoció el ocio. Fue en esta etapa cuando aprendió yoga. Tuvo casa y esposa en Rosny-sous-Bois.*

Luego, Charles Clément cumplió cincuenta años. Pese a haber pasado por la guerra valientemente, sus negocios empezaban a ir mal. Estamos en 1946.

Su mujer, Suzette Yvain, tiene cáncer. Su amante, Félicie Crippa, no tiene oficio. Él continúa en los negocios, en general. En ninguno, en particular. Y, aunque en apariencia está bien, aunque el yoga ha hecho algo, en su éxito, la suerte ya no se presenta tan fácilmente. El yoga alimenta menos.

Quiere tanto a Suzette como a Félicie. Su doble vida, que los periódicos tachan de monstruosa, él la asume. Mientras ama a Félicie, vende su lujoso piso de Chantilly para pagar los gastos de la operación de su mujer, Suzette.

Instala a Suzette en el modesto barrio de la calle Vercingetórix. El tiempo sigue pasando. Continúa haciendo frente a los cuidados que exige el estado de su mujer. Vende, vende, todo lo que se ha traído de Indochina y de la India. Y lo que no vende, lo empeña en el Monte de Piedad.

La cintería de la familia Crippa no marcha. Suzette no mejora. Y el número de objetos de valor disminuye.

Charles Clément se dice que va a sortear las dificultades de otro modo. Que va a disminuir sus cargas. Lógicamente. Razonablemente. En otras palabras, todavía tiene esperanzas. Simplemente, sabe que cuando hay para dos, no hay para tres. Es la hora de la elección. Elige estar entre los dos que quedarán.

Poco después, va todos los domingos al valle de Chevreuse a visitar a su madre. Su mujer, Suzette, está descansando en algún lugar de Francia, le explica, por ello va solo. Puntualmente lleva dos paquetes. Sólo uno de ellos está destinado a su madre: flores o pollo asado. El otro no. Es largo hacer desaparecer un cuerpo humano, y difícil: hace varios viajes cada semana.

Luego no vuelve al valle de Chevreuse y se instala en casa de Félicie Crippa, en la avenida de la République.

Estamos en 1956. Charles Clément, llamado Charles Crippa, tiene ahora sesenta años. Un hombre de sesenta años que se presenta ante un patrón en busca de empleo es sospechoso. Tanto más cuanto Charles Clément, que no debe ser muy inteligente, tiene orgullo, y cree en la grandeza de tener un pasado.

La cintería no funciona. La madre de Félicie, que hasta ahora se ocupaba de ella, está en un asilo. Charles Clément retira del Monte de Piedad los objetos que había empeñado, después los vende. Y luego, cuando los ha vendido, se queda sin nada.

La práctica del yoga demuestra de ahora en adelante ser inútil. Sesenta años. Sesenta y un años. Cuando no hay para uno, no hay para dos. Queda Félicie.

Charles Clément se dice que va a sortear las dificultades de otro modo, disminuir los gastos. Lógicamente. Razonablemente. Hay que volver a empezar.

El misterio, en las historias de este tipo, permanece completo: Charles Clément amaba la vida. La vida se limitaba, para él, a un café con leche, aquí, allá, y a vagabundeos interminables por París, siniestros, pero sanos, de estos que hacen durar a los viejos de las ciudades más de lo razonable, y que hacen que aquéllos se eternicen en la contemplación desinteresada de la felicidad de los demás. No quedan más que los cafés con leche y los vagabundeos para Charles Clément. Todo lo demás es el desierto. Entierra a Félicie en la sal de Cérebos, porque tiene instrucción suficiente como para conocer las virtudes de la sal. Luego continúa durante diez meses —el tiempo de gastarse el dinero de la cintería vendida— amando la vida lo suficiente como para conformarse con su tributo.

Luego todo concluye. Hasta el dinero de la cintería se agota. Llegan cuentas de gas y electricidad. El café con leche sube. Charles Clément intenta vender el piso, aún cuando vive en él, y acepta dinero anticipado. A sí mismo, no se puede vender. Ahora sabe que es demasiado tarde.

Una noche, cuando vuelve de su vagabundeo habitual, la portera le anuncia que le han cortado el gas y la electricidad. Charles Clément cuenta lo que le queda de dinero: 1.495 francos, y dice:

«Va a ser molesto para mi sucesor.»

Vuelve a salir para comprar una botella de coñac por la suma de 1.490 francos, y sube de nuevo a su casa. Es en este momento concreto, cuando reniega de la sabiduría de la filosofía hindú y su poder trascendental: desgarrar, rompe, destruye, quema (con su discreción habitual e irreductible) todo lo que, en su casa, conserva suficiente valor para ser objeto de una transacción. En el furor de tener que morir. Incluso desgarrará la sábana sobre la que se acostará, para dispararse un tiro en la boca. No dejará nada. Cuando no hay nada para nadie, no hay nada para nadie. Hay que admitirlo, razonablemente, lógicamente.

No tengo ninguna simpatía por Charles Clément. Este artículo no tiene más razón de ser que intentar combatir la tendencia que tienen los periódicos a encontrar «misterio» en todos los crímenes. Nada menos misterioso, a mi juicio, que la lógica pragmática de Charles Clément.

*France-Observateur* ©1958

# ESTOS SEÑORES DE LA SOCIEDAD DE LOS AUTOBUSES

HACE algún tiempo que encontramos a la señorita T..., que la vemos hasta avanzada la noche, siempre en ese mismo bar de la orilla derecha.

Hemos preguntado varias veces quién era. Nos han dicho: una profesora de lenguas extranjeras. ¿Qué edad? No se sabe. ¿Desde cuándo viene así cada noche? Desde la guerra de 1914. ¿Siempre en ese mismo bar? Siempre, sí.

Irlandesa, recta, cuidada, un sombrero de forma y de factura invariable en la cabeza, cada noche, desde hace cuarenta y tres años, la señorita T... viene a ese bar a pasar la velada. Durante el día, da lecciones de lenguas extranjeras. Por la noche, viene a ese bar a beber un gin o un *stout* o bien un gin y un *stout*. Nunca más. Desde la guerra de 1914.

La señorita T... no se casará. Algunos se acuerdan de ella hace diez años. Otros —ayer noche— de hace treinta años. Fue hermosa. Lo es.

Tampoco nosotros hemos resistido a la seducción real y profunda de la señorita T... Una noche la invitamos.

—No —dijo ella— o en ese caso soy yo quien les invita. Si voy al bar, es sola. A mi edad, se va sola al bar. Si uno se deja invitar, la gente corre el riesgo de equivocarse respecto a uno. No vale la pena insistir.

Aparte del hecho de frecuentar cada día ese bar desde la guerra de 1914, aparte de las lecciones de lenguas extranjeras, las dificultades de la existencia en una gran ciudad cogen a la señorita T... desprevenida. Aquí, en el bar, los clientes se dejarían matar en el acto para defender a la señorita T... Pero lejos de aquí, de su retiro, la conducta de la señorita T... podría sorprender, su aspecto equivocar, y su lenguaje perfecto pasar por una excentricidad.

Prueba de ello es lo siguiente:

Hace trece meses, la señorita T... fue víctima, en un autobús, de un accidente que estuvo a punto de matarla. El autobús frenó. La señorita T..., ligera como una pastora de dieciséis años, fue proyectada hacia delante. Se hizo una herida en la cabeza, sufrió un traumatismo tan grave que no durmió durante varios meses, y apenas comió, y le dolieron mucho la cabeza, la barriga y los hombros. Y durante meses, como consecuencia de ello, no pudo dar lecciones de lenguas extranjeras.

Cuando volvió al bar, todavía se sentía mal. Pero nunca se quejó porque el conductor «no había podido hacer otra cosa». Volvió. Se quedó en Francia. No se trataba de abandonar los mostradores de Francia. Empezó de nuevo a vivir. Su despreocupación natural, que la hacía incomparablemente encantadora, prevaleció una vez más: fue doce meses más tarde, cuando, día a día, le fue viniendo una duda:

¿habría prescrito su recurso en daños y perjuicios? Escribió una carta a «estos señores de la Sociedad de los Autobuses».

—¿Podría usted decirme, por favor —preguntó textualmente al barman—, dónde se puede encontrar a «estos señores de la Sociedad de los Autobuses»?

El barman no lo sabía. Nosotros, por suerte, lo sabíamos. Y también cómo redactar la petición en el mejor estilo administrativo, sugiriéndole que «esos señores de la Sociedad de los Autobuses» se traducía preferentemente por la R.A.T.P.

La señorita T... se sintió llena de su inquebrantable esperanza.

—Esos señores —dijo textualmente— comprenderán mi posición. Me recibirán. Se me indemnizará.

Le preguntamos por qué había descuidado tanto tiempo sus intereses. Nos dijo que era irlandesa, mayor y que estaba sola y:

—En todas las organizaciones de auxilio, de ayuda mutua, y de seguros, hay que esperar horas antes de ser recibido... cuando lo reciben a uno. Vean ustedes, como uno es viejo, espera con los viejos. Y bien, yo confieso que es un poco ridículo a mi edad, pero no puedo soportarlo. Me digo: ¿qué haces aquí con estos viejos? No lo sé, y me marchó. De todos modos se lo agradezco enormemente. Cuando esos señores me indemnicen, lo celebraremos juntos.

Noviembre, pues, luego diciembre.

—¿Tiene usted noticias, señorita T...?

—Todavía no, figúrese. Estos señores tienen mucho que hacer. Pero, ahora ya no tardará.

Enero. Nada aún.

—Me dijeron que era de esperar que fuera muy largo. Pero, estos señores no pueden hacer otra cosa que contestarme un día. Todo el mundo me dice que estoy en mi derecho. Deséenme buena suerte.

—Buena suerte, señorita.

Llega febrero. ¿Todavía nada?

—Me han dicho que la administración francesa estaba en general muy ocupada. Estos señores están desbordados. Pero, cuando se ocupen de mí, verán ustedes cómo irán deprisa en hacerlo. Deséenme buena suerte.

—Buena suerte.

Con la esperanza de que estos señores de la dirección de la R.A.T.P. —nunca se sabe— tomen en consideración la inquebrantable estima que tiene por ellos la señorita T..., y pasen por alto esta negligencia, desde luego culpable, pero que la hace tan incomparablemente encantadora...

*France-Observateur* ©1958



## RACISMO EN PARÍS

MARCELLE B. es camarera en un restaurante de la orilla izquierda. Hermana mayor de diez niños, se gana la vida desde hace años en condiciones legalmente reconocidas. Tres restaurantes de la orilla izquierda le dan trabajo, ya sea «extra» o de manera continua, a esta encantadora jovencita que realiza su oficio de forma impecable. Hace una semana, Marcelle B. volvía a su casa, tras acabar su trabajo, en compañía del barman del restaurante en el que aquella noche había hecho un «extra». Era la una y media de la mañana cuando bajaron a la estación del Metro del distrito X, que desemboca en la calle en que Marcelle B. tiene una habitación.

Que Marcelle B. y su camarada de trabajo volvieron juntos o separados, creemos, no le importaba a nadie más que a ellos. Nos equivocamos.

Un coche de policía se cruza con nuestros dos amigos poco después de su salida de la estación de Metro. Bajan dos agentes de policía. El coche se para más lejos (¿por qué?). Los dos agentes que han bajado se acercan.

—Documentación, por favor.

Marcelle B., camarera, y su amigo, barman, tienen los papeles en regla. Salvo que Marcelle B. no ha hecho aún su «cambio de domicilio» al distrito X. Le preguntan por qué, y se explica:

—Me han prestado una habitación en el X, dice, pero sólo por unos meses, porque no me quedaré allí. Así que no me ha parecido útil hacer el cambio de domicilio.

—¿Y por qué no le gusta este barrio? —pregunta el agente.

—Porque no es mi barrio —dice Marcelle B.—. Estoy acostumbrada a la orilla izquierda. No me quedaré aquí.

—No le gusta este barrio, porque piensa que *hay demasiados*.

Marcelle B. no contesta. Su camarada de trabajo es cabila.

—Dígalo —sigue el agente—, dígalo, pues, si no le gusta este barrio es porque *hay demasiados*.

Ni Marcelle B. ni su camarada contestan. El agente se apodera del bolso de Marcelle B. y lo registra. No encuentra nada.

—Y sin embargo, ¿se pasea usted con *uno de ellos* a la una y media de la madrugada! —prosigue el agente, agotando el argumento.

Marcelle B. no contesta. Su camarada tampoco. El agente se vuelve entonces hacia este camarada.

—Tú, síguenos.

—¿Por qué?

—¡Cállate la boca!

Embarcan al barman porque es cabila. Lo retendrán hasta las cuatro de la mañana porque es cabila. Durante tres horas, los agentes de policía juegan a cartas. Él esperará. Por dos veces dirá, ya que no han encontrado nada contra él:

—¿Querrían, por favor, ocuparse de mí?

Una respuesta uniforme seguirá a esta petición legítima, porque es cabila.

—¡Cállate la boca!

Marcelle B., por su parte, sabrá que, de ahora en adelante, estará «bajo vigilancia policial», porque cogió el último Metro en compañía de un argelino. Marcelle B. me preguntó cuál era el recurso en su caso, el de una inocencia completamente probada. No supe qué contestarle.

P.S.— La persona que me telefoneó a medianoche, la última vez que me atreví a hablar de los «argelinos», para amenazarme con «romperme la cara si me atrevía a recomenzar» no está eximida, esta vez, de dar su nombre.

*France-Observateur* ©1958

# ¡CIRCULEN!

PASABA por delante de la Cámara de diputados. Había una aglomeración. Y un guardia urbano que intentaba dispersarla.

—¡Circulen!

Pese a todo, me acerqué al guardia.

—¿Podría decirme, por favor, señor guardia, el motivo de esta aglomeración?

—¡No les pido que comprendan —dijo el guardia—, sino que circulen!

Pasé.

El otro día, de nuevo, quería aparcar junto a una acera aparentemente no «prohibida». Un guardia salió de la sombra.

—¡Circule!

—¿Por qué, señor guardia, por favor?

—¡Porque yo se lo digo! ¡Circule!

No me moví inmediatamente. El laconismo me encanta de modo solapado, puesto que soy más bien de la rama parlante de la sociedad. Insistí:

—Señor guardia, ¿podría decirme dónde cree que puedo aparcar?

—¡Donde encuentre un sitio! ¡Circule!

Me puse en marcha. Y pensaba. Y reflexionaba. Y encontré un sitio. Y continuaba —como cada vez que les dirijo la palabra— encantada de modo solapado por su laconismo, que aumenta en proporción directa a la circulación automovilística.

Este laconismo, no nos engañemos, alberga un sueño interior que podríamos llamar circulatorio. La intensidad de este sueño interior está en razón directa a la circulación automovilística. Y tiene por objeto la circulación misma. Me explicaré más claramente.

Las preguntas que les hacemos, por fútiles que sean, son siempre mal vistas (excepto la información callejera, de naturaleza circulatoria) debido a que estas preguntas piden respuestas y estas respuestas dan al diálogo sus oportunidades. Y el diálogo es anticirculatorio. Y...

«Si todo el mundo hiciera esto», es el postulado a partir del cual se demuestra y se prueba el laconismo de los guardias urbanos.

«¡Circulen!» es el término más claro, el más brillante de esta demostración. El término fundamental. Sin el cual, el problema sería evidentemente inexistente.

Pongámonos en su lugar. El número de coches aumenta cada día y en consecuencia, nosotros, los automovilistas. Ellos, no, los guardias, cada día más inferiores en número, sólo pueden alcanzarnos incrementando su eficacia circulatoria. Aumentando cada día un poco el laconismo de sus frases.

Pero no acabaríamos nunca.

Debería hacerse una estadística —en base, por ejemplo, a un período de una semana— de las frases más lacónicas de los guardias urbanos de París. Y diría más: debería hacerse un concurso entre ellos. Y, paralelamente, una educación del automovilista que podría ir desde la supresión de la fórmula de cumplido hasta la del artículo, pasando por la del pronombre relativo. Y que acabaría por la del coche.

O bien, en lo referente al guardia, por la del automovilista.

*France-Observateur* ©1958

## PIERRE A., SIETE AÑOS Y CINCO MESES

Pierre A., siete años y cinco meses, es un «alumno notable desde todos los puntos de vista». Es el primero de su clase después de haber «saltado» dos cursos en la escuela municipal. Nos ha parecido muy importante no conocerlo, sino intentar captar un poco la visión que tiene Pierre A. tanto de su mundo, como del Mundo. Queremos añadir que esta entrevista con Pierre A. ha sido llevada a cabo con la más estricta lealtad. Las contestaciones están ahí para probarlo. Respuestas que un adulto no podría, en ningún caso, dar en lugar de Pierre A.

—¿TE parece que los mayores son amables con los niños?

—Son amables, pero no rebasan los límites.

—¿Crees que los mayores se ocupan de vosotros suficientemente? ¿Vuestros padres, vuestros maestros?

—Más o menos.

—¿Te parece que la escuela es necesaria?

—Está bien.

—¿Para qué sirve el cálculo?

—Sin él, después no se pueden hacer cuentas.

—¿Para qué sirve saber leer, sobre todo según tú?

—Para leer los periódicos.

—¿Y escribir?

—Cuando no se tiene teléfono, sirve para enviar telegramas al hospital, cuando uno se encuentra mal.

—¿Qué has hecho esta mañana en el colegio?

—He hecho un dictado que se llamaba «Primeras flores», he tenido una falta, en «perfume».

—¿Te gusta la ortografía?

—No demasiado.

—¿Por qué?

—Hay que acordarse demasiado, y no buscar mucho.

—¿Y el cálculo?

—Mucho. Es lo que prefiero.

—¿Por qué?

—Se cree que es duro, se busca, y luego se ve que es fácil.

—¿Qué aprendes, en este momento, de la historia de Francia?

—Julio César y muchos reyes así.

—¿Para qué sirve la historia de Francia, según tú?

—Para enseñarnos cómo vivía la gente en la época.

—¿Cuáles son los héroes que prefieres de la historia de Francia?

—Juana de Arco porque liberó a Francia, ¡y tan joven! Y Napoleón porque era irresistible. Y luego, también los jefes griegos.

—¿Y en las lecciones de cosas, qué es lo que más te sorprende?

—Que los peces respiren en el agua.

—¿Y qué más?

—Que las vacas rumien.

—¿Y qué más?

—Que las anguilas atraviesen el campo para ir al mar.

—¿Y en geografía, qué es lo que más te sorprende?

—Me gusta cómo es el tiempo, en geografía. Y también las montañas, y también los volcanes, los ferrocarriles, la carretera. Y que el viento para a los trenes.

—¿Y en la tierra, qué es lo que más te sorprende?

—Las corrientes que hay en los mares.

—Piensa bien. Los coches, los aviones, los sputniks, ¿no te sorprende eso? Piensa bien qué te sorprende aún.

—El cuerpo del hombre. La sangre. El corazón. Cómo funciona el cuerpo del hombre. Y también los radares. Los kilómetros-luz. Que el sol tarde siete minutos en llegar a nosotros.

—¿Qué es lo que, según tú, sorprende a los mayores y no sorprende en absoluto a los niños?

—La política.

—¿Hay muchas diferencias entre un hombre y un animal?

—Muchas.

—¿Cuáles?

—Los animales tienen cuatro patas, y los hombres tienen dos pies. Y además hay animales que comen piedras, dicen incluso que comen despertadores. No me acuerdo del nombre. Un nombre como *perruque*. Los hombres no comen piedras.

—¿No ves otra diferencia entre el animal y el hombre?

—No.

—¿No crees que el hombre es más inteligente que el animal?

—Sí. El hombre es más inteligente que el animal. En los animales, lo que no encuentro bien es la falta de espíritu.

—¿Qué querrías que hiciera tu gatito?

—Quisiera que me dijera una palabra. Me da pena que sea menos inteligente que yo.

—¿Qué prefieres, el ruido o el silencio?

—El silencio. Excepto el ruido de una fiesta.

—¿Qué querrías, hacerte mayor o seguir siendo pequeño?

—Hacerme mayor.

—*¿Por qué?*

—En primer lugar, para comer lo que quiero. Luego, para hacer lo que quiero. Lo único que de cuando era niño, echaré de menos a mi mamá.

—*¿Querrías a veces seguir siendo pequeño?*

—Sí.

—*¿Por qué?*

—Porque cuando sea mayor. Tendré que ocuparme de la política. En cambio prefiero tener tiempo para pensar.

—*¿Te acuerdas del momento en que aprendiste a leer?*

—No, pero había montañas de cubos sobre la alfombra.

—*¿En qué sueñas por la noche?*

—Creo que mi casa se incendia. Creo que estoy en un barco y hay una tempestad. Y también que soy rico.

—*¿Qué harías si te volvieras rico de golpe?*

—Compraría un palacio. Y armarios.

—*¿Qué es morir, para ti?*

—*No se puede volver al campo.* —*¿Por qué los niños no se portan bien nunca?*

—Siempre creemos que no tenemos tiempo. Nos atolondramos demasiado. Queremos correr mucho para no perder tiempo. Y entonces rompemos las cosas.

—*¿Por qué creéis que nunca tenéis tiempo?*

—No lo sé.

—*¿Hay cosas que te ponen triste, en tu existencia?*

—Sí, cuando hay personas muertas en las guerras.

—*¿Y en tu historia de Francia?*

—No, nada me ha puesto triste. Sólo las personas muertas, en los libros, eso me pone triste.

—*¿Estás contento cuando nace un bebé?*

—Sí.

—*¿Por qué?*

—Porque eso hace más gente.

—*¿Cuál es la primera cosa en la que piensas, por la mañana, cuando te despiertas?*

—En la escuela. No hay que llegar tarde.

—*¿Cuál es el momento del día que prefieres?*

—Hacia las dos y media de la tarde, una media hora antes del recreo.

—*¿Qué cuentos prefieres leer?*

—Los cuentos divertidos.

—*¿Y cuáles más?*

—Los que dan miedo.

—*¿Y luego cuáles?*

- Los cuentos que hacen llorar.
- ¿Lees alguna vez los periódicos?*
- A veces, pequeños trozos de periódicos.
- ¿Pero qué, exactamente?*
- Las historietas que están en la parte inferior de los periódicos, y los crímenes.
- ¿Qué prefieres, ahora o cuando eras muy pequeño?*
- Ahora. En el patio, los mayores siempre nos empujaban.
- Quisiera preguntarte una última cosa: ¿Qué es lo que no puedes llegar a comprender en absoluto, de entre todo lo que aprendes en el colegio?*
- Que la tierra dé vueltas. No puedo comprenderlo en absoluto.

*France-Observateur* ©1958



## ¿POR QUÉ *LE 14 JUILLET*?

*Le 14 Juillet* es una revista fundada en 1958 por Dionys Mascolo y Jean Schuster, que recibió inmediatamente el apoyo de Maurice Blanchot. Han aparecido tres números.

EN su último número, el *France-Observateur* se pregunta por qué existe *Le 14 Juillet*, ya que había otras revistas en las cuales los colaboradores de *Le 14 Juillet* hubieran podido escribir.

Podríamos dar la vuelta a la pregunta y decir: «¿Revelan suficientemente las revistas existentes la diversidad auténtica y legítima del pensamiento político, para que se necesite pasar siempre por ellas?»

Inútil contestar a esta falsa pregunta.

Ese número-manifiesto de *Le 14 Juillet* es, sin duda alguna, el primer signo de vida que dan juntos los intelectuales franceses, desde el 13 de mayo. Que los intelectuales se reúnan para decir *no juntos*, y cada uno en su propio tono, y cada uno con sus razones, justificaría ya la existencia de *Le 14 Juillet*.

*France-Observateur* reprocha a *Le 14 Juillet* la «diferencia de tono» de sus colaboradores. Pero ¿no es acaso uno de los méritos del *France-Observateur*, la diferencia de tono que hay, por ejemplo, entre los trabajos analíticos de Gilíes Martinet, y los editoriales, con frecuencia apasionados, de Claude Bourdet? La no diferenciación de tono del que la izquierda adolece, ya desde hace años, no merece que se vuelva sobre esta enfermedad. ¿Cómo se puede lamentar, que en un periódico de izquierdas —como es el *France-Observateur*—, se respete la diferencia de tono de cada uno?

Pretender que en *Le 14 Juillet* hay una «diferencia de preocupación» entre los colaboradores, es falso. Ni un solo texto se aparta del problema más importante: la angustia ante la amenaza fascista y la parálisis de las organizaciones obreras, la necesidad de sobreponerse a esta angustia y remediar esta parálisis. Pero querer, por ejemplo, que subsista la preocupación de «qué quiere decir escribir», ¿no es actualmente el primer deber del escritor? Esta preocupación se expresa en *Le 14 Juillet*.

«Diferencia de orientación», reprochan también a *Le 14 Juillet*. ¿Qué hay que decir? ¿Acaso la política es sólo el *job* de algunos dirigentes? ¿Debe un escritor ser «elegido o delegado» para cargar con su propia conciencia? ¿O bien le dirán: «Usted que está solo, abajo las patas, abajo las plumas»?

Como colaboradora de dos periódicos, sé que ni el artículo de Robert Antelme, ni el artículo de Louis-René des Forêts hubieran sido aceptados por el *France-*

*Observateur*. ¿Por qué? Porque se los hubiera calificado de ajenos a las «preocupaciones actuales» del comité de redacción del *France-Observateur*. Ahora bien, se trata sin duda de dos de los textos más actuales y más *urgentes* que he leído desde hace tiempo.

Y ya que el *France-Observateur* debía dejar a un lado semejantes textos, ¿no es ésta la prueba de que *Le 14 Juillet* era necesario?

Finalmente, una observación a propósito de la diferencia de tono, de preocupación y de orientación. En la misma página donde arriba se toca el tema de *Le 14 Juillet*, puede leerse: «Las incertidumbres que traducen los textos reunidos en el último número de *La Nef*—uno de los más vivos que haya publicado esta revista desde hace mucho tiempo— reflejan finalmente las vacilaciones de una parte de la izquierda francesa, sorprendida de improviso...» ¿Qué diferencia de tratamiento? ¿Es necesario, pues, dar prueba de incertidumbre y de vacilación para ser merecedores de su favor?

Creo que se equivocan, y me parece que sus motivos son oscuros.

*Le 14 Juillet* ©1958

## ASESINOS DE BUDAPEST

ASESINOS de Budapest, acabáis de asesinar a Nagy. Éste ha sido el único suceso en Francia, durante estos últimos tiempos.

Asesinos de Budapest, no hay que creer que vuestro caso sea jerárquicamente más interesante, iba a decir clínicamente aristocrático, que el de los demás asesinos. No. ¿Hay que repetirlo? ¡Sin duda! Vuestro caso ha dejado de ser particular. No existen ya dos formas de ser asesinado —por vosotros y por los demás—, a partir de ahora sólo hay una. Es el asesinato puro y simple.

Vuestra singularidad mayor residía desde hacía años en el asesinato, y habéis creído en la orden de poner al día esta singularidad una vez más, asesinando a Imre Nagy. Habéis cometido ahora un error muy grave. Pues vuestra singularidad era hasta tal punto vacilante que inspiraba aún a gran número de conciencias, de conciencias que se suponía claras, para que pudieran satisfaceros. No teníais que ser exigentes, teníais que conformaros con las conciencias que inquietabais aún. No hubierais tenido que asesinar a Nagy.

Pues con Nagy, vuestra última esperanza, vuestra ilusión última, me refiero precisamente a vuestra fe en la singularidad de vuestro crimen, esta singularidad ha desaparecido. Completamente. Ya no queda nada de esa singularidad. La gota de sangre que ha hecho desbordar el interés, acabáis de verterla. ¿Comprendéis la gravedad de vuestra situación? Nosotros, nosotros sabíamos que os habíais convertido en meros asesinos. Pero, ahora, los otros también lo saben. Os habéis convertido en asesinos nocturnos. Exangües de miedo. Asesinos sin imaginación. Es lo más grave que os podía suceder. Habéis empezado a aburrirnos. Vais a morir por haber extendido demasiado la muerte. Haríais creer en un tipo nuevo de muerte. La producida por contaminación de la misma muerte.

En mayo, estuvisteis contentos. Como no tienen nada que comer, pensabais, volverán a nosotros. Como el mercado rezuma de sosas legumbres del fascismo y se ponen anémicos, volverán a nosotros.

No.

¡Ah! ¡Vuestros caminos fueron impenetrables! Y como en la Edad Media, los otros intentaban reducir nuestras conciencias a cenizas, lo habéis intentado.

Se acabó.

Hace mucho tiempo que hemos resucitado de nuestras cenizas. No esperéis nada más. No sois más que los portavoces de vuestra propia historia, a partir de ahora, breve y fúnebre. Vuestros caminos son impenetrables. Vuestra historia se encierra en sí misma. Miraos los unos a los otros. Jugáis a estar vivos, pero vuestra agonía ha empezado.

Pobres de vosotros. Repito: Pobres de vosotros. Habéis perdido ya vuestro corazón, al igual que se pierde una pierna. Ahí estaba, antaño, vuestro mayor orgullo. Y disponer de un corazón muerto es ahora vuestra enfermedad. Es curioso, cómo se ven estas cosas. ¡Cojeáis! En el momento en que tendríais que correr, ¡cojeáis!

Habéis intentado que haya hombres que se despierten ajenos a sí mismos, y su dolor os resultaba exquisito. Habéis intentado que haya hombres que descubran actividades hasta ahora desconocidas para su memoria. Hacer que judíos reconozcan ser judíos hasta un grado desconocido. Que unos hombres intenten viciar su inteligencia, y deshacerse de su imaginación.

¡Qué pena, sí, insisto, qué pena, sois vosotros los que, haciendo esto, acabáis con la inteligencia viciada, y la imaginación muerta! Vosotros odiáis como se adora. Y aquí estáis derrengados hasta en vuestra facultad de odiar. Incluso desde vuestra perspectiva moribunda, cometéis errores. Desde vuestra perspectiva moribunda, el asesinato de Nagy es un error. Tras Budapest, la pequeña caza de los objetores —que arrastraba tras sí la nostalgia de nuestro error— os ha ofrecido su banco de sangre. Un error más: habéis puesto dificultades, y no habéis querido la sangre de esos objetores. Queríais un solo tipo de sangre, la nuestra. Os poníais difíciles incluso en la elección de sangre. Hubierais debido justificarla y aceptar la sangre que os ofrecían. ¿Dónde vais a hincar el diente ahora?

Evidentemente, tuvisteis la gala de octubre de 1957, en Budapest. Pero también allí os faltábamos. Hubo menos «curiosos» que en vuestros banquetes precedentes. Entonces devorasteis en Budapest una carne amarga. Incluso os pusisteis enfermos por ello. La sangre húngara os envenenó. Y la pequeña caza de objetores fracasó. No os consoló del tiempo en que disponíais, si bien electivamente, de la muerte.

Pero, ahora, hasta la pequeña caza de objetores os falla.

Aún nos hacéis pensar, sin embargo, de cierta manera. Por ejemplo, hacéis que nos preguntemos qué es lo más repugnante en los estados sucesivos de la decadencia del hombre con vida: ¿es el momento en que la inteligencia invalida su regla de oro, y calumnia las zonas del corazón y del sentimiento, porque anda escasa de sí misma? ¿O es el momento en que la inteligencia se espanta tanto de ella misma, que degüella a la misma inteligencia por la noche?

¿El momento que acabamos de vivir con la conferencia de prensa de André Malraux? ¿O el momento que acabamos de vivir con el asesinato de Imre Nagy?

En el fondo, reflexionando un poco, estos momentos tienen un coeficiente común: la muerte. No hay verdadero problema.

En Francia, todavía se puede vomitar. Es un acto positivo. Contrariamente a lo que se piensa.

El momento en que Malraux afirma que Francia «se moriría por no tener ya misión» es el momento en que la inteligencia se corrompe, hasta hacer dudar de su propia definición. Y el momento en que ahorcáis a Nagy en la noche de Budapest es el momento, en que la inteligencia cesa —pienso incluso en la del crimen— y

abandona al hombre.

Queda el derecho a despreciaros en la misma medida, y a vomitar sobre lo que llamaremos, ¿os sorprende?, vuestro recuerdo.

*France-Observateur* ©1958

# CUADROS PARA REÍR

## *Exposición de Jeanick Ducot*

La pintura de Jeanick Ducot presenta todas las características, de aquella que tanto en Francia como en Nueva York, que se dice es preciso evitar hacer en este momento. Es figurativa e ideológica. Jeanick Ducot tiene ideas y no es un ingenuo. Su pintura no es humorística pero es de naturaleza cómica: no gira en torno a ideas recibidas sino que arremete contra ellas, las hace explotar y las sustituye.

Jeanick Ducot es aún completamente desconocido. Sólo sus amigos y algunas otras personas, entre las que me cuento, han visto su pintura.

Tiene cuarenta y dos años, y hace diez que pinta, a la vez que ejerce diversos oficios; que pinta sin idea de pintar, sin idea de hacer una carrera con su pintura.

Es muy raro, después del surrealismo, encontrar un pensamiento tan fraternal, tan generoso como el que expresa la pintura de Jeanick Ducot, el flujo más fresco de un lenguaje pictórico.

No nos engañemos: si Jeanick Ducot destruye, no es por ello terrorista, sino todo lo contrario, pues lo que ha destruido lo reconstruye todo inmediatamente, de un modo estrictamente personal. Reconstruye a la inversa.

El mundo así reconstruido, en un sentido habitual, nos causa mucha alegría verlo. Más aún, no lo olvidaremos nunca. Yo no he olvidado nunca la reconstrucción a la inversa que nos propuso Aimé Césaire en el *Discurso sobre el colonialismo*; a saber, por ejemplo, que cuando se ve a un hombre con la piel morena, uno se pregunta siempre si tiene sangre negra, pero ¿no podríamos preguntarnos si tiene sangre blanca?

### *El Tiercé*

¿Cuál es el acontecimiento que retiene la atención de Jeanick Ducot?

*El acontecimiento de masas, preferentemente, dice, fortuito, y anónimo. Nunca he podido pintar a un amigo ni siquiera en las circunstancias más cómicas.*

Así definidos, todos los acontecimientos vienen a ser lo mismo: las peleas de lombrices, las visitas oficiales de jefes de Estado, las mujeres que comen huevos al plato suciamente. ¿Es ésta la nivelación que crea la forma indefinida, tan oída? Sí.

En *La hija de la portera vuelve a su barrio después de haber sido elegida Miss Francia*. ¿Qué hace la hija de la portera? Vuelve hacia la suerte común, que es volver —es necesario que un día u otro vuelva— al lugar de donde ha salido. Se une al movimiento de masa de regreso al hogar. La hija de la portera se convierte en símbolo de sí misma, adornada con los atributos de su eternidad y anulada por éstos:

una reina, no es nadie, pero cuando vuelve a su casa, es todo el mundo.

Si miramos demasiado de cerca a un presidiario no tarda en encarnar una identidad singular, tiene una piel, un nombre... y en un santiamén, su condición de presidiario se ve recubierta por esta identidad. Si miramos diez presidiarios juntos, ya es mejor. Si vemos presidiarios y presidiarios, a montones, en filas compactas, de lejos, escapándose, presos de la idea fija de evadirse aprovechando, por ejemplo, el paso de un rebaño de cebras, y sus rayados respectivos se confunden, accedemos a la noción intrínseca y extrínseca del presidiario; vemos que en el fondo, la naturaleza del presidiario no es purgar la pena, sino huir del presidio por el medio que sea. («Presidiario aprovechando el paso de un rebaño de cebras, para evadirse»).

Durante cuarenta años de su vida, tiene cuarenta y dos años. Jeanick Ducot, como todo francés, ha comido sardinas en aceite, y al final, en él, estas sardinas han hablado. Tres pequeñas sardinas de plástico se dirigen, por iniciativa propia, hacia la lata de sardinas vacía. Eso se llama: *La puesta en lata*.

Jeanick Ducot va a las carreras y vuelve soñador. Asiste al *Tiercé* (apuestas de las carreras de caballos). Lo que le ha sorprendido en este espectáculo es que la felicidad de unos hace la felicidad de otros, ahí sobre todo. Y además que la felicidad de otros hace la felicidad de unos. Y además, también, que todo esto es exactamente igual, que las desgracias y las felicidades en orden y en desorden dependen de una causa única, que es la apuesta de las carreras de caballos, que esta apuesta ha sido inventada por el hombre para el hombre y que es así. Y así, la apuesta, despojada de la visión interesada y particular, peinada y cerrada en sí misma, pasa a la historia con todo lo demás. («Ganadores y perdedores en el orden y el desorden».)

*Mira el pájaro* —es muy bonito: un niño atraviesa un bosque con su madre que le lleva de la mano, ve un pájaro, acorta el paso y dice a su madre: *Mira el pájaro*. Es todo. Pero detrás del lienzo refunfuña la voz cansada de la madre: *Vamos, deprisa, tengo otras cosas que hacer, que mirar los gorriones*.

*Excitado*, es un hombre muy excitado el que ha querido pintar Jeanick Ducot sobre la tela. Estaba tan excitado este hombre, al principio, que el propio pintor ha tenido que pintarlo excitado.

Saber lo que le gustaría hacer y hacerlo con el conocimiento exacto de los medios y con la distracción del éxito, es lo que ha hecho Jeanick Ducot. Se ha convertido en pintor de este modo. Amable y tierno explorador de un mundo que mira bien. Allí dónde nosotros vemos cansancio, y melancolía, él ve color azul.

*Le Nouvel Observateur* ©1965

## SEINE-ET-OISE, MI PATRIA

SOMOS dos mil, si nos contamos a nosotros, residentes de segunda. Si no, los *Neauphléeneses* son hoy exactamente mil ochocientos trece habitantes.

Neauphle-le-Château es uno de los más hermosos municipios de Seine-et-Oise. Está construido sobre un promontorio que por el norte avanza hacia el Eure, el valle del Mauldre, y cuyas alturas se pierden al sur y al este en el bosque de Rambouillet y en los viejos bosques reales de Versailles. Dos carreteras nacionales temibles, la N. 12 y la N. 191 pasan muy cerca de Neauphle, pero, por suerte, sin tocarlo, a dos kilómetros de su plaza central. El domingo por la noche, Neauphle está surcado por ríos de luces amarillas el domingo por la noche, y rojas el sábado por la noche. Por la densidad de la oleada luminosa que circula por sus flancos, Neauphle sabe si el fin de semana ha sido bueno o malo. A veces, en junio, esta oleada se inmoviliza compacta, sin un solo fallo. Entonces el *neuphlense* que vela y que lo ve, dice: «¡Ah! ¡estos pobres parisinos!» Cuando el *neuphlense* se va de Neauphle, va siempre a contra corriente de los demás, va a París, pero el sábado o el domingo.

Somos, pues, digamos, dos mil. Los empresarios son todos italianos, el horticultor es de Sarthe, el jardinero de Loiret, el mecánico de Varsovia, el vendedor de zapatos de Saône-et-Loire, y los demás son españoles, angevinos y argelinos. Los neuphlenses de origen son diez. El conjunto está instalado, aglomerado, en una comunidad de lugar, de hábitat, llamada Neauphle-la-Montagne durante la Revolución Francesa, y actualmente Neauphle-le-Château, un municipio entre los setecientos municipios de Seine-et-Oise.

A sus puertas hay conejos y erizos. A veces, al abandonar el bosque real de Versailles que nos separa de ustedes, un erizo sube con dificultad por la avenida de la República Francesa. Vi uno que había llegado vivo todavía a cincuenta metros de la estela del monumento a los caídos. Era un día entre semana como los demás, en verano.

Si el bosque está a las puertas de Neauphle, lo que está en su corazón es el Grand Marnier, desde hace cien años. El trabajo del licor es un trabajo fácil: las ochenta chicas de la ciudad están empleadas en la fábrica Grand Marnier, cuyo propietario, M. Lapostolle, nunca pasa en Neauphle más que períodos muy breves.

Una fábrica de aviación

Deana Durbin, Ch. David. Frangís Peugeot, André Mandouze, industriales, escritores, periodistas, notarios y rentistas constituyen el grueso de los residentes secundarios que se agrupan en Petit Nice, o en esta avenida de la República Francesa que subía trabajosamente el erizo. No intenten encontrar un solo de esos residentes secundarios,



nunca lo conseguirán. El residente secundario constituye la enfermedad mortal de Neauphle. Ocupa los tres cuartos del terreno construido de la ciudad. Pero nunca está aquí. El esfuerzo principal del simpático señor Perier, alcalde de Neauphle, y del consejo municipal es precisamente la lucha contra el absentismo del residente secundario neauphlense. Lucha indirecta, pues, ¿cómo retener al residente secundario?, aunque, de todos modos, enérgica. Para dar de nuevo a Neauphle una población local de tres mil habitantes, el consejo municipal ha autorizado el permiso para construir trescientas viviendas de tres pisos, y, en los tres próximos años, se van a construir veinticuatro pabellones accesibles a la propiedad. En Gátines, también en tres años, el señor Dassault construirá una fábrica de aviación: 2.500 obreros. Neauphle estará salvado.

Neauphle estará perdido y salvado. Con tres mil habitantes, en diez años, se habrá llevado a cabo la soldadura con París, mediando sus hermanas de Bois-d'Arcy, de Clayes, de Plaisir y de Petits-Prés.

En cuatro años, el precio de los terrenos se ha doblado con toda precisión.

Estamos aquí, a treinta y siete kilómetros de Saint-Germain-des-Prés. En cuarenta minutos, se está en el Círculo Elegante. En cincuenta minutos, en la République. De esos treinta y siete kilómetros faltan aún actualmente trece kilómetros quinientos, por la noche, de noche: la autopista está en gran parte iluminada con luces gigantes.

Me gusta Neauphle. Yo no tenía patria, pero ya está hecho. Patria para reír, como debería ser siempre. Pues, en Neauphle, nadie es de Neauphle, nadie se conoce, nadie recibe a nadie, nadie quiere a nadie ni odia a nadie.

Los verdaderos neauphlenses se han ido, mientras que nosotros hemos subido del Loiret y del Piamonte, pero nosotros, entre nosotros, no nos hemos conocido. Los neauphlenses de 1962 esperan mejores días. Viviendas para irse fuera, y volver a casa. Pájaros en la rama, Neauphle es demasiado triste, dicen, para ser soportable durante mucho tiempo. Así, pues, el neauphlés no sabe que Neauphle es triste por su causa. Vive en un vacío estructurado por sus cuidados, pero lo ignora. Se apega a la ciudad y eso le hace sufrir. Si no existiera nada más que Neauphle, se dice, la desesperación de vivir se notaría más que en otros sitios, pero, por suerte, hay otros recursos, los parientes de Dieppe y de Carcasona. Ilusión de los parientes lejanos, que hacen de Neauphle, de mi patria Seine-et-Oise, un lugar donde cada hecho, gesto o palabra posee su muro de resonancia, y su oportunidad de metamorfosis insidiosa o brutal. Grito de niño. Florecimiento fulminante de las peonías. Frío. Bruma en el Mauldre. Regreso de los gatos en el crepúsculo.

Patria de la angustia, del «ratón gris» que enseña aquí su hocico.

Sin granjeros

Neauphle me da siempre ganas de no dejar de hablar. Neauphle donde nunca he hablado con nadie.

Hace cincuenta años era un gran burgo comercial, al que acudían a proveerse los grandes granjeros de la región. Ahora, no hay granjeros. Los parisinos llegaron. Después, con el coche y su difusión, Neauphle se convirtió en un lugar de vacaciones. Se recuerda que los residentes secundarios venían dos meses al año. Ahora, solamente es un lugar de fin de semana. En verano, la avenida de la República está desierta. Nosotros estamos en la Costa Azul.

Una vez, hice cuarenta kilómetros por los alrededores de Neauphle —eran las once de la noche— para encontrar un paquete de cigarrillos. Lo encontré en una gasolinera, a medianoche.

Los sábados por la noche, un café, el Balto, arroja sobre la plaza unas luces inauditas. Los demás días, a las nueve de la noche, Neauphle duerme. Delante del Balto, el sábado hay motos. Los jóvenes, en Seine-et-Oise, se pasan la noche del sábado en busca de cafés abiertos. Se sabe que hay uno en Beynes, uno en Neauphle, uno de carretera en Pontchartrain. Uno ahí, uno ahí, el café abierto, es la juerga. El nuestro de Neauphle tiene un billar y una *juke-box* con los vales de Verchuren para los vagabundos. Hacia la medianoche, Coco, uno de estos vagabundos de origen italiano, que se paró allí hace diez años, baila con gorro y botas tanto en invierno como en verano. Baila solo ante la *juke-box* a partir de su décimo vaso de tinto. Sigue bailando solo, desde los cuatro años que hace que yo lo veo. Los jóvenes no lo miran. Como tampoco escuchan a otro vagabundo, viejo cura renegado que, habiéndose parado aquí hace quince años, sin ningún vaso de tinto encima, recita íntegra la misa en latín. Cuando Coco y su compañero exageran, el uno porque a fuerza de bailar el vals le da vueltas la cabeza y tira las mesas; y el otro porque su cadencia, en el momento de la Elevación, se hace ensordecedora, se les dice que se vayan a su casa. Ni Coco ni su compañero han provocado nunca un escándalo. El lunes por la mañana, en las remolachas, están allí puntualmente.

Cuando llegué a Neauphle, hace cuatro años, creí que la ciudad contaba con muchos locos. Pero, eran los vagabundos que me daban miedo y que, después, se han convertido en conocidos. El hombre que lleva un sombrero de copa y un clavel rojo en el ojal que, cuando hace buen tiempo, cruza las plazas vacías, está loco, pero no es peligroso. Procede del asilo de Charcot, de Plaisir. Cada año encuentra a una generación de niños a los que divierte mucho.

Triunfo del vacío. Se levantan pronto, se acuestan pronto, los neauphlenses, y su mayor preocupación es pasar inadvertidos. Leen *Le Parisiën Libéré*. La despolitización del neauphlés, si uno se fía de lo que dice, es completa.

El pasado diciembre, a las once de la noche, le pusieron una bomba a nuestro amigo André Mandouze.

A la mañana siguiente se hablaba de ello en París, pero en Neauphle no.

De los cuatrocientos diarios que se venden cada día, doscientos son *Le Parisiën Libéré*. Así se está tranquilo. Aquí, los setenta comunistas (votantes) leen *Le Parisiën Libéré*.

## Clavos

Hace algunas semanas se encontraron unos clavos esparcidos por la plaza principal, contigua a la plaza de Herbes.

Al día siguiente, nadie habló de ello. Se dijo solamente: ¿Serán quizá niños?

Inscripciones de O.A.S. empiezan a leerse en las paredes de Grand Marnier. Ahí quedan.

Para setenta comunistas votantes, se venden cada día diez *Humanité*, ocho *Libération*. Estos periódicos se compran en París, donde un gran porcentaje de obreros de Neauphle va a trabajar cada día. *El Observateur* se compra a través de intermediario. Los otros periódicos, no, mucho menos. Sólo *Le Parisiën Libéré* se compra públicamente.

Las serenas noches de Neauphle-le-Château siguen siendo (casi siempre) únicamente turbadas por la partida de los coches a las siete de la mañana hacia París, y por los pájaros de la aurora, en verano. Éstos son los únicos ruidos en este camino irreprochablemente derecho de la desesperación política: la avenida de la República Francesa, donde nos hemos reunido, nosotros, los ricachones (y en Petit Nice), esta avenida por la que subía el erizo, dirían algunos, absurdamente.

Es por ahí, por donde «ellos» llegan de noche. Se sabe que tienen en Neauphle agentes informadores. Algunos saben quiénes son los agentes que, entre otras cosas, dieron la dirección de Mandouze, nuestro amigo.

Pero cuando llega el día, nos saludamos, los saludamos. Son afables, tienen el aspecto bonachón de los asesinos que tienen casa propia. Saben que el terreno en el que se hallan es bueno: aquí nadie les señalará con el dedo. Que si se sabe, es solidariamente: saber completamente estéril.

Ni un sólo crimen en Neauphle desde hace diez años. Excepto éste, fallido, contra nuestro amigo Mandouze.

A veces, por la mañana, se oyen pasos por la avenida de la República Francesa. Amas de casa que vuelven del mercado. *Le Parisiën* desborda el capazo. Esto será todo por el día. Se muere una vez. Se sale una vez, luego cada uno tiene su jardín, *Le Parisiën* y la tele.

Desde «La Piedra Saltadora» a las Arenillas, entre las doce y las dos de la tarde, las tiendas cierran y las calles están desiertas. A veces un perro...

La única aspiración general es un cine.

—*Hemos de evitar que Neauphle deje de existir* —me dijo el alcalde. Sólo hay una solución, él lo sabe, y nosotros le damos toda la razón: llevarle un proletario suficientemente numeroso para cambiar el rostro de la vida ciudadana de Neauphle, que es de momento inexistente, inerte.

Lo que he intentado decir, hablando sin decir nada, se puede aplicar a todo Seine-et-Oise, no de las afueras sino de la parte residencial. Falta en Neauphle la valentía del espíritu, y la pasión brilla por su ausencia, por falta de objeto para aplicarla, lo

que equivale a decir que Neauphle aún no existe. Es todavía de Dieppe, o de Saumur o de Udine. Lo que tiene en común con su vecino es una tierra de lilas excepcionalmente fértil, y de manzanos. Un extraordinario paisaje le rodea. Alain Resnais quería rodar allí las secuencias de Nevers de *Hiroshima mon amour*.

Es un terreno construido, pese a todo, y que fue defendido, dicen, encarnizadamente durante la Guerra de los Cien Años. Su castillo rivalizaba con el de Montfort (;qué poco me gusta Montfort!). No hay nada más que decir, sólo repetir hasta el infinito qué pena que Neauphle sea así, y qué pena, que sea diferente mañana. Lo mejor es no pensar en ello.

*France-Observateur* ©1962

## NADINE D'ORANGE

Fue después del «interrogatorio» de André Berthaud retransmitido por la televisión, cuando fui a ver a su mujer. Esperé una hora detrás de su puerta, ella no quería abrir, me echaba, estaba escondida por el espanto y el horror. Luego abrió. Hablamos mucho. Mientras hablaba, ella escuchaba los ruidos de la escalera, y de nuevo la policía —me acuerdo de la imagen: el hombre de los locales de la calle Saussaies, pegado al muro, a la luz de los reflectores, los ladridos de los policías, la codicia, se los repartían entre ellos como un festín. Vas a decirlo, ¿verdad? Dilo... Di que los has cobrado... cerdo... Dieciocho años después, la cosa aún está ahí, intolerable. Pidió ir al váter, y allí se hundió el cortaplumas en el corazón, él que no sabía nada, supo hacerlo. Me acuerdo del efecto de esta noticia, la misma noche, por televisión. La ira de la gente y, de pronto, su negativa a ser manipulada, su negativa a tragarse la versión de la policía, según la cual A. Berthaud se había suicidado, precisamente porque era culpable. Gran derrota de la policía, según la cual A. Berthaud se había suicidado, precisamente porque era culpable. Gran derrota de la policía, este asunto.

Ahora, del mismo modo que cuando tuvo lugar el acontecimiento, veo el gesto de A. Berthaud no como la única respuesta de la que disponía, sino sobre todo como una simple negativa a responder, es decir a empezar a participar en la comedia asesina de la policía. Su retraso mental, aquí, es beneficioso: morirá como ha decidido. Sí, aquella noche, de pronto, nadie en los locales de la policía, se acabó el «trabajo», están solos, han sido «ellos», «engañados»: el hombre ha muerto. El amor entre el hombre y la niña quedará sin castigo, la muerte le ha puesto fin. Yo creo plenamente en este amor. A. Berthaud y la niña se amaron.

La revisión médica fue formal: la pequeña Nadine no fue violada. La violación hubiera podido producirse. No se produjo. Que hubiera un desplazamiento de la violación no perpetrada hacia el gesto último de A. Berthaud, es posible, es probable —no se da un amor tan violento sin esta consecuencia del deseo— pero está ahí, para mí, la razón misma por la cual la violación fue transgredida: la fuerza del amor de la niña.

Sentimiento de que esto no me atañe, de que no atañe a nadie. No hubo violación.

Me digo de pronto que es muy raro, que los asesinos de los cuatro policías de este mes pasado (noviembre-diciembre 79) hayan sido encontrados en cuarenta y ocho horas, y que los asesinos de Pierre Goldman no se hayan encontrado aún al cabo de tres meses y medio.

—¿*CÓMO* empezó la cosa?

—Los primos de Nadine eran amigos de mi hija Daniéle. Fue así como Nadine y mi marido se conocieron. Se volvieron a encontrar todos pasando las vacaciones en Notre-Dame-des-Monts. Se cree que hacía mucho que se conocían, pero es un error. Nadine y André no se conocieron hasta los últimos días de nuestras vacaciones entre el 31 de agosto y el 4 de setiembre. Durante estos días fue cuando se hicieron amigos.

—¿*Qué* sucedió entre el 4 de setiembre y el martes 26 cuando él se fue?

—Él volvió a pasar tres días a Notre-Dame-des-Monts sin nosotros, para volver a ver a Nadine.

—¿*Qué* sucedió durante los cinco días de vacaciones, mientras estaban ustedes en Notre-Dame-des-Monts?

—Les entró una pasión loca a uno y a otro. Los periódicos no han dicho toda la verdad. La pequeña tampoco podía estar sin André. Dondequiera que estuviéramos, llegaba ella. Jugaban juntos, se bañaban juntos. Ella se colgaba de su cuello y entraba en el mar, así, colgada de su cuello. Él se la montaba en los hombros. Desde que se despertaba, le buscaba. Nos parece gracioso, pero hasta era cargante. Una vez, que ella pasó por casa y él había ido a bañarse a tres kilómetros de allí, tuve que enfadarme para impedirle hacer tres kilómetros a pie para reunirse con él. Dondequiera que estuviéramos, aparecía ella. Se escapaba de casa de su abuela y venía hacia André. Hubiera querido dormir y comer en casa. Dondequiera que estuviéramos, ella nos encontraba. Una vez habíamos ido a comer bajo los pinos y logró encontrarnos. André dormía. Nosotros la echamos. Y luego André se despertó. Entonces, por supuesto, ella se quedó con nosotros. ¡Él lo exigió!

—¿*Cómo* era André Berthaud con sus hijos?

—Nos quería a los tres, a su modo, enormemente. Hubiera matado a quien hubiera tocado a sus hijos. Pero tengo que decir que nunca se había interesado por ningún niño, nunca, como se interesó por Nadine, ni siquiera por sus propios hijos. Yo nunca lo había visto así. Con Nadine fue una cosa súbita. Y lo llevó al punto más crítico desde que la vio. Tiene usted que decir, que él estaba enfermo. Que era un hombre muy violento, un hombre de vida y muerte, un hombre muy simple. Esta historia entre Nadine y él, es la de una niña de doce años que se enamora de un niño de doce años. Yo nunca hubiera podido imaginar una cosa semejante. Cuando nos fuimos de Notre-Dame-des-Monts fue terrible. Ella quería quedarse con él, y él quería quedarse con ella. Los dos lloraban. Estaban desesperados.

—¿*Decía* usted que él se marchó luego para verla durante un fin de semana? ¿*Fue* después de este fin de semana de tres días con Nadine, cuando usted empezó a inquietarse?

—Sí. Él quería volver a ver a Nadine. Lo repetía sin cesar: «Quiero volver a ver a Nadine.» Hablaba sin cesar de la niña. Las fotos de Nadine, exigía que estuvieran por todas partes, encima del televisor, encima de la chimenea, por todas partes. Nosotros

habíamos intentado quitarlas. Entonces empezó a amenazarnos, a amenazar a nuestra hija Daniéle. «Si se quita una sola foto de Nadine —decía—, Daniéle no volverá a ver a J...» (J... es el novio de Daniéle.)

—¿Cree usted que el hecho de que Daniéle lo acompañara a Orange...?

—Sí, estoy segura. Estoy segura de que él le dijo: «Si no vienes conmigo, no volverás a ver a J...»

—Hábleme más de ese período que precedió a la decisión de marcharse con Nadine.

—Él quería volver a ver a Nadine, volver a verla al precio que fuera. Me hablaba de ello. «Quiero volver a ver a Nadine. No tienes que estar celosa. La quiero profundamente. Si tuviera quince o dieciséis años, comprendería que estuvieras celosa, pero de Nadine, no tienes que estar celosa.» Si no me inquieté los primeros días, es porque Nadine estaba a novecientos kilómetros de él.

—¿Qué es lo que le inquietaba a usted en este momento?

—Sólo tenía miedo de que fuera a molestar a los padres de la pequeña, que les importunara, para volver a verla, y que hiciera que lo echaran. Nunca tuve miedo de otra cosa.

—¿Aumentaba de día en día su pasión por Nadine?

—Sí. Intentamos curarlo, los niños y yo. Nadine era una niña encantadora. Le decíamos: «Nadine es una morena, se le caen los dientes. Nadine es fea.» Le entraba una cólera terrible. «No hay ninguna más guapa que ella», decía. En los últimos tiempos, durante los últimos días antes del 26 de setiembre, ya fue horrible. No dormía. No comía. No pensaba más que en la niña. Todavía intentábamos hacerle sonreír, le pedíamos que sonriera. No podía sonreír, no podía. «Si viera a Nadine —decía—, la cosa iría mejor, si volviera a ver a Nadine, me curaría.»

—¿No había nada más que le interesara en aquel momento?

—No, nada. Ni siquiera nosotros le importábamos. Pero, ya al regresar de Notre-Dame-des-Monts, no existía otra cosa para él. Así, por ejemplo, a su hijo Claude, que tiene doce años, quería convertirlo en campeón ciclista. Le había comprado un equipo sensacional. Todos los domingos, desde hacía años, lo llevaba a entrenarse al bosque de Vincennes. Hacía esto con pasión. Y después de su encuentro con Nadine, no volvió a hacerlo nunca más. Claude sufrió por ello. Me acuerdo: en Notre-Dame-des-Monts, Claude echaba a Nadine y a veces incluso la pegaba para echarla, estaba celoso de ella, y es muy natural. Pero, figúrese usted, la niña se quedaba siempre y André siempre iba a buscarla. Nada podía separarlos.

—¿No se inquietó usted, durante las vacaciones a raíz de ello?

—No, en este momento todavía no. Era fastidioso y exasperante verlos todo el tiempo juntos prescindiendo de los demás, eso es todo. Fue después de nuestro regreso, sobre todo después del fin de semana, cuando André se vio rebasado por los acontecimientos, por una pasión que le invadía y contra la que no pudo luchar. Tuve miedo.

—*¿Y nunca tuvo usted dudas sobre la naturaleza de esta pasión de André Berthaud por Nadine?*

—Nunca. Las personas tienen malos pensamientos. No comprenden. Como son corrientes las violaciones de niños, dijeron que era una violación de niño. Yo, sabe, aunque nunca he visto nada semejante, ni siquiera la he podido imaginar, sabía que era otra cosa, con toda certeza.

—*¿Qué?*

—Es imposible decirlo. Las palabras son insuficientes. El amor, sí, pero no sólo el de un hombre por una mujer, no sólo el de un padre por un hijo. Algo más. No sabría decirlo.

—*¿Nunca tuvo miedo por Nadine?*

—Nunca, nunca vi el menor sadismo en la pasión que llevaba a André hacia Nadine. Nunca. Cuando los inspectores vinieron, siempre los tranquilicé, siempre, les juré siempre que André no podría hacer nunca el menor daño a Nadine. Aunque yo no hubiera visto jamás una cosa semejante, esta pasión que Nadine y André tenían el uno por el otro, sabía que a mi marido nunca se le pasaría por la mente hacer nada que dañara a la pequeña, nunca, nunca. Sabe usted, era un hombre un poco simple, muy bueno —hubiera regalado hasta su camisa— pero, porque era muy simple, precisamente, los vecinos lo rechazaban un poco, y la familia y los amigos también. Y cuando encontró a la pequeña, como ella era tan tierna con él, —lo buscaba sin cesar, era tan dulce— le pudo. Ella lo abrazaba como a un padre. Colgada de su cuello, ya le digo, todo el día. Era una criatura, me parece, que nunca había «sacado provecho» de su padre. Éste es piloto militar, y ella no le ve casi nunca. Por su parte también, es extraordinario. Esta historia me pareció extraña desde un principio: ahora me la explico un poco. Quizá tenían necesidad el uno del otro. En cuanto se encontraron, fue súbito, desde el primer minuto no pudieron vivir el uno sin el otro. Se vieron desbordados. Nunca habían gustado a nadie como se gustaban entre sí.

—*¿Cuál era el carácter de André Berthaud?*

—Muy simple, ya le digo, de un niño de doce años. Muy bueno. Un hijo de divorciado, educado por su abuela. Muy entero. Le entraban unos arrebatos enormes, tan enormes que si los inspectores hubieran venido a decirme que había matado durante una discusión, no me hubiera sorprendido. Pero a Nadine, nunca, nunca le hubiera hecho el menor daño. Lo que más le gustaba era el deporte, la naturaleza. Es un hombre que nunca fumó, nunca bebió alcohol, nunca nada excepto leche. Todos los domingos íbamos al bosque de Sénart o al bosque de Vincennes. Era un hombre, sabe, que cogía flores. Yo tenía pereza de agacharme para hacerlo, él, no. Ya ve como era, sin cansarse nunca, cogía flores.

—*¿Es este mismo bosque de Sénart, donde llevó a Nadine?*

—Sí, fíjese, yo tengo mis ideas respecto a lo que hicieron en este bosque. Él debió de coger flores y contarle cuentos, estos cuentos para niños muy pequeños. Le gustaban estos cuentos.



—*¿Después de su regreso de Notre-Dame-des-Monts, él escribió a Nadine?*

—Creo que sí. Sí. Escribió cartas a Nadine. Yo nunca las vi.

—*¿Había tenido usted conversaciones sobre el suicidio con él?*

—Por supuesto, como todo el mundo. Él nunca había comprendido el suicidio. Decía que, para suicidarse, hacía falta un valor enorme que no comprendía.

—*Tengo amigos que vieron la televisión aquella noche, que vieron como fue insultado y tratado por la «gente».*

—Yo no lo vi. Me contaron que estaba contra la pared, bajo la luz de unos aparatos y que le gritaban a la cara: «Vamos, dilo, tú la tocaste, ¡cerdo!», y que todos le insultaban y que él no decía nada, que tenía un rostro terrible, terrible. Yo creo que se mató porque le dijeron que era un criminal, y que había tocado a Nadine, cuando nunca, nunca le había pasado por la cabeza tocar a Nadine, nunca, podría jurarlo; y él no sabía que la gente, con sus malos pensamientos, podían acusarlo de esto sin ninguna prueba, e incluso enseñarle esta idea. Se volvió loco. Yo quisiera hacer algo. Quisiera intentar una acción contra las personas que le empujaron a cometer gesto tan abominable. ¿Cree usted que es posible?

—*No lo creo. Le aconsejo, sin embargo, que lo intente.*

—Quisiera que hablara usted de mi pequeña Daniéle que está en la cárcel de Vaucluse. He recibido cartas de sus directores y colegas de la casa donde trabaja. Todas coinciden en decir que Daniéle era una compañera encantadora, perfectamente seria, y que están dispuestos a hacer lo que sea para sacarla de allí. Era una niña, Daniéle. Por una parte, quería mucho a su padre. Por otra, temía por él, que se volviera loco, temía por sí misma, que su padre le impidiera ver a J..., el joven al que ama.

—*¿Era André Berthaud severo con su hija?*

—Mucho. Es una niña que tiene dieciocho años y medio, y que nunca ha ido al baile. Ni una sola vez. Él no quería. Él quería que fuera seria. Digamos la verdad, ella tuvo miedo. Ella quiso complacer a su padre. Ella no vio ningún mal, tampoco ella, en el hecho de ir a buscar a Nadine porque, ella, debido a la educación recibida, es aún como una niña. Ella había ido ya con su padre a hacer traslados, una vez a Champagne, y una vez a las afueras. Yo no me preocupé. André nunca había sido tierno con su hija. Con su hijo, Claude, sí, pero con Daniéle, no. Ella quiso ser amable con este padre.

—*¿Qué cree usted que habría sucedido si André Berthaud no hubiera vuelto a ver a Nadine?*

—No lo sé. Quizás, a la larga, la habría olvidado. Pero no estoy segura. No lo sé.

—*Si «las gentes» no le hubieran obligado a suicidarse, le hubieran caído apenas seis meses de cárcel, ¿lo sabe usted?*

—Lo sé. La gente me lo dice. Pero ¿qué hacer?

## ***POUBELLE Y LA PLANCHE VAN A MORIR***

El 22 de diciembre de 1956, se descubrieron en una alameda del parque de Saint-Cloud, los cuerpos de dos jóvenes. Los habían matado con varias balas de revólver. Tres semanas después, Jean-Claude Vivier y Jacques Sermeus, ambos de 19 años de edad, eran detenidos por estafa y tenencia de armas.

*POUBELLE* [cubo de basura], llamado también *Citrouille* [mastuerzo], y su compañero *La Planche* [la tabla], cuatro años después de su salida del orfanato de Sainte-Bernadette en Andaux, han sido, pues, condenados a muerte en este primer día de primavera de 1958, a los veinte años.

Éstas son las noticias que acaba de darme el defensor de Vivier, la señora Planty:

Están juntos ahora, en la Santé, en la misma celda, como en el orfanato. Sermeus tiene mucho miedo a morir. Vivier está muy nervioso, pero lo consuela. Vivier espera no morir. Ayer firmaron el recurso al tribunal supremo. La señora Planty no tiene muchas esperanzas en este recurso. Ellos no comprenden aún. Se quejan de que duermen mal desde hace dos días, debido a la luz eléctrica que está siempre encendida en las celdas de los condenados a muerte. No saben. Se asombran. Quisieran dormir bien. Siguen en este embrutecimiento, que ha sido denunciado unánimemente por los periodistas y por el público de Versalles. Los periodistas, los jueces y el público, pueden estar, pues, tranquilos: el miedo que sin duda, pronto tendrán de la muerte, pronto, al amanecer, seguirá siendo muy animal. Será un miedo que, «es curioso, no subleva», un miedo que «no rima con nada de nada», un miedo «absurdo», por utilizar las expresiones de mis compañeros, y *que no dará miedo más que a ellos*. Cuando llegue el momento de vivirlo.

Así que se ha acabado. La indiferencia encubrirá pronto toda esta historia. Como no son perros, cuando llegué el día, la sociedad protectora de animales no se desplazará. Sin embargo, parece que cuando la perrera embarca a los perros vagabundos y sin dueño hacia la cámara de gas, éstos sospechan algo y aúllan y que se intenta tranquilizarlos. Pero la Sociedad protectora de animales no se desplazará ya que no son perros, civilmente perros. Nadie irá, pues, a ver su miedo, ni los perros, ni los hombres. Excepto, en esta última categoría, quizá, la señora Floriot, llamada *La viuda*, en la buena sociedad, debido a su preocupación constante por los huérfanos. Nosotros le aconsejamos, en todo caso, que se desplace para ver caer cabezas en el afrecho, con el fin de poder imitar más tarde —según las necesidades de sus causas— las fases diversas y crueles, y animales.

Setenta y cinco periodistas han reconocido que *Poubelle* llamado así porque en el orfanato se lo comía todo, incluidas las cortezas del queso, y las migas de pan, y *La*

*Planche*, llamado así debido a su delgadez «nativa»; setenta y cinco periodistas han reconocido que *Poubelle* y *La Planche* se mostraron a lo largo del proceso extrañamente carentes de encanto y del menor atractivo.

Todos han declarado que no les había conmovido su condena a muerte.

Todos han reconocido, por el contrario, que la indigencia de su lenguaje, la incoherencia de sus frases, su desconocimiento de la gramática, su compostura en el banquillo de los acusados, su vestimenta, la supresión de sus bigotes, sus ojos, sus lágrimas, sus ojos secos, sus pies, etc., indisponían el espíritu.

—¿Qué queríais hacer con estas armas? —pregunta el presidente Chapar.

—Atracos —contesta Vivier.

—Cuando se quieren pistolas, no es para ir de caza —prosigue el presidente Chapar.

¿Acaso creen ustedes que uno de estos dos «gamberros» subrayó con una sonrisa, alusión, sin embargo, tan juiciosa y que se imponía en esta coyuntura judicial? No. Cero.

—Era para atracos —se empecina siniestramente Sermeus. En vez de observar, por ejemplo, que no se caza con pistola.

*Hace cincuenta días*, ¿qué hubiera contestado Desnoyers, alias cura de Uruffe?

—No lo sé. Ya no lo sé. Yo no soy el mismo hombre.

Éstos, habían cambiado. ¡Ni siquiera lo saben! Desnoyers, él tenía claramente conciencia, y sus jueces también. Su *doble crimen*, lo había llevado a cabo *él solo*, y lo había llevado a cabo en una edad adulta y responsable. Además, su doble coartada le permitía, mientras trituraba su crucifijo con las manos, sufrir tanto por el hombre que era como por su propio hermano de religión, el cura que él era, y de forma tan manifiesta, que pareció más práctico, a fin de castigarlo menos, dejarlo seguir sufriendo en esta tierra, en lugar de otorgarle la dulzura de una muerte redentora en el paraíso, etc.

Lo que permitirá, y *felizmente* por otra parte, a Desnoyers, trotar aún entre nosotros una decena de años más, y ser objeto de la atención de la prensa, de las revistas y de la propia Iglesia, quizá, de la que es uno de los mártires más incontestables. ¡Bravo, Desnoyers! ¡Bravo! Presente sí.

Éstos, son desesperantes. Creo que en el orfanato de Auteuil hubieran debido enseñarles el poder de la palabra y la cesura en la cadencia oratoria en lugar de horticultura y zapatería. Evidentemente, me dirán que los psiquiatras que los han visto, han considerado que tienen *una edad mental que va de los quince a los once años*. Qué importa. Hubieran debido procurar que su embrutecimiento resultara conmovedor, y desviarlo hacia el angelismo, tanto de la voz como del gesto y la palabra. En las audiencias siempre puede ser útil. No, no creo que *Poubelle* y *La Planche* tengan grandes lagunas en su educación.

—Llevabais guantes. ¿Por qué?

—Era invierno, contesta Sermeus.

Semejantes tópicos, efectivamente, revuelven el espíritu, incluso de justicia. Había que dar cien respuestas distintas antes que ésta —incluso si a uno no se le ocurren inmediatamente— parece. «¿Y usted, señor presidente, en invierno, lleva usted guantes?» hubiera, creo, aliviado al auditorio, y hubiera sido preferible. Y, quién sabe...

No. Un ser, y humano por añadidura, cuyo sentido discursivo es nulo, cuya argumentación no rebasa el estadio de la función alimenticia, es despreciable, y goza de una humanidad irrisoria. Éstos desesperaron al buen público de Versalles. Que acaben, pues, su crecimiento en La Santé. Dado que no han pasado la escarlatina entre los nueve y diez años, son responsables de la cuchilla que va a cortar a lo vivo este crecimiento absurdo. Epifenómenos de una sociedad que intenta con todas sus fuerzas ser sin clases, *Poubelle* y *La Planche* ilustraban de un modo tan manifiesto, tan notorio, la voluntad de «ciertas clases sociales» de no seguir nuestros esfuerzos que era muy normal que los suprimiéramos... Ya está.

—Tuve miedo de decir «arriba las manos» —dice Sermeus.

—Pero no tuvo usted miedo de matarlos —replica el presidente Chapar.

El hijo del Presidente Chapar hubiera dicho «arriba las manos». No hubiera dicho «plantar puerros», sino «trasplantar puerros», y ello, aunque el presidente Chapar lo hubiera puesto en el orfanato de Sainte-Bernadette, para que le enseñaran el oficio de zapatero. No, pero ¿adonde va el lenguaje? Si los asesinos ya no seducen, y ya no conmueven, ¿en qué cenagal va a parar el crimen? Y los alegatos de *La viuda*, orgullo de nuestros salones, sus mimos acolchados (declarados conmovedores por unanimidad de la prensa, conmovedores y necesarios a fin de que lloren y se hundan aún más los padres de las víctimas) de los asesinatos ¿no se exponen a no tener más que un público restringido en el cuadro judicial?

No. Que estas personas vuelvan al lugar del que proceden, el vacío, al vacío. La sociedad se felicita por ello, en nombre de la limpieza y de la higiene llamada social.

>NB: *Un segundo artículo sobre Poubelle y La Planche nunca ha llegado a encontrarse.*

*France-Observateur* ©1958

## HORROR EN CHOISY-LE-ROY

«¡CUIDADO, cuidado! Toda una literatura nos amenaza en torno a este crimen incalificable y sin excusa. Permanezcamos sordos a la queja de los estetas sobre el crimen amoroso...» (*L'Aurore*, 4 de Junio).

Se han buscado explicaciones fraudulentas al crimen de Simone Deschamps y del doctor Evenou, y se han examinado detenidamente sus cuentas bancarias y sus contratos de matrimonio; no ha dado ningún resultado. Se han buscado explicaciones pasionales: Evenou intentando desembarazarse de su mujer..., también se han revelado falsas. Entonces, sin duda, se seguirá investigando, se intentarán encontrar en este crimen, móviles corrientes, se intentará «enmarcarlo» para mayor satisfacción de nuestra razón que, fuera de las categorías del crimen, se siente incómoda.

Será difícil, pero, sin duda, se conseguirá, esperemos, evitando caer en la mecánica jesuítica que da cuenta de los sucesos en general.

No se explican las tinieblas, desde luego, pero, de todos modos, lo que se puede hacer es delimitarlas, dejar a las tinieblas la parte que les corresponde.

No nos parece —la actualidad es aún candente— que, si bien Evenou sentía por su amante, Simone Deschamps, una verdadera «pasión», la amara en cambio realmente. Se trata, sin duda, de algo muy distinto. De un erotismo que, como el amor, podría definirse por su bipolaridad, pero, en este caso, llevada a su culminación, llevada hasta el final. Te amo y por lo tanto te odio, por lo tanto te mato. Si mantenía con ella una vida sexual que no podía compararse a lo que había vivido hasta entonces, nunca, él lo dijo, se hubiera casado con ella. Quería que siguiera siendo clandestina en su vida, en otras palabras, que siguiera siendo «inconfesable» como un vicio perfecto. Pero la cosa duraba ya desde hacía siete años, y progresaba. Y, al mismo tiempo que lentamente se realizaba en la clandestinidad, exigía cada vez más imperiosamente, un futuro, una salida. Es aquí, sin duda, dónde captamos nosotros el infierno.

No nos engañemos. Esta mujer que, durante la noche del viernes al sábado pasado, esta mujer fea, vieja, con sus ostentatorios atuendos eróticos, desnuda bajo un abrigo negro, con guantes negros y armada con un puñal, a la vez que pasa al crimen, representa el último acto de su amor. Ella lo amaba. Y hasta ese punto, que ella y su amor, se resignaban a la forma y al destino que él quería de ella. Quizá, porque es muy difícil decantar un suceso de su contexto emocional, uno se siente tentado a hacerlo. El montaje de este crimen deja estupefacto, y deja estupefacto por su claridad de significado. Evenou da a su amante la ilusión de libertad. Pero, ella no se deja engañar. Ella esperará la llamada de teléfono, subirá sola, a medianoche, los tres pisos que la separan de su crimen y de su muerte. Y él la esperará *como si ella*

*podiera hacer marcha atrás*, como si fuera libre de no amarle o de seguir amándole. Ella va pues, al crimen, a un crimen atroz, bárbaro, como una muchacha a su primera cita. Pues a la vez que sus pasión acaba, vive como consecuencia un rejuvenecimiento último. Él la hace disfrazarse de Gilda —pero la de un solo hombre— parodiar un último strip-tease —la conoce desde hace siete años— más allá del cual ni uno ni otro pueden ir. Y cuando la ha abrazado, cuando le ha dicho adiós, le señala el camino de su crimen, el lugar del corazón, una vez más, *como si ella no lo supiera*.

Desde luego, hubo premeditación. Y hasta desde hacía siete años. Pero, sin duda, esta palabra es inexacta, ya que el imperativo sexual alcanza precisamente este grado, su salida, es decir su supresión. Una vez más, si ella lo ama, hace como si no lo hubiera amado —según su deseo— amor derribado ante este imperativo sexual. Ella ha cumplido también con su deseo, al envenenarse «libremente» durante un mes con estos fines. Y mientras él, perfecta parodia de la divinidad, la espera en la habitación de su mujer, ella actúa exactamente como si él presidiera su destino, representa el papel de esclava, representa el papel de súbdito de ese Dios ocasional, horrible —pero que a ella no le da miedo— hasta el final.

Yo creo que hay que admitir la «verdad» de las tinieblas.<sup>[6]</sup> Creo que hay que matar (ya que se mata) a los criminales de Choisy, pero que se renuncie de una vez para siempre a interpretar estas tinieblas de las que salen, ya que no es posible conocerlas partiendo de la luz. El error de los periódicos es ingenuo: «rebasar el estadio de los juegos de amor para deslizarse hasta las profundidades extremas del crimen». ¿Qué quiere decir eso? Es omitir voluntariamente el estadio intermedio, precisamente crucial, que lleva a él; aquel, en el cual los juegos dejan de ser juegos, y que ya no divierten, sino que hipotecan la conciencia hasta suprimirla.

Sin duda, estamos en un mundo en el cual el juego, con todas sus formas, tranquiliza. Hay altos y bajos, se gana y se pierde, la pasión se puede saciar casi libremente de ellos, halla su exutorio en sí mismo. El riesgo que se corre, en general, es el de jugar cada vez más, pero el mismo juego, y con una relación simple, sin sorpresa.

El vicio en sí, por lo general, esta forma fija, definitiva, del juego, más bien divierte. El señor de Dijon que va, como un funcionario, cada sábado a París, para entregarse a un juego sexual cuyo montaje está perfectamente acabado, y regresa para dedicarse el lunes a sus libros de cuentas de Dijon, no nos da miedo. En nosotros, su historia tiene ya resonancias casi escolares. Ha hallado con una perspicacia milagrosa su conveniencia sexual (nosotros no la excusamos, nos negamos absolutamente a condenar las «formas de la sexualidad»), y se agarrará a ella tan firmemente como a su standing familiar y social.

Pero aquí, en la búsqueda infernal de esta conveniencia, el mundo se invierte de pronto. Todo nos desorienta. Incluida la fealdad de Simone Deschamps. No se comprende, ya que era fea. Pero, de pronto, nos enteramos de que Evenou sabía, que

ella era fea. Llegaba hasta a denunciar esta fealdad en público, groseramente. Se burlaba de ella. Y ella aceptaba que él se burlara de su amor por él, abominablemente, en público. Pues ella sabía que el había sufrido el dominio de esta fealdad, que se había convertido para él en algo insustituible. Y ella misma soportaba, fatalmente, como si se tratara de Dios, su inmundicia grosera al respecto...

Que la conciencia acepte, pues, perderse a veces, en lugar de refugiarse en la duplicidad moral llamada corriente.

—¿Por qué iba usted desnuda debajo de un abrigo? ¿Con zapatos altos y guantes negros? ¿Por qué no llevaba usted la *ropa normal*?

—Eran órdenes del doctor, señor presidente.

Risotada en la sala. Había de qué. La *ropa normal* que hubiera debido llevar Simone Deschamps para cometer su crimen no se define.

—Era —explica el presidente Bonhoure— porque era usted de una monstruosa perversión sexual, y buscaba sensaciones extraordinarias.

—No, señor presidente, nunca he buscado sensaciones extraordinarias.

Le recuerdan la naturaleza particular de sus relaciones sexuales con Evenou, sus «prácticas decadentes», sus escenas de prostitución con norteafricanos, a los ojos de Evenou, las escenas de flagelación.

—Sí, señor presidente —contesta Simone Deschamps—. Es exacto, señor presidente, vuelve a contestar.

—Vendrán testigos mañana, a decir que han participado en estas prácticas —amenaza el presidente.

Ella no contesta. Prosiguen el fiscal del Tribunal Supremo y el presidente utilizan, con ella, el tono de censores severos. La riñen. Ella tiene el aspecto de alguien al que riñen. Flota en la sala una inmensa estupidez de la que todos participamos. Sin duda, uno debe acostumbrarse a la larga a esta estupidez. Para mí, era nuevo y sofocante, hasta casi indisponerme.

—Una vez... desnuda... con dos mujeres... Evenou estaba ahí... algunos testigos han dicho que usted había gozado mucho.

—En absoluto, señor presidente.

—Entonces, ¿qué provecho sacaba usted de estas prácticas?

—Le amaba, señor presidente.

¿Qué quieren, pues, estos señores? Hablo de los del mecanismo judicial. Si Simone Deschamps se retorciera por los suelos presa de terribles remordimientos, todavía no bastaría. Reconoce casi todo lo que se le reprocha, todos los hechos. Reconoce las prácticas más perversas, reconoce haberse entregado a ellas. Pero quisieron que reconociera haber gozado con ellas. Lo niega. Y esto le merece ser amonestado. Muy severamente. Entonces ella baja la cabeza y no contesta más. Y es quizás en estos momentos cuando aparece su capacidad de servilismo desconocida por nosotros. Cuando dice: «Eran las órdenes del doctor», es ahí donde da miedo. Pero le dirán que «hay órdenes que no se ejecutan». Ella hará un gesto con las manos,

que significará que el señor presidente tiene mucha razón al hacer esta juiciosa observación. Pero que, y *éste es el problema*, que hay personas, entre las cuales ella, que tienen pasión por la ejecución.

«No puedo explicarme...»

Lo que yo quisiera expresar, es la situación psicológica de la acusada ante —en particular— la sala llena del martes pasado. Es una situación completamente funcional, y que podía recordar la que sin duda experimentó Simone Deschamps ante el doctor Evenou. Simone Deschamps no tiene nada más que decir, porque el mecanismo judicial la obliga a decirlo en su propio lenguaje. Entonces ella misma hablará de la «atrocidad» de su gesto. Se referirá a él con la óptica moral del presidente, para juzgar sus propios actos. Y, cuando al final de la audiencia, exclamó —muy bajo— «¡Déjenme en paz!», es porque ya no podía resistir más su silencio.

Creo que fue el abogado de la parte civil el que dijo, que la defensa era un poco simple. Ahora bien, no era una defensa en absoluto. De igual modo, cuando confesó por dos veces su impotencia para explicarse: «Yo quisiera poder explicarme, pero no puedo conseguirlo», nadie insistió en que lo hiciera. Yo no sabía que cortarían la palabra a los acusados hasta este punto. No puede hablar, si no se les pregunta. Y cuando se levantan para hablar, no se les deja tiempo para hacerlo. La última persona que cuenta en este proceso es evidentemente Simone Deschamps. Ella, a partir de ahora, queda completamente definida por la abominación de su acto, y esto a partir de su misma juventud. Los esfuerzos de todo el mecanismo judicial consisten en encontrar desde ésta, su juventud, «signos» de su negrura futura. Pido excusas por no estar acostumbrada a las audiencias criminales. Pero es sorprendente. A los testigos que vengan a hablar bien de Simone Deschamps, nunca se les dará las gracias por su declaración. A algunos se les teñirá, se les echará una reprimenda, porque, aunque se les provoque, seguirán sin aplastar a la Simone Deschamps que conocieron.

—Ella lo esperaba desde las cuatro a las nueve de la noche —dirá la dueña de un restaurante de Choisy—. Él la humillaba. Ella nunca se rebelaba. Sufría por ella. Era más que un obseso sexual, era un loco. Y un comediante, antes que nada. Y repugnante, etc.

El presidente intentará hacerle decir a la dueña de este restaurante, que él era así, sólo porque había conocido a Simone Deschamps. Ella dirá que no lo sabe, e insistirá en su ignorancia. Recibirá una reprimenda.

—Yo no explicaré nada —dijo el lunes por la tarde Simone Deschamps.

Y hoy, cuando el presidente le ha comunicado que había llegado el momento de que se «excusara», ha dicho:

—Ya no puedo hablar.

Es verdad. Ella no «puede» hablar ya. Que no se interprete lo que digo ahora de forma errónea. Es sólo la expresión de algo que se lamenta. La injusticia, en esto,



somos nosotros quienes la sufrimos. Hay injusticia, por cuanto a nosotros, cuando un criminal —incluso del género de Simone Deschamps— no alcanza, no alcanza siquiera a decir lo que sabe de sí mismo, éste es el caso. Es impresionante. Los niños no tienen derecho a hablar en la mesa. Reducida a un infantilismo imperativo, imperioso, Simone Deschamps se calla. No sólo no interesa ya a nadie, sino que no se interesa a sí misma. No es ya nadie. Escucha con una vaga curiosidad los relatos de los testigos que le cuentan su pasado. Pero, de lo que tiene miedo, sobre todo, es de la riña del presidente y del abogado de la parte civil. ¿Le parece preferible el presidio? Es posible. No tengo opinión sobre la responsabilidad en general, ni sobre la de Simone Deschamps en particular. Sobre todo, cuando ésta se halla hasta tal punto traicionada por el rito judicial, que no encuentra siquiera palabras para expresarse. Desafío a cualquiera que tenga una opinión sobre Simone Deschamps, tras haber asistido a su proceso. Incluso a ella misma. A veces, cuando la miraba, me preguntaba si se acordaba de lo que había cometido, o si no se hallaba ahora hechizada por el mecanismo judicial.

*France-Observateur* ©1957 / 1958

## ENTREVISTA CON UN «GOLFO» NO ARREPENTIDO

Para recordar este mundo del que nunca se habla, o del que se habla de un modo legendario, este mundo que no cesa, el mundo penitenciario, sombra que lleva nuestro mundo, me ha parecido que no podía permitir que se ignorasen algunas de las frases, y algunas de las contestaciones que me dio un ex detenido de derecho común, sobre su detención.

Incluso aunque estas frases, estas contestaciones hieran a ciertos lectores en sus creencias o convicciones morales, políticas y religiosas, he pensado que este tipo de herida era de una naturaleza pasajera y soportable, en relación con otras heridas, que, en nombre de estas creencias y convicciones, se infligen a ciertos hombres.

Tras haber releído la entrevista que le hice, X... el tal ex detenido, me pidió que no revelara su identidad porque no consideraba «sus frases suficientemente irreverentes». «En un tema de este calibre —dijo—, me hubiera gustado un giro más agresivo».

He preguntado a Jean-Marc Théolleyre lo que pensaba de este hombre, cuyo proceso en la audiencia de lo criminal había seguido en 1955. Reproduzco fielmente sus palabras:

«¡Por primera vez, durante este proceso, nos encontrábamos en presencia, en una sala, de un acusado que aceptaba su papel y que, en lugar de borrarse e inclinarse ante todas las rutinas del juego judicial, trataba de hacerle frente y de probar que tenía su lugar en la sociedad con el mismo derecho que los que le juzgaban! En general, las personas que llegan a las audiencias judiciales, están ya rotas, sea porque intentan minimizar su papel, sea porque intentan negar su culpabilidad. En tal caso, nos hallamos ante un hombre, que cargaba con sus responsabilidades, y que pretendía hacer comprender que no era sólo él quien debía cargar con ellas, sino que la Justicia y la Sociedad debían igualmente cargar con las suyas».

—¿*CUÁNTO tiempo ha pasado en la cárcel?*

—Esta vez once años y siete meses, de noviembre de 1950 a enero de 1962. La primera vez, tres años, de 1946 a 1949.

—*Usted tiene treinta y cinco años. ¿Entre qué edad y qué edad estuvo usted libre?*

—Entre los veintitrés y los veinticuatro años. Durante dieciocho meses.

—Y, ¿cómo empezó todo?

—A los diecisiete años y medio, durante la liberación de París. Fue entonces cuando conocí a los primeros golfos. Y luego, a la salida de mi primera pena, vi otros. Así fue.

—¿Esta vez...?

—Esta vez, no. Me digo esto: después de catorce años de chirona, tengo ganas de vivir un poco. Lo intento. Trabajo. He trabajado a los quince días de mi salida gracias a unos amigos del instituto. Gano 120.000 francos al mes. La habitación del hotel me cuesta ya treinta mil al mes.

—¿Es difícil?

—Sí. La experiencia en la cárcel no aporta nada bueno. Puede volver malvado a uno. Se está atado. Se ve la mierda por todas partes, lo absurdo por todas partes. A veces me pregunto si voy a resistir. Pero sé que la próxima vez que caiga, estaré acabado para siempre. Mis mejores amigos están «dentro». De los que están fuera, por iniciativa propia, no he visto a ninguno después de mi salida.

»Con frecuencia, al trabajar, tengo la impresión de hacer una estupidez. Si supiera que esto tenía que seguir para mí como en este momento, volvería a empezar.

—¿Llega a echar de menos la cárcel, cuando se aburre?

—¿Qué idea se hace usted de la cárcel para hacerme una pregunta semejante?

»Sólo me aburre la clase de gente que he podido encontrar y que, por algún motivo, no quiero volver a ver.

—¿Es irremediable tener detrás de sí, a los treinta y cinco años, catorce años de cárcel?

—Sí. Me considero como jodido porque no veo, qué podría hacer para ser feliz. Se cree que la experiencia de la chirona te aporta algo. La experiencia de la chirona no te aporta nada. No hace más que quitarte la facultad de gozar de la vida.

—Quizá nosotros nos aburrimos también de este modo que dice usted: «Si esto tuviera que continuar así...» pero nosotros tenemos una costumbre que ustedes no tienen.

—Desde el momento en que hemos corrido un riesgo, es que ya, desde un principio, estamos menos resignados a la vida que se nos ha creado, que la mayoría de los demás, que usted, por ejemplo.

—¿Considera usted que hay una equivalencia entre la pena que acaba de sufrir y la muerte?

—No. Lo que yo acabo de sufrir es más grave que la muerte. En setiembre de 1955, después de la audiencia de lo criminal, me habían caído veinte años; tras la denegación de una petición de indulto, quería matar al psiquiatra Gouriou, lo que equivalía, para mí, a un suicidio. Gouriou había declarado contra mí en la audiencia, y su declaración tenía el aspecto de una acusación. Fue él, el que más daño me hizo en la audiencia. Con un tono bonachón y bajo la cobertura de la ciencia, hizo el trabajo de un representante del ministerio público. Declaró que yo era malo,

insolente, agresivo, indomable. El redactor de *L'Aurore* sacó esta conclusión: un animal salvaje y perjudicial.

—¿Considera usted que su proceso fue llevado a cabo justamente o no?

—No. No fui juzgado en razón de los hechos que se me reprocharon. En la audiencia, si se te reconoce como un «golfo», no te juzgan según los hechos, sino según la reputación que te dan. Por otra parte, de los hechos, yo era el único en hablar. Y sólo por atreverse a hablar de los hechos, un acusado, provoca escándalo. Defenderse en la audiencia y en el sumario supone una maldita dosis de juicio. Hacer frente al magistrado, incluso al propio abogado —que recomienda siempre a su cliente un silencio prudente—, supone una obstinación poco común. Yo mismo protagonicé mi propia defensa. Théolleyre titulaba su artículo sobre mí: «X... transforma el papel del acusado.»

—¿Interrogó usted mismo a sus testigos?

—Sí. Eran numerosos, y entre ellos ocho «polis». Me acusaban de «violencias y vías de hecho sobre agentes de la fuerza pública con intención de dar la muerte». Era la intención de homicidio lo que me hacía incurrir en la pena de muerte (por lo demás, tres jurados votaron mi cabeza). Ahora bien, esta intención de homicidio, yo la negaba y nada, en las declaraciones contradictorias de los policías, la establecía. Esto no les impidió cascarme veinte años.

»En grandes rasgos, se me acusaba de haber disparado en el momento de mi arresto, cuando se sospechaba que tenía en mi poder joyas robadas. El asunto que motivó mi arresto se saldó con un no ha lugar. Es, pues, sólo el altercado algo agitado que tuve con la policía —aunque no hubo ningún herido, ningún muerto— lo que me valió veinte años de trabajos forzados (de los que se restaron ocho años y diez meses por gracia administrativa y por gracia individual, esta última obtenida mediante apoyos familiares). Yo había disparado al suelo, pero el abogado general pretendió inteligentemente que era para alcanzarlos como por carambola.

—Si no hubiera sido con la policía, ¿con quién hubiera tenido este altercado?, ¿cuál hubiera sido su pena?

—En el peor de los casos, hubiera pasado a un correccional. Y, por un delito de este tipo, el máximo según la ley son dos años.

—¿Cuánto duró su prisión preventiva?

—Por aquel entonces, una preventiva normal duraba tres o cuatro años. La mía duró cinco años. Yo vi tipos que tenían ocho años de preventiva.

»Durante estos cinco años, adquirí serios conocimientos en derecho criminal. Estudié a fondo el código de instrucción criminal empollando principalmente la obra del consejero Brouhot: *Práctica criminal de las cortes y los tribunales*. Y me tomé la libertad de aconsejar su lectura al sustituto del procurador de la República, un tal llamado Barc, tras haber comparecido ante el tribunal correccional por ultraje al magistrado. Le dije así por carta, *Le aconsejo consultar sin demora la obra del consejero Brouhot y no está prohibido pensar que con la aplicación y una larga*

*práctica asidua de esta obra, esté usted en condiciones un día de asegurar convenientemente sus funciones de representante del ministerio público.* Pude darme cuenta de que muchos magistrados y muchos abogados conocen mal el derecho criminal.

—*¿En qué cárceles estuvo durante estos once años?*

—Pasé seis años de cárcel celular en la Santé. Un año de celda entre Fresnes y Evreux. Cuatro años en la central de Poissy, donde se me encasilló durante tres años en la contabilidad general.

—*Usted estuvo, pues, solo en celda de alta vigilancia durante siete años.*

—Sí.

—*¿Hay alguna diferencia de una cárcel a otra?*

—Enormes diferencias. Entre la central de Melun y la central de Clairvaux, como el día a la noche. Fresnes siempre se consideró más soportable que la Santé, debido a una disciplina más laxa y a cierto desorden. Así, en Fresnes, las ventanas de las celdas se abren a la altura del hombre, al contrario de las de la Santé, lo que para un detenido representa una ventaja muy apreciable. Pero, desgraciadamente, las nuevas divisiones construidas en Fresnes se harán según el modelo de las de la Santé.

—*¿Por qué?*

—Porque son canallas. No busque más.

—*¿No cree usted que hay personas comprensivas dentro de la administración penitenciaria?*

—No lo creo. Si existieran, cambiarían de oficio. Sin embargo, me acuerdo de un cabo comunista —mal visto— que siempre tuvo la reputación de ser un buen hombre.

—*¿Qué es lo que para usted domina en estos catorce años? ¿La ira? ¿El dolor? ¿El aburrimiento?*

—El miedo a reventar en la cárcel. Es la cosa peor. La diferencia entre una pena pequeña y una grande reside ahí. Las «penas grandes» enloquecen a la menor enfermedad. Reventar un mes después de salir, de acuerdo, pero no en chirona. Un tipo reventó en Poissy de un simple absceso en la garganta. Se llamaba Antoine Moretti.

—*¿Qué otro miedo?*

—El miedo de un incidente irremediable, que te retiraría todas las oportunidades de salir. Puedo decir que he vivido once años al borde de un precipicio. Es la situación de todos los «chicos», que purgan una pena grande y que se respetan en prisión. En cuanto al tiempo que pasa, los días son largos, por supuesto, pero si se da vuelta atrás, se tiene la impresión de que los años han pasado deprisa. No se tiene punto de referencia, nada a que agarrarse. Los hay que prefieren el invierno, porque los días son más largos. Los que tienen frío prefieren el verano. Ésta es la única diferencia que hay en la cárcel entre las estaciones.

—*¿Se sabe siempre cuándo va a ser ejecutado uno?*

—No, no siempre. Pero sí se está cerca del paseo de ronda, se oye a los motoristas

de la policía dar vueltas a la Santé a las cinco de la mañana.

—¿Por qué fue usted trasladado a título disciplinario, de la prisión de Evreux a la Casa central de Poissy?

—Por haber comido endivias entradas clandestinamente, y haberme negado a confesar su procedencia. Fui trasladado, a título disciplinario, a Poissy tras múltiples incidentes.

—Me han dicho que hizo usted varias huelgas de hambre.

—Sí, cinco, de las cuales dos, de veintisiete días. Una, particularmente, para conseguir la libertad provisional. No me llevó a nada. «Puede reventar a gusto», dijo el juez A...

—¿Qué es lo peor que conoció?

—La sección criminal de Henri-Colin, y mi primera detención en Villejuif. Permanecí allí dos años y medio. Preferiría la guillotina directamente a volver allí. Entonces era la penitenciaría. A mí me internaron allí por demencia precoz. Y las judías y los guisantes cascados me curaron milagrosamente. Había muy pocos locos. Allí todo les estaba permitido. El pinchazo de apomorfina. Los paños mojados, apretados alrededor del pecho. La camisa de fuerza. Prefiero no hablar del centro Henri-Colin. Fue también por un psiquiatra por lo que me enviaron allí.

—¿Cómo era la celda donde permaneció durante siete años solo?

—Cuando se extienden los brazos, quedan veinticinco centímetros para alcanzar el otro muro. Los pies en una pared, las manos en la otra, se puede trepar al techo. Esto te hace hacer ejercicio. En longitud, hace dos veces el cuerpo de un hombre. Era en la Santé. La ventana estaba en lo alto. Hay una cama, una mesa mural. Un taburete fijo. Una alacena. Uno se acostumbra a una celda. Cuando se cambia, se está desorientado. Incluso, aunque las celdas se parezcan. Sobre todo a causa de la disposición de las cañerías por las que se habla (hasta a una distancia de diez celdas desde la de uno) con los vecinos a los que uno se ha acostumbrado.

—¿Cómo nos ve usted en relación a sí mismo, a mí y a los demás?

—Un poco como a perversos atraídos por el gusto de lo pintoresco.

—¿Hay, a sus ojos, alguna relación entre los actos de los que le han acusado y la pena que ha sufrido?

—No. Toda forma de justicia es repugnante. La justicia inglesa es, con todo, la que prefiero. En la cárcel, hay inocentes, dígalos. Yo los he conocido. Raramente se condena según los hechos, como le decía. ¿Entonces? No hay justicia sin deshonestidad. Es imposible entenderse con los tipos que juzgan que les toca porque es su profesión, y que sólo tienen una explicación: *el orden*. Me preguntaba usted qué había aprendido en la cárcel. Pues bien, si algo he aprendido, es la porquería de este tipo de gente. Sin duda, he hecho daño a la sociedad, como dicen, pero me importa un rábano, y la gente que me han condenado, no me es simpática por esto. Las personas que utilizan la moral como una coartada son siempre bastante repugnantes. Un juicio humano sobre un hombre, ignoran lo que esto quiere decir. No he conocido más que

un magistrado soportable, el que presidía mi proceso. Sin duda porque tenía fortuna personal y era un vividor. Un vividor nunca es alguien que tenga escrúpulos. Hay también periodistas que quisieran que citara, como Théolleyre, de *Le Monde*, e Irene Allier, de *Franc-Tireur*. Son los únicos que han sido justos conmigo. Y también Arsenio ex Lupin, del *Canard-Enchainé*, y Stéphen Hecquet.

—¿Pensó usted mucho en las sesiones del juicio?

—Sí. Durante cinco años. Y después, durante seis años. No duraron más que dos días. Pero, pensé en ellas sin cesar. Fue una obsesión.

—¿En qué sentido?

—Me reprochaba siempre no haber sido suficientemente violento.

En los últimos tiempos tenía crisis de ira tremendas, sin ningún motivo particular. Hasta el punto de no poder dormir. Ahora ha pasado.

»En la cárcel hay que tener cuidado con la ira. En un momento dado, en Evreux, un gato entraba en mi celda a la hora de la sopa. A veces dormía allí. Para un prisionero, es una cosa importante. Un «matón» (vigilante) que me quería mal, un día echó al gato, por la puerta, al darme la sopa. Yo corrí por la crujía con la barra de hierro que cierra la imposta. Quería matarlo. No lo cogí.

—¿Volvió el gato?

—Sí. En Poissy. Casi siempre tuve un gato, pero me preocupaba mucho, porque en la cárcel se comen con frecuencia los gatos.

—Durante estos dieciocho meses de libertad, entre los veintitrés y los veinticuatro años, ¿amó usted a alguna mujer?

—No. No era el momento para mí, estaba demasiado ansioso de dinero.

—¿Cuáles eran sus relaciones con los guardias en general?

—En este punto no hubo problemas. Para «portarse bien» en la cárcel, hay que ser orgulloso. El que es amable, es naturalmente vejado por la dirección. Hay que armar un escándalo continuo, entonces «ellos» comprenden y te dejan en paz. Sólo hay esta forma de contemporizar con el poder. Pero, en la Santé, en cuanto estás sometido a vigilancia especial y tienes una reputación de «golfo» los «matones» te dejan en paz. Es su lado perverso. En la Santé, un golfo goza de mayor consideración.

—¿Qué hizo usted el primer día después de su salida?

—Era el 9 de enero. Mi madre me esperaba a la salida. Por la tarde, estuve con una mujer. La falta de mujer es terrible en la cárcel. Es quizá lo más duro. La mujer con la que acudí, se dio cuenta de que salía de chirona, porque me equivoqué con los billetes de mil; me había quedado en los billetes azules. Me dolían los pies, y tuve que comprarme zapatos de un número mayor para poder andar durante al menos dos meses. En París había muchos cambios. La moda, por ejemplo. Las mujeres eran más guapas que durante mi juventud. La circulación era fantástica. Es extraordinario ir por la calle. Ve usted, es en la calle donde me digo que sería una pena volver a empezar.

»Alquilé una habitación. Al cabo de quince días, encontré trabajo, gracias a

amigos del colegio.

—*¿Cuáles son sus deseos?*

—El primero, es conservar mi independencia. Me gusta el dinero. Pero, no como a un tipo que hace negocios, sino solamente por lo que proporciona. El dinero es la felicidad, estoy seguro.

—*¿Está usted seguro?*

—Sí. Mi otro deseo es tener un piso muy claro, muy abierto. Ya no puedo estar en una habitación oscura, no puedo de ninguna manera.

—*¿Cuál era su preocupación antes de salir?*

—Encontrar trabajo. Quisiera que dijera esto, que a la salida de chirona, encontrar trabajo es una inquietud primordial. Pero, se sabe que es mejor hacer cualquier cosa, que dirigirse a las asistentes sociales. Lo que ellas ofrecen nunca es adecuado. A Dordain, por ejemplo, el tipo de los billetes de Arras, le dieron un puesto en una obra. Él nunca había hecho el menor trabajo manual en su vida.

—*¿Y el trabajo en el interior de la cárcel?*

—Es un mal trabajo. Te hacen trabajar en la peores condiciones. Yo me ocupé de una imprenta en la central de Poissy. Para conseguir que arreglaran la máquina, me veía obligado a pelearme constantemente. Un tipo que trabaja puede llegar a 40.000 francos por mes, aunque es completamente excepcional. En general, un prisionero que se gana bien la vida, gana 10.000 al mes. La suma está dividida en décimas. De esta suma, un «trabajos forzados» cobra cuatro décimas. Seis décimas van al Tesoro. De esas cuatro décimas, dos décimas se invierten en peculio disponible, una décima para pagar los gastos de justicia, una décima para su peculio particular, hasta un total de 15.000 francos.

—*¿Podría mejorar a su juicio, el problema de la rehabilitación social de los que pueden ser libertados?*

—Sí. Pero, todas las personas que se ocupan de la recuperación, visitantes de la cárcel, y amigos de la reforma penitenciaria, son cristianos militantes, por lo tanto basura. En un centro reformador, si declara no experimentar remordimientos por los hechos de los que se le acusa, está jodido. En cuanto a mí, nunca se planteó enviarme a ellos.

—*¿Hay muchas personas que se suicidan en la cárcel?*

—No. Muy pocas. Conocí un tipo inculcado por un asunto de costumbres, que estaba obsesionado por el suicidio. Nos daba el coñazo con esto. Todas las noches, por las tuberías. Al final nos hartamos. Le aconsejamos que lo hiciera.

—*¿Y lo hizo?*

—Sí. Los hay a los que el trabajo distrae. Yo siempre he preferido no trabajar. Leía un libro por día. Cuando no se trabaja, de todos modos se tiene más posibilidad de estar tranquilo, de que se olviden de uno. Pero el que no tiene paquetes y no gana nada, no puede «cantinear». Entonces se ve obligado a trabajar. En el *Précis de science pénitentiaire*, Pinatel reconoce que la pitanza era voluntariamente



insuficiente para incitar al prisionero a trabajar más para poder «cantinear».

—*¿De qué más trata ese compendio de ciencia penitenciaria?*

—Principalmente de las condiciones de trabajo en la cárcel. Pero, los reglamentos a favor del detenido, en estas cuestiones, nunca se respetan. En el Ministerio de Justicia se escucha mucho a los concesionarios.

»Pregunte a un confinado, qué piensa del Ejército de Salvación. Explota a los confinados más que los negreros de concesionarios. Aprovechando que un confinado está obligado a trabajar un año en el exterior, volviendo todas las noches a la cárcel, si quiere conseguir la libertad condicional, el Ejército de Salvación ofrece generosamente sus servicios en un 90 % de los casos, dando un salario miserable e increíble al detenido, que no tiene elección ni puede rechazarlo. Hace unos años eran 100 francos (antiguos) por día. Para publicidad, esta gente, en la época de Navidad, distribuye un pequeño paquete a todos los detenidos (a mí no, yo siempre me negué a aceptar nada de estas basuras) y, con tal pretexto, vienen a imponerles sus canturreos: trombón, cantos religiosos y otras tonterías, privándoles así de la sesión de cine a la que tendrían derecho normalmente.

—*¿Por qué reivindicó siempre su condición de procesado de derecho común?*

—Conocía los derechos que me confería esta condición. Era la mía, la que debía tener. No había motivo para que tuviera otra.

—*¿Se ha negado usted siempre a los exámenes psicotécnicos?*

—Sí. A todos. Cuando estuve en el centro de orientación de Fresnes, hice huelga de hambre, reivindicaba mi cualidad de procesado que la administración penitenciaria se negaba a concederme, bajo pretexto de que había hecho un recurso de casación con retraso. Pero tal recurso, lo sabía, había sido registrado. Este recurso me devolvía mi cualidad de procesado, hasta que la Corte de casación lo hubiera resuelto.

»Prefiero diez años de trabajos forzados a tres años de confinamiento acomodado. El confinamiento es lo peor. Te asignan un departamento, donde no se sabe qué hacer. Conozco a un tipo que se escapó del lugar, que le había sido asignado. Llegó a París, trabajó, ganaba cien mil francos al mes, estaba tranquilo. Un poli lo reconoció. Fue condenado a tres meses, por infracción de estancia y estos buenos tipos del ministerio le retiraron el beneficio de su liberación condicional durante otros dieciocho meses. Se llamaba Dubourgeal, puede usted nombrarlo.

—*¿Escribió usted muchas cartas a los magistrados?*

—Demasiadas, según dicen ellos. Como decía el psiquiatra Gouriou en mi proceso, yo no soy diplomático. Con esta gente nunca he podido guardar silencio.

—*¿Qué es un golfo?*

—Es un tipo que tiene una formación de golfo. No se lo puedo definir. Habría que ilustrar la cosa con un centenar de ejemplos, para que llegara usted a comprenderlo, y para llegar a una conclusión general.

—*¿A qué medio pertenece usted? ¿A uno solo, a varios? ¿Es usted a la vez un intelectual y un golfo?*

—Soy un hijo de burgués, que salió bien.

—*¿Ve usted una diferencia esencial entre esta actitud suya, que se parece a un cierto romanticismo, y otra actitud que se parece a otros romanticismos llamados de la revolución?*

—En primer lugar, yo no soy un romántico, y me da horror que me cuelguen esta etiqueta, y como, por otra parte, no sé qué es lo que entiende usted por eso, por «otros romanticismos llamados de la revolución», prefiero no comprometerme.

—*¿Cuáles son sus escritores preferidos? ¿Sus héroes preferidos?*

—Mi escritor preferido es Marcel Aymé. Mi héroe preferido es el Négus, de *Vespoir*.

—*¿Ha conocido usted prisioneros políticos argelinos?*

—Sí. Principalmente, a Émile Churon, condenado a quince años de trabajos forzados, judío de Orán, comunista, con el que estuve muy unido. Me gustaría mucho saber qué ha sido de él.

[...]

—*Muchos lectores del France-Observateur han escrito para preguntar, si sería posible que hablara usted más de su experiencia en la cárcel. ¿Le sorprende el interés que despiertan en la gente sus declaraciones?*

—No tanto. Cuando uno ataca a la justicia y a las instituciones bien pensantes, está seguro de obtener un cierto éxito. Pues es curioso, pero a los burgueses les gusta. Los bienintencionados explican esta inconsecuencia, diciendo: «¡Es el espíritu crítico que tenemos nosotros los franceses!» Yo explico esta inconsecuencia diciendo: «Es nuestra mentalidad de hermanos, que gusta de recibir golpes.»

—*Es una explicación que requiere otra. Pero nosotros, según el estilo y la inspiración, no podemos hablar los unos en lugar de los otros. Pero no podemos hablar en su lugar. Empiece. Háblenos.*

—No me malinterprete; si expreso en estas líneas mi punto de vista sobre la cárcel, no es para declararme partidario de tal o cual régimen penitenciario. Soy y seguiré siendo siempre hostil a toda forma de encarcelamiento. Hacer una elección es asunto suyo, no mío. Pero, he oído a demasiados buenos predicadores hablar de este problema, para no aprovechar la ocasión y decirles lo que pienso de ello. Once años pasados en la cárcel me permiten tener una opinión sobre el tema, y la primera conclusión que he podido sacar es que sólo la presencia de los prisioneros políticos contribuirá a mejorar las condiciones de vida del detenido de derecho común.

Gracias a los resistentes

Digámoslo claramente, si resistentes o colaboracionistas no hubieran sufrido la experiencia de la cárcel, el régimen penitenciario sería actualmente más o menos el que era hace veinte años. Cuando un burgués habla de sus miserias, las almas bienintencionadas se interesan por la cuestión, su buen corazón se conmueve y se les

ocurre entonces la idea de que otros hombres sufren siempre los mismos males, y que sería bueno hacer algo. De ahí, que sólo hay un paso para que todo preso de derecho común, desee, que se encarcele el mayor número posible de delincuentes políticos. Precisemos incluso, el mayor número de señores considerados respetables, y preferentemente condecorados. Esto vale, para nosotros, todos los compendios de ciencia penitenciaria.

Los hechos están ahí, por otra parte, se mata mucho menos en las cárceles y los malos tratos no están en regla. Para ello, ha sido necesario que algunos de nosotros dejen allí los huesos. Y no lo lamento. Han salvado la vida a muchos chicos buenos. La mía, por ejemplo. Si hubiera cumplido mi condena bajo el régimen que había hace veinte años, habría muerto, sin duda, de golpes.

No me hago ilusiones, ciertos espíritus bienintencionados lamentan que no estemos todavía en aquello, que no se pueda seguir recurriendo a los buenos viejos métodos. Si fueran consecuentes, deberían desear también, que todos lo criminales fueran abatidos sin piedad. Desde el punto de vista social, es la única solución lógica. Hacer vivir a un hombre bajo el terror durante quince años, y ponerlo luego en libertad, es absurdo.

En realidad, los partidarios de un régimen muy duro, no se preocupan nada del interés de la sociedad; se abandonan a su maldad natural u obedecen sin hacerse más preguntas, y a la noción moral que quiere que el malo sea duramente castigado.

### *Bébert la Vache*

Un poli de la central de Poissy, conocido con el mote de *Bébert la Vache*, cuando hablaba con nostalgia de la vieja época, resumía la cuestión del modo siguiente: «Créame, viejo, en esta época, en chirona, había una mentalidad distinta de la de ahora, cuando se cruzaban insultos, se acababa siempre a puñetazos, ¡eran tipos como Dios manda!» Esto le gustaba, a mí también, por otra parte, con la sola diferencia de que yo deploro que no reine la misma mentalidad en el régimen penitenciario actual, sin por ello tener nostalgia de los buenos viejos tiempos.

Pues es un hecho que la suavización del régimen de las prisiones ha corrompido a la mayoría de los detenidos y, por consiguiente, los ha hecho más a su imagen, y ustedes pueden alegrarse de ello. Entra en juego otro factor que acentúa la degradación moral de la población penal: las gracias administrativas, casi inexistentes antes de la guerra. Hoy, las penas criminales dictadas por las cortes de las audiencias son comparativamente más duras que antes. También es debido a que los representantes del ministerio público llaman siempre la atención de los jurados, sobre el hecho de que la pena que dicten no será cumplida en su totalidad.

Tengo en la memoria el discurso que el fiscal del Tribunal Supremo. Y..., pronunció dirigiéndose al jurado de mi proceso, para disuadirlo de condenarme a una pena de trabajos forzados a tiempo:... *Les pongo en guardia contra esta última*

*solución, pues una pena de veinte años de trabajos forzados puede ser considerablemente disminuida por el juego de reducciones de pena generales y de las gracias individuales, y es necesario poner a B... definitivamente a la sombra.* Inútil decirle que le guardo un lugar muy especial en mi corazón.

El sistema de gracias administrativas, gracias concedidas con motivo del 14 de julio a propuesta de los directores de centrales para recompensar la buena conducta del detenido, produce en el plano moral resultados deplorables. Desde este momento, para el condenado, se trata de ser bien visto, y se comprende bastante a qué conduce esto.

En el plano social, por el contrario, los resultados son excelentes, por lo menos en cuanto a la mayoría. No hay nada semejante, en efecto, para suavizar el carácter. La hipocresía florece por doquier, y el baile que se organiza en torno a los visitantes de la cárcel, de las asistentas sociales, del limosnero y del pastor, es para sublevar el corazón de asco. Por supuesto, ustedes deben de felicitarse por ello, esto conviene a la Sociedad y sus representantes, por otra parte, especialistas de la reeducación, lo juzgan bien así. Otorgan todos sus favores a esta especie de invertebrados. No hay más que un fallo en su sistema, y es que sólo está hecho la mitad del trabajo. No basta con hacerlo todo para inducir a los hombres a comportarse como maricas, sino que sería preciso también que esto sirviera de algo.

### Una concepción religiosa

Hasta ahora no han conseguido más que un resultado: hacer que unos chicos se comporten en la cárcel según su propia concepción moral. Pues, ahí está todo el problema, lo que se da por sabido es que un delincuente no es apto para volver a ocupar su puesto en la sociedad, a no ser que se arrepienta amargamente del crimen que ha cometido. Concepción religiosa, que se revela acaso defendible en el plano confesional pero que, en el plano social, no presenta eficacia alguna.

Sé de qué hablo, los remordimientos no existen.

No he encontrado nunca a un criminal que lamente sinceramente sus actos. Empujarlo hasta la comedia no arregla nada. Sé, por el contrario, que si los reeducadores se preocuparan menos de la moral y se esforzaran sinceramente en buscar las condiciones más adecuadas para la readaptación social de los criminales, obtendrían excelentes resultados.

Se me acusará ciertamente de exagerar y de modificar los hechos según el deplorable cariz de mi espíritu. Pero yo mismo soy la materia con la que estas personas trabajan, y mis propias reacciones deberían inspirar reflexiones más válidas que las teorías de esos buenos apóstoles.

### Los peligros de hablar con franqueza

Tomo, pues, como ejemplo mi propio caso. Durante toda mi detención, he sido mal

calificado. El director regional de la circunscripción de París, llamado Ourcq, declaraba principalmente que era el ejemplo típico del detenido irrecuperable. Esto, debido a que mis relaciones con la administración penitenciaria fueron siempre muy tensas. Es en este punto, donde se basan para juzgar las posibilidades de readaptación. Un hombre que habla con franqueza y que no está dispuesto a lamer culos, será inevitablemente clasificado en la peor categoría y, situación paradójica, son los individuos considerados más peligrosos por la sociedad, aquéllos por los que no se intentará nada.

Yo tenía veinticuatro años, cuando me arrestaron, y tenía veintinueve cuando fui condenado por primera vez a veinte años de trabajos forzados. Recibí, poco después del proceso, la visita de un hombre llamado Charels, presidente de los Amigos de la reforma penitenciaria, que me explicó que había querido verme por mi actitud durante la audiencia. Me habló con calor de la Casa central de Melun, centro modelo de reforma penitenciaria, y expresó el deseo de que pudiera cumplir allí mi condena. Me aseguró que le había causado una impresión excelente, y me pidió que le escribiera.

En mi carta, le decía que, en realidad, todo el tiempo libre dirigido que debía encontrar en Melun, y de lo que me había hablado con entusiasmo, debía comportar un aspecto boy-scout suficientemente consistente como para ponerme nervioso, pero que, por otra parte, creía que mis oportunidades de liberación serían mayores en Melun que en otra central. Era cometer una grave falta, porque no se lo esperaba. Lo comprendí en su contestación, la cito palabra por palabra:

«Gracias por su franqueza»

«31 de octubre de 1955»

Señor:

*Le agradezco su carta y muy particularmente la franqueza con la que usted se expresa, la cual me permitirá, en correspondencia, serlo también.*

*Es evidente, que si todos los detenidos se hubieran expresado como lo hace usted, yo no hubiera intentado, durante quince años, hallar fórmulas para organizar la vida en la Casa central.*

*Ahora bien, yo estaba convencido de ello desde hacía algunos años, aparte de casos muy raros, de que los detenidos no toman conciencia de lo que son, y no tienen deseo alguno de salir de una vida que han elegido o que han sufrido debido a su vida o educación anterior.*

*He creído, y es por lo que he luchado e impuesto con frecuencia mi punto de vista, que, organizando en el interior de una Casa central una vida de trabajo, por un lado, y de ocios educados, por otra se llegaría a crear un clima más propio para la elevación del hombre, que envileciéndolo con una vida sórdida. En otras palabras, pensé que una vez pronunciada una sentencia, había que tener respeto por el*

condenado y hacer útil la cárcel. Le he dado francamente mi punto de vista: antes de hablar de liberación, al condenado le interesa transformarse en vistas a esta liberación al no haber de limitarse la liberación a una puesta en libertad, sino a una verdadera liberación, una verdadera libertad, que consiste en formar parte de una comunidad humana, y en trabajar para uno mismo trabajando para ella. En ser respetuoso de la libertad de los demás y, así (sic) llegar a ser libre uno mismo.

Pero la libertad no reside en una especie de anarquía tan nociva para uno como para los demás.

Tomemos su caso y hagamos el balance: Tiene usted veintinueve años. Desde hace cinco, está usted en una celda de la Santé. Usted se tomó su «libertad» a la edad de dieciocho años, creo. No es muy brillante y no me pongo aquí en el plano moral. Usted es muy inteligente, y esta inteligencia debería, tanto más cuanto puede usted tener apoyos familiares seguros, permitirle hacer, en un futuro más o menos lejano, algo muy distinto a pasarse la mayor parte de su vida en las cárceles. Aclarado esto, usted está en ello ahora. ¿Tendrá la gracia que gasta ya por anticipado? Esto no es de mi incumbencia. Pero veamos los dos casos:

—1° Se reduce inmediatamente su pena a diez años:

—2.° Se queda usted con sus veinte años.

Primer caso: no le quedan a usted cinco años y piensa que se le podría confiar un trabajo en el exterior. Por ejemplo, como vendedor de salchichas en Mulhouse. Esta alusión a Mulhouse se debe a que se le ha dicho a usted, que allí los detenidos trabajan fuera. Tanto en Mulhouse como en Melun, el nuevo sistema penitenciario está en aplicación, a saber: un año de celda en observación, para determinar en qué categoría colocarle: 1, 2 o 3, es decir recuperable, dudoso y, no recuperable.

Segundo año, trabajo en común, en su categoría, desde donde se puede, si se está en la 3, acceder a la 2 o a la 1, o, si se está en la 1, acceder a la categoría excepcional (categoría de mérito).

Cuarto año: a lo largo del cual, se puede acceder a la semilibertad si se está en la primera categoría.

Segundo caso: le quedan a usted teóricamente quince años. Proceso idéntico en Mulhouse, Caen o Melun, con esta diferencia que no se pone en semilibertad más que a un detenido, al que le queden tres o cuatro años. Antes de la ida a una u otra casa central, se ha de pasar por la observación de Fresnes. Allí, unos especialistas decidirán dónde debe ir: una de estas centrales u otra central no reformada donde reina, según lo que se le ha dicho, aunque esto es dudoso, «un desorden de buen augurio».

En realidad, no puedo aconsejar nada. Según lo que quiera llegar a ser, actuará en consecuencia. No puedo decirle lealmente que, por que vaya usted a Melun, todo se pondrá en marcha para que se le disminuya la pena. Sería engañarle. Lo que puedo afirmar es que, en esa central como la de Melun, que yo conozco mejor, un hombre que lo desea, puede hallar todos los apoyos necesarios para su ascensión

*moral. Los encuentra en el director, en los que tienen el título de educadores, en los visitantes, en los artistas que acuden sin espíritu de boy-scout o de círculo recreativo de parroquia, etc.*

*Pero por lo que intuyo, según se me mostró a lo largo de mi visita o en su carta, no estoy seguro de que este clima pueda ser el suyo.*

*Usted no es el hombre que tiene conciencia de haber tomado una mala dirección, sino el hombre que está en la fase de lucha para salir solamente de la cárcel. Desde luego, debo dar la impresión de hablar ligeramente de esto. No, yo comprendo o me esfuerzo por comprender bien.*

*Crea, señor, en mis buenos sentimientos.*

CHARELS

Polis

Dejando aparte la torpeza del estilo, hay que reconocer que se trata de un bonito sermón. Si lo he citado entero, es porque me parece muy significativo. Algunos de ustedes lo considerarán, en resumidas cuentas, muy razonable, pero es que la lectura de esta carta puede hacer pensar que, en la conversación que tuvimos él y yo, yo hubiera dicho frases que permitieran llegar a la conclusión de que no tenía nada más urgente que asaltar Bancos o matar viejas rentistas en cuanto me libertaran. No soy tan tonto, estas personas, para mí son polis, y ya desconfiaba.

Cuando abordó conmigo el tema de mi futuro y de mis resoluciones, le dije con un tono muy sentido que tenía la firme intención de reemprender una vida normal, que no quería acabar mis días en la cárcel y que comprendía, que era a mí a quien interesaba cambiar de camino, si quería vivir un poco. ¿Qué más necesitaba este pájaro? Su buena almita percibió cómo el fuego sagrado abrasaba mi corazón. Hubiera querido que expresara mis remordimientos. Mi deseo de que se me devolviera lo más pronto posible, la libertad, le pareció, sin duda, inoportuno.

Un prisionero, en su espíritu, debe juzgar que ante todo necesita expiar su crimen, e iniciar una ascensión moral. Esta «ascensión moral» se me quedó como una espina en la garganta, la mandé a la porra en una carta, a decir verdad, no muy educada. Como este prejuicio está muy arraigado, pensarán que me equivoco y considerarán que este Charels es un buen defensor de la sociedad.

Cuando los partidarios de la reforma penitenciaria comprendan que no se cambia la mentalidad de un hombre, pero que, en cambio, se puede inducir a un malhechor a cambiar de vida, si se le ofrece la posibilidad de construir una vida adecuada en la legalidad, entonces sólo harán una obra útil. Y afirmo que, en este sentido, no se ha hecho nada serio hasta el presente. Si existe una imprenta en la central de Melun, y se permite aprender el oficio de impresor a los detenidos con penas graves, se trata de una excepción en el régimen penitenciario francés. Esta imprenta existía, por otra parte, antes de la idea de la reforma penitenciaria y sólo el interés que presentaba para

la administración francesa presidió su creación. La mano de obra penal, particularmente mal retribuida, tiene sus ventajas, y los impresos administrativos se hacen allí a buen precio.

Los detenidos de Melun se vengan, por otra parte, a su modo. Así me enteré por un escribano de la central de Poissy, que ni un solo miembro de su cuerpo pegaba jamás un sobre con la lengua, sino siempre con un pincel, pues los detenidos de Melun mean en la cola. Imagino que ante esta noticia muchos de los funcionarios de la administración central se indignarán. Sea como sea, una imprenta no resuelve el problema de rehabilitación social del conjunto de la población penal.

Si yo trabajo desde mi salida de la cárcel, a pesar de todas las previsiones de estos señores, estén seguros de que el clima en el que he vivido durante estos once años de detención no ha contribuido nada a hacerme tomar esta decisión.

### No hay elección para los golfos

La reeducación se propone afectar sobre todo a las penas graves. Si se trata de asuntos de costumbres, la reeducación no tiene ningún papel ya que los interesados, casi todos, han llevado una vida social normal. Los pequeños delincuentes, los estafadores que regularmente vuelven a la cárcel, también ellos, generalmente, han trabajado siempre. Precisamente por este motivo, tarde o temprano, se ven inducidos a reincidir. La reforma penitenciaria no debe, pues, desempeñar un papel sino con los muchachos que deliberadamente han elegido una vida, en la cual el trabajo está totalmente excluido. Yo afirmo que en un gran número de casos, los golfos que han cumplido una pena grave, experimentan sin confesarlo, una fatiga, un temor a la idea de reemprender la existencia que hasta entonces han llevado. Han desperdiciado en la cárcel más de una decena de años de su vida, están mejor situados que cualquiera para conocer los gajes de la vida de malhechor. Los amigos que tenían antes de su arresto les han decepcionado con frecuencia. La experiencia que han vivido les hace temer más que nunca, la idea de un nuevo arresto, y saben demasiado bien que no están a salvo de ello.

Pero no tienen elección. Ustedes no les dejan elección. A su liberación, con los únicos hombres con los que pueden contar, son los de su medio y no es entre ellos donde pueden esperar hallar una ocupación regular y legal.

Dirigirse a organismos oficiales encargados de la ayuda a los liberados, cuando se sabe lo que esto representa, es tanto como bajarse los pantalones. Evidentemente, todos ustedes, todos los inocentes, pensarán que, a fin de cuentas, si estos hombres tuvieran bastante «valor», aceptarían vivir en cualquier clase de condiciones, con el fin de seguir siendo «honrados». Con su romanticismo de perro atado, también les gustaría que se alistaran en la legión extranjera (aunque esté prohibido a un condenado de derecho común, pero ustedes lo ignoran) para reparar sus faltas.

Sólo hay una cosa que sus cabecitas no comprenderán nunca, y es que estos



chicos no tienen mala conciencia, y que si tuvieran que expresar con un gesto su sentimiento respecto a ustedes, les escupirían al rostro a todos. Si digo que muchos de estos hombres son recuperables para su sociedad, es que se encuentran en la misma situación que yo, no quieren volver a la cárcel, y ustedes saben defender demasiado bien su pasta.

Su buena pasta

Pero esto no hace, sin embargo, candidatos al martirio.

Si no se encuentran en la situación privilegiada de poder hallar con sus propias relaciones un trabajo decente, no les queda otra cosa que intentar su suerte. Y yo les doy la razón.

Sin duda, la mayoría de ustedes considerará que no es deseable intentar hacer algo por hombres que alimentan tales sentimientos con respecto a la sociedad, y ésta es, de hecho, la opinión de los responsables de la administración penitenciaria. Razonen, pues, a su modo, y rechacen una solución a un problema social, porque consideren conflictivo ayudar a crear las condiciones más adecuadas para la rehabilitación social de hombres que les detestan, pero no se sorprendan si éstos les enseñan los dientes. No se lamenten si uno de ellos les pide un día, y no con excesiva amabilidad, que le pasen su buena pasta. Y si la aventura les cuesta recibir una bala en la cabeza, añado que personalmente me sentiré muy a gusto.

Me alegraré particularmente, si es usted un empleado de Banco, de ochenta verdes al mes, y que ha opuesto resistencia para intentar salvar la pasta del Banco. Este empleado bancario simboliza a mis ojos la forma de ser más odiosa, pero a ustedes, ¿no es cierto?, les es muy simpático, muy tranquilizador. No se hace preguntas, sabe de qué parte se encuentra la ley y el buen derecho en todas las ocasiones. Éste será también un buen jurado que sabrá juzgar con toda la severidad deseable a la persona con antecedentes penales que no haya tenido el «valor» de trabajar honradamente.

Todo esto se parece a ustedes, es a su imagen, a imagen de su forma de sociedad, en la cual el último de los cobardes puede jugar a los jefes, si es miembro de un cuerpo constituido.

*France-Observateur* ©1957

## LOS DOS GHETTOS

Marguerite Duras se ha entrevistado sucesivamente con dos obreros argelinos en París, X... y Z... (se comprenderá que no revelemos su identidad), luego con una superviviente del ghetto de Varsovia, M... (no ha querido dar su nombre).

Marguerite Duras ha hecho las mismas preguntas a X..., y a Z..., y luego a M...

Éstas son las respuestas.

X... y Z... Obreros argelinos en París

—*¿VIVEN con el miedo siempre, o hay momentos de su vida en que tienen menos miedo?*

X... —Yo siempre tengo miedo a morirme. Cuando un argelino sale para ir al trabajo, dice: «¿Volveré esta noche?» Tiene miedo cuando va a trabajar, y a la vuelta, tras ponerse el mono y mientras trabaja, tiene un poco menos de miedo. Vivo en un hotel donde sólo hay argelinos. Por la noche, cuando hay un ruido en la escalera, todos nos despertamos y esperamos, todos. Pensamos que nos van a matar. Cuando usted ve a un agente con una metralleta, también usted tiene miedo de ver una metralleta, pero nosotros, nosotros esperamos la ráfaga. Tenemos miedo, sí, pero el miedo, ahora, está en nosotros, forma parte de nosotros. Es una sombra para nosotros. Es igual que un hombre que anda y le sigue su sombra.

Z.— Tengo miedo. No llevo nada encima. Tengo miedo, de todos modos. Incluso para tomar un vaso de café, hay que correr riesgos. Para comprar zapatos, hay que correr riesgos. Hace dos semanas fui a comprar zapatos en el boulevard Saint-Michel. Eran las tres de la tarde. Me detuvieron y me llevaron al puesto de guardia, donde permanecí dos días. No podemos ir de un distrito a otro. Diez minutos de Metro es demasiado. No tengo noticias de mi primo, que vive en el XIX desde las manifestaciones. Yo vivo en el V. Imposible ir. *Me da miedo ser argelino*. Cuando me cruzo con ellos cambio de acera. Pero, en cuanto me han cogido, ya no tengo miedo. Antes de ser detenido, pienso en mi mujer, en mis hijos, tengo miedo. Luego, no.

El miedo

—*¿Hay medios para tener menos miedo? Quiero decir, ¿de disminuir los riesgos?*

—Yo no uso bufanda ni corbata. Así, no me estrangulan. Hay que salir sin corbata, sin reloj, sin alianza. Ahora todos hacemos eso.

—*Este miedo, ¿acaso es el de lo desconocido, porque no saben nunca por qué ni*

*cómo se les avecinará el peligro?*

—Nunca. El día de la huelga, iba al cine; a las 2 de la tarde, me cogieron, me llevaron a Grandes-Carrières y me golpearon. No sé por qué. Ayer cogieron a un compañero, le pegaron. Duerme aún molido a palos, desde hace veinticuatro horas. No sabe por qué le cogieron y le pegaron. Les da de pronto. Quitaron 50.000 francos de ahorros a un compañero, a otro, 10.000 y a otro 300, todo lo que tenían: rompen nuestras fichas de paga y nuestros certificados de domicilio. Esto sucede cuando les da por ahí. En las comisarías, hay un tipo especial con una maza. Dicen «Extiende la mano izquierda.» Nos quitan el reloj. Y el tipo de la maza nos rompe el reloj, y lo pone con los otros relojes rotos. ¿Por qué? No sabemos nunca cuándo, ni por qué.

—*¿Qué es lo que les hace golpearles, matarles, según ustedes? ¿El miedo a ustedes?*

—Yo no lo creo. El odio. Fíjese, los árabes han sido insultados siempre, siempre. Pero, mientras era inofensivo, mientras era pintoresco en las calles, el árabe sólo era insultado. Es desde que ha intentado levantar la cabeza, desde que ha dejado de ser solamente una bestia de carga, y ha reivindicado su dignidad, la cosa no ha funcionado más. Entonces, empezaron los golpes.

Z.— Es el odio, sí.

X.— En todas partes, siempre tenemos miedo de que nos maten. Ahora que el toque de queda se ha retrasado, aún tenemos más miedo. El retraso del toque de queda es un fracaso de la policía, y entonces tenemos aún más miedo.

X.— Hay que estar siempre juntos. Nuestra salvaguardia es ir a lugares donde hay mucha gente. El sábado o el domingo, por ejemplo, lo mejor para nosotros son los grandes bulevares. Aunque no haya más que un diez por ciento de la multitud que esté con nosotros, se atreven menos. Hay que ir con cuidado, sobre todo, de no encontrarse solo cara a cara con ellos en una avenida desierta. Ya se sabe que entonces son las Grandes-Carrières o el Sena.

Z.— Sí, es mejor que nos encuentren delante de la gente que solos. Pero yo, los días de salida, ahora me quedo en casa. No me atrevo a salir. Leo los periódicos. Tengo miedo de los perros de Vincennes y de la Puerta de Versalles.

—*¿El problema de las habitaciones?*

X.— Todavía es fácil, pero hay que ir con mucho cuidado. Tenemos que agruparnos, sólo podemos vivir juntos. Si soy el único argelino que vive en un hotel habitado por franceses, me cogen al día siguiente. Agrupados, nos avisamos unos a otros sobre los que cogen los polis.

—*¿Comer?*

X.— Es también el miedo. Vamos al restaurante. Apenas encargado el menú, se corre el riesgo de que llegue el coche de la policía. Todos embarcados. En la calle, vuelcan nuestros barreños, y luego dicen: «Es mierda, recógela por el suelo.» Esto sucede con frecuencia. Si no la coges, un garrotazo.

## La felicidad

—¿Se hacen ustedes aún una idea, fácil y simple de la felicidad?

X.— Sí. Pido a Dios vivir hasta la independencia. Si veo ondear mi bandera sobre mi patria, lo demás me da igual. Desde que nací, veo ondear la bandera francesa sobre mi patria. En Francia, también veo siempre la bandera francesa.

Z.— Para mí, es el fin del odio. Se acabó el miedo, se acabó el temor. Salir a la calle y que nadie te mire de reojo. Que las calles con polis dejen de existir.

—¿Conserva usted una esperanza para usted mismo, un proyecto personal?

X.— De momento no. El único deseo que se mantiene en el corazón y en la cabeza del argelino, es ver la bandera argelina en su país. Es difícil encontrar un argelino que diga: «Tengo ganas de tener algo, un coche, o incluso un traje.» No hay nada que nos apetezca. Ni siquiera vestarnos, no nos apetece. No me he afeitado desde hace tres días. Hace tres meses que no he ido al barbero. Hay compañeros que se cortan el pelo muy corto, para no tener que preocuparse más de ello.

Z.— Enviar el dinero a mi mujer. Después, prefiero gastar de cualquier manera lo que me queda. Estoy completamente desanimado. Somos muertos vivientes.

—Para un argelino, el amor en Francia, ¿qué quiere decir?

—Respecto a las mujeres, antes había todavía una esperanza. Ahora, no. También ellas tienen miedo. A una mujer francesa que está con un argelino, también se la maltrata. No tenemos ninguna esperanza de ser amados por una mujer francesa. Las mujeres francesas que hubieran podido ir con nosotros, prefieren ir con los negros. Quedan las prostitutas. Pero, ni siquiera tenemos ganas de ir con prostitutas. Todo ha terminado para el hombre argelino que está en Francia, el amor se le escapa de las manos.

Z.— En el distrito VI aún es posible abordar a las mujeres, en el resto no.

—¿Creen ustedes que su condición se parece a otra? ¿A cuál?

X.— Yo pienso en los hindúes antes de la llegada de la independencia nacional, antes incluso, antes de Gandhi. Hay camaradas que dicen, que somos como los judíos, bajo la ocupación alemana. Dicen: «Esto recuerda el golpe Eichmann. Sólo les falta el horno crematorio y la cámara de gas.»

—En medio de este horror, ¿qué derechos les quedan aún?

X.— (Se ríe.)— Estamos asegurados. Tenemos derecho a poner una denuncia. El compañero al que los polis habían quitado 50.000 francos de ahorros, preguntó cómo poner una denuncia. Le dijeron que para ello fuera a una comisaría de policía. Hace un mes, fue detenido un compañero mío. Un poli le dio una patada en la cabeza, y le saltó un ojo. Nunca volvió. Estoy seguro de que los polis lo mataron en un bosque, porque estaba demasiado herido. También sé que, si se encuentra su cuerpo, dirán que se trata de un ajuste de cuentas entre argelinos. ¿Qué derecho tengo a intentar saber? Si intento saber, iré a Grandes-Carrières.

—¿Su soledad? ¿El aburrimiento?

X.— *Me siento solitario. Estoy en una soledad que ningún ser humano europeo puede imaginar, ni puede comprender, lejos de mi patria, lejos de mi familia. Por suerte somos numerosos. Ustedes no tienen idea de la solidaridad que existe entre nosotros. En el hambre, en la soledad, en los malos tratos, todos somos hermanos. Ustedes no tienen ni idea de esto. Sólo esperamos una cosa, marcharnos.*

Z.— No sé ya qué hacer de mí fuera de mi trabajo. Me aburro enormemente. Vivimos y trabajamos contra nuestra voluntad. Estoy completamente desalentado.

El trabajo

—¿El trabajo?

X.— Estoy despedido. Tres de mis camaradas también. Por este lado, no hay esperanza para nosotros. Faltamos con demasiada frecuencia. Nos detienen con demasiada frecuencia. Causamos molestias a nuestros patronos.

Z.— Tengo un buen patrón. Todavía trabajo. Cuando me rompen el salvoconducto de noche (soy cocinero), mi patrono lo hace renovar. Mientras trabajo, estoy contento. Fuera, es terrible. Por la noche eres bueno o malo, según les apetezca. A un argelino no le preguntan nunca quién es.

—¿Qué piensan ustedes de la actitud de los obreros franceses respecto a ustedes?

X.— Los obreros franceses no son muy regulares con nosotros. Hay que decirlo. Si estamos en igualdad, puede pasar. Si somos especializados, si ganamos más a la hora, no va en absoluto. Lo mismo sucede con la mano de obra italiana, portuguesa o española, se producen inmediatamente unos celos mayores que respecto a los otros. Sabemos que es inevitable.

—¿Cómo nos ven ustedes? ¿Todos iguales?

X.—No, no detestamos a todos los franceses. Incluso entre los polis hay diferencias. Una vez, oí a un poli decir a su colega que dejara de dar golpes. Otra vez, un cabo me hizo salir del puesto de policía, diciendo que me conocía de vista, y que era un vecino.

Z.— Sí. Lo sabemos. Hay franceses que están con nosotros.

—*En relación a la existencia que ustedes llevan ¿cómo ven la nuestra, la de los franceses en general?*

X.— Toda vida francesa nos parece un milagro. Incluso la del obrero francés, es una vida de pachá.

—¿Qué palabras, según ustedes, definirían su vida?

X.— Creo que se puede decir exactamente: aterrorizado. Tenemos una vida aterrorizada. Somos gente despreciada, desarmada de todo nuestro honor y nuestra dignidad. Ante nuestros patronos. E incluso ante muchos obreros franceses, somos gente desarmada de nuestro honor y de nuestra dignidad. Ni usted ni nadie aquí en Francia, puede imaginar lo que es esto. Es una gran diferencia. La palabra, ya que

usted me la pregunta, es la palabra: racismo. Pero hay una gran diferencia, entre usted y yo, ESTA PALABRA. Muchos franceses —nosotros lo vemos— ven al diablo cuando nos ven. Muchos franceses —nosotros lo vemos— si encontraran la manera de hacer justicia la harían. Nosotros vemos que nos miran, no nos equivocamos. Cuando volvemos del trabajo y tomamos el Metro, si somos el único argelino en el vagón, sabemos que somos la peste en persona para este vagón. Hace unos días, me encontré en esta situación: de ser el único argelino en un vagón de Metro. Había entre los franceses de este vagón una vieja, que estaba muy cerca de mí, su bolso me tocaba. Entonces hice lo que hacemos nosotros en ese caso, me puse las dos manos sobre el cinturón del pantalón, sobre la tripa, bien a la vista, y me giré. La vieja se giró y volvió a ponerse delante de mí. Lo hizo dos veces. Tuve miedo. Empujé a la gente sin excusarme. Había un sitio libre, fui a sentarme. La vieja me siguió hasta ponerse a mi lado. Todo el mundo nos miraba. Hubo otra vieja, al otro extremo del vagón, que intervino y dijo a la primera: «La observo. Es una injusticia lo que hace.» Cuando soy el único argelino en un lugar, lo sé, siento que soy el diablo en persona.

Z.— Yo no tengo ya derecho a tener una discusión con otro hombre: cualquier francés tiene razón en relación conmigo, en cualquier caso. Tengo que ceder siempre. Estoy desarmado de antemano.

### La venganza

—¿Grandes-Carrières? ¿El Sena?

X.— En la comisaría de Grandes-Carrières, hay un sótano... Desgraciadamente usted, usted no lo verá nunca.

»En el Sena, pensamos todos. Muchos de nosotros venimos de pueblos de montaña, y no sabemos nadar.

### ¿La venganza?

X.— Si el F.L.N. nos da la orden de atacar a la policía, tengamos miedo o no, incluso sin arma, a la mañana siguiente del día en que el F.L.N. nos diera esta orden, no habría muchos que vacilaran, se lo juro. Pero, a nosotros, el F.L.N. no nos da esta orden. No tenemos derecho a tener siquiera una lima de uñas en el bolsillo. Cuando nos registran, los polis, cada noche en el hotel, lo saben bien. Se irritan también porque, encima, no nos encuentran siquiera una lima de uñas.

### M., superviviente del ghetto de Varsovia

—¿Vivía usted siempre en el miedo o había momentos en que tenía menos miedo?

M.— Yo era muy pequeña. Teníamos miedo a morir de hambre. Pero hasta «la gran acción», no teníamos particularmente miedo. Temíamos a los alemanes armados que venían al ghetto, temíamos cruzarnos con un alemán, pero era un miedo pasajero. Estábamos mucho más seguros en el ghetto que fuera, entre nosotros. Mi padre estaba integrado entre los polacos, y tenía la posibilidad de dormir, de esconderse en el lado

ario, pero siempre volvió a reunirse con el ghetto. Mi padre rechazó incluso la complicidad de un alemán para esconderse en Alemania, y no era sólo la solidaridad lo que le empujaba a permanecer en el ghetto, era también un sentimiento de seguridad. Yo era muy pequeña, pero me sentía humillada por ser una persona encerrada en el ghetto, indefensa. Consiguieron hacer esto.

## El miedo

*Hasta «la gran acción», sí, había recursos contra el miedo. Vivir a cualquier precio era en sí una defensa contra el miedo. En el momento de la «gran acción», de defenderse contra la muerte a la que los alemanes querían someternos. Era preferible suicidarse. Durante «la gran acción», de julio a noviembre de 1942, era un miedo definido: el de la muerte. En este momento, recuerdo que tuve miedo, sin parar. Los alemanes estaban siempre en el ghetto. Los alemanes estrechaban cada día el ghetto, y cada día la muerte estaba más presente.*

—*Me contaba usted, que tenía ocho años cuando un policía alemán disparó en contra suyo, porque había intentado escapar de la habitación donde él acababa de entrar. ¿Cómo era este alemán?*

M.— Estaba muy tranquilo. En el ghetto, incluso cuando nos pegaban, cuando disparaban sobre nosotros, permanecían impasibles. Si me acuerdo de un alemán en el ghetto, veo a un hombre tranquilo y frío. Nos tuteaban. Nos llamaban «puerco judío». Sin embargo, recuerdo que en 1940, un alemán dirigiéndose a mi madre, la llamó «Madame». Después no. En los campos, sentían un rencor espantoso para con los deportados, porque vivían con los deportados en el mismo lugar. En los campos, la vida de los S.S. estaba vinculada a la de los judíos. En el ghetto, venían como visitantes, mataban y regresaban a Varsovia.

—*¿El problema del alojamiento? ¿El de la alimentación?*

M.— Yo nunca tuve hambre. Mi familia era rica. La comida de contrabando era muy cara, pero mis padres podían permitirse el lujo de comprarla. Pero, para ir a mis clases, pisaba cadáveres, la mayoría de niños. Mi primer profesor se murió de hambre. El problema del alojamiento era terrible. Cuando los ghettos de provincias pasaron al de Varsovia, el problema del alojamiento fue trágico. La gente vivía en las calles y se moría en las calles. No había Metro.

## La felicidad

—*¿Se hacían aún una idea fácil y simple de la felicidad?*

M.— La felicidad era de antes de la guerra. Una vida normal, incluso con antisemitismo, era la felicidad.

—*¿Conservaban alguna esperanza, algún proyecto personal?*

M.— Cada judío del ghetto tenían como preocupación principal sobrevivir en el ghetto. Antes de la «gran acción», se podía tener una esperanza personal. Me acuerdo

de que mi madre, de vez en cuando, se hacía hacer un vestido. Durante «la gran acción», ningún proyecto personal, por supuesto, era pensable.

—*El amor, en el ghetto, ¿qué quería decir?*

M.— Como todas las formas de vida, el amor existió en el ghetto. El amor en el ghetto salvó a personas, también perdió a personas, a parejas que no querían separarse. No creo que se diera, que yo sepa, ningún amor entre los alemanes y los judíos del ghetto. Las chicas judías que salían del ghetto y eran encontradas en Varsovia, las devolvían al ghetto y las fusilaban.

—*¿Cree que su condición se parecía a otra? ¿Ya cuál?*

M.— A ninguna. Pero, si me preguntan si la existencia del ghetto es posible, pienso que siempre es posible. Creo que siempre hay condiciones «objetivas» que pueden cobrar esta forma. La historia argelina es espantosa, pero no ha adquirido esta forma. Creo que si aquí se da una exageración de la policía francesa respecto a los argelinos, esta exageración es común a todos los policías de los países que están amenazados o están perdiendo sus colonias. Ayer, me enteré de que hay muchos argelinos ahogados en el Sena. Para mí, no hay en ello nada sorprendente. Tomo esto como un hecho casi natural. Políticamente, nada puede entusiasmarme, ni nada puede sorprenderme.

—*En medio de este horror, ¿qué derechos les quedaban?*

M.— Teníamos el *Judenrat*. Un judío que robaba a otro judío era castigado. Un alemán que robaba a un judío no era nunca castigado. Un judío que hubiera robado a un alemán, hubiera sido fusilado.

El trabajo

—*¿El trabajo?*

M.— Mi padre trabajaba mucho, era químico. Mi madre era bacterióloga, y también trabajaba mucho. El trabajo era muy importante, era no sólo una defensa material, sino moral. Un hombre sin trabajo era un hombre que se moría de hambre y al que se humillaba aún más.

—*¿Cómo veían ustedes a los alemanes? ¿A todos iguales?*

M.— Yo los veía a todos a todos iguales. Con todo, incluso en el ghetto, mi padre recibía la visita de un amigo alemán. Este alemán fue fusilado en 1944.

—*¿Qué palabras, según usted, definían su vida?*

M.— No lo sé, es difícil. Hay personas que dicen: «Me alegro de haber sobrevivido a esta experiencia, porque me ha enriquecido moralmente.» Yo encuentro que es repugnante. El ghetto me da asco. Considero normal la actitud de los argelinos. Ellos son una nación. Nosotros no éramos una nación. Si se cogiera, por ejemplo, a los pequeños comerciantes franceses y se los encerrara en el ghetto, ¿qué harían? La cosa sucedió así con los judíos. Los argelinos son un pueblo.

La venganza



—¿*La venganza?*

M.— Yo era demasiado pequeña, no tenía más que complejo de inferioridad respecto a los alemanes. Mi padre decía con frecuencia: «Cuando lleguen los rusos, yo me inscribiré en la N.K.V.D. y los mataré a todos.»

*France-Observateur* ©1961

## DIÁLOGO CON UNA CARMELITA

Nuestro deseo ha sido relatar aquí una experiencia rigurosamente vivida en la lealtad y rigurosamente sobresaliente en la lealtad. No podemos, so pena de reducir nuestro papel de informadores, negarnos a contar tal tipo de experiencia en favor de tal otro. Pensamos que no hay auditorio particular para tal verdad, que la verdad no es aristocrática y elegida, sino que se dirige a todo el mundo, y que el suceso de Seine-et-Oise es tan incognoscible como cualquier otro, en el terreno que sea, incluso el del corazón y el del espíritu. El corazón y el espíritu, creemos, son las cosas mejor repartidas del mundo y aunque esperemos ser calificados de distintos modos e incluso contradictoriamente debido a este testimonio, consideramos que es nuestro cometido publicarlo.

—¿*CREE usted que la «verdad» sobre el Carmelo —estuvo usted en él quince meses— es tan particular, que no puede ser inteligible para todo el mundo?*

—No lo creo. Basta con estar abierto, ser sensible a toda tentativa, al relato de toda experiencia honrada y vivida en la sinceridad, para admitir ésta. Y admitir no comprender lo que no se puede comprender.

—*Los reportajes que han aparecido sobre la vida del Carmelo, ¿son verídicos o no?*

—No es que mientan, pero están tan lejos de la verdad como la idea que yo me hacía de él antes de entrar. La diferencia es igualmente grande. Uno se inventa una película por adelantado con pasos sin sonido, y la paz del claustro. No es verdad.

—*¿Así que el Carmelo es muy distinto al Carmelo que uno se espera?*

—Sí. Las modalidades prácticas son inimaginables de antemano. Pero ya que se va allí, con la decisión de renunciar a todo lo que es humano, no pueden chocar. Todo es contra natura, pero uno se lo espera. El problema no reside ahí. El problema es saber si se pueden soportar o no estas modalidades. Pero, en general se puede. La naturaleza es astuta. Se adapta o se desquita por todos los medios.

—*¿Por ejemplo?*

—Por ejemplo, por medio de la alegría: media hora después de entrar en el Carmelo, eran las doce y media del mediodía, la hora del recreo, en primavera. Me quedé horrorizada. Tuve deseos de marcharme inmediatamente. La maestra de novicias y las veinte carmelitas se reían a carcajadas. Me pregunté cómo y de qué se podía reír en un Carmelo. Era aterrador. Una llega allí con una idea de absoluto, esperando encontrar una atmósfera mística de mucha gravedad, y oye morirse de risa a veinte religiosas.

—¿De qué?

—De todo. De nada. Yo no pude reír sino raramente. Se ríe porque un polluelo ha nacido negro en lugar de nacer amarillo. Se ríe por un accidente de lejía, por una tontería. Esto es lo que quería decir, cuando me refería a que la naturaleza se desquita siempre, y que es astuta. En general, se considera que las buenas monjas son alegres.

—*Estas dos horas de recreo, ¿son las únicas horas en que las carmelitas tienen derecho a hablar entre ellas?*

—Sí. El silencio continuo es también una prueba nerviosa bastante fuerte. Pero, observe que este silencio está «ocupado». Se trabaja. Se zurce ropa blanca. Se encuadernan libros, misales —a veces obras de Claudel o de Péguy—, se fabrican hostias, relicarios, imágenes... Pero leer, de eso ni hablar. Sólo libros de piedad. Es un vacío intelectual espantoso.

—*Sin hablar de las modalidades de vida que son conocidas, ¿podría decirme cuáles son, una vez más, las más duras de soportar?*

—Todo es duro. El sueño. Tanto las hermanas profesas como las novicias, sólo duermen seis horas cada noche, durante todo el año. En la oración de la mañana, algunas duermen de rodillas balanceándose. El traje también. Es el mismo para todo el año: sayal usado en verano, sayal no usado en invierno, con una túnica de lana blanca debajo. Al cabo de seis meses, cuando se deja de ser postulante, te quitan toda tu ropa interior privada. Invierno y verano se va desnuda debajo del vestido. No se dispone para el aseo más que de un cántaro de agua fría por día y, una vez por semana, un jarro grande de agua caliente. Hay que apañárselas. Se consigue. Antaño, el lavado tenía que hacerse siempre, vestida con la túnica de lana blanca. Todo es duro, excepto el trabajo.

—*¿No puede el trabajo compensar este silencio continuo del que usted hablaba?*

—No del todo. El trabajo es una ocupación física, deja el espíritu libre. Por otra parte, hay que hacerlo con espíritu de oración. De todos modos, cuando hay que hacer un trabajo complicado, se es bastante feliz.

—*¿Podría usted decirme aún una palabra sobre el único momento en que la regla del silencio se levanta, sobre las dos horas de recreo?*

—La nulidad de las conversaciones es sorprendente. Al tener que desterrar conversaciones personales, toda alusión a su pasado también, las carmelitas mantienen entre sí conversaciones de amas de casa. Yo creo que las mujeres sufren más que los hombres, a causa de esta regla de silencio.

—*Lo que me dice usted me sume en el espanto. ¿Es acaso una palabra inadecuada?*

—No. Es la palabra. Hay un pánico, un vértigo, a tomar conciencia de este vacío. Por suerte, no se tiene continuamente conciencia de él. Es un riesgo enorme, jugarse la vida por semejante absoluto. El fracaso es tan desmesurado que su sola perspectiva llena de espanto.

—*¿Puede resurgir una vida privada y una sociedad, de todos modos y a pesar de*

*las prohibiciones, de la comunidad? ¿Puede hablarse de una sociedad?*

—Sí. Se puede hablar de sociedad.

—¿Cómo?

—En las relaciones con los superiores. En las relaciones de trabajo. En las relaciones mudas, de gestos. De veinte religiosas, tres o cuatro, en realidad, logran eficazmente no tener relaciones sociales con sus compañeras. Algunas no tienen siquiera que luchar contra estas tentaciones, pero es muy raro. En realidad, la sociedad nace cuando una religiosa experimenta más placer al encontrar a determinada de sus colegas, por ejemplo, en un pasillo, que a otra.

—¿Cree usted que estas modalidades físicas tan duras, de las que habla, pueden más por ellas mismas, que la fe?

—No. Porque las modalidades han sido siempre y son duras para todas (las viejas religiosas hablan con ternura de sus primeras dificultades, de su antigua gula, etc.). Además porque son inherentes a la fe misma: se va allí para buscarlas, incluso aunque sean sorprendentes. Por otra parte, existen exutorios para esta dureza, para la rabia que se experimenta por no soportarlas serenamente.

—¿Las penitencias corporales?

—Sí. Dos veces por semana se «dan la disciplina». Esto se hace en común en el coro de la capilla. Con los torsos desnudos, hasta la cintura, se golpean con un látigo hecho de cordeles trenzados, con todas las luces apagadas, y las cortinas negras echadas, mientras se recita el *Miserere*. Aunque este acto es en principio una penitencia, es decir un acto positivo de amor a Dios y de renuncia a uno mismo, es también, en realidad, una distensión física necesaria, una forma de hacer uso de la ira contra sí mismo.

—¿Es esto un derivado sexual? Puede no contestar, por supuesto.

—Contesto. Sí. Muy sencillamente es un derivado sexual necesario, del que, desde luego, la mayoría de las monjas no tienen conciencia.

—Decía hace un momento, que la naturaleza es astuta. ¿Podría decir también que lo es en el aspecto sexual?

—El hombre está olvidado. Pero, a pesar de la impersonalidad de las relaciones, sí, es indudable que, en toda comunidad, ciertas religiosas ejercen en otras una atracción casi amorosa.

—¿Se puede hablar de amor?

—Sin duda. Por compensaciones solapadas más o menos conscientes.

—Volvamos a las penitencias. Los progresos de la psicología y del psicoanálisis, ¿no entrañan el riesgo de que cambie su comprensión?

—Sí. Tanto más por cuanto San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila nos ponen en guardia contra «la búsqueda del yo», que se da en un exceso de penitencia. De ahí, por otra parte, el consejo de no practicar nunca penitencias supererogatorias sin el consejo de los superiores. La maestra de novicias informa de este punto a la regla alrededor de un mes después de la entrada, cuando te entrega «la disciplina».

Siempre en términos indirectos. Después, nunca más se habla del tema entre las carmelitas.

—*¿Junto a estas penitencias obligatorias, las hay voluntarias?*

—Sí. Hay unos brazaletes con púas de hierro que se ponen alrededor de los brazos. Nadie te empuja a ello, absolutamente nadie. El objetivo buscado no es el sufrimiento, sino el ejercicio de la voluntad y evitar el mínimo abandono a la molicie.

—*¿Cree usted ahora, con la distancia, en lo absurdo de estos ejercicios de la voluntad, o no cree en ello?*

—No creo en ello: puede parecerles absurdo, porque no tienen ningún equivalente a este tipo de ascesis en la vida ordinaria. Pero, se logran resultados extraordinarios en el equilibrio, la lucidez, el conocimiento del hombre partiendo de la claridad, el conocimiento de las posibilidades infinitas del espíritu y en un perfecto amor a Dios. Seres excepcionales. La voluntad de oración no es una palabra vana. Estas prácticas pueden chocarles, pero están en la tradición de los Padres del desierto, son de una inspiración muy oriental y muy corriente en las órdenes contemplativas.

—*¿Usted no ve ninguna equivalencia en la vida laica, ni siquiera lejana, a este género de experiencia?*

—Religiosamente hablando, la respuesta que le darían las personas que tienen fe es que, en la vida ordinaria y social, el amor de Dios permite esperar, aunque mucho más raramente, una misma voluntad de oración. Porque el claustro, con su perfecta organización en vistas a la contemplación de Dios, constituye un cuadro privilegiado al hacer el vacío de las cosas humanas y los intereses humanos. Humanamente hablando, no veo más que el encarcelamiento de la prisión que pueda compararse a ello. Con esta diferencia —lo sé personalmente, he estado detenida por causas políticas durante varias semanas— que la cárcel, al no ser deseada, es una renuncia aún más perfecta de la voluntad propia que la ascesis voluntaria religiosa. En el Carmelo se está entre iguales, uno se desprecia cara a Dios, pero este desprecio deja intacto el sentimiento que se tiene de la propia dignidad. Además, se tiene el sentimiento de una vocación excepcional. No se lleva a la cárcel la estima considerable de sí que se lleva al Carmelo. O es muy raro. Pero fíjese, los textos de Jean Genet hacen pensar en los de San Juan de la Cruz. Su experiencia de la abyección es de orden místico porque, soportándola sin esquivarla, halla la salvación y la dignidad en la rebeldía.

—*¿Lleva también la cárcel su exutorio a la ira?*

—Por supuesto, es precisamente la rebeldía... Se puede ejercer esta rebeldía de forma ilimitada: el carcelero es despreciable por definición, incluso cuando no es un cerdo.

—*¿Acaso la posibilidad ilimitada de esta rebeldía, como usted dice, entra en el «atractivo» de la cárcel?*

—Sí. Es por otra parte, una cosa fácil. He visto delincuentes en los que la cárcel ejercía una especie de fascinación. Como el ambiente del Carmelo para ciertas

religiosas. Las muchachas simples, sobre todo. Porque, sabe usted, hay monjas que dicen haber permanecido veinte años en la Noche Oscura, pero que en realidad han permanecido veinte años en el vacío.

—*¿Es difícil entrar en el Carmelo?*

—Sí. No puede entrar cualquiera en el Carmelo. Las vocaciones se examinan. En principio, hace falta tener una dote, sobre todo para ser «monja del coro<sup>[7]</sup>» No se admiten sin dote más que a las personas que se considera pertenecientes a una élite. Ciertas comunidades son ricas, otras pobres, esto plantea problemas diferentes; pues los recursos de una pequeña comunidad enclaustrada, que vive una vida organizada según un modelo de existencia de hace siglos, son limitados. Esto toca al problema espinoso del dinero y de la Iglesia. La Iglesia es un poder ordenador, es lo que le da fuerza, y lo que a su vez la esteriliza.

—*¿Pueden considerarse democráticas las comunidades religiosas?*

—No, son lo contrario de una sociedad democrática. Están las legas, que son en cierto modo las criadas de la comunidad. Son las que hacen los trabajos pesados. No rezan el oficio (rezan muchos rosarios), y pasan mucho menos tiempo en el coro. Además, no tienen literalmente «voz en el capítulo», es decir que salen de las reuniones del capítulo cuando empiezan las deliberaciones sobre la dirección material y espiritual de la comunidad. Si se les reconoce la posibilidad de ser tan místicas y tan santas como las religiosas de coro, son, sin embargo, socialmente hablando, religiosas de segunda clase. Creo que deben de sufrir a causa de ello.

—*La toma de conciencia de un ser de su singularidad —aquí elegido— ¿persiste acaso después del acto por el que se expresan en este caso la entrada en el Carmelo?*

—No debería durar. Pero, son las muchachas simples las que resisten mejor a la tentación de hacerla durar. En realidad, todo en la regla está concebido para luchar contra el culto del yo.

—*¿Deja la obediencia religiosa, en su principio, algún tipo de libertad de espíritu? Pienso en la libertad política.*

—No. Se prohíbe juzgar a los superiores. Para las elecciones se aconseja con insistencia votar por determinados partidos políticos, descartando conflictos muy severamente sancionados.

—*¿Tardó seis meses en salir del Carmelo?*

—Seis meses, sí. En el noviciado, se salen muchas. Después de los votos, al contrario, es muy raro. Yo creo que cada salida es un caso especial. Se entra con la intención de obedecer ciegamente. No olvide que la obediencia es uno de los tres votos (pobreza, castidad y obediencia), que uno se dispone a pronunciar. Así, pues, si dudas de tu vocación, durante cierto tiempo por lo menos, sigues, sin embargo, otorgando confianza a tu superior, que te dice que esto es una tentación corriente.

—*¿Cómo salir de esta contradicción?*

—Sólo la insistencia puede dar razón de esta contradicción. Yo insistí seis meses. Pero, piense que se puede tardar dos años —conozco un caso— para intentar no salir

del Carmelo. Porque sucede que uno no puede, físicamente, soportar la existencia del Carmelo. En este caso, es la superiora quien decide hacerle salir a una. Pero en estos dos casos opuestos, la única arma es la insistencia encarnizada.

—*¿Una vez fuera?*

—Se tiene la impresión de estar despojado, desnudo. Pero se sigue obsesionado durante mucho tiempo tanto por el modo de vida como por el ideal a los que se ha renunciado, incluso si se ha querido renunciar a ello a toda costa. Porque uno se ha investido completamente, cuando ha intentado de verdad la experiencia total. Imagine, por ejemplo, las horas de coro (siete u ocho horas diarias), que no son horas de reposo, aunque no se pueda decir que son horas de actividad cerebral. La oración es la expresión de la fe, e incluso si se piensa que la fe es una secreción del espíritu, existe. No se la puede negar más que a otros productos del espíritu humano.

—*¿Qué tipo de nostalgia deja el amor de Dios y qué compensaciones posibles hay en este amor?*

—Es una actitud interior que se ha convertido para mí en algo tan ajeno, que en realidad casi no puedo hablar de ello. Cuando perdí la fe, sufrí por no poder rezar. Por no tener a alguien a quien dirigirme. No veo equivalente a esto excepto la desesperación absoluta e inerme del final de un amor.

*France-Observateur* ©1958

## LA VÍA DE LA ALEGRE DESESPERACIÓN

Cada vez que Marguerite Duras realiza una película, una misma violencia enfrenta el entusiasmo de un público fiel y la exasperación —no menos fiel— de sus detractores. *Le Monde* subrayó siempre la importancia de esta obra cinematográfica, que no puede parecerse a ninguna otra, ya que no deja de avanzar, al lado del cine francés. *El Camión* (que ha sido elegida para representar a Francia en el Festival de Cannes) y *Baxter, Vera Baxter* han aparecido casi al mismo tiempo. El guión de *El Camión* acaba de publicarse en las Editions de Minuit, pues las películas de Marguerite Duras son en primer lugar textos.

Marguerite Duras presta a la vida y a las personas, una atención generosa, y tiene una filosofía propia, a la vez que habla del paso de lo escrito a la realización de manera que, después de ella, no se puede mirar la televisión, ni ir al cine, ni escuchar la radio con la misma tranquilidad. En esta entrevista, no dice nada de las dificultades materiales, ni de los presupuestos ridículos. Hace casi veinte años que escribe guiones (*Hiroshima mon amour*, fue en 1959), hace once años que es cineasta. Ha dirigido once películas, desde *La Música* a *El Camión*; se apuesta sobre su pasión para dejarla luchar, y hacer con poco lo que otros no han sabido inventar con millones. A propósito de esta entrevista, que hubiera podido titularse «el cine y la política, es lo mismo», dice que «hay que salir de la desesperación triste y llegar a la alegre desesperación».

CLAIRE DEVARRIEUX

—¿CÓMO se puede concebir que una película se base únicamente en la palabra?

—*El Camión* no se apoya únicamente en la palabra, hay alguien que lee y alguien que escucha. El camión en la carretera es una imagen, es imagen. No hubiera podido ser teatro. *El Camión* no se representa, se lee y no ha sido ensayado. Si lo hubiera sido, hubiera sido otra película.

No sé si se puede hablar de realización, ni siquiera de montaje en *El Camión*, quizá solamente de una colocación. En la cadena de la representación, hay un parapeto blanco: en general, un texto, se aprende, se representa y se interpreta. En este caso, se lee. Y se produce la incertidumbre en cuanto a la ecuación *Camión*. No sé qué sucedió, hice esto porque sí, por instinto, y me doy cuenta de que la representación ha sido eliminada. *El Camión* es sólo la representación de la lectura en sí. Y además está el camión, elemento uniforme, constantemente idéntico a sí mismo, que atraviesa la pantalla como lo haría un pentagrama musical.



Digo *El Camión*, del mismo modo que oigo hacerse la escritura. Pues ésta se oye, antes de la proyección en la página. Ya es esperada antes de la salida de la frase. Me suspendo en este espacio, es estar lo más cerca posible del enunciado interno. En general, existe la proyección en la página y la prensión de lo escrito por un tercero. Es el espectáculo. Ahí esto no existe. No se desciende hacia el estallido del texto. La lectura hace ascender hacia él, hacia el lugar donde él aún no ha sido dicho. En una relación personal, en la vida, hay surgir de la palabra, y no hay nada a hacer, nunca se vuelve a producir, ni en el cine ni en el teatro. Hay una especie de paso al acto del texto que la utiliza y que la envejece. En *El Camión*, excepto yo que lo conocía por haberlo escrito, nadie había oído el texto. Por supuesto, es un riesgo muy grande. *El Camión* es este riesgo.

Como si lo escrito fuera una clandestinidad

Es un texto aproximativo e intercambiable en su inmensa mayoría. Esto cuenta mucho. En todo momento, yo podría autorizarme a cambiarlo todo. La película se hizo a la vez que se filmaba. La película se escribió a medida que se desarrollaba. Es también esto, *El Camión*. La película está en peligro a cada instante, el desarrollo no fue consignado por adelantado, e incluso ahora está en peligro de no existir. Incluso yo, cuando lo veo, me digo que se va a parar, está en peligro de estropearse. Nunca había hecho una película con tanta duda. En lugar de ser estéril, esta duda, era una libertad más para Gérard Dépardieu y para mí. No sabíamos a dónde íbamos, la virtualidad era completa a la partida y a la llegada en esta historia que no tiene lugar, que se detiene antes. Quizás aquí sería necesaria una pregunta sobre la detención de la historia.

—...

La responsabilidad de la detención de la historia incumbe al chófer. Él la rechaza. El chófer es también el espectador. Por medio de él, con frecuencia, la mujer contesta al espectador. Su disparidad es el objeto de la película —que la mujer conteste a los espectadores resultaba sorprendente, sobre todo, en Cannes. La cabina del camión, es la sala de cine. Están encerrados en un mismo sitio, juntos, el espectador y la película, la mujer y el chófer.

*Habría que volver a la representación.*

—¿Quién habla en una representación teatral y cinematográfica? No creo que sea el autor. Es el director y el actor. Ellos toman un texto a su cargo. El texto consignado en la escritura, el texto, el libro, está cerrado. En este momento del recorrido, nadie conoce el alcance del texto excepto el autor. Nadie lo ha traducido aún. La operación del autor es completamente solitaria, intransmisible para la puesta en escena y los actores. Éstos abordan el texto, lo traducen. O el autor lo reconoce, o es un espanto. Esto me ha sucedido. Era preciso entonces, que yo volviera al libro para volver a encontrar el texto. En *El Camión*, estos intercesores no existen.

Cuando un texto se representa, es cuando se está más lejos del autor. Incluso a mí, cuando realizo uno de mis propios textos, me ha sucedido; excepto en *India Song*. En *India Song*, los actores proponían los personajes, pero no los encarnaban. El «off» es aún lugar de lo escrito. La representación fantástica de Delphine Seyrig en *India Song* consiste en que nunca se nos presenta, como si se tratara de la llamada Anne-Marie Stretter, sino como su doble lejano, contestable, como despoblado, y ella nunca se tomó este papel como una ausencia que representar, sino, al contrario, como si su referencia a lo escrito A.M.S. permaneciera intacto. En las demás películas, algunas noches de rodaje, tenía la impresión de haber perdido completamente el texto. Estaba desesperada. Su virtualidad indefinida quedaba destruida, había salido de su estado de escrito, para alcanzar una especie de pronunciación definitiva. Si soy completamente sincera, he sufrido siempre por dar este paso, de cargarme el texto, por esto he hecho *El Camión*. No es un problema de actores. He tenido los más grandes, como Claudine Gabey en *Vera Baxter*, pero no, es como si lo escrito fuera clandestino y que, una vez la palabra se ocupa de él, dejara de serlo.

—¿Pero entonces, *El Camión*?

—Un actor se pone ante el texto y lo coge. Nunca está detrás. Yo, cuando lo leo, hay una coincidencia con mi texto. En *El Camión*, no hay representación de la lectura, hay una lectura, y lo que intento dar es lo que oigo cuando escribo. Es lo que siempre he llamado la voz de la lectura interior. Si las personas rechazan *El Camión*, es que rechazan tanto la naturaleza del texto como su lectura. Se trata, pues, de un rechazo total.

El hecho de que el actor y la realización se ocupen del texto y de la narración hace que ya no vaya al cine. Es difícil de decir. Hay mil años de teatro detrás de nosotros. Milenios de poder detrás nuestro.

—¿Es el mismo poder?

—Es poder, sí. No hay diferencia entre lo que se exhibe todas las noches en la televisión y las películas comerciales. No hay diferencia entre los hombres políticos que ocupan un cargo y los de la oposición, y el juego impuesto a los actores. A veces, la comedia finaliza. Es muy raro. Sucedió cuando Mendes France habló el otro día. Era completamente conmovedor: alguien que no mentía. Los otros son representantes, están en representación. Cuando un actor actúa, está en representación. Actores y hombres políticos son delegados, dejan de ser ellos mismos, venden su mercancía. Un buen actor, es el que vende mejor, es el único portavoz de la mercancía vendida. Algunos no son titiriteros, están, como Mendes France, en una especie de distracción de la representación.

El cine y la política, son lo mismo. Todo esto supone espectáculo. El cine supone espectáculo, la política es un espectáculo, divertido o no, para muchos es una diversión. Hay el mismo hiato al principio, iba a decir la misma mentira, tanto en la representación política como en la representación cinematográfica comercial.

Hablar en nombre de un poder establecido o en nombre de un poder futuro, es lo

mismo. En el discurso político, la facultad de equivocarse está completamente desterrada. Todos ostentan la solución ideal, son los salvadores, los detentadores perfectos de lo que yo llamo la solución política. Todos hablan partiendo de una solución radical, partiendo del poder. Esta afirmación, la hallo en los actores clásicos, en la declamación teatral, en el perfecto psicologismo de los actores de cine. Son ellos los que detentan la verdad del papel, son ellos los que detentan la verdad del futuro. Y de esto, ya hay más que suficiente.

Esta especie de hábito anclado, racionalista, sobre todo, europeo, de la necesidad de una solución política, quizás habría que abandonarla. Esta especie de responsabilización por parte del Estado, sea cual sea, con respecto al individuo, lo engaña. Y el espanto, el miedo que tiene la gente a verse abandonada a sí misma, es un miedo aprendido. Está la solución en una programación política. En una solución de partido. Prefieren cualquier programa político a la ausencia de programa, cualquier dirección, canallada y estafa política, a la ausencia de solución. La solución de los políticos, del gobierno o de la oposición, es rigurosamente idéntica.

El cine está en todas partes, y el teatro, tanto en la oposición como entre la mayoría. Quizás es esto lo que ha terminado. La mentira política es evidente, en todas partes, por qué no iba a denunciarse igualmente la mentira periodística y cinematográfica.

—*La mujer de El Camión dice: «Que el mundo vaya a su perdición es la única política» ¿Qué quiere decir eso?*

—Hay una ambigüedad: «Que el mundo vaya a su perdición es la única política» no es una profesión de fe anarquista. Es una opción. Una pérdida de la idea política y de las exigencias políticas. Yo prefiero un vacío, un verdadero vacío, a esta especie de hacinamiento, de cubos de basura gigantes de toda la ideología del siglo xx. Prefiero una ausencia de Estado, una falta de poder, a estas proposiciones completamente trampeadas, falsas, engañosas, de una posibilidad de Estado democrático, de una vía socialista, cuando todo desde hace cincuenta años contradice esta posibilidad.

La desesperanza política que es la mía, y la de todos, se convierte en un tópico del cine. Las películas nadan en la desesperanza política, desde el neorrealismo italiano hasta el necrorrealismo americano. Estamos tranquilos, todo el mundo está desesperado, y esto se convierte en un estado del hombre. Esto se convierte en un pasotismo, y muy peligroso. Hay que salir de ahí, creo. Nos han enseñado desde la infancia que todos nuestros esfuerzos deben tender a hallar un sentido a la existencia que llevamos y, a la que nos proponen. Hay que salir de ahí y con alegría.

—*¿Cómo se puede hacer con alegría?*

—El eje es el miedo inculcado, de la carencia, del desorden. Hay que superarlo. Insisto: cuando alguien deja de tener este miedo, perjudica a todos los poderes. Hay una equivalencia total entre todo, el individuo no puede salir de ahí, sino es por sí mismo, recuperando una indiferencia fundamental respecto a lo que es propuesto,

asuntos políticos, asuntos comerciales. Sería necesario que el miedo disminuyera: cada vez que aparece, el poder coger una presa. El nexo entre miedo y poder es directo.

El espectador es objeto de debate

El chófer de *El Camión* adopta, y para siempre, una solución propuesta por el P.C.F. Aniquila en él todo espíritu de libertad. ¿Cómo se puede llegar a esto, a esta aceptación de que las formaciones políticas sindicales se hagan cargo de uno? Éste es el problema del proletariado, es esto lo que se plantea en la película. El chófer se mantiene en la definición, en la alineación mayor. ¿Cómo ha llegado a esto la clase obrera inscrita? ¿Al rechazo de mayo del 68? Al rechazo fundamental de la vida, de vivir. Ser apolítico, es estar inscrito en el P.C.F. No sé cuál es el futuro político de Francia, no sé cuál es el futuro del cine, y me da igual. Si tuviera la menor idea acerca del futuro, todavía haría acto de poder, y mi juicio sería aún signo de poder. *El Camión* es un acto de cine.

—¿Y la mujer de *El Camión*?

—Esta mujer, sin rostro, sin identidad, desclasada, puede ser incluso una tráfuga de un asilo de alienados, que inventa que es madre de todos los niños judíos muertos en Auschwitz, que inventa que es portuguesa, o árabe, o de Malí, que vuelve a inventar todo lo que le han enseñado, esta mujer, para mí, está abierta al futuro. Si está loca tanto mejor, y ojalá todo el mundo estuviera loco como ella. Loco, lo empleo en el sentido en que el espectador comprenderá. El espectador necesita reconocer antes de juzgar. Si no reconoce a esta mujer, en este movimiento que tiene ella hacia todas las opresiones, y que yo llamo aquí el amor, no puedo hacer nada por él, para que se encuentre con ella. El espectador es objeto de debate. Como el militante. Pongo en duda su responsabilidad, al igual que pongo en duda la responsabilidad del militante.

—Sí, al igual que el chófer del *Camión*, el espectador «hace de poli» con esa mujer, y reclama de ella una identidad reconocible, tranquilizadora; los veo en la misma oscuridad, en la misma noche política, aterradora.

Vera Baxter, esta mujer de los bosques de la Edad Media

*El Camión* es tanto, una manera de discutir la responsabilidad de la clase obrera como la del espectador, la de una clase de espectadores. Este mismo inmovilismo, el mismo fallo desde hace decenios. Es este espectador, el que se pondrá en manos de todos los poderes, de todas las ideologías. Su dependencia, su ecuación fantástica de sumisión al sufrimiento, es su definición.

—¿Quién es Vera Baxter en la película?

—Lo que digo y repito es que Vera Baxter es una mujer infernal, víctima de su fidelidad. Es quizás un caso desesperado. Lo que yo sé, lo que sabemos todos, es que

este caso existe. Es infernal debido a su vocación unívoca de matrimonio, de fidelidad. Pero ¿no me equivoco, no es el deseo, el deseo de un solo ser? ¿No es el deseo lo contrario de la dispersión del deseo?

Lo que yo sé de Vera Baxter es que su existencia tiene apariencias completamente tranquilizadoras, normales, que debería ser reconocida como la mujer y la madre perfectas, y esto más allá de todas las fronteras, y que a mí me da miedo. No es la mujer de *El Camión* lo que me da miedo, sino Vera Baxter. La mujer de *El Camión* no está cercada por identidad alguna. Ha roto con todas las identidades posibles, no es más que una autostopista. Algunos disponen de una práctica teórica, marxista y otra. Ella dispone de la práctica del autostop.

Vera Baxter carece, aparentemente, de recursos antes de la película. Antes de la película es una enferma, si se quiere, de amor. Con la película se produce un accidente en Vera Baxter. Es el del deseo. El hecho de que Jean Baxter haya pagado a un desconocido, para que su mujer deje de serle fiel, deja aún ver deseo. El adulterio pagado de Vera Baxter tenía que rentabilizar el deseo de la pareja.

Pero, no se produce el resultado esperado. Vera Baxter, abandonada a la prostitución, pagada o no, nunca volverá más a Jean Baxter. Quizá morirá a causa de ello. Quiero decir morirá por no poder amar al mismo hombre hasta la muerte. Creo que quiere matarse, porque es posible, simplemente, no amar ya al mismo hombre durante toda la vida. Ahí reside profundamente el arcaísmo de Vera Baxter. Esta mujer de los bosques de la Edad Media, hay millones en el mundo, abandonadas a nuestro tiempo.

Creo que si Vera Baxter encontrara a la mujer de *El Camión* sentiría miedo, pero no la relegaría a las categorías políticas o mentales a las que la relega el chófer de *El Camión*. Lo que ellas tienen en común, es sin duda irremediable, es el amor. Hemos oído hablar del de Vera Baxter por sus hijos y su marido, durante mucho tiempo. Del de la mujer de *El Camión*, menos. Amar a un niño o amar a todos los niños, en vida o muertos, son cosas que se tocan en algún punto. Amar a un estafador, de baja estofa pero humilde, o bien a un hombre honrado, que se cree tal, son cosas que también se tocan.

*Le Monde* ©1977

## ESTE GRAN ANIMAL DE COLOR NEGRO

Este texto es un homenaje a *Koko*, el mono que habla, la admirable película de Barbet Shroeder estrenada en 1978.

ESE gran animal aún en la infancia, de color negro, es de una fealdad tan bella, tan grande que nos obliga a confesar esto: la belleza ha empezado quizás a no ser el único núcleo de la película, lo que es desde hace cinco decenios. ¿Por qué, cuando está ahí, este animal negro está más presente que cualquier humano, aunque fuera una estrella de taquilla? *Koko*, éste es el nombre que lleva, como si se dijera negro o ratoncillo —aunque yo le llamaría África, por ejemplo— ¿por qué cuando África ocupa la pantalla la llena a este punto, de este modo incomparable, definitivo, y nada, ningún análisis, aunque se tratara del más penetrante, podría, parece, dar testimonio de la soberanía de su imagen, de su presencia y de esta diferencia tan próxima a nosotros? «Fea como un mono», dicen. África es, por cuanto a nosotros, el más feo de todos los animales, más feo que un elefante, que un camello, que cualquier mujer que la sociedad humana haya decretado fea. Entonces, ¿qué sucede aquí cuando África está en la pantalla que no suceda, cuando otras especies animales de evidente esplendor humano, tigresas y otras panteras, ocupan esta misma pantalla?

Yo creo que sucede lo que sabemos: África es un gorila, un antropoide, el mayor de todos, pero el más próximo a nosotros en la otra orilla del mundo. Está tan separado de nosotros como de los que la preceden. Y nosotros, nosotros estamos tan separados de él como del vacío que está ante nosotros. Si es preciso una imagen, será quizás ésta: un río. En un río el antropos, solo. En otro río, el antropoide África igualmente solo. Nos miramos. Nos separan mil millones de años. Sucede también que esta soledad de África en la cadena de las especies es ya nuestra soledad. Soledad de África. Hay que dejarla ahí, dicen algunos, hay que respetar la soledad de África. Ahora bien, si dejáramos a África a su soledad, no existiría ya. La carne de los gorilas es muy apreciada por los negros del Gabón, y sus cabezas momificadas se venden a precio de oro a los turistas europeos.

Sí, es así. No hay más que seis mil gorilas en el mundo. Millones de gorilas han sido exterminados. Igualmente, hace diez años aún había quinientos tigres en Bengala, ahora no quedan más que cuarenta. Se ha terminado. Todo enunciado del problema y todo dato del problema son en principio sospechosos. ¿Por qué iba usted a tener razón? ¿Por qué íbamos a estar equivocados? Nadie puede saber lo que hay que hacer para salvarnos, y para salvar a los gorilas, las ballenas, el mar, la infancia, las golondrinas y el amor. Nadie. Entonces —y es una reacción que me es muy ajena—, ¿por qué decretar que África debería seguir y seguir siendo objeto de un solo tipo

de documental y no ser muestra más que de él, que de la *Vida de los animales del mundo*, del mismo modo que las danzas negras de África central que, desde hace decenios, sólo son signo de viajes presidenciales de presidentes europeos? ¿No sería preciso que escucháramos bien, no sería preciso que enseñáramos a África la desconfianza del hombre? ¿Lo lleváramos, pues, hacia nosotros?

Cuando África está ahí, hijo gigantesco encumbrado con su fuerza, esta Garbo de los primeros años que no sabe ser una Garbo, la verdad es ésta: África lleva consigo, a la vez que a sí misma, una inmensidad, la especie, tanto en su inocencia como en su tragedia. África no ve bien. Distingue mal. Cuando por la mañana le preguntan: «¿Cómo estás?» sucede que a veces contesta: *Sad*. Le preguntan por qué *sad*, y responde que no sabe por qué está *sad* hoy. África traza *sad* en su rostro, en el lenguaje de sordomudos, con los dedos en el sendero de las lágrimas, estas líneas rectas que caen de los ojos hacia el centro del mundo. Maravilla: África no sabe estar triste con una tristeza que no es común a él y a nosotros, estar triste de tristeza, melancólica de melancolía, más allá de todo saber.

*Le Matin de Paris* ©1978

# EL SABER DEL HORROR

*L'Etabli* de Robert Linhart

Una vez acabado el libro, te entran deseos de anunciarlo como el único acto político verdadero que se haya producido en Francia desde hace años. Induce al movimiento de compartirlo, de hacerlo leer a otro, a todos, a los niños, a los estudiantes, a las mujeres. A los obreros. Se trata de lo que podríamos llamar un libro de lector, de alguien que no escribe sobre la condición obrera, sino que más bien redacta, que no hace carrera de la escritura, de autor. Libro que tiene aspecto de no haber sido escrito por nadie: quizás uno de los primeros libros comunistas, el último. Vaya con la palabra, de pronto, aislada.

El que ha redactado *L'Etabli* es un profesor de filosofía. Pasó un año de O.S. en la oficina de Citroen de la Porte de Choisy, en 1969. Ocho años después, *hace L'Etabli*. El libro es esto, la oficina durante un año, a través del periplo involuntario de Robert Linhart en diversos talleres de la sección de los encantadores y universalmente deliciosos Citroen 2 CV. Debido a su torpeza manual —vivido aquí como una falta trágica, frente al genio manual de los obreros de la fatalidad, éstos, condenados, del Tercer Mundo—, no alcanza el ritmo de las cadenas. Lo mandan de un taller a otro (un obrero O.S. a 4 francos la hora, no se despide, siempre se le puede encontrar algo para hacer), del taller de soldadura al estaño, incapaz de seguir, al de las portezuelas, incapaz de seguir hasta el de los asientos, rendimiento insuficiente, hasta la morgue de Citroen, el tan sereno depósito de Panhard, hasta las faenas del transporte de los armazones de 2 CV a un patio de la oficina donde conoce al marroquí Alí, obrero solitario, *huelguista solitario y terco* que, por negarse a *dar* al empresario un trabajo suplementario de tres cuartos de hora al día, para rembolsarle los adelantos por él consentidos a los obreros en mayo del 68, acabará en la limpieza de las letrinas de Javel. El libro de Robert Linhart está dedicado a Alí, hijo de morabito, poeta árabe, que encarna la desgarradora contradicción entre la inteligencia política y la de la libertad: Alí es antisemita.

Una acción recorre el libro, y se crea un comité de base de Citroén-Choisy. Cada día hay una huelga, la de los tres cuartos de hora suplementarios exigidos por el empresariado. Esta huelga es seguida relativamente (primero, por grupos y, luego, esporádicamente), a pesar de los riesgos aterradores que comporta. Se trata de combatir a la C.F.T., el sindicato amarillo de Citroen con sus gorilas y sus soplones. La huelga está perdida por adelantado. De todos modos, se hace. Esta huelga se hace hacia y contra toda organización que se atribuya como función el monopolio del análisis de la coyuntura política. Aquí se hace la huelga en razón de una pulsión milenaria poco razonable, como se hizo el mayo del 68, y es ahí, imagino, donde se



encontrarán muchos de aquéllos, de una izquierda errante, y quizás incluso el autor de *L'Etabli*: esta huelga procede de una ignorancia (en mi tiempo se decía desviación) política, lamentable. Había que esperar las órdenes de los especialistas. Aquí, sin embargo, el instinto reencontrado de la ira es tan fuerte, tan imperioso, que nada atraviesa el muro. Se está sordo al interior, y cegado. Esta ira, sea de obrero o de cualquier otro, de mujer o de hombre, de intelectual, de lector o de otro, de animal o de pensador, esta ira es la del saber mismo, la de la impotencia del saber para expresarse. Moisés estaba hasta tan poseído de la idea de Dios, que no podía sino gritar. Había perdido el uso de la palabra. Del compromiso. Del buen sentido. Esto o matar. O morir.

Creíamos saber lo que era una fábrica. No sabemos nada. Creemos saber qué es una mujer, un niño, el hecho de ser negro y de ser obrero de Malí en la Citroen. No lo sabemos. Estamos engañados, liados en una retórica tal, que no sabemos nada de nosotros mismos. ¡Qué solicitud entorno a nosotros! Todo el mundo quisiera enseñarnos a «pensar» el acontecimiento político, a jugar según las normas en curso, y de pronto, aparece ese libro, *L'Etabli*, que estalla como una respuesta finalmente personal. *L'Etabli* pone de relieve todas las causas juntas. Al mismo tiempo, da un golpe muy fuerte a este actor cada vez más intolerable, esta cólera, que se llama la *interpretación de los hechos*. Trátese de un suceso criminal o de un hecho político cualquiera. Sólo la estupidez definitiva, última, la seguridad de saber al precio que sea lo que sea, sólo este factor de retraso. Saber que no se sabe: *L'Etabli* restablece los términos en su esplendor primero.

Si tomamos la fábrica Citroen de Choisy en 1969, o la de Javel actual, o las de Berlín o Turin de hoy, estos lugares donde por millones se embuten los emigrados, estos presidios, el hecho de que estén o no nacionalizados hace sonreír. Da igual. El análisis marxista que combate las condiciones, ya sean locales ya internacionales, del trabajo del obrero en el mundo, y los teóricos que se creen indispensables para traducir la simplicidad fenomenal, la claridad deslumbrante de esta evidencia, a saber que las nueve décimas partes del mundo están a merced de la décima de las ricas de este mundo, también eso hace sonreír.

La escena internacional del trabajo humano, de ahora en adelante, es la de esta aportación inagotable, hemorrágica, de una mano de obra paralela, dispuesta a aceptarlo todo, la del hombre. Ganar para eso: comer. Se abren las esclusas de la fábrica, la cosa pasa: se cierran, se para. En un deslizamiento continuo, los proletariados nacionales abandonan las fábricas, y son sustituidos por esta mano de obra maleable y servil, la del hombre, sin otra moral que la del espanto.

La gran escena política, es esta dependencia de feudo, esta *cosa*, sin verdadero nombre a partir de ahora, que se hace y se deshace sin cesar, sin fin, este material del hombre sin rostro —el obrero— que se ve obligado, para sobrevivir, a *dar* la mitad del tiempo de su vida al capitalismo internacional. Porque la plusvalía ha sido nombrada, se cree aprehenderla, y no es nunca verdad. Cada vez es menos verdad.

La fábrica engendra también como una nueva desgracia de la clase obrera. Revela también la malignidad atroz del hombre a la vez que su martirio. El medio de las cadenas de Citroën-Choisy, los vigilantes, contra maestres, delegados de los empresarios, todos comprados, cuerpos y bienes en el empresariado, están tan perdidos como los cuadros de la policía, y son tan indefinidamente sustituibles como los mismos obreros. En la región parisina, los franceses se han convertido en los polis de los portugueses. Los portugueses a su vez se han convertido en los polis de los negros. La cadena de la desesperación no se detiene. Con el hambre saciada, esta nueva desgracia de ser aún menos bueno que en la carencia.

*L'Etabli* se lee como un libro de terror, una ficción de terror. Al igual que los jefes del mercado de la droga o los del mercado inmobiliario, no se ve a los que se aprovechan de este mundo intolerable sino vestidos de señores, alisados y afeitados recientemente en la televisión. Pero ¿qué? En estos tiempos sus cabezas, durante la basura electoral, a pesar de sus aires de jóvenes lobos, dejaban ver más espanto ante la idea de verse privados de poder, que los mendigos del mundo, de pan. El horror de esta miseria.

*L'Etabli*. Se anuncia la noticia como la de la primavera. Constituye nuestra primavera. Pues el saber del horror tiene también su frescura. Una suerte de desesperanza que, por su alcance concreto y fabuloso, apaga toda teoría. Déjame en paz, dice el niño, estoy leyendo. Una vez cerrado el libro, de nuevo se está solo y se quiere estar solo. La fuerza del libro, incomparable, es que una vez se ha cerrado, no se sabe ya qué pensar, nada. Sí, esto es, el libro no se aleja, se queda en la cabeza a la manera de un pensamiento vacío, futuro, pero que será decisivo de todos los demás.

*Libération* ©1978

## EL SECUESTRO DE VENEZIA: SARTRE

Los últimos escritos de Sartre, tratan esta vez, del siglo XVI veneciano, más exactamente, de uno de los pintores más famosos del final del período clásico italiano, Jacopo Robusti llamado *el Tintoreto*.

Es sin duda demasiado pronto para hablar de este texto del cual *Les Temps Modernes* nos ofrecen un extracto. Sin embargo es imposible no hablar de ello ya.

«Nada», empieza Sartre. «Esta vida ha desaparecido. Algunos datos, algunos hechos, y luego el cacareo de los viejos autores.»

Y Sartre.

Con sus músculos de hierro, Sartre levanta la historia, hace el milagro, hace reaparecer de las aguas la República de Venecia, atraviesa cuatrocientos años a contra corriente, *se hace veneciano*, llena la ciudad a pulso, cruza los canales, las callejuelas oscuras, las iglesias, las plazas, aparta a su paso las ratas engañosas de la República, los patricios, la gloria de los mares, la mentira, llega a la Scuola San Rocco, mira, relee a Vasari, a Berenson, sigue mirando, se indigna, vuelca los ídolos, levanta lápidas funerarias, resucita, refresca a los muertos, sus disputas, y se erige en juez. Juzga. Y habla.

¿De quién? De su hermano Jacopo Robusti, llamado *el Tintoreto*. Su arrebató le llevaba, en primer lugar, a esta violencia diligente y casi sádica, que yo llamaría el pleno empleo de sí mismo. «A Jacopo, le faltará siempre el ocio y el gusto de ejercitarse en el juego de las ideas, en los juegos de palabras.» Jacopo, «del humanismo de los letrados, él se ríe».

Evidentemente, durante cincuenta páginas, Sartre no habla ni una sola vez de la pintura de *Tintoreto*. ¿Hablará de ella más adelante? Sin duda. De momento, en el extracto elegido, no aborda la cuestión. Porque ahí no está aún la cuestión, probablemente. Hay tiempo. La pintura de *Tintoreto* ha recibido su plena justificación, su plena consagración en el curso de los tiempos. No es, sin duda, tan urgente volver a ella. Sartre sólo se entrega intensamente en el condicionamiento histórico de esta pintura. Nos narra la novela dialéctica de la obra de un pintor de Venecia, renegado por Venecia, que hace a pesar de Venecia la pintura de Venecia, la historia del amor desesperado de un pintor de Venecia por Venecia y que Venecia rechaza, porque precisamente este pintor es su verdadero pintor, el pintor «que siente la muerte» de una ciudad que siente la muerte. Nos cuenta también, cómo se impondrá este pintor por todos los medios, todos, nobles, vulgares, mezquinos, mercantiles, infames, hacia y contra el objeto de su amor, a este amor, y cómo desembocará en lo que quería: cubrir los muros de Venecia de la pintura que le convenía, de su propia pintura. Aunque este pintor muera, sin que ella lo sepa, sin que

«nadie presida su duelo, y luego se haya hecho el silencio», este pintor habrá dado a su obra tanto el sentido como el destino que él quería. Este pintor habrá ganado.

Se piensa en Michelet, inevitablemente. Ante esta tesis de Sartre, tan próxima a la verdad (tan distante, dirán algunos, pero ¿a quién creer?), ¿cómo no tener tesis? De pronto, Sartre sufre porque *Tintoreto* ha sufrido. Alucinado, pero alucinado lírico, Sartre nos presenta la *novela* dialéctica de la creación artística. Entonces, aun cuando no se esté de acuerdo con la trama de esta novela (¿se puede discutir sobre ésta indefinidamente!), no es posible, a no ser que se carezca de sensibilidad —de sensibilidad por el lirismo de la historia— no emocionarse por el arrebató lírico histórico de Sartre. Por hacerse cargo de un destino, la fuerza recurrente de sus nervios que, acrobáticamente, lo vuelve a empezar todo, como si toda su vida hubiera hecho de historiador. Este texto, sí, parece una apuesta.

Sí, la historia agotó a Michelet. Abandonó la Edad Media, porque le asfixiaba, y sólo podía llorar por ella; sólo volvió a ella más tarde, después de haber empezado a hacer de historiador, cuando los relatos de otras épocas endurecieron sus nervios.

Sartre descubre que uno se asfixia en Venecia. Pero no llora. Solamente está muy airado.

Y en esto, interviene otra cosa. Sartre, hace diez años, no hubiera sin duda escrito este texto. Sartre, actualmente, ha retrocedido sobre sus pasos, ha visto ya a Sartre detrás suyo, y en torno a éste, a nosotros, sus monstruos, su público. Sartre se ha sentido cansado como un padre, de sus hijos. La amargura y la incomprensión son los datos de la paternidad. Entonces, Sartre hace una escapada, ha retrocedido sobre sus pasos, Sartre. Y luego, finalmente, escribe sobre *el Tintoreto*.

*France-Observateur* ©1958

# LAS MANADAS DE SALÓNICA

Z. de Vassilis Vassilikos

«Cuando un pueblo no dispone de la palabra —dice Vassilikos—, todo lo que hace está perdido. Ustedes tienen cien películas sobre su resistencia contra los nazis. Nosotros tenemos dos sobre la nuestra. Y ustedes no han tenido guerra civil...»

Por este motivo escribe Z.

Z. por *zei*: él vive. ¿Quién? Lambrakis, diputado de izquierda asesinado el 22 de mayo en Salónica. Z es un libro admirable, lleno, que consigue su objetivo: hacer la luz sobre un momento de la historia, de una importancia considerable: del que el mundo entero ha hablado, desde luego, pero que se debía proteger del entierro del tiempo. ¿Es Z una novela? No. ¿Un documento? Tampoco. Es un relato grandioso, moderno, exhaustivo, de la verdad política. A uno le invade una honda felicidad, ante la idea de que este libro se haya hecho, a partir de ahora indestructible, y haya salido de la Grecia concentracionaria actual.

«Es un acontecimiento que, para nosotros, todavía no ha terminado —dice Vassilikos—. La prueba es que M. Koliass, procurador en el Areópago en este asunto, es actualmente Primer ministro de Grecia, mientras que Mikis Theodorakis, presidente de “La juventud de Lambrakis” —que reúne a 200.000 jóvenes griegos— está actualmente en la cárcel. Yo no disponía respecto a este asesinato de lo que se llama perspectiva histórica. Lambrakis, es nuestro Che, nuestro Lumumba, nuestro Malcom X, nuestro Ben Barka».

«Es un acontecimiento que nos ha modelado, que ha decidido nuestra orientación e incluso nuestra conciencia política. Estábamos muy embrutecidos por la horrible propaganda de la extrema derecha griega, nacida de la colaboración con los nazis y de la guerra civil. Desde luego, ha habido otros asesinatos del mismo tipo. Pero el de Lambrakis ha sido el más claro. A través de él, aparecen la estructura de la sociedad neohelénica, la “eternidad” de la derecha, el desprecio total de las aspiraciones del pueblo griego, el privilegio del poder a las mismas pandillas, aunque el color político cambiara en apariencia el mantenimiento del pueblo en un estado semicolonial (*sin latifundios, única diferencia con la tercera parte del mundo de América latina*), y la necesidad de la existencia de un subproletariado indispensable para las necesidades de la policía.»

Transeúntes casuales

Los asesinos de Lambrakis forman parte de este subproletariado (los que le defenderán también). Son del mismo barrio de Salónica, el Ano Toumba, poblado por

parados desde 1922, analfabetos. Están juntos desde hace veintidós años en el caos, la ignorancia y la miseria. Todos los que se han atrevido a levantar la voz, están en la cárcel. La clase dominante, gubernamental, ignora este hormigueo que hay debajo de ella. Está ahí, para sancionar el ruido que hace de vez en cuando. La corrupción de la policía es tal, que ha pasado a formar parte de las costumbres. En la policía, todo se paga, incluso un puesto de vendedor ambulante. Es el silencio. El único denominador común: el espanto. Y luego, un día, Lambrakis. Milagro: procede de la clase que tiene la palabra y la traiciona.

¿Cómo explicar este crimen? ¿Cómo describir el ahogo de la esperanza naciente o la ternura infinita, el amor del que el pueblo griego rodeaba a «su diputado»? Su mera respiración en veintidós años, es su palabra. Vassilikos empieza por describir el asesinato a partir de los asesinos y propios del Z. En dos tiempo. Golpes en la cabeza cuando Lambrakis entra en el club de Amigos de la paz. Luego, atropello por una motocicleta, a la salida del club. Una multitud histérica rodea este club. Está compuesta de miembros de la Organización (leer: «Asociación de víctimas de la Resistencia griega contra los alemanes»). Los jefes asesinos, los asesinos, los imbéciles, el director de la policía de Atenas, todos están ahí, todos «éstos que gritan, pero que no tienen nada que decir».

Pero, en torno a ellos, están los transeúntes casuales y de Hatsis. Imprevisibles, inevitables, incansables, nadie y todo el mundo. Hay un ebanista, un sastre, un chófer, un estudiante. Y Hatsis de nuevo —admirable, inolvidable, personaje «a su vez albañil, encalador, portador de agua y encerador, un hombre calvo, canijo, que ama a Z, un poco como un deportista ama a un futbolista», «por la marcha que ha realizado solo, el mes precedente, en Marathón, y por su puñetazo en el ojo de un diputado socialista». Ha andado todo un día para estar ahí, cerca de Z. Está ahí.

## Testigos

Vassilikos no utiliza el testimonio de los Amigos de la paz. Utiliza el de los transeúntes y el de Hatsis. Y partiendo de cada uno de ellos, describe de nuevo la muerte de Z.: los hay que no comprenden al principio. Los hay que han comprendido en seguida algo. Los hay que lo comprenden todo, en algunos segundos. Partiendo del paso de cada uno, Lambrakis muere de nuevo. Muerte acumulativa, cada vez más profunda, más terrible. Muerte vista por la ignorancia, por la cobardía, por la inteligencia de Hatsis que se desencadena como un rayo, y hace estallar diecinueve siglos de oscuridad, desafiando en un instante a la inteligencia política de los políticos profesionales.

Así, la enorme maquinación de la policía y de la Organización —este «accidente»— es atacado por todas partes por accidentes secundarios, pero todos de la misma naturaleza y que convergen todos hacia un mismo punto que al principio, aparece muy lejano, pero que, poco a poco, se va acercando: la verdad sobre los

hechos. Todo sucede como si la muerte de Lambrakis hubiera *actuado*, como si se hubiera transformado en una fuerza activa. Ésta actúa sobre nosotros de igual modo. Ya no dejamos el libro. Nos hemos convertido en testigos de la muerte de Z.

Para la instrucción del proceso, Vassilikos vuelve a la multiplicidad de testigos. Volvemos a encontrar a aquellos que habíamos dejado delante del club. Y en cada página sentimos terror, no —compréndanme bien—, no el terror de que los maten antes de que hablen, no, el de verlos *ceder*. Llegan de Salónica con sus manadas, no tienen nada que decir excepto la verdad. Tienen miedo por los suyos. Hormigas, pero numerosas, bastante numerosas ya. Buscan a los jueces, a los periodistas, para hablar.

Segundo relato admirable. Se tiene miedo de que no se les escuche, de que nadie tenga la paciencia de escucharlos. El dinero aterra. Se lo proponen. Millones de dracmas son ofrecidos a Hatsis y a Nikitas, el ebanista, y el tiempo de espera, antes de saber si van a aceptar esos millones, que les permitirían vivir para el resto de su vida en un confort de sueño, es más insoportable que si los descuartizaran vivos.

El mismo miedo os atenaza respecto a los jueces, y los periodistas. Un juez, aquí, «un juez como todo juez», en cualquier otro sitio, honrado, rendido a la disciplina de un código jurídico, es un héroe, un periodista indignado, que hace caso omiso de las consignas, las amenazas y los sobornos, es un héroe. Estamos en los primeros años de la civilización. Por un lado, el pueblo intacto. Por el otro, los gobernantes y los de la clase dominante unidos. Entre el pueblo y ellos, se levanta el juez, que es el único en proceder con una conciencia moderna. «Doblemente acosado por los que están encima de él y la masa del pueblo que vuelve sus miradas hacia él, como único salvador... el juez continúa avanzando en el suelo podrido donde todo se comunica, ebrio de cansancio y de obstinación.»

Igualmente, el periodista Antoniou, «que está seguro de una cosa: es que la ciudad entera está implicada en el asesinato», avanza y descubre, descubre continuamente... a Antoniou le ha sorprendido el testimonio del ebanista —¿el único entre ochocientos periodistas, quizá?— y nos permite «aguantar el golpe».

Si empezó a molestarme el lirismo, con el cual Vassilikos describe el dolor de Grecia, el de Z, el de su viuda, el de su «alma», ha acabado por conquistarme, porque lo veo como el único contrapunto posible al realismo de los testimonios recibidos: realismo, que era el único que podía dar cuenta de la extirpación —raíz tras raíz— de la verdad a su lodazal. Vassilikos no es un ingenuo. Y cuando lo es, es que ha querido o quiere serlo. Estamos aquí en la epopeya de las grandes acciones del hombre, las que proceden del valor, del heroísmo, de su aspiración esencial a la verdad. A través de Z, hablan los 400.000 griegos que esperan el cuerpo de Lambrakis en la estación de Atenas, los testigos, los asesinos, y los traidores. Era inevitable que Z que expresa, a través de estas voces, la maldición de ser griego en 1967, esté prohibido. Lo está desde abril pasado.

*Le Nouvel Observateur* ©1967

# UN TREN DE MIL CADÁVERES QUE NOS LLEGA DEL PAKISTÁN

EN el mes de setiembre de 1947, el horario de trenes que asegura la comunicación entre Lahore y Delhi empieza a sufrir cambios imprevistos. La tranquila aldea agrícola de Mano Mjara, que se halla en el recorrido de estos trenes, y cuya existencia es regulada por su horario, está intrigada.

Tanto más intrigada, cuando que una mañana «un tren se paró en la estación», un tren que, a primera vista, «se parecía a los otros trenes de los tiempos de paz». Y que, sin embargo, era diferente. «Nadie iba sentado en el techo de este tren, ni agarrado entre los bogies, ni tratando de mantener el equilibrio en los estribos».

Sí, la llegada en pleno día de este *tren mudo* causó sensación en Mano Mjara. ¿Es un tren —se preguntaban los habitantes— que transporta, quizá, los tesoros del gobierno? Esos tiempos revueltos son tan poco seguros...

Pero, por la tarde del mismo día, camiones cargados de agentes de la policía llegan a Mano Mjara y requisan toda la madera y el petróleo de sus habitantes. Luego se llevan esta madera y este petróleo a la estación.

Y cuando la naranja del cielo de la India «se vuelve de cobre, el cobre naranja» y la brisa de la noche empieza a soplar, esta brisa lleva, además del olor de la madera y del petróleo que arden, «un olor de carne quemada que sume a Mano Mjara en la silencio mortal».

Los habitantes comprenden. El tren transportaba cadáveres, mil cadáveres, sabrán más tarde. Era un tren que venía del Pakistán.

Efectivamente, «en la India, el verano de 1947 no fue como los demás... La estación fue más cálida, más seca; hubo muchísimo más polvo... A lo largo de este verano, cuando la creación del nuevo Estado pakistaní fue anunciada oficialmente, diez millones de seres humanos: hindúes, sikhs, y musulmanes, se fugaron: cuando estalló el monzón, casi un millón de ellos murió, y todo el norte de la India estaba en armas, preso del terror, o se había pasado a la clandestinidad...»

Khunshwant Singh, representante del Pakistán en la Unesco, nos cuenta este verano en *Train pour le Pakistan*.

*Train pour le Pakistan* tiene tales dimensiones que nos da a conocer la India de un modo alucinante. Su vida cotidiana, sus labores, sus muchachas, su simplicidad, sus bandidos, su corrupción, la mortal inocencia de sus bandidos y de sus muchachas. Los dos rostros de un mismo desorden se muestran en él. El desorden físico e histórico de la ignorancia: estos hermanos de la miseria se matan entre sí y se atribuyen «fraternalmente» sus crímenes mutuos. (Los musulmanes dicen que fueron los hindúes quienes habían desencadenado las matanzas. Según los hindúes, los



culpables eran los musulmanes.) A continuación, lo quiera o no el autor, el desasosiego de nuestra conciencia ante semejante desorden nos rebasa, no en nuestra comprensión del desorden, desde luego, sino en nuestra facultad representativa de éste. En lo sucesivo, no hay correspondencia aquí para este horror. Es lo que se llama el progreso de la historia. Pero el progreso de la historia tiene sus inocentes: nosotros. Por este motivo necesitamos leer *Train pour le Pakistan* para «despabilarnos» a nuestra vez, alinearnos con el resto del mundo.

No quiero acabar sin señalar con una piedra blanca el retrato magistral de Houkoum Chand, comisario adjunto del distrito. Houkoum Chand resume él solo, en un magno informe, tanto las corrupciones de sus antepasados como las del ocupante inglés que las han sustituido. Se ducha, «se cambia varias veces al día la ropa interior, hace que un servidor le dé masajes en los pies, bebe whisky y teme la muerte» —y la teme tanto, que después de haber tenido obligación de asistir a la incineración de los cadáveres del tren fantasma, se hace consolar por una pequeña bailarina, una niña de dieciséis años.

—Las autoridades te reclaman. Ve, pues, con la autoridad —dice una vieja patrona a Hassena, la pequeña bailarina, cuyo cuerpo exhala un perfume de vetiver, «el aliento le huele a jengibre, y el pecho a miel».

La niña irá con la autoridad, Houkoum Chand.

El día se levantará sobre los montones de huesos y cenizas de los mil cadáveres: ¿Hindúes, musulmanes? Poco importa. Y otro tren llegará, igualmente cargado de cadáveres, que se enterrarán, éstos, en bulldozer (en virtud, sin duda, del procedimiento de limpieza de los campos nazis por los americanos).

¿Se puede, a este nivel de verdad, de veracidad, del relato, hablar de novela? Sin duda, no. Sino solamente de relato. La relación psicológica se ve anulada ante el horror colectivo. Incluso la relación entre la niña y el soberano magistrado es una relación de fuerza, de «sálvese quien pueda», que aplasta la relación psicológica, y la hace soterrarse tan lejos que no es ni siquiera imaginable.

*France-Observateur* ©1958

## OTHON, DE JEAN-MARIE STRAUB

CORRAMOS el riesgo de lanzarnos al cine sin esperar permiso: inventemos nuestros criterios, no nos fiemos más que de la crítica salvaje, existe. Y somos ya muy numerosos los que sólo creemos en ella. Los que leemos en un anuncio, o en los programas los nombres de Dreyer o Straub, y vamos a verlo. Son de estos que los críticos nos prohibirían ir a ver. Motivo mismo para hacerlo.

En 1964, una de las obras maestras del cine, *Gertrud* de Dreyer, fue asesinada y enterrada (ocho días en París) por la crítica. ¿Quién es el responsable? Son ustedes, que han creído a la crítica. Demasiado tarde.

¡Atención! *Othon*,<sup>[8]</sup> quinta y última película de Jean-Marie Straub<sup>[9]</sup> se estrenó el 13 de enero en París. Tienen quince días para verla. Transcurrido este plazo, si la «rentabilidad» de la película no alcanza determinada cifra, *Othon* abandonará las salas, les abandonará. ¡Atención! Es difícil creer que las críticas de oficio puedan juzgar a *Othon*. No pueden, sin duda, ni oír ni ver, ni siquiera percibir nada del proyecto ni del trabajo de Straub. Pues se trata de un cine, que nunca reconocerán. De la inteligencia de un texto, tan pura, que no la reconocerán. De una libertad abandonada a ellos, sin recurso alguno, de la que huyen.

Hablamos a desconocidos, no sabemos cómo responderán ustedes a la película de Straub, el único motivo que nos mueve a hablarles de *Othon* es intentar evitar el destino de *Gertrud*.

Yo veo, yo, Marguerite Duras, que *Othon* ha sido exhumado de la sepultura, donde dormía desde 1708, y que Straub ha remontado el tiempo hasta él para encontrarlo en su estado naciente. Veo milagrosamente al hombre de Ruán lleno de ira contra el poder, escribiéndolo. Comprendo que no es por azar, que esta tragedia sólo se ha representado treinta veces entre 1682 y 1708 en la Comédie-Française, y que pone en escena el poder y sus contradicciones internas. Yo no lo sabía. Creía que Corneille, Shakespeare, Racine (*Berénice* de Planchón o parte) dormían en el polvo, en la repetición sempiterna de la cultura y que no podíamos ya ni oírlos ni verlos. Y cuando he visto *Othon*, la violencia de las palabras es tal, que he olvidado a Corneille y a Straub. Es la primera vez que eso me sucedía.

Decir de una obra que es oscura, o que es una obra maestra de claridad es un desastre estrictamente equivalente para la obra, e inscribe en el texto un apriorismo, que impide la relación del lector con la obra. La obra permanece encerrada. El espectador también permanece encerrado. Straub ha abierto las puertas de las dos cárceles. *Othon* presenta liberado de todas las visiones que han precedido a la suya. El espectador de Corneille no está acostumbrado a esta libertad. Y es justamente esta libertad que le han dejado, lo que se llamará la dificultad del proyecto de Straub. El

texto no se dice aquí para complacer. No está bien dicho ni mal dicho: está en el estado de lectura interior. La versificación no es aquí hinchazón, embriaguez, ni gargarismo del recitador.

El texto es desarrollo dialéctico, ritmo respiratorio y espacio blanco. Y esto hace pensar que el teatro está dondequiera que habla para decir algo. Y que, por encima de los textos políticos aparentemente menos versificados, Saint-Just, Marx, palpita el sordo latido del contrabajo corneillano. Aquí todos los acentos están permitidos, excepto el de la Comédie-Française, es decir del camuflaje del sentido, el de la autoridad. Aquí el enfoque es el de la palabra. El ceremonial heredado de la tragedia, el énfasis del gesto ha desaparecido, nada inútil, todo es eficacia. La universalidad del sentido ha sido recuperada. Straub ha ido a buscar a Corneille a través del tiempo. Ha roto la hermandad de la tragedia y su alcance histórico literal, que le ha concebido de una vez por todas la cultura racionalista.

En otras palabras, le ha devuelto su alcance subversivo. Extraordinario trabajo de saneamiento y resurrección. Un crimen se había cometido con *Othon*, a lo largo de tres siglos. Y, ahora, un *Othon* joven. Subversión la hay, dentro, fuera. La película ya se ha rodado, y se puede ver. En el monte Palatino de Roma, en el 69. Esta altura juega en el espacio y en el tiempo. El espacio escénico está rodeado por la circulación de coches de la Roma contemporánea: este imperturbable movimiento, que se convierte poco a poco en movimiento puro, río o corriente de lava. Oímos esta circulación intensa. ¿Puede, tal vez, haber un lugar donde no se oiga al leer el texto? Lo que sería mentira sería no oírla paralelamente al texto. No queda ya ningún espacio sagrado intemporal. Ahora, hay que leer a Corneille o no leerlo.

El poder denunciado aquí existe, como los automóviles. Como dice Lacus, y como se dice a sí mismo todo hombre de gobierno de todos los tiempos: «Ocupémonos de nuestra seguridad y riámonos del resto. Nada, nada de bien público, si se vuelve funesto para nosotros. No vivamos más que para nosotros y no pensemos más que en nosotros.»

Bajo la capa de plomo de este poder, un hombre libre ha leído a Corneille: Straub.

*Chronique*, RTL. 1967

## SEYRIG-HISS

HABLAN. Forman las palabra en el interior de sus bocas, las hacen —en el interior— y luego, a continuación, las dejan salir de allí sin esfuerzo. La palabra, salida de allí, está al principio, como obstaculizada, privada de significación, *sola*. Luego, cobra vida, en un abrir y cerrar de ojos, y tiembla a causa de ello.

Vuelvo a empezar: Hablan. Las palabras están primero contenidas en sus bocas, pero sin respiración autónoma, no separadas de ellas. Luego, ellas las dejan salir en un deslizamiento sin obstáculos: el paso se capta, fácil, indoloro. La palabra está aún dormida cuando sale. Dormida se encuentra en el aire libre. Sólo entonces, se despierta: el sufrimiento se oye. La palabra se despliega, respira y grita. Su sentido eventual es aún futuro. Antes de esto, es necesario que esta primera palabra grite de sorpresa: es ruido que sale, grito. Lo que primero se oye es el sufrimiento del contacto exterior. Cogido por sorpresa, la palabra-niña se niega a separarse de ellas. Tomada en falta tan pronto, en un sentar la cabeza doloroso, se propone a nosotros. Y solamente entonces, el sentido llega y la reviste, la viste, la embarca en la frase en la cual se empotrará, se inmovilizará y morirá.

Vuelvo a empezar: Hablan. Dicen: «Os amo hasta no ver otra cosa ni oír otra cosa. Morir.» O bien: «Quisiera estar en su lugar, llegar aquí por primera vez durante las lluvias.» Escucho. Cien veces. Las voces silenciosas que ellas nunca tienen excepto conmigo (lo creo), de las que ellas no saben nada, provisión de la cual aún no se habla tocado nada, intacta, *entera, mortal*. Portadoras de estas voces, estas dos mujeres que vampirizan —para mi mayor dicha— todo predominio relacionado con un sentido cercado, *privado* y privilegiado. En *Os amo...* en *Quisiera llegar aquí*, *aquí* ondea y se desplaza, continente flotante, por dondequiera que pueda atracar, se vuelve general.

Sorcières, ©1976

## DELPHINE SEYRIG, DESCONOCIDA CÉLEBRE

DELPHINE Seyrig nació en el Líbano, en 1932. «Bajo la luz más hermosa del mundo», dice. Su padre, Henri Seyrig, es el arqueólogo francés más célebre de Oriente Medio. Su madre, ginebrina, es una adepta apasionada de Jean-Jacques Rousseau. Estamos en un medio protestante, profundamente enamorado de la cultura.

La familia Seyrig se marcha a Nueva York cuando Delphine tiene diez años. Permanecerá allí hasta los catorce años. Durante estos cuatro años —determinantes en la existencia—, Delphine Seyrig se vuelve «americana».

—No me siento particularmente francesa, —dice— soy igualmente americana.

Y, a pesar de una estancia de varios años en una pensión de Cévennes, vuelve a Nueva York y se casa con un americano: John Youngerman. Tienen un hijo que ahora tiene once años, Duncan.

Es a los veinte años, después de extraños estudios —de los cuales ella jamás captó la menor necesidad, dice— cuando Delphine Seyrig debuta en el teatro. Actúa en centros dramáticos de provincia, en Saint-Etienne y en Estrasburgo (estos centros, cada vez más numerosos, han cambiado la vida teatral francesa desde hace unos veinte años, descentralizándola y diversificándola.) Luego, en París, una obra de Louis Ducreux: *El amor de papel*. Durante ocho años, hace teatro en París y en Nueva York, sigue una carrera que tiene todas las apariencias de una carrera normal, que progresa poco a poco. Luego, de pronto, en 1961, se produce el estallido: Alain Resnais que va mucho al teatro a elegir sus actores (se fijó también en ella, en Emmanuelle Riva, heroína de *Hiroshima mon amour*) se fija en esta Delphine Seyrig. Lo que nos da, un año después, *El año pasado en Marienbad*. Éxito mundial.

Curiosa consecuencia de este éxito: de nuevo es el teatro (a parte de *Muriel*, admirable película de Resnais aún demasiado ignorada), el que recupera a Delphine Seyrig. Pero, entonces, a partir de este momento, lo llena. Su nombre basta. Bajo la dirección de su director, el asombroso Claude Régy, lo llenará durante cinco años.

Después de lo cual, de repente, es a la vez el teatro y el cine. Pinter, Pirandello por un lado, François Truffaut, Joseph Losey, Klein y yo misma, por otro.

Ahora, esta persona se ha convertido sencillamente en la actriz francesa más grande de todas.

Sí, yo también lo pienso: quizás en la más grande del mundo entero.

Ahora que ha intentado establecer las estructuras estériles de su biografía, ¿cómo «enseñarla»?

De la infancia protestante, de la cultura, del cielo rosa del monte Libón y de Balbek vienen la inteligencia del arte y de la vida, la gracia austera de la actitud, la lealtad absoluta, el horror casi traumático por la mentira, etc. El resto, es ella sola.

Pero «ella», ¿quién es?

Se ha calculado que se necesitarían cientos de páginas para describir rigurosamente el paso del hombre, tanto en lo referente a sus causas musculares y nerviosas, como a sus esfuerzos. ¿Cuántas páginas se necesitarían para describir una sonrisa, una mirada, la inflexión de una voz? ¿Mil?

Todo lo que yo puedo hacer, es que deseen imaginar a su modo la mujer que se llama así: Delphine Seyrig.

En primer lugar: nunca concede una entrevista. Cuando la telefoneé, para decirle que quería hablar de ella en *Vogue*, se azaró.

—¿Qué puede decirse sobre un actor? No hay nada que decir. ¡Sólo hay que verlo!

—¿Se puede intentar? ¿Quiere?

Ha aceptado. Primero, somos amigas. Luego, yo no soy periodista. Vive en una desconfianza aterrada de los periodistas, porque «deforman la verdad». Es la única actriz en Europa, que se niega a aparecer como estrella en las grandes revistas, porque para eso hay que pasar por ellos, los periodistas.

No se la ha visto nunca en un cóctel mundano. No ha sido nunca objeto del menor chisme. Pues, del mismo modo que no soporta la deformación de la realidad que hace el periodismo, por admitida y corriente que sea, no soporta el ceremonial mundano que se ofrece como principal pasto a este periodismo.

Vean ustedes: es posible incluso convertirse en una gran actriz descuidando la publicidad.

Es alta para ser francesa. Es delgada. Tiene un cuerpo muy bello. Ojos muy muy azules. La tez, naranja pálido. Rubia la mayor parte del tiempo. Una dentadura luminosa y un poco irregular, que enseña completamente cuando ríe (le dijeron una vez: usted no hará nunca cine debido a este diente chico, que cabalga encima del otro, y hay que sustituirlo. Ella se negó: nunca. Y ahora: «Vea usted, no hay que escucharles», dice).

Cuando anda, todo su cuerpo se mueve, y no hace más ruido que un niño. En Francia, cuando se pregunta: ¿Cuál es la que anda mejor? Dicen: Delphine Seyrig.

Tiene amigos absolutos, amistades de hierro. Es perfectamente bilingüe. En París, tiene una casa, sí, una verdadera casa, en un patio soberbio, que da a una de las plazas más hermosas del mundo, la Place des Vosges, antigua Place Royale. Trescientos metros cuadrados para ella sola y el niño Duncan. Una terraza, unos rosales en la terraza. Conduce los coches como un taxista, se ríe a carcajadas. Baila el jerk. Está siempre de un humor igual ante los demás. Cuando tiene dos días de descanso, se va al mar, al borde de la Mancha, y cuando es sólo una tarde, se va a la cinemateca, plaza de Trocadero. Por la tarde, sale a la calle, con un impermeable, sin maquillar, y un libro en la mano: a veces el cine podría desaparecer de la tierra, y habría que pasar el tiempo leyendo en espera del fin del mundo. ¿Qué más? Ninguna da esta sensación de fragilidad. En realidad, es sólida como un marinero de los mares del Norte. Tiene

una vida privada muy apasionada e invisible. Está separada de su marido, pero él es su mejor amigo.

Si no la han visto ustedes en el cine, ¿cómo decirles qué ocurre con ella?

Escuchen: Cuando Delphine Seyrig entra en el campo de la cámara, las sombras de Garbo y de Clara Bow pasan, y a su lado uno busca a Gary Grant. Entonces, sucede, que uno se siente inconsolable, a causa del desorden que reina en el destino del cine. Este rostro delgado —fuera de moda— sobre el que está colocada la sonrisa del humor universal o de la inteligencia —es lo mismo—, es tan imprevisible como el de una desconocida de la calle. Y esto, cada vez que uno la vuelve a ver. Es lo que ella llama: *variar*.

—Yo no creo en los «papeles». Se varía, cuando se quiere variar. Hay que proceder cosa por cosa, película por película, pieza por pieza. Pero, hay que actuar. Ante todo, actuar. No pensar en la carrera, sino en la cosa que se está haciendo o que se va a hacer. Lo que se llama papel es una disponibilidad completa.

Llegamos al último desempate entre ella y las demás: el modo de hablar.

Dicen que tengo una curiosa forma de hablar, es verdad, tengo una forma de hablar curiosa, pero es mi forma de hablar en la vida.

Es verdad: entre la actriz y la que habla al niño que vive en la casa, ninguna diferencia.

Encuentro una imagen y se la doy: habla como alguien que acabara de aprender francés, que tuviera unas disposiciones fantásticas para el francés, pero que no estuviera nada acostumbrada a él, y experimentara un placer enorme, físico, en hablarlo. Se diría que acaba de comer una fruta, que su boca está aún humedecida, y que en esta frescura, dulce, agria, verde y estival, se forman las palabras, a la vez que las frases, y las alocuciones nos llegan en un rejuvenecimiento único. Y el inglés, me dicen, lo habla del mismo modo, inimitable.

Por mi parte, la hubiera podido contratar sólo con la voz, por teléfono, sin verla.

Los hay que no la soportan, aunque a decir verdad, cada vez menos. Los hay que se han intoxicado con ella. Yo: antes de que se distribuyan, «oigo» todos mis textos leídos por Delphine.

Esta voz irreal, esta puntuación absolutamente imprevisible y que va a contracorriente de toda regla, es también Delphine Seyrig.

¿Empieza a inventársela?

Imagine filiaciones imposibles. ¿De quién sería nieta Jeanne Moreau? Yo diría: de Stendhal, por Louis Malle. ¿Y Delphine? De Proust, por Alain Resnais. Vayamos más lejos. ¿Cuándo y dónde podría haber nacido Jeanne Moreau? Yo diría: en el campo, en Francia, en Borgoña, durante la Restauración. ¿Y Delphine? En una Arabia romántica, en los confines del desierto donde merodea T. E. Lawrence. Una es francesa; la otra no se sabe exactamente de dónde viene.

Tiene un pie en Nueva York durante todo el año. Pero, quiero decir Nueva York, en la ciudad donde hay teatros, calles, calles, polvo, huelgas, negros, locos, cines.

—Si no tuviera nada que hacer. Nada en absoluto, me gustaría vender entradas en la cinemateca, así vería películas.

Por mi parte, le digo que me gustaría llevar una gasolinera, en una carretera nacional llena de coches.

—Ah, eso tampoco está mal, vaya... (tiempo). Me gustaría interpretar Shakespeare por una vez en la vida en inglés, de todos modos...

¿Empiezan a inventar una voz? ¿A ver un rostro?

Sigan escuchando: he llegado a trabajar con ella durante un mes, en una película común. La he visto, pues, todos los días, en la alegría y en la tristeza, al levantarse y al acostarse, y en la exasperación, el cansancio, la inquietud, etc. Nunca la he visto hacer cargar a los demás con el peso de su humor, nunca.

Yo diría más: lo que les sucede a los demás, sea en bien o en mal, lo comparte como nunca he visto compartir la alegría o la desgracia.

Una vez, en el transcurso de esta película, se cometió una injusticia con un técnico. Eso no tenía nada que ver con ella. Gritó. Y lloró.

—Ya sé que no tiene nada que ver conmigo, pero no puedo, no puedo evitarlo.

El único obstáculo para su libertad, es la injusticia de la que los demás son víctimas.

*Vogue*, ©1969



## JEANNE MOREAU

—Un actor —dice— está hecho para proferir, es una boca que se abre para decir palabras que otras personas han escrito. Un actor, está hecho para ser visto.

Esto es una diferencia esencial entre los escritores y los actores. Los escritores lo ignoran todo de esta participación física total del actor. Comprenden, se sirven de su cuerpo, de su rostro y de todo lo que les ha sido dado *de antemano*, para ser actores. Un actor tiene que gustar. Tiene que seducir a quien le mira, antes que nada.

Es así como la cosa empieza.

No es muy alta. Es muy delgada. Cuarenta y cinco kilos. En todas las estaciones del año tiene la piel dorada, de una finura extraordinaria. La boca parece un gajo de naranja. Los ojos castaños. Tienen la suavidad de una seda. La mirada es de una inteligencia que no conoce tregua. Inteligente como antes de la gloria, lo será siempre. Ella, ella se atreve a hablar de todo sin ninguna hipocresía.

—Cuando se es una actriz —dice—, se está siempre en la situación sentimental de una mujer que está a punto de vivir el mayor amor de su vida. Una actriz pone en juego todas las armas amorosas de una mujer.

Ella misma lo dice: nunca está sin amor en la vida. Que el amor sea futuro, o sea presente, que esté en la fuerza de su descubrimiento o en su decadencia, está siempre en su vida.

—Cuando vivo un gran amor, desde luego, influye en mi éxito al actuar —dice—. Entonces tengo una especie de sensibilidad viva y alerta. Pero ya ve, el amor que interpreto en las películas es siempre ejemplar en relación con el que vivo.

En estos momentos, si hace teatro, ¿siente que actúa para «él»?

—Nunca. Nunca actúo para él solo. Experimento este estado de sensibilidad extraordinaria gracias a él, pero al mismo tiempo le rehúyo. Gracias a él, actúo mejor. Y porque actúo mejor, lo olvido, me esfuerzo cada vez más en mi papel, y le rehúyo aún más.

Añade:

—La traición del actor, sabe, es esto.

Tiene las manos pequeñas, de un modelado admirable. A veces, «lleva anillos en cada dedo», entre la primera y la segunda falange, anillos de niña. Louise de Vilmorin, su amiga, le ha enseñado cómo.

—Anillos de niña, dice, demasiado pequeños, ¿por qué tirarlos? Se ponen más arriba, casi en la punta de los dedos. Así.

¿Qué hubiera hecho de estas manos si la gloria no las hubiera preservado hasta este punto?

—Si a causa de una guerra —dice—, o a raíz de cualesquiera acontecimientos

imprevisibles, no pudiera seguir siendo actriz, sabe, me encontraría trabajando en el campo y haciendo la comida.

Me lo ha dicho con frecuencia. Los oficios que le hubiera gustado hacer son oficios manuales, y nada descansados. A veces, hablamos juntas, de las bodas y de los banquetes de los restaurantes de aldea, de la profundidad del sueño y de la calma que sigue a las comidas tradicionales..., de la felicidad de alimentar al mundo, de la nostalgia que arrastramos tras nosotros de una vida familiar vivida dentro de las reglas tradicionales.

Admirada como ninguna y rodeada como ninguna, plantea el problema de la soledad de la mujer.

Vive sola, en la pequeña calle de Missionnaires de Versailles, en este recinto residencia, entre Anna, su ama de llaves, y Albert, su chófer. Jérôme, su hijo, sólo viene aquí en vacaciones; el resto del tiempo está interno en Suiza.

¿Dónde está el criterio de la soledad? Quizás es minúsculo. ¿Es el hecho de estar sola, en el fondo de su «Rolls Royce», en esta autopista del Oeste que toma para volver a su casa, o para cenar, o avanzada la noche?

¿Es el espanto frente al único cubierto en la mesa puesta? ¿El espanto ante el viaje de verano?

Hemos hablado juntas de ello.

—¿Ir a Grecia sola? Prefiero quedarme en mi habitación.

Nos hemos reído. No estar ya sola, decíamos, es «también» no estar solo en el pago del teléfono, el alquiler, en hacer que se lleven a cabo las reparaciones del coche. Es «también» estar vinculado económicamente con un hombre.

Sin embargo, la ilusión sigue siendo perfecta. Jeanne dice:

—Permanecer en la soledad, jamás podría.

Y a la vez que dice eso, está en la soledad que denuncia. La «soledad a dos» de la pareja. Con frecuencia angustiada, pero de la que uno hace una costumbre insustituible, Jeanne la ha conocido. Ha estado casada. Tuvo un niño de este matrimonio. Jean Richard —que sigue siendo su mejor amigo— era pobre. Se amaron en la dificultad, el trabajo encarnizado, la pasión común por el teatro, su oficio.

Pero, eran demasiado jóvenes. La gloria cayó sobre Jeanne como el rayo. Esto les ha sucedido a las actrices de todo el mundo.

Sin embargo, ¿se pueden tener tantos amigos y estar solo? Sin duda. Jeanne tiene amigos. Nos llama «su mundo».

—Siempre —dice— necesito sentir a mi mundo alrededor. Tiene que estar ahí, cerca o lejos, siempre tiene que existir. Hay una sola excepción: unas semanas antes del rodaje de una película. Entonces, tengo que dejar a mis amigos, convertirme en alguien extraño, alguien distinto, entregado a una existencia diferente de la mía.

El mundo que está en torno a Jeanne es muy sólido, muy fuerte. Aunque estén semanas o incluso meses sin verse —en período de rodaje, por ejemplo— esto nunca

afecta nuestra fidelidad recíproca. Cuando ella tiene necesidad de nosotros o cuando nosotros tenemos necesidad de ella, estamos ahí. Ella está ahí. Florence Malraux, Danièle y Serge Rezvani, el pintor, François Truffaut, etc.

De vez en cuando, nos reúne —por grupos— en su casa de Versalles. Cocina platos inventados por ella. Nos recibe como una reina recibe a reyes, con una atención y una ternura extraordinarias. Después de la cena, Serge Rezvani coge la guitarra y ella canta sus canciones. A veces, su madre, Kathlin, antigua Blue Bell Girl del Casino de París, también está ahí. Otras veces, su hermana pequeña Michèle, que tiene un restaurante en Londres. Su padre, Anatole Désiré Moreau, el campesino de Allier, está ahí con más frecuencia aún.

Luego, se va para una nueva película, que cada vez le supone una prueba de nervios muy dura. Prueba de la que cada vez sale —lo ha dicho ella misma— como una convaleciente, en lo físico y en lo moral.

Sus películas la desgarran. Sus películas son quizá la causa de esta soledad, de la que hablaba ahora. Terrible contradicción, cuya salida y necesidad conoce ahora, pero que le hizo sufrir como una condenada hace unos años, después de *Les Amants*.

En *Les Amants*, Louis Malle exigió a Jeanne, que interpretara una escena, que ha sido clasificada como la más escandalosa y difícil del cine actual.

En el momento del rodaje de la película, Jeanne estaba con Louis Malle, viviendo una pasión indudablemente recíproca.

Ahora bien, esta escena, que Louis Malle exigió de Jeanne, era precisamente la misma que ella no podía representar sin traicionarle. Era él quien lo exigía.

Me dominaba la vergüenza —dice—, y a la vez el amor. No podía negarme a representar lo que él quería que representara, pues le amaba. Y al mismo tiempo, sabía que era el final de nuestro amor.

Después de haberlo exigido, no pudo soportar cómo me veían los demás, es decir como sólo él hasta entonces.

Este final fue interminable, Jeanne soportó durante años este trágico éxito.

Nunca volvió a ver *Les amants*.

La tentación de acabar, como ella dice, la tentación de no hacer más cine, la experimenta regularmente. Ocurre, por lo general, cuando se estrena la película.

—En este momento, sólo tengo ganas de abandonarlo todo, de no volver a empezar. Estoy en la película que he hecho, y la película ya está acabada. No sé dónde estoy.

—¿Y luego?

—Luego, todo vuelve a empezar. Las ganas de revivir, es decir, de actuar. De golpe es como si fuera un árbol, que creo muerto, pero que no lo está: las yemas crecen sobre mi cuerpo, en mi cabeza... Otra película llega hacia mí. Cada vez más difícil que la anterior. Pues, si al principio me parece que es muy difícil convertirse en actriz, es con el tiempo y el éxito, cuando esto resulta cada vez más grave y difícil.

—¿Debido al público que exige de usted cada vez más cosas?

—No. Debido a la tentación, a la cual no hay que abandonarse, de hacer cualquier cosa para complacer a este público, en lugar de hacer aquello con lo que uno está totalmente de acuerdo. Se hace cada vez más grave actuar, elegir. En otras palabras, resistir a la tentación de la inmodestia. Ser una actriz no es modesto. Si digo que es natural para una mujer convertirse en actriz, también es así según el extraordinario deseo de exhibicionismo, que esta vocación supone al principio. Este exhibicionismo hay que frenarlo, hay que tener conciencia de él, a tiempo. ¿Cuántas actrices que conocen el éxito se resisten al papel que, según ellas, les permitirá dar un concierto de sus posibilidades?

—En otras palabras, ¿no hay que elegir nunca una película sólo por el papel que se nos propone?

—Sí. Para una actriz, el fracaso reside en esto: no se puede negar a mostrarse desde todos sus aspectos y en todos los planos de una película que sea mala. Entonces, la película la arrastra en su derrota. En una casa en ruinas, incluso si un rey vive en ella, la casa es la más fuerte: se derrumbará sobre el rey como sobre cualquier otro.

—¿Le ha pedido un hombre que deje de actuar? No, esto nunca le ha sucedido.

—Es algo que ni siquiera puedo considerar. Por otra parte, no hay que hacer trampa, jugar con las palabras. Cuando un hombre me quiere, quiere a la mujer que soy con todos sus defectos, sus atributos. Ama también a la actriz que soy yo, incluso si no lo reconoce. Si le ofreciera mi libertad, él amaría a una mujer que ya no sería yo misma. No, si a veces estoy hastiada de mi oficio, es solitariamente y a causa de la naturaleza de este oficio.

Regresaba de Bretaña. Bajaba del tren. Llevaba un vestido negro, muy bonito, con la espalda desnuda. Llevaba los cabellos como le gusta llevarlos en vacaciones. Suelos, moldeables, suaves y cuidados como cabellos de niña. En Bretaña acababa de ser feliz. Estaba con Pierre. Pierre, es Pierre Cardin.

En este momento él va a pasar el fin de semana a Mougins, donde ella está rodando la película de Jacques Démy. Está cerca de Niza. «Mamá está ahí —dice ella — y mi hermana menor. Pierre viene los fines de semana.»

Recuerdo. Estábamos en un café de la plaza de Trocadero. Nos habíamos citado para ir a ver al pianista ruso Richter. Ella me habló de Pierre por primera vez. París todavía no sabía nada.

Había ido a ver una colección, por casualidad. Lo vi. Fue instantáneo. Quise volverlo a ver en seguida. Volví con el pretexto de ver otra vez los vestidos. Sabía la reputación que tenía en París. Lo sabía todo. Me era completamente indiferente. Al contrario. Todos estos obstáculos que sabía verdaderos me atraían hacia él aún más.

Jeanne es libre. Los prejuicios, los ve venir y los sobrepasa. Se lo piensa dos veces antes de juzgar, antes de creer que un obstáculo no es franqueable.

Es libre, y fuerte. De una fuerza pasmosa envuelta en una dulzura inaudita.

—Quería que Pierre me amara. Sabía que podía amar a una mujer. Yo tenía que

ser paciente, dulce, no darle miedo con estos fantasmas espantosos que la sociedad sádica esgrime gustosa. Hacerle comprender que podía comprenderlo todo, admitirlo todo y que él tenía que hacerlo también.

¿Quiere decir esto que haya salido de esta soledad de la que hablaba hace un momento? «Tener otro hijo —dice—, ¡que felicidad sería esto! Tener una familia propia...»

Es demasiado pronto para decirlo. Yo la sé feliz en este momento, la sabemos feliz, nosotros, sus amigos, y no queremos quizás un poco supersticiosamente anunciar las cosas antes de hora.

Feliz lo es, excepto por esta sombra que se ha desplegado sobre el cielo de Niza; la muerte de Roger Nimier. Acaba de matarse en esta autopista, que ella toma justamente por la noche, en su Rolls, para regresar a Versalles. Le conocía desde hace mucho tiempo, desde *Ascenseur pour Véchafaud* (Ascensor para el cadalso).

—Desde que Roger ha muerto —dice—, cuando vuelvo a París, tengo la sensación de entrar en una casa vacía, con los armarios abiertos y vacíos, una casa que acaban de abandonar. París sin Roger no será lo mismo.

Jeanne, Jeannette, como la llamamos nosotros. Su verdadero nombre, lo lleva. Su verdadera fecha de nacimiento es la que declara: enero de 1928.

Medio inglesa, medio francesa. Pero ella se considera sobre todo francesa. Es esencialmente originaria de Allier, entre el Loira y el Cher donde fluye el Sioule entre suaves valles, que anuncian la Auvernia. El pueblo se llama Masirat. En París, nadie lo sabe.

—Treinta casas —dice—. Habrá que ir un día. Hay muchos Moreau, parientes míos.

Hace dos años ella compró la más hermosa de estas casas para Anatole Désiré, este *enfant terrible* de padre, que nunca actuó más que a su antojo y al que debe una infancia movida, desde luego, pero poco común y también alegre.

—Cuando había bebido, se marchaba; entonces, íbamos a buscarlo en medio de la noche, a Montmartre, dónde tenía un restaurante. Yo por un pie y mi hermana menor por el otro pie, le hacíamos subir la escalera. ¡Lo que nos podíamos reír!

Anatole Désiré no estaba contento al principio. Ahora sí. Ni siquiera había acabado el conservatorio, tenía diecinueve años, cuando la Comédie-Française contrató a Jeanne, para actuar en *Un mois a la campagne* (*Un mes en el campo*) de Turgueniev. ¿Por qué actriz?, se preguntaba Anatole Désiré. Su mujer era bailarina. ¿Por qué actriz, y no bailarina o dueña de un restaurante como Michéle o como él?

—Porque me gustaba el espectáculo —dice Jeanne—. Estaba loca por el teatro. Me enloquecía mirar a otros actuando. Y luego, muy pronto, quise cambiar de sitio, pasar de la sala a la escena, actuar. Querer «hacer» teatro a fuerza de amarlo, es amarlo más aún.

—¿Cree que en esta vocación hay un movimiento propiamente femenino?

Lo creo firmemente. Un movimiento femenino y adolescente. Antes de encontrar

su personalidad, un adolescente se busca, una adolescente aún más. Madame Bovary hubiera podido llegar a ser actriz, si hubiera tenido la oportunidad. Yo tuve la oportunidad de llegar a serlo.

—La representación teatral, ¿es una evasión?

—No. Para mí, no. Es lo contrario. El amor que experimento en la vida, mis quebrantos, felicidad, todo pasa en mis películas, se integra en ellas. Cuando veo una película, después de haberla hecho, reconozco mi vida.

—¿Se reconoce en todas las películas que ha rodado?

—Sí, puedo incluso decir que he amado todas las películas que he rodado, excepto una: *Les Femmes marquées* (Las mujeres marcadas). Había aceptado esta película para pagar los impuestos. Fui castigada. Tuve que raparme el pelo. Salí de aquello verdaderamente degradada. La había aceptado para pagar los impuestos, y no porque me gustara.

—¿Cuándo salió de *Moderato Cantabile*, y de *Jules et Jim*?

—De *Moderato Cantabile*, estaba muerta, como lo estaba la heroína. De *Jules et Jim*, lo mismo.

Cuando Jeanne rodaba *Moderato*, la veía cada día. Sé, pues, qué conciencia, qué gravedad emplea para «interiorizar» un papel.

Poco antes del rodaje, durante este período crítico, en que no puede hacer otra cosa que dejarnos, se instaló en este pueblecito a orillas del estuario del Gironda, donde había que rodar la película: Blaye. Pueblo de juncos, patos salvajes, esturiones, cercado por la viña blanca de Graves.

—Durante una semana, anduve por Blaye hasta que ese pueblo me penetró no sólo en la cabeza, sino en los pies. Poco a poco, me convertí en habitante de Blaye.

Ella necesitaba sin cesar saber más de Anne Desbaresdes, la heroína que iba a encarnar. Me pedía constantemente información sobre su juventud, su infancia. Más aún. Quería saber lo que hubiera hecho en tal o cual circunstancia, que no se abordaba en el guión. Un día le inventé sus orígenes: «Naciste en los alrededores de Limoges. Vuestro padre era notario. Tenía tres hermanos. Tuvo una infancia solitaria, soñadora. Un día, yendo de caza, en Sologne donde iba cada otoño, conoció a su marido, el señor Desbaresdes. Teníais veinte años, etc.» Jeanne estaba maravillada. «Esto es... exactamente... ¿por qué no antes?» Le confesé que por ella, para ayudarla, lo acababa de inventar en aquel momento.

Es una historia de la que volvemos a hablar con frecuencia, entre nosotras, y que ya forma parte de los puntos de unión de nuestra amistad, de la memoria de nuestra amistad.

¿Y cuándo no rueda? Se convierte en una mujer libre.

Se pasea.

Lee enormemente con un placer loco. La última vez que la vi, había terminado un libro de Scott Fitzgerald: *Suave es la noche*. Un día, por teléfono, me dijo que estaba haciendo mermeladas con Anna.

Otro día se había dormido a causa de un disgusto.

Necesitaba mucho ocio, mucho tiempo libre durante el día. Necesita telefonar a Jérôme casi cada día.

Puede dormir a cualquier hora del día, si experimenta la necesidad. Una hora. Dos horas. O todo el día. Anna descuelga el teléfono, y cierra las puertas de los pasillos que llevan al primer piso.

—La señorita descansa.

No sólo el cansancio, sino también el tedio provocan esta necesidad de olvido profundo.

Y luego, y luego, el rodaje recomienza.

—Estos días me levanto a las seis de la mañana. Necesito estar completamente sola. Siempre tengo mucho miedo, pero sé que nadie me puede tranquilizar. Soy como una mujer, que se prepara para una boda.

Pero, en definitiva, ¿qué es lo que le impediría actuar?

—Solamente —dice—, si el teatro o el cine se degradaran hasta tal punto, que dejara de reconocermé en ellos. Si de pronto no se presentaran más que obras vulgares, si no se hicieran más que películas comerciales, bajamente complacientes. Entonces, sí, conocería este desaliento grave. Todo lo demás podría superarlo. Siempre lo he superado todo, incluso los infiernos, que no venían sino de mí misma. Pero esto, la depravación de mi oficio, no podría superarlo.

*Vogue*, ©1965

## MARGOT FONTEYN

Es un piso grande, un quinto de un inmueble situado cerca del Sena. Una camarera corre las cortinas. Se oye a lo lejos la riada crepuscular de París. Acaba de telefonar, que ya llega. Está atravesando el barullo, sola, en esta ciudad inmensa que la espera, con la que tiene una cita mañana por la noche.

Aquí está. Negro y blanco. Cabellos negros, abrigo negro, vestido negro, zapatos negros. Es de talla mediana. Se excusa por llegar tarde. Su francés es bueno. En cuanto aparece y pronuncia tres palabras, deja ver su simplicidad: es la gran simplicidad de la Presencia.

La miro. No tengo prisa por hacerle preguntas. Intercambiamos frases sin importancia. Sin prisa. Pienso en ella, delante de ella. Ella lo sabe. Se deja pensar. Los minutos pasan. Me doy cuenta, poco a poco, de que ella me mira a su vez. Nos decimos que no nos conocemos y que nos alegra conocernos. Acabamos de sonreímos, sin esfuerzo, no estábamos obligadas a ello en absoluto. Experimentamos en el mismo momento la necesidad de sonreímos. Lo que se declara entre nosotros es esta relación imprevisible y maravillosa, la simpatía.

Acabo de olvidarme de que la he venido a ver, para hacer luego un artículo sobre ella. Y ella también lo ha olvidado.

Le digo que sólo hablaremos del baile muy poco. Se ríe, se alegra de ello. Dice que detesta hablar sobre el baile. Nos entendemos muy bien.

—Se baila, no se habla del baile. Hablar del baile no tiene nada que ver con el baile, ¿no le parece?

Se levanta. Va a pedir que traigan té. Atraviesa la estancia. Es muy delgada, casi menuda, de una juventud tal, que la edad aparece de pronto como un prejuicio rezagado, absurdo, una «vieja idea» a la que nuestros abuelos se referían, pero que ya no tiene valor alguno. De esta edad, habla también con naturalidad. La liquida desde el primer instante.

—Sabe, no tengo ninguna nostalgia del pasado, ni siquiera de mi propio pasado. Ni un segundo, nunca, no tengo deseos de revivir los días en que era joven. He olvidado mi pasado. No me interesa. Las cosas que no nos interesan, se olvidan.

Duda y añade:

—No lamento nunca el pasado, nunca. Aunque sueñe con los días en que mi marido estaba sano, no tengo nostalgia de estos días.

—¿Cómo llamaría a esta fuerza que le anima? ¿Optimismo? ¿O pesimismo revisado y corregido?

—No lo sé. No he pensado darle un nombre. ¿Es importante darle un nombre?

—No. En absoluto.



De todos modos, busca. Le interesa «verse desde fuera», como dice.

—Es una fe que tengo. Ignoro la naturaleza de esta fe. Va siguiendo el rumbo de la vida. Creo que todo lo que sucede es para mejor.

—¿Incluso lo peor?

—Sí. Lo importante, sabe, y es lo que yo creo, es encontrar la manera de desviar lo peor hacia el bien. Creo que el mal es la apariencia de las cosas, pero que las cosas, todas, ocultan un bien. Se trata de encontrarlo.

No es un optimismo, es decir una disposición natural para ver, como Candide, que «todo es para mejor en el mejor de los mundos». No, es una disposición muy rara que es la de vivir en el presente.

—Estoy muy contenta de vivir, de haber nacido en esta época —dice—. Se abre el periódico: se ve que se llegó a la luna ayer.

En el mismo aliento que la lleva con su tiempo, está de acuerdo con todas las conductas —incluso pasionales que expresan el amor a la vida. Está a favor de la juventud de hoy, habla mucho de ella, querría que se avise a esta juventud que ha tomado la «vida salvaje» de las mil riquezas de la vida, que se sea bueno con ella y atento. Dice que hay que viajar, gastar el dinero, que la única cosa que hay que hacer, cuando se tiene dinero, es gastarlo. Saber qué «comodidad» gusta, y tenerla. Viajar.

—No hay que encerrarse en un medio, ni siquiera mentalmente. Mi ideal es habitar el mundo entero, todos los medios, todos los lugares. Nuestra educación, nuestro rango y el esnobismo de clase, tienden a «encerrarnos» en un medio y esto nos aparta de la vida. Estoy contra la pertenencia a un medio.

En cuanto aborda un tema, lo hace con mucha seriedad. No dice nada que sea una imitación fraudulenta. *Esta dama no es una dama de sociedad*. Es notablemente tranquilizador. Su rostro delgado y triangular habla entero, sonrío entero. La sonrisa no se queda en la puerta. Llega, e inunda el rostro. La miro apasionadamente.

—¿Quién es usted?

—Soy la mujer de Roberto Arias.

—¿Una bailarina?

—Sí. Pero esta bailarina no sabía, antes, quién era. Ahora lo sabe: es la mujer de Roberto Arias. El milagro para mí es que este hombre exista.

Como se sabe, este hombre, que ella conoció tarde en su vida —a los 35 años— y con el que se casó en 1955, fue herido en Panamá en 1964, después de lo cual no puede moverse, ni hablar —esto durante meses—. Ella habla de esto tranquilamente, como de una cosa en la que ha pensado *plenamente*. No me atrevo a preguntarle, cómo está Roberto Arias. Ella lo adivina. Sonríe, sonrío, y luego ríe.

—Está mejor. Se ha reincorporado a sus funciones de diputado. Puede sostener un puro, si es un buen puro de La Habana, y una copa de champaña. Habla mejor.

No puedo evitar mirar sus piernas de acero. El genio que estas piernas ocultan la han salvado también, de lo que ella se niega a llamar «la tragedia». Cuando Roberto Arias, después de su accidente, fue víctima de una terrible fiebre cerebral, incluso

durante estos días, ella se vio obligada a trabajar.

Tengo suerte, dice. Debe ser más duro para las demás, mucho más difícil. Yo tenía que olvidarlo durante una hora y media al día, ¿comprende? Porque la danza, no es algo que pueda hacerse sin pensar. La concentración que se necesita para llevar a cabo este oficio ayuda enormemente a soportar las contrariedades. Después, yo volvía hacía él, más fuerte.

Uniendo todas sus fuerzas, cerraron la puerta a la tragedia.

—Si no se quiere, no se tiene tragedia. Si no se le abre la puerta, no entra en la casa de uno.

El verano pasado, estaban en el mar. Ayudada por el hijo de Roberto Arias, consiguió que se bañara, tendido sobre un colchón de goma. Como tenían miedo de soltarlo, dijo: «No os inquietéis, las personas paralizadas flotan siempre, es una ventaja de la situación.»

El milagro es que esté vivo, y de este modo, manteniendo «este accidente» a raya, con tan soberbio desdén.

Antes de él, dice ella, no sabía que se podía llegar a no «formar más que uno» con un hombre, y perder la libertad con esa felicidad.

—¿Qué quiere decir libertad en ese caso? Ni siquiera he pensado en ello. Parecís ser dos, pero no es más que una apariencia. Una mujer no puede saber quién es ella, sin antes saber quién es su marido. Yo recorrí mi camino sola, sin saber quién era, estaba clavada en una caja (*nailed in a box*) con mi éxito, hasta el día en que lo encontré.

—¿Qué es el éxito?

Busca cómo decirlo.

—El humo del cigarrillo que está fumando.

Esta tierra, desconocida por miles de hombres y mujeres, la conoció tan pronto — a los quince años— que no es ya su aventura, sino su país natal. La danza la define, pero con el mismo título que a otra, un oficio. Detrás, está la suerte común.

—Después de cuarenta y dos minutos de aplausos, ¿sigue la soledad siendo tan honda?

—Todavía más —dice—. Existe tal superstición acerca del éxito, que, en cuanto se tiene mientras otros no lo consiguen, te priva del derecho a quejarse. Privado del derecho a la palabra, la soledad aumenta, se soterra, se hace abominable. Hasta la noche en que Roberto Arias llama a la puerta de tu palco —en el Metropolitan de Nueva York— y viene a recordarte que hace diecisiete años de esto os habéis conocido en la Universidad.

—¿Él adivinó?

—Lo adivina todo.

Ella había sentido el «flechazo» por él a los dieciocho años. Lo que tarda en reconocerlo, este flechazo se reproduce. A parte de esta bala en la columna vertebral... ¿me atreveré a pronunciar estas palabras? No.

Poco a poco, me doy cuenta más y más claramente del origen de esta segunda carrera, de este segundo aliento que, a los cuarenta y tres años, cuando encuentra a Nureyev, la vuelve a lanzar a la escena mundial: la pasión por conjurar el destino. Es decir, el gusto de la aventura llegada a su cénit. Justamente, porque Nureyev era muy joven —veintiún años—, con un virtuosismo extraordinario, y muy fuerte, decidió bailar con él.

—*El reto, esto me gusta.* Me dije que él iba a borrarne. Pude elegir: bailar con él o no. Elegí el esfuerzo. Hacer el esfuerzo, que era preciso para no perderme frente a él y por él.

La cosa salió bien. De capital en capital, entre torrentes de aplausos, bailan juntos en una entente profunda. También él, cuando baila con ella, tiene que hacer un esfuerzo, el de concordar con la gracia única del movimiento de este cuerpo.

—Nos entendemos muy bien. Tenemos las mismas ideas sobre el baile. Somos igual de serios.

¿Qué llama así ella?

—El trabajo y la severidad consigo mismo. No dejarse embriagar nunca por el éxito.

—¿Le ha sucedido esto?

—Cuando era muy joven, sí, durante algunos meses. Pero me di cuenta muy pronto de que mis amigos me rehuían. Y comprendí que era un camino equivocado.

Nureyev está tan solo como lo estaba ella antes de encontrar a este hombre de Panamá. Ella le comprende. Admite su vida disipada. Siente por él amistad y respeto. Sus crisis —él puede ser muy difícil a menudo— están siempre justificadas, a su juicio. Proceden de una comprensión de la danza que ella nunca ha encontrado todavía.

Hace quince años que alcanzó el rango más alto en el Royal Ballet, y ahora es *Permanent Guest* de éste —para que el lugar que ella ocupaba sea accesible a las demás—. Lo explica aplicadamente. Pero, todo lo que se refiere a los signos exteriores de su carrera la aburre.

Mañana, baila. Bailará cuatro veces en la Ópera con Nureyev. Ante ese público que —contrariamente al de Nueva York o Londres— se entusiasma enormemente, pero puede cambiar de opinión, de un año para otro, por una simple cuestión de moda.

—Nunca he sufrido a causa de ella aquí en París —dice—, pero sé que esto puede suceder siempre.

Así, junto al desafío, hay en ella esta facultad de no hacerse ninguna ilusión respecto al futuro. Será lo que ella haga de él, en realidad.

*Vogue*, ©1968

## LÉONTINE PRYCE

Es muy hermosa, fresca como una ondina al salir del agua, con una piel admirablemente oscura, «aclarada», dorada como si acabara de llegar de un verano en las islas. No es gorda, es abundante. Su carne es ligera y recuerda la tierna hinchazón de las carnes infantiles. En cuanto abre la boca, en cuanto *habla*, uno se dice que esta carne *en tomo* a la voz ha sido necesaria, para alimentarla como una buena tierra generosa, a fin de que adquiriera esta profundidad, este terciopelo maravilloso.

Inmediatamente, a partir de sus primeras palabras, y a partir de su «voz hablada», se adivina la otra voz. La habitación resuena de sonoridades inesperadas lejanas. *La Voce* brota del cuerpo como de una caracola. Estamos en el interior de una concha marina. Al hablar, ya canta.

—Desde que me despierto, antes incluso de haber hablado, siento inmediatamente, en el interior de mi cuerpo, cómo está *ella* —dice—. Si *ella* está en su lugar, es la *felicita*.

Ella, ¿quién? *La Voce*. Añade en el lenguaje de Verdi:

—La Voce e la *felicita*.

«Monstruo negro sublime», dicen los periódicos. Y en la sala llena de los Champs-Élysées, en medio del delirio, he oído estas palabras: «¡Ni siquiera la Callas cantó nunca la gran aria de *La Tosca* así!»

Ella lo ha oído también. Saluda con simplicidad y naturalidad. Lo sabe. Todo lo que se puede decir de su voz, lo sabe: que es depositaría de un tesoro, que está en el punto de su carrera en el cual, en el ring mundial de la ópera, es el peligro número uno.

—Desde hace dos años estoy en *securita*. Mi *Voce* es más fácil que nunca. Creo que he llegado a la madurez de mi voz.

¿Quién es la portadora de esta voz, Léontine Pryce?

Creo haber comprendido que no se las puede disociar, a ella y a la voz. Son una.

Si la pregunta se plantea de modo diferente: ¿cuál es la relación de Léontine Pryce con el don que lleva? Se encuentra una determinada respuesta: me parece que esta relación es completamente extraordinaria, y se compone de miedo, cólera y amor.

En primer lugar, de miedo. De un cierto miedo. Que este don fantástico haya recaído en ella, la niña negra del Mississippi, y que deba asumir esta suerte da miedo. Tiene una obligación de importancia capital: el de llevar a su apogeo y por el mundo el mensaje de un arte muy raro. Y el de no tener más que una vida para hacerlo: la suya.

De ahí cierta cólera. Sí, no encuentro otra palabra.

Ella acusa. Acusa a la *Voce*. Sin niños a causa de la *Voce*. Sin matrimonio a causa de la *Voce*. Sin vida personal a causa de la *Voce*. Hay que dárselo todo, todo el tiempo, toda la energía, todas las emociones, todo el tiempo de vida. Todo.

—No seré nunca una mujer completa. Con cada éxito, esta certeza aumenta. Yo sé que el éxito es lo que tengo que aceptar en lugar de una vida personal. *Es la cosa del mundo más difícil de aceptar.*

Tras un silencio, añade:

—Sin Dios, esto no sería posible. Sin Dios nada es posible. No puedo funcionar sin esta creencia de todos los minutos de mi vida.

Único recurso: el amor de Dios. Única causa y único recurso a la vez: Dios. El amor a la música, por lo tanto el de Dios, por lo tanto el de toda la naturaleza. Comprendida la naturaleza prohibida: los suaves campos de algodón del Mississippi, donde habríamos amado a un hombre y oído reír a nuestros hijos.

La fe de Léontine Pryce le viene del Sur, legada por un padre y una madre negros. Es simple y absoluta.

En cuanto acusa a la *Voce* y al ciclo infernal de su vida, a través de las capitales de la ópera, Milán, Moscú, Londres, etc., recuerda que Dios ha querido la *Voce* y que hay que obedecerle.

Y cuando vuelve a Dios, vuelve inmediatamente a esta madre y a este padre que se han quedado en Laurel, por los que ha pasado la voluntad divina. Cuando habla de ello, como lo haría un chico de 15 años, nos acercamos a lo que hay en ella de más definitorio, más resguardado de la *Voce*. Ama a sus padres por encima de todo.

Curiosamente, es como si dependiera aún de ellos el que sea feliz o desgraciada. Se diría que todavía lamenta haber dejado la casa de Laurel.

—Mis padres son sencillos, tranquilos y felices. Cada vez que voy a verlos, vuelvo más fuerte.

No hay duda: sus padres se han convertido en sus hijos. Los hijos que no tiene. Los quisiera eternos. Hace la señal de la cruz, cuando dice que tienen buena salud y que aún son fuertes.

—¿Aparte de este amor qué sigue igual?

—No estoy sin amor —dice—. Estuve casada. Pero, no quiero hablar de esto.

Este matrimonio, debió tener lugar cuando interpretaba *Porgy and Bess* en Broadway. Merced a esta frase terrible, por lo negativa que es: «No estoy *sin amor*» menciona su privación.

En 1955, en el Carnegie Hall, cuando Herbert von Karajan la oye en *Pace, pace mió Dio*, la contrata inmediatamente para Viena. En 1961, cuando en el Metropolitan Opera, después de *El Trovador*, el público le otorga una ovación de cuarenta y dos minutos, empieza su deslumbrante calvario, y en el fondo, ahora sólo se las tiene que ver con un compañero sin rostro y sin nombre, que la adora y la lleva celosamente hacia él: el público.

—Es un *great challenge*. Es una gran cosa, este público. Pero, a causa de él, he

renunciado sin duda a cosas muy importantes.

No dice cuáles.

No tiene orgullo. Tiene esta simplicidad que se da en los más grandes. Esta aceptación de sí mismo para lo mejor y para lo peor.

—Soy americana y negra. Represento a mi raza y a mi país. Debo ser cada vez mejor para representarlos cada vez mejor.

Habla de su raza con emoción.

—Estoy orgullosa de ser negra.

Habla del dolor creciente de esta raza, pero también de su esperanza, de los progresos.

—Puede decir que ahora nosotros ya no pedimos. Reclamamos. Era necesario que llegara a ser así.

Hasta ahora, las cantantes negras se limitaban al jazz. Ahora, empiezan a apropiarse de la ópera. Desde Marian Anderson, están Grace Bumbry, la inglesa, y ella, Léontine Pryce.

Los periódicos dicen que está tan guapa, como hace siete años, cuando debutó con *El Trovador* en el Metropolitan Opera. Milagrosamente idéntica, dicen. ¿Por qué?

De pronto lo comprendo. Es una adolescente de cuarenta años la que está ante mí.

Sabiamente vestida con un traje negro. Unas perlas finas alrededor del cuello. El broche en el corazón. Tiene veinticinco años, ¿treinta quizá? No, me dicen que no. Que mañana se celebran sus cuarenta años. Es posible. Pero, por cuanto a los sentimientos, la juventud contenida en ellos, está intacta. Es lo que se ve antes que nada. La Voce y el cuidado fabuloso que ha sido necesario otorgarle desde que tenía la edad de jugar con las muñecas, la han mantenido al abrigo de todo desgaste del corazón. Y cuando ríe —pues la alegría está también ahí, dispuesta a emprender su vuelo—, su juventud estalla, desgarradora y soberbia.

Vogue, ©1968

## MADELEINE RENAUD TIENE GENIO

UNA noche, la esperaba en su camerino, llegó mientras aún la aplaudían en la sala, vino directamente hacia mí.

—Tócame el corazón.

Su corazón andaba loco. Tenía las manos heladas. Al bajar el telón, es una muerta la que va a saludar, dice Marcabru. El rostro estaba muerto. Me aparté de ella. Era inabrazable. Se necesitan algunos minutos, para que vuelva a la vida, para que sea reconocible —incluso a sus propios ojos cuando sale de escena. Esperé a que la vistieran de nuevo, y los admiradores se marcharon.

Luego, la estreché y le pregunté:

—¿Cómo lo haces?

Reflexionó un breve momento.

—Lo olvido todo.

—¿Es esto?

—Sí, es esto.

Otro día le pregunté, qué efecto le hacía, cuando le decían que tiene genio.

—Me gustaría sentir un inmenso orgullo —dice—, pero no, no me pasa nada. No sé qué es el genio para el actor. Lo que me impresiona algo es hacer olvidar a Madeleine, pero completamente, la piel vuelta del revés.

—La haces olvidar.

—¿Es verdad? Entonces está bien.

Becket me dijo de ella:

—Tiene genio, tiene inteligencia por todas partes, por la piel, por todas partes.

Ella me cuenta: el genio empieza por el dolor. El tiempo que transcurre entre el momento en que el personaje entra en el actor, y aquél, en que el actor lo proyecta, es un tiempo aterrador. Entonces Jean-Louis Barrault lo encierra, diríamos en este círculo mágico que se traza alrededor de los cazadores negros, en el momento en que se llevan a cabo ciertas ceremonias propiciatorias. Nadie tiene derecho a acercarse a la desollada viva. Jean-Louis le habla con una infinita dulzura.

—Si Jean-Louis me tocara durante este tiempo —dice ella—, yo gritaría de dolor.

El suplicio dura una quincena de días. Madeleine vive en la angustia, duerme poco, no come, se adelgaza. Hay que esperar. Nunca ha sucedido que el milagro no se produzca, pero el temor sigue siendo el mismo ante esa perspectiva. De repente, el dolor y la búsqueda cesan, y Madeleine sale del círculo. Pues, sucede, por supuesto, que cuando ella ya no se lo esperaba, ha entrado el personaje.

—A veces, basta un detalle tonto. En la Dame des Arbres (la dama de los árboles) fue el sombrero. Me puse el sombrero de Saint-Laurent y la cosa estuvo hecha. Cabe

decir, que cuando se llega a los ensayos, ya hay trabajo hecho. Por ejemplo, para tu Dama miré durante todo el verano a las viejas, cómo andaban, sus zapatos, es importante esto.

Siempre tengo la misma pregunta en la boca: ¿cómo lo haces?

No se la hago. Es inútil, no puede contestarla. No lo sabe. Se mantiene inocente ante sí misma. Yo prefiero mirarla, escucharla hablar de otra cosa, que sigue siendo teatro, sobre lo que se dice del teatro.

La miro bien, la escucho. Veo que es amable, que su célebre sonrisa es hermosa, en efecto, que la mirada es clara, incluso luminosa. Pero, veo también —¿quiénes son los que han trabajado con ella y no lo han visto?— veo que el inmenso salvajismo reina sobre Madeleine, y que ella está dispuesta a obedecer los grandes imperativos primitivos con una docilidad ejemplar, si es preciso.

Marcabru ha dicho de ella: es la inocencia misma de la tragedia. Y esto la ha emocionado mucho. Podría decirse también: es la tragedia en su edad bárbara, bien educada, desde luego —por otra parte— y que nos da las gracias, y que se preocupa por «servirnos bien» y que ha representado a Marivaux maravillosamente, pero que espera a su vez tomar la palabra. Habla, se puso a hablar hace unos años cuando se anunció la noche. En el crepúsculo de la juventud, sale y habla.

Dicen: Interpreta a las damas de Becket, Billeddoux, Duras. Pero ¿qué hay que decir?

¿Acaso la verdad no es, que ella se ha apoderado de estas damas, que se las ha llevado lejos, a su guarida, y que se las ha comido?

¿Qué se ha envenenado a causa de ellas, con paciencia y frenesí, hasta no saber ya quién, si ella, o ellas, sufre o está alegre?

¿Qué queda de nuestros libros blanqueados: Ni una palabra que ella no haya inventado?

No quería hablarle de aquella que ella llama la *Dame des Arbres*. Pero, con esta paciencia, espera a que yo esté de humor para decir algo —esto sucedía durante el período de ensayos— y con este frenesí preguntó:

—Cuéntame un poco, ¿cómo era esta persona, tu madre, sin duda, dime?

—Sí.

Quería fotos. Le enseñé una, de juventud. Le di algunas indicaciones, las más exteriores al personaje. Esta mujer era hija de granjeros de Pas-de-Calais. Maestra de escuela del lugar. Pequeña capitana de la enseñanza primaria: Jules Ferry era su maestro.

—¿Qué más?

—Estaba delgada.

—¿Qué más?

—De tres hijos que había tenido, prefería al mayor, un hijo espléndido, tierno y devoto.

—Ah bien, ya veo. ¿Siempre lo prefirió?



—Siempre.

—Gracias.

Nunca más me habló de ello. Fue a ver a Yves Saint-Laurent. Lo vio y lo volvió a ver. Hablaba poco. Era el período, en que el sufrimiento se había apoderado de ella, y no le dejaba tregua. Y luego, este período pasó.

Y, cuando un día llegué al Odéon para un ensayo con trajes, me detuve en la puerta de la sala, clavada; mi madre estaba en el escenario del Odéon.

Ella que es redonda, que tiene el cuerpo joven y alerta, se había vuelto descarnada, centenaria, exangüe. Ella que es de esta parte del mundo, parisina, Madeleine, venía de hacer la inspección de las primeras escuelas de la llanura de Jones en un carro tirado por un buey, y reconocí su vestido sacado del armario, su vestido de los domingos, este sayal.

—¿Cómo lo haces?

—No tengo ningún pudor. Esto es lo que se necesita. Si me piden que me levante la falda hasta el codo, lo hago. No se ha de tener ningún pudor.

—Quisiera hacerte una obra cómica sobre las viejas, seríais diez viejas, no habría hombres.

Estalla de alegría.

—¡Ah! —exclama—. ¡Qué revoltijo de cosas hay entre las mujeres! ¡Ah, qué obras extraordinarias podrían hacerse con este revoltijo! Cuando eres actriz tienes que actuar con este revoltijo, que no echas, al contrario.

Sueña un instante en sí misma.

—Tú no me has conocido. Yo era contradictoria. Sabes, en las personas mayores hay una acumulación de cosas. Todo se amontona. Si eres demasiado joven, no eres lo suficientemente pesada, entonces no puedes interpretar la *Dame des Arbres*. Y si eres demasiado vieja, careces de fuerza, porque es muy cansado actuar con lo que se acarrea, todo el peso que constituyen los años al pasar.

Me dice que ha tenido suerte, porque cada diez años siempre ha encontrado papeles que corresponden a su evolución física. Menos hasta los treinta y cinco años. Siguió siendo ingenua, hasta los treinta y cinco años... hasta tal punto que en el Français no sabían —dice— qué hacerle interpretar.

Ella quiere actuar, representar autores vivos. Al igual que ciertos jóvenes apasionados del teatro, reclama una pausa en el repertorio clásico.

—El alimento debe ser clásico en los primeros tiempos del oficio, pero luego, hay que pasar muy pronto al teatro contemporáneo. Pero, de los autores contemporáneos hay demasiado poco. De las cinco obras que se estrenan en febrero, no hay ni una sola obra francesa, y, sin embargo, estoy maravillada por el número de buenos actores que hay en Francia, una pléyade.

¿Qué opina del cine? No gran cosa, excepto que es mucho más fácil que el teatro.

—El teatro es una cosa terrible, terrible. Imposible acostumbrarse. El miedo permanece intacto. Antes de actuar, se encierra dos horas en su camerino, sola. ¿Qué

hace? O, más bien, ¿qué sucede durante estas dos horas? Se prepara para el viaje, dejando todo para irse lo más lejos posible, en el teatro. Ahí está, después de todo, el puro extravío. ¿Dónde está el agujero en el cual narra, la noche que es Becket el que ha dado la señal de partida? ¿En Irlanda? ¿En qué desierto? ¿Y esta mirada a su viejo hijo que baila una samba, dónde está su frontera?

*Vogue*, ©1966

## MELINA

—¿Es tan alta como parece? Quizá no.

Tiene las caderas estrechas, los hombros anchos, las piernas y los brazos, demasiado largos sin duda, la cabeza encaramada en lo alto. El movimiento es siempre perfecto, magnífico.

¿Mujer espléndida? Más: Criatura espléndida.

La regla de oro de esta estatura debe ser una desmesura misteriosamente distribuida de la cabeza a los pies. Cuando se la ve por primera vez, choca. Y, después, no se la puede volver a ver sin volver a experimentar esta emoción ante la realeza del porte.

Es bella como también lo sería un joven atleta. Sin duda, en su perfección, la forma es andrógina. La discriminación se hace sólo en el estadio humano. Yo no la hago respecto a Melina. Es hermosa sin límites, como puede serlo toda forma viviente, al modo de un caballo, un árbol, una mujer.

Rubia. Bajo la crin, los ojos ámbar te miran, admirables. La boca es grande y correcta. Va descalza, y lleva pantalón y camisa de hombre casi siempre. Peinada a lo diablo, los cabellos en los ojos. No se sienta como todo el mundo, se recoge los pies por debajo suyo. O bien se tumba. Parece siempre llegar, ¿de dónde?, de correr por la colina o de la orilla del mar, nunca de la ciudad.

Están las personas a las que quiere, y aquellas a las que no quiere. Una vez sobrepasado el nivel de sus conocidos, ama a la humanidad entera, Grecia, París y el escenario.

Hay, dice Lewis Carroll, la risa de la alegría y la risa de la diversión, puede alcanzar en ella proporciones fantásticas. Las risotadas de Melina estallan sin consideración alguna, ni del lugar ni del conjunto presente. Por todas partes y ante cualquiera, las risas de Melina podrán con Melina y ella no podrá sustraerse en absoluto.

—Es «impresentable» —dice Dassin. En el mundo oficial, es muy desgraciada, y entonces hace muy mal la comedia.

Cuando se la conoce, repele hablar de ella en términos de cualidades o defectos. Uno se siente tentado a ir directamente hasta su naturaleza profunda.

El carácter propiamente dicho, en Melina, esta adecuación del ser a su medio, parece desdeñable. Entre la naturaleza de Melina y el mundo exterior parece que no hay nada. Ella escapa a la disección psicológica. Está ahí, entera, ante ti, o no está. La forma, la adecuación y el compromiso, no debe saber lo que es ni lo que significa.

La naturaleza de Melina es una de las más hermosas que me ha sido dado conocer. Es el matrimonio indisoluble de la generosidad y la inteligencia. Los afectos

que rodean a Melina son muy numerosos y muy profundos. La simpatía que provoca rebasa su persona: uno se siente feliz de que existan personas como ella. Uno va hacia el sol, va hacia Melina. Uno corre hacia la inteligencia, cuando ésta tiene los brazos abiertos. Se está bien a su lado, al lado de la-que-no-tiene-casa y no la necesita, porque allí donde esté, y por su sola presencia, es la Casa.

—¿Qué quiere decir para ti: estar en casa de uno?

—No lo sé. En mi vida, no entiendo lo que esto quiere decir. Mi casa: son las personas, no son los lugares. Cuando estoy con personas, con las que puedo descansar y decir lo que me pase por la cabeza, estoy en mi casa.

—¿Qué te puede faltar, de todos modos?

—El mar. Pero, aparte de esto, nada. *Sweet home*, la detesto, tengo un desprecio total por la *sweet home*.

—¿No tienes nada propio?

—Nada. Mi mayor orgullo es estar desposeída. Es un orgullo terrible, al fin y al cabo, ¿no? Creer que se puede prescindir de la posesión en un mundo en el que sólo se busca poseer. Una vez tuve un coche, lo había comprado con mi salario en Grecia. Todo el mundo en Atenas llevó este coche, excepto yo.

—Si sigues gastando todo lo que ganas, ¿qué será de ti más adelante?

—Nunca estaré sin casa. Mis amigos me dicen: no temas nada, más adelante tendrás una habitación en nuestra casa. Esto lo sé: sabré siempre dónde ir, y esto me basta.

No ve el decorado donde se encuentra. En esto, dice, tengo una especie de incapacidad completa. Los decorados de teatro o de cine, los ve, pero no los otros.

—Puedo estar en cualquier sitio, si tengo al lado a alguien que amo. Sólo cuando estoy enferma, quiero estar sola, pero detrás de la puerta quiero gente.

Desde que conoció a Jules Dassin, vive en este *no maris land* lujoso que es el gran hotel con clientela internacional. Mientras subsistan los cuartos de baño y los sofás confortables, lo demás, y sobre todo «el bello objeto» venerado por la mujer de interior, el resto puede desaparecer de la faz del mundo.

—Yo no puedo admitir la soledad —dice Melina—. Es terriblemente egoísta, la soledad. O bien se es un genio, y se puede estar solo, o bien se es como todo el mundo, y es una debilidad.

Añade sonriendo, que el hecho de que la soledad no guste, no significa que no se pueda ser también «bastante secreto».

Efectivamente, en esta desenvoltura real y en este desprecio de la posesión y de la comedia, hay un don muy violento y misterioso para la libertad. Todo sucede en Melina, como si la libertad no fuera sólo la ruptura de amarras, sino como si fuera constructiva de otro orden de posesión. No poseer nada es poseer algo, esta nada que escapa a la apropiación singular y concreta.

No poseer nada es poseer Atenas, el mar, el amor, la alegría y también la pura desesperación.

Así es Melina, ciudadana del mar, ciudadana de la libertad.

Las murallas se han desplomado en torno a ella. Se mantiene en su desnudez, en medio de su mundo. Vagabunda metafísica, Melina también es la Tragedia Moderna, que no va envuelta en un lienzo a la antigua, como se tiende en exceso a creer, sino que se halla en una turbadora lucidez. Yo soy esta que tienen ustedes delante, dice Melina, o la toman o la dejan, no haré nada para complacerles, que no hiciera si no esperaran nada de mí. Es así, dice, como más les gustaré.

Diez y media de la noche en verano

Tiene cuarenta años de vida.

Tiene cuarenta años en la película que Dassin acaba de terminar: *Diez y media de la noche en verano*.

Creo, e incluso estoy segura, que desempeña el papel de María casi como lo que es en la vida, en cuerpo y alma.

Ella es María. Su marido (Peter Finch) es Paul. Su joven y tierna amiga (Romy Schneider) es Claire.

El tiempo deshace todo amor y el que María vive con Pierre también. María acepta con una tranquila desesperación el inevitable fracaso, la edad, el final de todos los finales. No lucha. Bebe. Pues el final del amor, María lo vive completamente, con el mismo interés y la misma pasión que debió poner al vivir el comienzo. Para hallarse a la altura de este acontecimiento aterrador, el final, María tiene que beber y lo hace. De este modo, se mira al hundirse. María mira el inevitable naufragio de María. Con sangre fría y dignidad.

Sin embargo, algo se ha intentado para engañar el destino: o más bien el destino ha tendido su vara a María, y ella se ha agarrado a ésta.

Existía entre Pierre y Claire una atracción que se ignoraba, aún más, que María espiaba desde hacía meses. Había un amor que no se nombraba, pero que María espiaba desde hacía meses. ¿A quién echar la culpa cuando el sentimiento cambia? A nadie, sobre todo. ¿Y qué hacer? No impedir que el amor se viva, pues amar sigue siendo lo mejor que se puede hacer aquí abajo. ¿No hacer nada si esto hace sufrir? Sí. Pero, la manera de hacer que este sufrimiento sea soportable, es ser su autor. Yo te daré a Claire, diría María —si hablara de esto— te daré tu segunda esposa y de este modo participaré en vuestro amor. Este amor tendrá un autor, yo.

María ha invitado a Claire a pasar las vacaciones a España con ellos. La promiscuidad en el verano hace que el sentimiento se conozca, estalle y se declare el deseo. Sucederá.

Este amor a tres lleva un nombre trivial. En general, se condena. Los *ménages á trois* son con frecuencia odiosos, para los que los miran. Pues, el amor todavía sigue la moda de la Edad Media, que se pretende absoluto y eterno, al nivel de una creencia. Declarar que se ama es declarar implícitamente que se amará siempre.

¿Llegará el momento en que se diga: «Por ahora, eres tú», o bien: «Amo, y es a ti en este momento»? Quizá, nunca.

Es de noche. Hay tormenta. Llegan a un pueblo. Hay un apagón. El hotel está lleno de turistas que no han podido llegar a Madrid debido a la tormenta. Un crimen acaba de cometerse en el pueblo, un suceso de periódico vespertino: un joven campesino acaba de matar a su esposa y a su amante. La policía lo busca.

El desorden reina en el hotel, en las almas, en los sentimientos, y en el pueblo privado de luz, donde se esconde el joven criminal, Rodrigo Paestra.

Es gracias a este desorden que Pierre y Claire intercambian su primer beso, en un balcón, al fondo de un pasillo. Mientras que, desde otro balcón, María los ve, ve su amarga y aterradora victoria. Y ella ve también, en el mismo instante —estrictamente— una forma humana envuelta en una manta marrón, al pie de una chimenea: Rodrigo Paestra esperando ser cogido como una rata al amanecer.

María sale del hotel, salva, cree salvar a Paestra llevándolo a un campo, a varios kilómetros del pueblo.

A la mañana siguiente, cuando va a buscarlo y a llevárselo, lo encuentra muerto. Se ha suicidado durante la noche. Habrá muerto de amor, sin una palabra, en el rechazo o la imposibilidad de toda explicación.

Una sombra espesa reina sobre el día, que sigue a este descubrimiento. Claire y Pierre aprovechan la siesta alcohólica de María, para convertirse en amantes. María delira. El salvamento de Paestra a través de España, el riesgo corrido en común, hubiera quizá curado milagrosamente su viejo amor. Pero Paestra, mal jugador, se ha suicidado. ¿Nada a hacer? No, nada.

Claire comprende lo que hubiera querido María, la terrible contradicción en la cual se ha hallado María, que, después de haberle «entregado» a Pierre, ha querido recuperarlo. Claire ha empezado a amar a Pierre y espera, insolentemente, su hora.

Esta hora, María se la dará, en Madrid, la noche de este mismo día. María ha reconocido en la desesperación de Paestra el paraíso perdido de *Vamour fou*. Al lado de éste, sus dificultades parecen ridículas. Una luz violenta se hace sobre todo este asunto. El adulterio sólo es seductor, cuando se lleva a cabo en la prohibición aunque sea engañosa. María levanta la prohibición del adulterio: que hagan lo que quieran, y se retira del juego. María se encuentra en una soledad abominable y espléndida, en Madrid, una noche de vacaciones. ¿Inquietante derrota? ¿Victoria?

Pues, ¿qué será de los demás, sin ella? No se sabe.

Vogue, ©1966

## SYLVIE Y SUS FANTASMAS

Sylvie ha sido una gran actriz francesa, heroína de numerosas obras de teatro y películas. La más conocida es *La Vieille Dame indigne* de R. Allio.

—*TE equivocas de fechas, no tienes ochenta y tres años.*

—¿Crees que he de pedir una partida de nacimiento en el registro?

—*Quizás, hablo en serio.*

—Yo también, imagínate, pero no es posible que me equivoque, me lo han dicho todos los periodistas. Me han preguntado qué régimen hago: he dicho que tomo Blédine Tercera edad. La próxima vez diré que tengo cien años.

—¿*Cuál es tu secreto?*

—No lo sé. No entiendo nada. Nunca me he hecho arreglar nada. Intento no engordar, porque mi nariz sigue a la tripa cuando engordo, engorda. Esto es todo. ¡Ah!, pero vamos, no voy a empezar a tomarme en serio, nunca lo he hecho. Pero, dime, ¿en qué me voy a convertir ahora? ¿Qué tendré que hacer, me lo quieres decir?

—¿*Teatro?*

—¡No! ¡Se ha terminado! Es decir... me voy a América, haré el papel de Agnes, volveré a empezar una carrera. ¿Qué otra cosa quieres que haga? Debuté en el papel de pequeño Joas en *Athalie*, y acabé en el papel de *Athalie*; he cerrado el círculo, ¿entiendes?

Con el Padre Antoine

—¿*Te piden mucho que actúes?*

—Yo no quiero actuar, insisto, se ha acabado, está bien así. En primer lugar, ¿qué quieres tú que interprete? ¿Qué director puedes darme que yo soporte y que me soporte, eh? No puedo actuar con el pie situado, y la mirada levantada en una réplica. Yo he sido educada por el padre Antoine. Había que bajar la escalera cara al público y al llegar a las candilejas, girar a la derecha. «A las candilejas, señora», mi carrera fue eso. Con el padre Antoine, había que bajar al público e ir a su butaca con un movimiento franco y no de través, como el cangrejo. En el teatro, hay que desdoblarse, hay que olvidarlo todo, hay que perderse. Lo he hecho así.

—¿*Cuáles son los actores que te gustan?*

—Me gusta Fresnay, el modo de atrapar el personaje. Moreau, está bien. Me gusta Loleh Bellon. ¡Ah, está muy bien Bellon! Bardot es inteligente, hace diez años que aguanta, ¿te das cuenta?

—¿*Lucienne Bogaerth?*

—Maravillosa, pero perezosa, es por su culpa...

Una hermosa mañana

—¿*Nunca has dejado de hacer teatro?*

—Nunca (*muy bajo*). Ya no me divierte, ahora, voy, me gusta ir, pero para mí... Sabes, es un oficio que me agarró a los dieciséis años. Probablemente, me gustó.

—¿*Probablemente?*

—Claro... ya que permanecí fiel a eso... amé ser todas las demás, pero yo misma... Sin embargo, no estoy segura de que hubiera podido... de que hubiera podido ser una burguesa con niños.

—*Si hay una crisis del teatro, en Francia, ¿a qué se debe según tú?*

—No hay autores.

—¿*Y la dirección escénica?*

—En general, existe demasiado en lo que a mí respecta, está embrollada, desparramada, corres tras ella, no es apretada, y no envuelve a mis personajes. Pero, hay de todos modos un Peter Brook, un Roger Blin un Jean-Louis Barrault. Está Jean Vilar, *chapeau* Jean Vilar. Hay otros...

—¿*Qué haces durante todo el día?*

—Sí, ¿qué hago durante todo el día, me lo puedes decir? Sabes, he nacido así y moriré así. No sé qué hago con todo el día.

—¿*De dónde eres?*

—De París, distrito XIII, ¿te das cuenta? De allá arriba, de la plaza de Jeanne-d'Arc. De vez en cuando, voy sola hasta allí, no ha cambiado mucho. Mi padre estaba en los barcos «en las chalanas que pasan». Mi madre era maestra. Era un ángel.

—¿*Tienes nostalgia?*

—Ya ves, a mi madre, es curioso, la echo de menos todos los días. Cuando tengo nostalgia es de ella. Y cuando me vaya definitivamente, no sé si nos encontramos, todo esto son carambolas, pero me digo: quizá, quizá la volveré a ver. En la vida, cuando te pasa algo bueno, te refugias en alguien, ¿eh? Instintivamente. Y bien, para mi es ella. Ella era mi hijo. Sé bien que si todavía estuviera aquí, tendría más de cien años, pero de nada sirve, murió en 1924 y no me he curado.

—¿*Sabías que un día la perderías?*

—No, no lo sabía. Por este motivo no tuve hijos. Es el único amor y la gran pena de mi vida. Sabes, el mejor recuerdo de mi segunda juventud es la carita de esta mujer, cuando le dije que me habían dado el primer premio de teatro y que me habían dado la medalla, es esto, no otra cosa.

—¿*Ves la diferencia entre sesenta y ochenta años?*

—Ninguna, no sé qué pasa, ¡ninguna! Y ¿si te dijera que estoy más activa ahora que a los treinta años? Esto debe ser el comienzo de la senilidad, recupero mi carácter de la infancia. Me vuelvo charlatana, curiosa, golosa, y no lo era. Escucha, ¿de qué estoy hecha, me lo puedes decir? Veo al médico, me manda a casa. No tengo nada.



Pero, sabes, una buena mañana eso hará clac, es lo que deseo. ¿No es curioso?

Cuando me apetece

—¿Sales todos los días?

—Esto, bueno... por supuesto. Me las piro. Me gusta esto.

—Tienes un secreto, no es posible.

—No tengo hora. ¿Crees que es esto?

—¿Quién sabe?

—Cuando me apetece, abro las persianas. Si el tiempo está gris, me vuelvo a acostar. Como a cualquier hora, me acuesto lo mismo. No tengo nada concreto. No he detenido nada concreto en mi vida. ¿Para qué hacer proyectos? Ya ves, me haces hablar de mí misma, pero ¿me conozco a mí misma? No lo creo. Todo lo que sé es que no me aburro nunca. He servido para ser todas las demás, pero no yo. He sido incluso Jeanne d'Albret en una obra lograda de Bourdet, pero que era hermosa.

—¿Recibes? ¿Das cenas?

—No. No sé dar cenas, no sé recibir, ya ves, no sé hacer gran cosa... Quiero coser, por ejemplo, ¡pues bien! Corto y luego no sé ajustar. Invito a la gente a un pequeño restaurante griego, *A Samarkos*, de la plaza del Odéon. Ve con cuidado con todo lo que te digo. Repase, todo esto, señora, para que mis torpezas no perjudiquen en nada mis próximos debuts, cuento con usted.

—Debuts, ¿dónde?

—En la luna.

—¿Tienes muchos amigos?

—No muchos. Tengo compañeros. No sé dónde empieza ni dónde acaba la amistad. Si estoy angustiada, no despierto a nadie para decírselo, así que...

—¿Qué puede perjudicar más a un actor?

—La falta de talento.

—No te burles, hablo en serio. ¿Acaso una serie de películas malas o de obras malas es lo que puede perjudicar más a un actor?

—No. Puedes hacer treinta películas malas. Si en la treinta y uno encuentras tu papel, todo se endereza, vuelve a empezar.

Eso es suerte

—¿A quién ves, a gente de tu edad?

—No, las personas de mi edad están clavadas por los reumatismos.

—¿Tienes un poco de reumatismo?

—En absoluto, ¿qué te crees? Te digo que esto es suerte, no sé qué sucede... Todo lo que tengo de vez en cuando son indigestiones, como demasiado. De las personas que han muerto, echo de menos al padre Antoine, a Bourdet, a Camus. Camus escribió: «Date prisa en gozar, a la alegría hay que cogerla pronto, a su

sombra crecen juntos el dolor y la muerte.» Es en *El caballero de Olmedo*: la interpreté en el festival de Aviñón.

—¿Cuáles son las películas y las obras de teatro en las que has actuado recientemente y que prefieres?

—En el teatro, *La Visite de la vieille dame*. En el cine, *Les Anges du péché*, fue en 1940, es vieja, pero de todos modos ponía. *Carnet de bal* también, ponía. Entre lo último, *La Vieille Dame indigne*, y su gemela Lady Hodwin en *Belphégor*: He sido muy mimada por la vida, me puedo parar, ¿sabes?

*Habíame de La Vieille Dame indigne que acabas de rodar con René Allio.*

—Rodamos en Estaque, habíamos alquilado una casita maravillosa, y éramos más felices que nadie, vivíamos en La Cité feliz o radiante, no sé, de Le Corbusier; íbamos a rodar a Estaque, íbamos a Toulon, íbamos a las carreras. Era una vida de castillo. Nos entendíamos muy bien. René Allio es maravilloso.

—*Dame una foto de Madame Berthe. Si Brecht no la hubiera inventado... Una foto de juventud, además.*

—Mira, la foto de juventud está sacada de un clásico, *Marie-Jeanne ou la Femme du peuple*, era antes de 1913, nadie había nacido. ¿No es un bonito título? Pero, tú no conoces este clásico, no conoces nada.

*¿Cuándo eres completamente seria?*

—Cuando voy a buscar a mamá. Entonces todo ha terminado, cierro las persianas. Ha terminado, las persianas están cerradas.

*Le Nouvel Observateur, ©1965*

## LA REINA BARDOT

AUNQUE quisieran ignorarla, no lo lograrían. Desde el cardenal Spellmann al general De Gaulle, todos la conocen y la reconocen al primer vistazo. Se puede hablar con ella casi cada día. Inútil buscar la ocasión en la actualidad. Es la actualidad misma. La actualidad francesa incluso para toda una población mundial cuyas aspiraciones sentimentales dependen del cine.

Veinticuatro años. La mayor celebridad cinematográfica del mundo entero. Cien millones actualmente por una película. Resulta que es francesa. Tiene que ser de alguna parte. Es así para ella: es francesa.

Francesa, pues, desciende a los corazones y a los cuerpos, tan pronto con la cara de un admirable pequeño golfo de Belleville, como con los ojos de miel de la Turena. Y esto hasta el Japón. (En realidad, ¿qué es de ella en las democracias populares?) Y del Japón o Nueva York, y viceversa, representa la aspiración inconfesada del ser humano, del sexo masculino, su infidelidad virtual de un orden hartamente particular: el que la inclinaría hacia lo contrario de su esposa, hacia la «mujer-de-cera» que podría modelar, hacer y deshacer a voluntad, hasta la muerte incluso.

La llamaremos por su verdadero nombre: la reina Bardot.

A muchas mujeres no les gusta. No la miran de cara. La miran de través, con un movimiento de marcha atrás asustado. Me excuso de tener que decir esto de mis compañeras, pero es un poco la razón de ser de este artículo. Ven en ella a la mujer convertida en calamidad, que se abate sobre el hombre como el viento. Calamidad tanto más temible cuanto que es natural, y a la cual ellas, ellas no se pueden comparar, en la medida en que se consideran legendariamente beneficiosas para sus hombres.

Pero, negada, echada por las mujeres de sus hogares, la reina Bardot vuelve al galope a estos mismos hogares, como si fuera natural... Y, en lo tocante a Francia, sobre todo, donde ella amenaza más de cerca, no hay un salón —sea de Dijon, de París— donde no haya sido puesta en tela de juicio una o varias veces. Incluso a título de esta calamidad natural, como una inundación o una tormenta.

Estas mujeres —a las que no gusta— hasta las últimas semanas tenían recursos contra ella. Desde *En cas de malheur*, éstas han quedado enormemente restringidas en número. Lo peor ha sucedido: la reina Bardot representa su papel *como nadie podría hacerlo en su lugar*, con la perfección de la coincidencia milagrosa. Entonces, se dice, como si ella estuviera en la calle. Por supuesto. Es verdad. Se trata de Bardot, que llegando directa de la plaza del ayuntamiento de Saint-Tropez, ha subido a la pantalla. O que, si se quiere, ha bajado con nosotros a la misma calle. En *Les Bijoutiers du clair de lune*, se aburría de sí misma. En *En cas de malheur*, es feliz de

ser Bardot —como una gata con sus pequeños—, espléndida, llena, sintiéndose al final coincidir con su fama. Lo siento por aquellos a los que no les ha gustado *En cas de malheur*. Pero a mí, esta película me ha encantado, me ha encantado que exista la reina Bardot, y su victoria sobre mí, porque hasta ahora, desconfiaba de ella como de una plaga que no hubiera sido tal, falsa, mentirosa y de sociedad. ¡Qué contenta he estado de que sea verdad esta plaga!

De la «ola» que la traía —a ella y a sus compañeros o los que se ha visto históricamente asociada— sólo ha salido ella. Rebase a partir de ahora todos los condicionamientos y coordenadas de pertenencia a esta ola. Cuando Françoise Sagan en una de sus espléndidas entrevistas, decía de su generación que era más inteligente que la que la había precedido (maligna me hubiera parecido ser más adecuado, pero quizá me adelanto demasiado), podría parecer que la reina Bardot quedara en realidad excluida de esta ola o de otra cualquiera. Que tiene los pies secos. Las otras avanzan, en su ola, con los méritos reconocibles, más o menos grandes. Ella va sola, como una locomotora de la historia de la mujer o del cine, como se quiera. Ella desafía los méritos y los acuerdos. Más que esto, ella los aplasta. Porque los otros pueden siempre pensar o decir que cambiarán, con la ayuda del tiempo, en tal o cual sentido. Ella no permite expectativa en cuanto a su fuerza. Ésta permanece estacionaria en el apogeo de crecida. ¿Qué será de ella dentro de cinco años? ¿Qué puede importar?

Se tiene que haberla visto andar, bajar del Metro con un tacón roto en *En cas de malheur*, para darse cuenta de que un día, tenía que pasarle esta historia. Debió ponerse sus primeros zapatos de tacón alto —dieciséis años— salir de su casa y andar cien metros: en la primera vuelta, debió suceder. Que además se pase al mérito, que se niegue de este modo toda la infraestructura moral del mundo, hace mirar a veces con ojos sucios. Es el caso de la reina Bardot. Las personas piensan que no es culpa de la princesa Margarita ser hija del rey de Inglaterra, no hay motivo para que ella sea tan célebre como la princesa Margarita.

Desde hace mil novecientos cincuenta y ocho años, una mentira orgánica se ha instalado en toda la cristiandad, es sabido. Hombres y mujeres no se atreven a mirar de cara los espectáculos que los arrojarían a la concupiscencia y al deseo. He oído a algunos hombres decir de la reina Bardot: «Yo no la querría, ni por todo el oro del mundo.» Sí, no hay peligro en emitir este tipo de frase. Además, la esposa mira a su marido, satisfecha. Como la reina Bardot es la encarnación de la amenaza que pesa sobre la institución marital, ¿a qué hombre no le hubiera tentado hacer como Gabin?, atreverse a mirar a ésa en la cara, sería dar pruebas de un valor censurable, horrible. Y, además, tiene mal carácter, añaden.

Mientras Ava Gardner y Rita Hayworth despertaban la tentación de la pasión trágica y mortal (por ser agotadora, no la utilizo, voluntariamente, refiriéndome a ellas), la reina Bardot despierta la del amor adúltero, de ganga. Hace creer que cualquiera puede encontrar a su reina Bardot. No tiene la belleza fatal, sino amable. Es hermosa como una mujer, pero prensible como un niño. Tiene la mirada sencilla y

directa. Se dirige, en el hombre, ante todo, al amor narcisista de sí mismo. Si se me diera una mujer como ésta, piensa el hombre, la haría a mi modo hasta la locura. Sería dependiente de mí como nadie, y podría, finalmente por medio de ella, ejercer toda mi voluntad de someter. Pues una mujer perfecta ofrece siempre al hombre, de manera más o menos clara, la nostalgia de la mujer perfectible al infinito, por sus cuidados, una materia sobre la que ejercer, hasta la barbarie, su omnipotencia. La reina Bardot se halla precisamente, donde puede acabar la moral, y a partir de donde se puede abrir la jungla de la amoralidad amorosa. Un país donde el aburrimiento cristiano ha sido desterrado.

*France-Observateur*, ©1958

## CALLAS<sup>[10]</sup>

POR casualidad, a su nombre sólo le falta una letra para formar el anagrama del teatro de ópera más famoso del mundo. Incluso el sonido es parecido: La Scala.

Ha reinado durante dieciséis años sobre los escenarios del mundo, sin igual, incomparable: su presencia asume las proporciones de un acontecimiento, cuando pasa de capital a capital haciendo estragos, siendo rechazada, adorada, ensalzada a los cielos y execrada. Ella es, en una palabra, indestructible. Guste o no, Callas es la fuerza inspirada que ha resucitado el arte de representar en la ópera y, al hacerlo, no sólo ha devuelto juventud y vida a la ópera, sino que la ha hecho nacer a la mayor altura de su fuerza.

Con ella, cantar ópera deja de ser una mera proeza vocal. Agiliza la poesía que se halla oculta en el interior del canto y despierta de nuevo la magia del cuento. Todas las Bellas durmientes la han estado esperando. ¿A qué ojos arrancó Tosca una lágrima, a lo largo de cincuenta años hasta que Callas la tomó en sus manos?

Es una Gorgona, y una Medusa. Y muy a siglo XIX. Se parece a nuestra idea de Sarah Bernhardt y de Duse. Fue criada y se diría, en el estilo floral del cambio de siglo; seguro que ha conocido a d'Annunzio y a Puccini. Este rostro escarpado pertenece a un período distinto del nuestro. Sus grandes rasgos. Su boca ancha, como la boca de algún pez del fondo del mar. Una boca de medida hecha para devorar la vida. Es alguien que cambia un poco, que está más allá de la afectación, más allá de la coquetería, incluso. Es la más hermosa de las mujeres feas de su tiempo. Esta esplendorosa fealdad le pertenece sólo a ella: nunca ha podido estar de moda, como Marlene Dietrich o Brigitte Bardot. El secreto de su cara es que ha de verse a la distancia que separa el patio de butacas del escenario. Detrás de los deslumbrantes fuegos de las candilejas, nadie es más bella que esta fea mujer: ahí brilla. ¿Su cuerpo? Está en movimiento, movimiento que sostiene la cabeza, la oscura, dramática voz que ha llevado a miles de oyentes a una forma de arte, que antes de ella eran incapaces de amar.

Permitirse iras, caprichos, e incluso otras faltas aún más graves con el fin de llegar a ser lo que la naturaleza nos ha hecho, ¿acaso le convierte a uno en *arribista*? No lo creo. Lo que se hace, se hace por necesidad, casi como sacrificio, en una batalla que ha dejado de ser un mero combate privado cuerpo a cuerpo. Cuando uno es Callas, la ambición «personal» se convierte en deber hacia el resto de nosotros. Su secreto, creo, es que le fue dado un mensaje antes de su tiempo, y ella comprendió que tendría la fuerza necesaria para llevar su arte, todo arte, a su apogeo. Sin hipocresía, con la energía de una leona, ha luchado en nombre de esta otra mujer, que estaba contenida en su interior, la mujer con la cual nosotros la confundimos ahora:

Callas.

*Vogue*, ©1965

## SOCQUET JEANNE

LA primera vez que vi la pintura de Jeanne Socquet, fue en 1973, en la calle Mazarme, en la galería Valérie Schmidt. En las paredes, había mujeres altas, anchas, lisas, naturales, chorreantes de color. Unas arrastraban ruedas. Otras se hallaban en lugares invadidos por ruedas, especies de «lugares de ruedas», de ruedas dentadas o no, de máquinas, pequeñas o grandes. En las cabezas, perdidas en lo alto de la tela, había una mirada muerta, idéntica en todas, instalada en el fondo de los párpados pesados y caídos. De igual modo, todas, llevaban en el rostro el peso blando, la llaga viva y amplia de bocas enormes, blandas, sangrantes, y a veces varias de estas bocas para una sola. Todas esas mujeres con ruedas eran *manipuladas* desde el exterior, mandadas desde fuera, de más allá de ellas mismas. Las reconocía a todas. Y a todas sonreía, invadida por una especie de alegría. Sí, estaba contenta de *volver a verlas*, como si hubiera entrado en su antro, pero sin haber sabido que esperaba entrar, y como si las viera al fin y sin haber sabido nunca que esperaba verlas. Me di cuenta de que les sonreía después de la llegada de la sonrisa. Pues no supe enseguida, quiénes eran estas mujeres, mujeres-ruedas-engranajes, que estaban a mi alrededor, suspendidas, insertas en superficies de colores muy vivos, formando curvas blandas, aterciopeladas, de las cuales, las curvas de las bocas y de las ruedas proporcionaban el misterioso signo pictórico. Poco a poco, estas grandes putas, estas grandes espingardas salieron de *mi propia historia*. ¿Mis hermanas? Sí. Mis hermanas, ¿estas Barbarellas desarraigadas, privadas de ficción, con bocas vaginales y mudas? Sí. Mis hermanas, ¿estas mujeres de los *boudoirs* concentracionarios, ahora desventradas por un siglo muy próximo, en el cual se habían corrompido a la sombra del oro de estos señores, los enriquecidos con el hierro? Sí. Exhumadas de los cementerios de Montmartre, detrás de los burdeles agrietados, estas mujeres de la vida eran mis hermanas. El espectáculo era tan violento que no lo podía apartar de mi vista. Acabada la vuelta a la exposición, retrocedí para ver de nuevo a mis hermanas de ruedas, estas mironas sin mirada, desterradas de la historia espantosa de la mujer. Y mi alegría era, que las habían descubierto y sacado magistral mente de la muerte, para enseñármelas finalmente fuera del aparato de la epopeya del macho. Extraídas para mí, mujer, de esta época.

Esta vez, este año, Jeanne Socquet ha llevado a la pintura, dentro de la pintura, otra serie de lo real, otra estratificación. Ésta es contemporánea nuestra, está viva, circula, es la de las calles, de los autobuses, de los Metros, de los «grandes conjuntos», hormigueante, por todas partes, alrededor de nosotros, en nosotros: nuestra propia serie. Las he visto, a ellas o a ellos —aquí, el sexo ya no tiene rigurosamente sentido— y la sonrisa ha vuelto, aún más intensa, esta vez, con el



miedo. Estaba contenta y asustada. Se trata de cabezas, de la suya, de la mía, de cabezas cortadas a ras del mentón, de un concierto fabuloso de nuestras cabezas, llevadas por Jeanne Socquet a la superficie del hormigueo, de la podredumbre de la sociedad capitalista. Cabezas huecas, orgullosas, ufanas, contentas de sí mismas, ufanas y siempre contentas, ufanas y atravesadas por flechas, pero siempre igual de contentas, heridas pero siempre igual de humildes y contentas, satisfechas, rollizas y caras con mejillas flácidas, calabazas inexpresivas, gordinflonas sin boca, pequeñísimas con grandes bocas, verdaderos globos con culo de gallina a guisa de boca, y encima, luciendo, el pequeño ojo de lechón de la autosatisfacción de este «que no se queja nunca». ¿La masa silenciosa? Sí. Sufrimiento inmenso, más allá de los límites, extensión gigantesca de los burlados, los aporreados, los aplastados y otros oprimidos y víctimas cebadas para la muerte con la moral del miedo por los oligarcas capitalistas en el poder. Es gran pintura política también, esta pintura de la mujer Jeanne Socquet. A estas cabezas, nuestras cabezas huera, las miran los grandes perfiles de las mujeres muertas de los burdeles de Montmartre. Las cabezas ignoran ser miradas por los grandes perfiles de la siega precedente, por esta mirada *histórica*, vacía, simplemente presente: recuerdo —como cifrado— de la opresión milenaria, la de la Mujer.

Se sale de la exposición preguntándose: qué nos han podido hacer, qué mal, mortal —del que sonreímos de miedo— nos han podido hacer, y la reflexión es tan fuerte que se extravía, que siente la tentación de buscar más allá de la opresión, más allá de la explicación política. SE RECONOCE A TODO EL MUNDO. Y, cosa admirable, al mismo tiempo, se es fraternal con todos, y con cada uno, desde el tonto al abotargado, desde uno mismo al otro, de «éste que no se queja nunca» al aplastado. Pues, si hemos salido todos del mismo horror, del que nos ha sacado Jeanne Socquet, somos todos amados con el mismo amor por ella, Jeanne Socquet, el mismo: el amor comunista.

La conocí hace poco, soy yo quien le ha pedido escribir algo sobre su pintura. La conozco por su pintura. Pero ¿es posible, en realidad, conocerla de otro modo? No creo que la identificación se imponga hasta tal punto. Esta pintura que ella hace, es una pintura muy importante. Raramente he asistido al despliegue de una fuerza de trabajo semejante, a una investigación de esta amplitud. Se diría que la función pictórica, aquí, tiene doble sentido. Describe, y luego avanza. No se detiene. Aquello que se encuentra, se arrastra, se amontona, se lleva al cuerpo de la propia pintura — que, aquí, transmite un sentimiento muy violento de preexistencia— y este cuerpo insaciable toma, devora y se fortifica siempre más, en músculos, en nervios, en amor. Pues aquí, en torno a los músculos y nervios del pintor, hay una mujer.

—El amor es la base de todo, a estas personas, sin amor, no las habría visto.

Habla de los tontos, de los embrutecidos, de toda esta población con la que ella vive en este momento. Yo pregunto:

—¿Procede todo de esas locas que observó en Charenton?

—Sí —dice que todo procede de ahí.

Yo pregunto: ¿Las bocas también?

—Sí. En los locos, la boca es ausencia de rostro. Los rasgos dejan de estar vinculados entre ellos, el rostro ha estallado.

—¿Por qué tiene la boca esta importancia en su pintura?

—Para mí, es el rasgo principal del rostro. No sé de dónde viene esta importancia, si es porque es por ahí por donde se intenta hablar, o si es por ahí por donde se come, o si es por ahí por donde se grita. Por todas estas razones, quizá.

Los cuadernos de dibujos —fantásticos— realizados en Charenton son *retratos* de locas. Nadie describe la locura. Jeanne Socquet se mantiene en la rigurosa perspectiva de la individualidad. Del mismo modo, los otros, los de esta exposición, son individuos, vistos uno por uno, persona por persona. El proyecto que consiste en hablar de «los del Metro» o de «los de Charenton», lo ignora. E incluso, cuando presente la serie alucinante de *Los que reciben golpes* (en sentido propio), el individuo estará aún ahí, la persona, bajo el rostro aplastado o retorcido, detrás del puño que golpea. Igualmente, en la serie de *Stars*, aterradores vampiros fríos, la persona y el amor por lo tanto están aún ahí. E incluso en la serie *Perros*, perros-cojines, obesos, de las porterías parisinas o de las abuelas de la burguesía francesa, el amor todavía estará ahí, al igual que el individuo perro reducido por la misma opresión, pero oblicuo, al mismo horror que su patrona-ama. Cuanto más insignificante es fuera de la tela para Jeanne Socquet, más existe en la tela: la mujer no podía cometer el error teórico de creer, que lo que no se ve existe menos que lo que se ve.

¿Qué hay en esta pintura que me seduce hasta este punto y me sume, cada vez que la veo, en una especie de reflexión orgánica? —¿cómo decirlo de otro modo?— ¿una especie de humor para recibir, para fundirme, disolverme y confundirme, sin a priori, sin reticencia, sin defensa en el Ver, en el Oír y el Ver? Sin duda la *nueva naturaleza* de esta pintura que, igualmente, en un movimiento animal, irresistible y tranquilo, *penetra el exterior* de ella. Jeanne Socquet sabe, en algún lugar de ella, lo esencial: no se ha parado a medio camino, ha ido lo más lejos posible, pero sola y sin referencia ninguna a la pintura de los hombres, que cuadriculan la ciudad con sus torres de observación y sus polis, hacia su propia pintura, sin proceso, sin cólera, naturalmente. Ignora la grande y estúpida nostalgia de las mujeres ante la reflexión del macho, y sabe que la mujer posee su propia reflexión, y que le bastará empezar a decirla en su lenguaje propio para existir. Esta especie de campesino del Norte, sólida y tranquila, es como una primitiva intacta, una especie de primera mujer tirada por la misma naturaleza a la vieja ciudad del hombre.

*Prólogo de exposición 1974*

Galería Valérie Schmidt

# EN EL FONDO DEL MAR

## *Exposición de Marie-Pierre Thiébaud*

¿Dónde estamos? ¿En el fondo del mar? ¿En el fondo de una mujer? ¿En un pozo? ¿En un fruto? Yo creo que estamos a la vez en el fondo del mar y en el órgano. En el medio primero, común, la simbiosis marina.

La fuerza y la gracia de las esculturas de Marie-Pierre Thiébaud vienen, me parece, de ahí. La región en la que trabaja es precisamente la región común e indiferenciada de una vida desterrada de las aguas, de la sal. Y los primeros tropismos de las especies, sus tentativas de evadirse del magma original son lo que interesa a Marie Pierre Thiébaud. Va a buscar el movimiento en su raíz, pero sobre todo, no lo aísla, no lo captura. Lo observa y se pone a «girar» con él, se une a él. Lo que desemboca en esto: se reconocen sus esculturas como algo ya experimentado. Todo comunica, pero no se ve. Y ahí, de repente, se ve.

En una ostra cerrada, abrible, o, si se prefiere, en el alojamiento provocado por la yuxtaposición de dos piedras entre sí, se hallan pechos vegetales, que han crecido ahí, en la sombra de las piedras. Bajo el caparazón arqueado de un animal marino, de una tortuga de mar, el oleaje. Aquí, la combinación de las matrices es también bosque, bosque abierto y movido que atraviesan los niños. Un sexo de mujer, aquí, es a la vez flor, estrella de mar, irradiación floral pero con corolas de coral. En cambio, el seno está encerrado en una cáscara, sumido de nuevo en la noche del cuerpo.

Entre el sexo de los hombres y el sexo de las mujeres se produce una especie de coexistencia animal, que evocaría el zoo de un paraíso perdido. Los falos salen de lo que Thiébaud llama «paisajes» y se elevan en las olas hembras de la tierra. Su erección no es dramática, sino feliz. La tierra, debajo, sigue durmiendo.

El mar está en todas partes, la sal y el mar están aún en la pila de los animales donde nada nuestro hijo, a su edad de pez en nuestro vientre. Y el empujón de los árboles del bosque para salir del mar, a fin de alcanzar su identidad de árbol —al igual que el empujón de nuestros músculos para sacar a nuestro hijo y hacerle acceder a una identidad diferenciada, es un solo y mismo movimiento de parto de las aguas.

Todas las esculturas de Marie-Pierre Thiébaud podrían ser ampliadas a las dimensiones arquitectónicas. Todas, incluso las más pequeñas, son de naturaleza monumental. ¿Por qué? Porque su tema no está circunscrito en el espacio ni en el tiempo. Es el principio mismo del no-tema. Debido a esto, uno se da cuenta de que un sexo de mujer que puede sostenerse en la mano, podría levantarse en la plaza central de la ciudad.

*Sorcières*, ©1972

## «LAS TINIEBLAS», DE AKI KURODA

EN la exposición de Aki Kuroda hay catorce telas. En apariencia, se parecen. Esta semejanza se queda en lo exterior, permite solamente la agrupación del trabajo realizado durante tres años. Las telas no se parecen. Yo no he visto que Aki Kuroda pintara el negro de la noche. He visto que pintaba tal o cual noche, tal otra y tal otra también, la noche general no existe. Las catorce telas han sido denominadas por Aki Kuroda: *Las tinieblas*. Este plural constituye la exposición. Expresa el hecho de la exposición.

Aki Kuroda hace primero como si pintara. Pinta efectivamente. Recubre toda la tela de pintura blanca, pinta toda su *superficie de blanco*. Luego, tiene que esperar a que la tela se seque. Días, quizá semanas, no sé muy bien. Luego, Aki Kuroda vuelve a empezar. Hace como si pintara. Pinta. Recubre la tela blanca de pintura negra. Es al remontarme en el trabajo de Aki Kuroda, cuando veo el espesor de tiempo que necesita acumular sobre la *superficie de la tela*, para luego abordarla con lo que se convertirá en la desfiguración del negro llamada secularmente el cuadro. Todo el mundo, me parece, tendría que verlo como yo. *Así, pues, recubre el blanco de negro*. Ahí, en este estadio, ya, en cuanto a mí, empieza el miedo, porque el negro permanecerá para siempre sobre el blanco. Y porque sobre ciertas telas, sobre todo las más recientes, ya no se puede decir que la *superficie negra* sea sólo cobertura de la superficie blanca.

Sucede otra cosa, se ve, sí, ya, irregularidades, movimientos, accidentes apenas visibles que acontecen, surgen y enseguida se repiten regularmente. Tal vez recuerden estas *huellas de pies desnudos* de un hombre de la prehistoria hundidas en la arcilla de treinta mil años de espesor, los pasos de *alguien* que pasaba, que resbaló, que cayó, que se volvió a levantar y luego abandonó el camino de arcilla donde sus pasos se escribían, y después no aparecieron *nunca más*. Al final, el haz de accidentes del espesor negro crean una dirección. La tela toma una dirección. La conservará siempre. Esto es admirable. Sí, los estremecimientos de la mano que pinta, la mano derecha creo, producen como una dirección general de la tela, un recorrido, como, precisamente, el del *viento*. Lo que recorrerá la tela al final del recorrido quedará también preso en *este viento*. Desde el principio del mundo, *el viento* no ha pasado nunca de un modo semejante sobre la arena o sobre cualquier otra cosa, nunca. Nunca ha sido el mismo *viento*, ni la misma arena, nunca. Aquí, hoy, lo que pasa ante nosotros es la mano de Aki Kuroda, ella es el *viento* que llega sobre el negro fresco, aún líquido, y lo dobla como doblaría la arena debajo suyo, o la superficie del mar.

Después de la pintura negra, todavía se necesita tiempo. ¿El tiempo para qué? El necesario para que se seque el negro y quizá más aún. Todavía *días, quizá semanas*,

no sé muy bien. Aquí, el ritual practicado pasa también por una función sacrificial. Se trata de estadios suplementarios inventados por el pintor, deseados por él como dificultades de la paciencia, y retrasos provocados, reivindicados, realizados. El vencimiento final se producirá en algunos minutos. *Con el pincel de escribir*, Aki Kuroda pintará en algunos minutos el cuadro definitivo. Encima de tres semanas de blanco y negro, como un loco pasará sobre la tela un pincel de escribir, y en algunos minutos, de un solo trazo, destruirá definitivamente la disposición del negro, *firmará un cuadro*.

Si, olvido, a veces que entre los negros y la destrucción de su superficie, hay un estadio intermedio que se apoya en el cuadriculado de los negros, sus particiones en fracciones equilibradas, en rayas de cuaderno o en lluvias perfectamente perpendiculares al pie de la tela. Pero, veo en ello un arrebató suplementario del estadio sacrificial, de aún más increencia, de ebriedad, de aún más tiempo en el espesor de la tela, de aún más ceremonial, pero ningún culto, ninguno, esto para llegar siempre a este minuto, en el que se jugará la toda suerte de tiempos y vidas acumulados en la tela. Del mismo modo que Aki Kuroda era paciente, del mismo modo que era lento, se convertirá en el relámpago, el rayo, para sí mismo su propio peligro. Es sobre todo esto Kuroda, la parte que se juega ahí. Aki Kuroda edifica el territorio de su propia masacre, con el mismo cuidado que el de su felicidad. En esto estamos con él. Se diría que durante este minuto de pintura, Aki Kuroda escribe la *frase decisiva*, que le permitirá dejar la pintura para otros a partir de aquí. Y luego no, empieza a escribir de nuevo frases *ilegibles*, y nos hace ver su ilegibilidad *vestida de pintura*. El *silencio* lo hace así Kuroda encima de la inteligencia de la pintura misma. Dice que aquí hay que comprender, pero sin saber nunca qué, que hay qué decir aquí, pero sin saber cómo. La tentativa que hago yo en ese momento, la veo también como muestra del silencio establecido por Kuroda.

*Kuroda lleva ventaja al silencio*. No ilumina lo que no se puede iluminar, lo que no toma la luz, lo que no puede retenerla, por ejemplo entre millones de propuestas, la del pensamiento, la de la luz, la de la pintura.

*Prólogo de exposición*  
Galería A. Maeght 1980

## CARLOS D'ALESSIO

A decir verdad, no sé muy bien de dónde es Carlos d'Alessio, se dice que del país argentino, pero, cuando oí su música por primera vez, vi que era del país de todas partes, vi fronteras allanadas, fortificaciones desaparecidas, la libre circulación de los ríos, de la música, del deseo, y vi que yo era tanto de esta nación argentina como él. Carlos d'Alessio, de este Vietnam del Pacífico Sur, qué alegría, me sentí muy feliz, y le pedí que hiciera la música para una película mía: él dijo sí, y yo dije sin dinero; y él dijo sí, y yo hice las imágenes y las palabras en razón del blanco que le dejaba para su música, explicándole que esta película transcurría en un país que era desconocido para nosotros, tanto para él como para mí, las Indias coloniales, la superficie crepuscular, de lepra y de hambre de los amantes de Calcuta, y que teníamos que inventarlos los dos por entero. Lo hicimos. Y, de este modo, la cosa se hizo, hicimos completamente juntos, él y yo, esta película llamada *India Song*, y la película se terminó y salió de nuestras manos, y nos dejó, y está recorriendo el mundo conteniendo para siempre en su ser los estallidos dolorosos arrancados de nuestro cuerpo, y dejándonos para siempre privados de ella, pues de ella estaremos siempre privados, e igualmente siempre privados de nosotros mismos juntos, haciéndola, dejándonos ahí, haciendo otras músicas, otras películas, otras canciones, y queriéndonos para siempre, tan fuertemente, tanto, si supieran...

Texto de presentación de disco

## LA CIUDAD RUGE DE JEAN-PIERRE CETON

AHORA mismo he terminado el manuscrito de Jean-Pierre Ceton. Isovert se ha ido para siempre, la primera en hacerlo. Oigo el paso inflexible de Vickie, que se aleja de la ciudad después de su partida. El libro se ha terminado para siempre. Estoy de pie en medio de mi habitación, como paralizada. Son las tres de la mañana. Pienso a quién puedo telefonar para decirle: quería anunciarle una gran noticia, nadie lo sabe aún, se acaba de escribir un libro. Me quedo en la habitación junto al libro cerrado, no llamo a nadie, no puedo. El libro está ahí, el que ha atravesado el tiempo, está ahí como otro, cerrado, como otro, conmigo en la habitación. Está solo. Sin relación alguna más que consigo mismo, por lo tanto en relación, debido a esto, con el todo. Decido no llamar a nadie, ni a él, Jean-Pierre Ceton, apenas lo conozco, temo no saber cómo hablarle y molestarle. Decido soportar sola el peso asfixiante de esta novela, de esta evidencia, sí, de esta evidencia: este libro que está a mi lado y con el cual me he visto transportada en cuerpo y alma, a un dolor estallante, equivalente al de haberlo escrito.

Sí, no puedo hablar más claro. Por lo demás, no sé juzgarlo, no puedo juzgarlo. No lo veo. Operar la cirugía de la crítica en su lugar, no puedo. Como después de las grandes lecturas, podría decir: no sé cómo está escrito, podría ser a la vez de una negligencia admirable y de un saber aterrador, podría ser las dos cosas, es las dos cosas, igualmente no tiene sentido, se propone en todos los sentidos a la vez y a la vez sólo en el suyo, y es así como por el suyo alcanza todos los demás, *sin saber alcanzarlos*. Está solo, sí, está solo en medio del mundo. Ha barrido todas las modas, todos los modelos, está solo, inconsciente de su fuerza, inocente, libre, inocente, pero tan lejos, tan verdaderamente, que esto no se ve o apenas, se siente apenas, sí, como el aire. Será, pues, a la vez odiado y adorado, adorado y quemado. Sí.

Sí, la palabra me viene, una palabra viene, es una inmensidad. La evidencia está ahí. Una inmensidad está dentro de ella, contenida, encerrada dentro. Uno no se da cuenta enseguida, hay que avanzar en la lectura, y de pronto, ahí está. Se diría la aproximación del bosque. ¿Del mar? ¿Un bosque? ¿Un mar?: ¿Qué es esto? ¿Dónde estamos? ¿En estos nuevos establecimientos de los hombres, estas ciudades infinitas devueltas a la naturaleza? Sí, esto es, reenterradas. Estamos ahí, en la forma nueva de la naturaleza, en un lugar entregado a la naturaleza, la ciudad infinita poblada de transparencias, de formas inasibles no portadoras de sombra, gigantesco montón de muros, de escondrijos, de recintos comunicantes, amontonamiento de pisos de lugares para dormir, de lugares giratorios, abruptos, oscuros o claros, en fin, lugares de fuga donde librarse de ellos, encontrarse, reconocerse o no hacer nada, donde amarse, o matarse, o amar, encontrar, abrazar, acariciar, amar, crecer, o reír, reír, amar, estar

solo al borde del precipicio de la muerte, y luego encontrar a Maniaé Leyó, y reír de felicidad, de deseo, amar, crecer, siempre, siempre en todos los sentidos, el suyo y el de los otros. Ni una palabra, nunca, de veneno moral. Sí, hay ahí una inmensidad. Se sabe, se percibe. De pronto, a lo largo de la lectura, se cruza un umbral, el libro no tiene fondo, no hay pared, está fuera igualmente, os rodea, os traga a su vez, no se lee ya como antes, de repente, leer no es ya la palabra adecuada, se ha entrado en el espacio de la ciudad, creo. Se anda. Se entra. Se quiere impedir a Leyó que muera, se llora, se ama, se anda, se entra.

*Editions de Minuit, ©1980*



## ENTREVISTA CON FRANCIS BACON

No dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo «el accidente»: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo.

No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás: *It's basically the technical imagination*: «la imaginación técnica». Durante mucho tiempo, he buscado un nombre para esta forma imprevisible, con la que se va a actuar. Sólo he encontrado estas palabras: imaginación técnica.

Entiende usted, el tema es siempre el mismo. Es el cambio de la imaginación técnica lo que puede «dar la vuelta» al tema, el sistema nervioso personal.

Imagine escenas extraordinarias, esto carece de todo interés, desde el punto de vista de la pintura, esto no es imaginación. La verdadera imaginación está construida por la imaginación técnica. El resto es la imaginación imaginaria, y esto no lleva a ninguna parte.

No puedo leer a Sade por este motivo. No me asquea del todo, pero me aburre. También hay escritores mundialmente conocidos que tampoco puedo leer. Escriben cosas que son historias sensacionales, sólo esto. *But they have not the technical sensation*.

Es siempre por medio de los técnicos, como se encuentran las verdaderas aperturas. La imaginación técnica es el instinto que trabaja fuera de las leyes, para volver al tema sobre el sistema nervioso con la fuerza de la naturaleza.

Hay jóvenes pintores que excavan la tierra, toman la tierra y luego exponen esta tierra en una galería de pintura. Es tonto, y prueba la falta de imaginación técnica. Es interesante que tengan ganas de cambiar de tema, hasta el punto de llegar a esto: arrancar un pedazo de tierra, y ponerla sobre un pedestal. Pero, lo importante sería que la «fuerza», con la cual arrancan la tierra, «regresara». Que el pedazo de tierra sea arrancado, sí, pero que sea arrancado a su sistema personal y hecho con su imaginación técnica.

—*La noción de progreso en la pintura, ¿es una falsa noción?*

—Es una falsa noción. Tome la pintura paleolítica del norte de España —no me acuerdo del nombre de la gruta—. Ahí se encuentran, en las figuras, movimientos que nunca han sido mejor captados. El futurismo está «completamente» allí. Es la escenografía perfecta del movimiento.

—*La noción de progreso personal, ¿es falsa también?*

—Menos falsa. Se trabaja sobre uno mismo para obligarse a desarrollar las cosas de forma cada vez más aguda.

—¿Qué es el peligro?

—La sistematización. Y la creencia en la importancia del tema. El tema no tiene ninguna importancia.

»El talento puede regresar, marcharse. Las excepciones de la historia son Miguel Ángel, Ticiano, Velázquez, Goya, Rembrandt: nunca regresión.

—Se progresa ¿cómo?

—Work. Work makes work. ¿Está usted de acuerdo?

—No. Es necesario un punto de partida. Sin esto, es inútil trabajar. Cuando leo ciertos libros, encuentro que escribir de un determinado modo es aún escribir menos, que no escribir en absoluto. Que leer de determinada manera es aún leer menos que no leer en absoluto, etc.

—En pintura es parecido. Pero no se sabe nunca con la imaginación técnica, ésta puede dormir y un buen día despertarse. Lo principal es que esté allí.

—Volvamos a las manchas de color.

—Sí. Espero siempre que llegue una mancha sobre la cual construiré «la apariencia».

—¿Siempre son las manchas las primeras en salir?

—Casi siempre. Son «los acontecimientos que me suceden», pero que suceden merced a mí, por mi sistema nervioso que ha sido creado en el momento de mi concepción.

—La «felicidad de pintar» es ¿acaso una noción tan tonta como la de «la felicidad de escribir»?

—Igual de tonta.

—¿Se siente usted en peligro de muerte cuando pinta?

—Me pongo muy nervioso. Sabe usted, Ingres lloraba durante horas antes de empezar un cuadro. Sobre todo un retrato.

—Goya es sobrenatural.

—Quizá no. Pero es fabuloso. Conjugó las formas con el aire. Parece que sus pinturas estén hechas de la materia del aire. Es extraordinario, fabuloso. El mayor Goya, para mí, está en Castres, *La Junta de Filipinas*.

—¿A qué ha llegado la pintura en el mundo?

—A un momento muy malo. Debido a que el tema era tan difícil, fuimos hacia lo abstracto. Y, lógicamente, éste parecía ser el medio hacia el que tenía que ir la pintura. Pero, como en el arte abstracto se puede hacer cualquier cosa, se llega simplemente a la decoración. Entonces, parece que el tema vuelve a ser necesario, pues sólo el tema hace trabajar a todos los instintos y buscar y encontrar los medios de expresarlo, a él, el tema. Ve usted, volvemos a la técnica.

—¿No había pintado nunca antes de los treinta años?

—No. Antes yo era un *drifter*, ¿cómo lo traduce usted?

—*El que va a la deriva.*

—Siempre miré la pintura. Y en un momento dado me dije: quizá yo mismo. Tardé quince años en llegar a algo. Empecé a hacer algo a los cuarenta y cinco años. La suerte que tuve fue no aprender nunca la pintura con profesores.

—*¿La crítica respecto a su trabajo?*

—Siempre estuvo contra mí. «Siempre», y «todos». Desde hace algún tiempo los hay que dicen que soy un genio, y otras cosas así. Pero, esto no cuenta. Me habré muerto antes de saber quién soy, porque para saberlo, el tiempo tiene que pasar. Sólo con el tiempo se empieza a ver el valor.

—*Con frecuencia, hemos hablado juntos del «accidente».*

—No puedo definirlo. Sólo se puede hablar «en torno». En sus cartas, Van Gogh tampoco ha hecho otra cosa que hablar «en torno» a la pintura. Sus «toques», al final de su vida, la fuerza de sus toques no requieren ninguna explicación.

*Inténtelo, desde el exterior.*

—Pues si tomáramos materia y la lanzáramos contra un muro o sobre una tela, se hallarían enseguida rasgos del personaje que quisiéramos retener. Esto se habría hecho sin voluntad. Se llegaría a un estado inmediato del personaje, y fuera de la ilustración del sujeto. Cuando los pintores que pintan un piso hacen manchas en la pared, antes de empezar su trabajo, se trata del mismo modo de conseguir un estado inmediato de la materia. Los expresionistas abstractos americanos han intentado pintar de esta manera, pero con la fuerza de la materia.

»No es suficiente. Sigue siendo decoración.

»La fuerza no debe ser, no está en la fuerza de lanzar la materia. La fuerza debe estar completamente congelada en el tema. La materia lanzada sobre el muro, sería quizás el accidente, sabe. Lo que sucede después es la imaginación técnica.

—*¿Duchamp?*

—Se ha cargado la pintura americana para cien años. Todo viene de él, y todos. Lo que es curioso, muy curioso, es que él hacía la pintura más estética del siglo xx. Pero su trazo era muy firme, y su inteligencia muy firme.

—*¿Podemos llamar al accidente, la suerte o el azar?*

—Sí, estas palabras son todas las mismas.

—*¿Cuál es el momento privilegiado, cómo se define?*

—Es cuando los «músculos» trabajan bien. Entonces, las manchas parecen tener más sentido, más fuerza.

—*Todo es concreto.*

—Todo. Yo no entiendo mis cuadros mejor que los demás. Los veo como válvulas de mi imaginación técnica en distintos niveles. No hay nadie a quién se pueda enseñar un cuadro, y que sea capaz de ver lo que hay de nuevo en este cuadro.

—*Dice usted no comprender, y sus cuadros estallan de inteligencia.*

—*¿Es posible esto?*

—*Lo creo. Conocí una niña que preguntaba: ¿qué es el calor, cuando no hay*

*nadie que tenga calor? Yo le pregunto: ¿qué es la inteligencia cuando el pensamiento está ausente de ella? ¿Qué es la inteligencia cuando nadie experimenta o nadie utiliza esta inteligencia con fines críticos, juicios, etc? ¿No estamos muy cerca de lo que usted llama el instinto?*

—Estoy de acuerdo. Quisiera hacer retratos, y todas mis otras pinturas, con el mismo choque que el que usted recibe en la vida ante la «naturaleza».

—*¿Y, por esto, cree en este trabajo dentro de la imbecilidad?*

—Absolutamente, completamente. A veces el sentido crítico aparece, el cuadro se hace visible durante un instante, luego se va.

—*¿Cuándo trabaja usted?*

—Por la mañana, con la luz. Por la tarde, voy a los bares o a las salas de juego. A veces, veo a amigos. Para trabajar tengo que estar completamente solo. Nadie en la casa. Mi instinto no puede trabajar si los demás están ahí —y cuando uno los ama es peor— sólo puede trabajar con la libertad.

*La Quinzaine littéraire, ©1971*

# UNA OBRA BRILLANTE

*L'Opoponax*, de Monique Witting

Mi Opoponax, es quizás, es incluso poco más o menos sin duda el primer libro moderno que haya hecho sobre la infancia. Mi Opoponax es la ejecución del ochenta por ciento de los libros que se han llevado a cabo sobre la infancia. Es el final de cierta literatura, y doy gracias al cielo. Es un libro a la vez admirable y muy importante, pero está regido por una regla de hierro, nunca infringida o casi nunca, la de no utilizar más que un material descriptivo puro, y una herramienta, el lenguaje objetivo puro. Este último cobra aquí todo su sentido. Es el mismo —pero llevado al canto llano por el autor— del que la infancia se sirve para desmontar y enumerar su universo. Lo que quiere decir que mi Opoponax es una obra maestra de la escritura, porque está escrito en la lengua exacta del Opoponax.

Pero no hay que asustarse: los adultos, incluso aunque lo ignoren, conocen la lengua opopónax. Les bastará leer el libro de Monique Witting para acordarse. A menos que, y eso puede suceder, tengan unos ojos muy cansados por una literatura muy falsa, o ignorar incluso si se hace carrera en la literatura.

Una fortaleza

¿De qué trata el libro? De niños. De diez, cien niñas y niños que llevan los nombres que se les ha puesto pero que podrían exactamente igual cambiarlos por otros nuevos. Se trata de mil niñas juntas, de una marea de niñas que te llega encima y te sumerge. Se trata en efecto de esto, de un elemento fluido y vasto, marino. Toda una siega, una marea de niños llevados por una sola ola: pues al principio, cuando el libro debuta, son muy muy jóvenes, están en el fondo de una edad sin fin. Tenemos más o menos los tres años, diría yo, de Véronique Legrand.

Al principio, la gran ola vive, se mueve, bullen por las mil olitas que la constituyen. Éstas coexisten y se suceden en un ritmo ininterrumpido de tiroteo y, yo diría, en un orden absoluto. Y luego cada una de estas pequeñas olas se ensancha, aminora, y luego cabalga la otra, y luego se abraza a la otra, y luego se enmarañan: la infancia envejece. El arte extraordinario del autor hace que este envejecimiento aumente, sin que nos demos cuenta. Al igual que ante nuestro propio hijo, nos preguntamos qué sucede y nos asombramos. Y la edad de la multiplicación ha llegado, luego la del latín. Pero cuidado: aquí, si la infancia envejece, es en la infancia, sin salir de ella, siempre en el interior de esta inexpugnable fortaleza con formidables recintos. Por primera vez, comprendemos que nosotros no podemos entrar. Estamos invitados a mirar y a ver. La infancia hace, se hace, respira ante

nuestros ojos.

La progresión es admirable. El tiempo corre, fuente profunda, y nos llena al mismo tiempo que la infancia que vemos.

Al principio hay una niña que pela una naranja, que da un bocado de todo un cielo, de otra que está muerta, de todo, de todo. Y, después la niña pasa a otra naranja, devora otra naranja, y con la rapidez del rayo cubre otro cielo con sus ojos, traga una hora de «palotes» en el cuaderno. Y luego, y luego, sucede algo. Entre, por ejemplo, la primera naranja y el segundo cielo devorado se produce una vibración sorda. Entre el monigote de miga de pan y la mariposa recortada resulta que la niña, que ha hecho al monigote y deshecho la mariposa es la misma.

Al final de la infancia, cuando el libro se vuelve a cerrar y se resquebrajan las murallas de la fortaleza, el nexa está hecho para siempre. Y, entonces, el espíritu ya se envenena de los estremecimientos del corazón. Ya no se juega junto en la coexistencia. Ha nacido la amistad.

Guardianas ideales de las murallas, en fila india, todas iguales, anónimas como la materia misma del adulto, por los pasillos y por los dormitorios pasan las monjas de la catolicidad. Sobre sus faldas negras y mates, late el flujo de la infancia. A la sombra de su devoción acontece el escudriñar pagano, virginal y terrible de la muerte y de la vida.

Muere un obispo. ¿Qué es lo que sucede por y con esta muerte? En la pompa y los oros de los funerales episcopales, a la sombra de la nave, a la sombra de toda cosa hecha para ser vista, bajo toda cosa, una cabellera de niña es percibida por su vecina, otra niña. Qué hermoso es. Descubrimiento del movimiento de la cabellera se mueve a la vez que la niña, y por ella, pero con su ley propia: respira al lado de la niña, pero sobre su cabeza al igual que la planta en un suelo. Ni un solo adjetivo es pronunciado a propósito de este descubrimiento que es el de la belleza. El gesto de la cabellera es descrito, como lo es el vuelo de los órganos que acompaña a la misa de difuntos. La música hace que los muros se desplomen, está en todas partes *mientras que*, al pie, cernida por ella en todos lados, una cabellera de niña sale para otra niña de la oscuridad original. Y pasan las monjas de la catolicidad, testigos ciegos de una beatitud que deslumbra de un modo distinto a la suya.

Ese libro lo hemos escrito todos

Ellos son útiles. Y en este libro se ve hasta qué punto. Jalonando el tiempo de la infancia de obligaciones vacías de todo sentido y no explicitadas, ofrecen a la infancia la libertad de infringirlas.

También hay guerras inolvidables en la edad, si mal no recuerdo, del latín. Hay niñas que son azotadas con ortigas, muslos desgarrados se descubren traidores. Se espera a otros niños para robar un gran pedazo de hierro sin empleo definido. Los otros niños no llegan. Entonces, quizá, la aurora es un poco este momento que se

llama la aurora. Pero, tampoco.

Me paro. Este libro lo hemos escrito todos, ustedes tanto como yo. Una sola entre nosotras ha descubierto este Opoponax que todos nosotros hemos escrito, lo queramos o no. Es una vez cerrado el libro, cuando se opera la separación. Mi Opoponax, el mío, es una obra maestra.

*France-Observateur*, ©1964

## LA SOPA DE PUERROS

SE cree que se sabe hacer, parece tan sencilla, y con demasiada frecuencia se descuida. Tiene que cocer entre quince y veinte minutos y no dos horas; todas las mujeres francesas hacen cocer demasiado las verduras y las sopas. Y, además, es mejor meter los puerros cuando las patatas hierven: la sopa quedará verde, y mucho más perfumada. Y, además, también hay que dosificar bien los puerros: dos puerros medianos bastan para un kilo de patatas. En los restaurantes esta sopa nunca es buena: siempre está demasiado cocida (recocida), demasiado «larga», es triste, apagada, y se une al fondo común de las «sopas de verduras» —son necesarias— de los restaurantes de provincia franceses. No, hay que quererla hacer y hacerla con cuidado, evitar «olvidarla en el fuego» y que pierda también su identidad. Se sirve sin nada, o bien con mantequilla fresca o nata líquida. Se pueden añadir también tostones en el momento de servir: se la llamará entonces con otro nombre, se inventará uno: de este modo los niños la comerán con más gusto, que si se le da el tonto apelativo de sopa de puerros y patatas. Se necesita tiempo, años, para encontrar el sabor de esta sopa, impuesta a los niños por diversos pretextos (la sopa hace crecer, hace guapo, etc.). Nada, en la cocina francesa, es tan simple ni tan necesario como la sopa de puerros. Debió de ser inventada en una comarca occidental una noche de invierno, por una mujer aún joven de la burguesía local que, esta noche, sentía horror por las salsas grasas —y por más cosa, sin duda— pero ¿lo sabía? El cuerpo se traga esta sopa con felicidad. Ninguna ambigüedad: no es la sopa de legumbres, tocino y pato, la sopa para alimentar o calentar, no, es la sopa magra para refrescar, el cuerpo la engulle a grandes tragos, se limpia con ella, se depura, verdura primera, los músculos abrevan en ella. En las casas, su olor se extiende muy deprisa, muy fuerte, vulgar como la comida pobre, el trabajo de las mujeres, el tumbarse de las bestias, el vomitado de los recién nacidos. Se puede no querer hacer nada y luego, hacer eso, sí, esta sopa: entre estos dos querereres, un margen muy estrecho siempre el mismo: suicidio.

*Sorcières*, ©1976



## LOS NIÑOS DELGADOS Y AMARILLOS

...ERA mientras ella hacía la siesta, cuando robaban los mangos. Para ella, los mangos, ciertos mangos —demasiado verdes— eran mortales: en el gran hueso aplastado, a veces, habitaba una bestia negra que uno podía tragar y que, tragado, se instalaba y roía el interior de la tripa. La madre, causaba miedo, y la creían. El padre estaba muerto, y la pobreza, y estos tres niños que ella intentaba «Educar»: era la reina, proveedora de alimento, de amor, incontestada. Pero, respecto a los mangos, no, era menos fuerte, y se desobedece, y cuando vuelve a encontrarnos después de la siesta, chorreando el zumo pegajoso, nos pega. Pero, volvemos a la carga. Siempre hemos vuelto a la carga. El mayor de los niños está en Europa, a nosotros, los dos pequeños, nos tiene con ella todavía. Mi hermano y yo somos niños delgados, pequeños, criollos más amarillos que blancos. Inseparables. Nos pegan juntos: sucios pequeños anamitas, dice ella. Es francesa, no ha nacido aquí. Yo debo tener ocho años. La miro por la noche, en su habitación, está en camisón, anda por la casa, le miro los puños, los tobillos, no digo nada, que es demasiado espeso, es diferente, me parece que ella es diferente: algo que pesa más, es más voluminoso, y este color rosa de la carne.

Mi único pariente: este hermano pequeño ágil, tan delgado, con los ojos oblicuos, loco, silencioso, que a los seis años sube a los mangos gigantes y, a los catorce, mata las panteras negras de los ríos de la Cadena del Elefante. Niño, cuánto amor. Cuánto amor para ti hermano menor muerto. No, ella no tenía el hambre loca por los mangos. Y nosotros, pequeños monos delgados, mientras ella duerme, en el silencio fabuloso de las siestas, nos llenamos la tripa de otra raza distinta a la suya, la de ella, nuestra madre. Y así, nos convertimos en anamitas, tú y yo. Ella tiene pocas esperanzas de lograr que comamos pan. Sólo nos gusta el arroz. Hablamos la lengua extranjera. Vamos con los pies descalzos. Es demasiado vieja, no puede entrar ya en la lengua extranjera. Nosotros, ni siquiera la hemos aprendido. Lleva zapatos. Y una vez, pescó una insolación porque no se puso el sombrero y delira, grita que quiere volver hacia el norte del mundo, al trigo, la leche cruda, el frío, a la familia de agricultores, a Frévent, Pas-de-Calais, que ha abandonado. Y nosotros, tú y yo, en la penumbra del comedor colonial, la miramos gritar y llorar, este cuerpo abundante en rosa y rojo, esta salud roja, como es nuestra madre, como es posible, madre nuestra, de nosotros tan delgados, de piel amarilla, que el sol ignora, nosotros, ¿judíos? Me acuerdo, la insolación es en Phnom Penh. Miro a esta mujer dos veces extraña, dos veces extranjera. El recuerdo es preciso, sin duda decisivo: sí pero la pregunta se integra y circula por la sangre. Se volverá, por otra parte, exterior. Más tarde, cuando tenemos quince años, nos preguntan: ¿sois realmente hijos de vuestro padre? Miraos, sois

mestizos. Nunca respondimos. No hay problema: sabemos que mi padre fue fiel y que el mestizaje viene de otro punto. Este otro punto no tiene fin. Nuestra pertenencia indecible a la tierra de los mangos, al agua del sur, de las llanuras de arroz, es el detalle. Sabemos esto. Nos mantenemos en la profundidad muda de la infancia, profundidad doblada, aquí, por supuesto, por el asombro de los otros que nos miran.

Cuando somos más mayores, enseguida, nos dicen: reflexionad bien, buscad bien, ¿os ha dicho vuestra madre dónde estaba vuestro padre, cuándo os esperaba? ¿No estaba haciendo una cura en Plombières, en Francia? Nunca hemos reflexionado: sabemos que la madre era fiel al padre, y que se trata de otra cosa que no se les puede decir. Lo sé todavía: no sé nada. Nos dicen: ¿no es esto la comida, y el sol? ¿La comida que hace amarilla la piel, el sol que hace oblicuos los ojos? No, los sabios son formales: esto no existe, contestan las personas enteradas. Nosotros no nos hacemos preguntas. Como a los seis años, no nos miramos: somos el mismo cuerpo extranjero, juntos, soldados, hechos de arroz, de mangos desobedecidos, de peces de limo, de estas porquerías coléricas prohibidas por ella. La única cosa clara, evidente: no somos los niños deseados por ella. Un día, nos dice: he comprado manzanas, frutos de Francia, sois franceses, hay que comer manzanas. Intentamos, escupimos. Ella grita. Decimos que nos ahogamos, que esto es algodón, que no hay jugo, que no se traga. Abandona. La carne también la escupimos, sólo nos gusta la carne de pescado de agua dulce curado en salmuera, en el nuoc-mam. Sólo nos gusta el arroz, la insipidez sublime con perfume de cotonada de arroz carguero, las sopas magras de los mercaderes ambulantes del Mekong. Cuando pasamos junto a las barcazas, mi madre nos compra de estas sopas de pato, por la noche. En los sampanes, los fuegos de carbón de madera bajo las marmitas de barro. Todo el río está perfumado por el fuego y las hierbas hervidas. Mi madre, inquieta, nos recuerda que en Vinh Long, la semana anterior, una calle entera del lugar se vio afectada por el cólera, que la calle está condenada, que los lazaretos están llenos... Nosotros, devoramos, sordos, privados.

*Sorcières*, ©1976

## EL HORROR DE UN AMOR SEMEJANTE

ME dijeron: «Su hijo ha muerto.» Era una hora después del parto. La hermana superiora fue a descorrer las cortinas, el día de mayo entró en la habitación. Yo había percibido al niño cuando había pasado ante mí, sostenido por la enfermera. No lo había visto. Al día siguiente, pregunté: «¿Cómo era?» Me dijeron: «Es rubio, un poco pelirrojo, tiene cejas altas como usted, se le parece.» «¿Está aún ahí?» «Sí, está ahí hasta mañana.» «¿Está frío?» R. me contestó: «Yo no lo he tocado, pero debe de estarlo. Está muy pálido.» Luego vaciló y dijo: «Es hermoso, esto debe ser también debido a la muerte.» Pedí verlo. R. me dijo no. Lo pedí a la madre superiora, ella me dijo no, que no valía la pena. Me habían explicado dónde estaba, a la izquierda del cuarto de trabajo. No podía moverme. Tenía el corazón muy cansado, estaba acostada boca arriba. No me movía. «¿Cómo tiene la boca?» «Tiene tu boca», decía R. Y cada hora: «¿Está aún ahí?» Decían: «No sé.» No podía leer. Miraba la ventana abierta, el follaje de las acacias que crecían en los terraplenes de la línea de ferrocarril, que bordeaba la clínica... Hacía mucho calor. Una noche, la hermana Marguerite estaba de guardia. Le pregunté: «¿Qué van a hacer con él?» Me dijo: «No quisiera hacer otra cosa que quedarme con usted, pero hay que dormir, todo el mundo duerme.» «Usted es más amable que su superiora. Va a ir a buscar a mi hijo. Me lo puede dejar un momento.» Ella exclamó: «¿No lo dirá en serio?» «Sí. Quisiera tenerlo junto a mí una hora. Es mío.» «Es imposible, está muerto, no puedo darle a su hijo muerto.» «Quisiera verlo y tocarlo. Diez minutos.» «No hay nada que hacer, no iré.» «¿Por qué?» «Le haría llorar, se pondría mala, es mejor no verlos en este caso, tengo experiencia.» Es pasado mañana, a la fuerza, me han dicho para hacerme callar: los quemaban. Era entre el 15 y el 31 de mayo de 1942. Dije a R.: «No quiero más visitas, sólo tú.» Seguía tendida boca arriba, cara a las acacias. La piel de mi vientre se pegaba a la espalda, de lo vacía que estaba. El niño había salido. Ya no estábamos juntos. Él había muerto de una muerte separada. Hacía una hora, un día, ocho días; muerto aparte, muerto en una vida que habíamos vivido nueve meses juntos, que él acababa de dejar separadamente. Mi vientre caía de nuevo pesadamente sobre mí, una tela usada, un andrajo, una mortaja, una losa, una puerta, una nada. Había llevado a este niño, sin embargo, y había sido en el calor viscoso y aterciopelado de su carne, dónde había crecido este fruto marino. El día lo había matado. Había sido herido de muerte por su soledad en el espacio. La gente dice: «No fue tan terrible al nacer, es mejor así.» ¡Fue terrible! Lo creo. Precisamente, eso: esta coincidencia entre su venida al mundo y su muerte. Nada. No me quedaba nada. Este vacío era terrible. No había tenido hijo, ni siquiera una hora. Obligada a imaginar. Inmóvil, imaginaba.

Este que ahora está ahí y duerme, éste, hace un momento, ha reído. Ha reído a

una jirafa que acababan de darle. Ha reído y ha hecho un ruido de reír. Había viento y una pequeña parte del ruido de este reír ha llegado hasta mí. Entonces, he levantado un poco la capota de su coche, le he vuelto a dar su jirafa para que riera de nuevo y he hundido la cabeza en el capote para captar todo el ruido de la risa. De la risa de mi hijo. He colocado el oído contra la concha y he escuchado el ruido del mar. La idea de que esta risa se hubiera dispersado en el viento era insoportable. Lo he sabido. Soy yo, quien lo ha tenido. A veces cuando bosteza, respiro su boca, el aire de su bostezo. «Si muere, tendré esta risa.» Sé que puede morir. Mido todo el horror de un amor semejante.

*Sorcières, ©1976*

## EL SUEÑO FELIZ DEL CRIMEN

ME acuerdo de un sueño que tenía con frecuencia durante la guerra. Era un sueño feliz. Soñaba en el exterminio de Alemania. Que se reunían jefes y poblaciones alemanas y se les daba muerte, y que la tierra alemana que les había dado lugar se recubría en su totalidad de una losa funeraria, para que fuera definitivamente inutilizable y no pudiera volver a servir de tierra natal a ningún pueblo. Yo castigaba a los hombres alemanes y a la tierra alemana, por haber matado a los judíos. Este sueño era muy violento, aterrador y embriagador. Lo reconozco aún como un sueño creador. Yo creaba la destrucción del edén nazi —sí, se trataba exactamente de una destrucción de una entidad edénica— *yo hacía* el desierto. En resumidas cuentas, me comportaba como Dios hubiera hecho. Castigaba sin discriminación tanto al inocente como al culpable, tanto la tierra alemana como a su nativo, tanto al árbol como al hombre. En cierto modo, hacía el destino.

Este sueño, todo el mundo lo ha tenido, todo el mundo. La diferencia entre las personas que han tenido, que tienen ese sueño, es que una vez despiertos algunos lo dicen y otros no. Yo explico mis sueños, creo haberlos explicado siempre. Digo también que sueño en el asesinato de todos los jefes soviéticos, sin ninguna excepción. E igualmente, en el exterminio total del ejército soviético de ocupación de Praga y de Kabul. Yo suelto los monstruos que me habitan, contesto al asesinato con el asesinato. Mato en la felicidad. Contra este sueño nada puedo, como ustedes contra el suyo. Llego al asesinato como a una calma momentánea, me descansa, me entrega al sueño. La diferencia entre los nazis, los estalinistas, y yo es que ellos no saben ser portadores de crimen y yo lo sé de mí. La diferencia no está en el sueño o no, está entre los que ven y los que no ven que el mundo entero está en cada uno de los hombres que lo componen, y que cada uno de estos hombres que lo componen es un criminal virtual. Los nazis eran unos ingenuos. Actuaron ingenuamente, como si tuvieran el derecho a discriminar la vida de la muerte. Al igual que yo sueño, ellos actuaron. Los alemanes se convirtieron en criminales profesionales, porque no reconocieron sus crímenes como un *déjà vu* de la historia del mundo, un dato ya vivido de la historia del hombre. De la ingenuidad de sus sueños crearon el criterio del *crimen natural*. Soñaban con un obstáculo que se hubiera debilitado por su mera existencia, el expansionismo ario, un aprovechamiento del ario, y encontraron una raza. La cosa es aterradora, parece sin remedio. Olvidar que, en todo momento, sobre el mundo está suspendido en el destino de los pueblos, el acontecimiento posible de un Hitler, de un Stalin, de un Pinochet, de un Sha del Irán o de sus sucesores, ya es entrar en el crimen. Entrar en el juego del poder, de todo poder, que este poder salga del cubo de basura marxista o de la injusticia y de la miseria, de la revancha o de la

religión, es hacer poder, es, pues, olvidar la identidad general de pertenencia a la globalidad del mundo, es tomar partido contra la especie humana. Sí, el crimen es en primer lugar este olvido. No ver al otro es no ver esta sombra al lado de uno, esta materialidad común al otro y a sí mismo. Si en mis sueños mato a los nazis y a los estalinistas es precisamente, porque ellos no captan su pertenencia indestructible, *fatal*, a todos los reinos de la globalidad del mundo. El nacionalismo ya es crimen. El bosque alemán era ario, al igual que los perros alemanes. El bien alemán era ario. Por supuesto se trataba de una imbecilidad esencial, pero en todo intento de glorificación *localizada* de la propiedad de la naturaleza o de la del arte —incluso: el patrimonio francés— existe la misma imbecilidad. Que haya personas que no vean, que no presientan —incluso desde muy lejos, más allá de toda educación— el encadenamiento inevitable en el que están insertos, es lo más grave que puede suceder, es estar privado de sentido de eternidad. Los alemanes no sabían tocar la música de Stravinsky al salir de la guerra, no sabían nada, por la manera en que el crimen les había separado de los demás hombres. Necesitaron años para volver a aprender a tocar y a dirigir música *judía*. Del mismo modo, este infantilismo del arte soviético, ese retraso equivalente. La desesperación toma aquí una dimensión tal, que uno se siente tentado a creer que es la mayor de todas nuestras desesperaciones. Hablo de la desesperación de los que ven, de los que forman cuerpo con el todo, cara a los otros que se separan de este todo, pero como lo hace el animal, partiendo del conocimiento de su fuerza y no de la debilidad que aquel al que asesina, este otro él-mismo, su víctima. Esta diferencia irreductible y última es la de *lo natural*. Es aquella que obliga a lo peor, a renunciar a la utopía del perfeccionamiento posible del hombre. Se puede mejorar una conducta, poner una pierna de madera en un cuerpo enfermo, pero no se puede colocar una sensibilidad fabricada para sustituir la ausencia de sensibilidad, nada puede albergarse en este vacío, este vacío sin nervio, no retiene nada, y es *natural*, ya que no está conectado al todo, y podría decirse: a la inteligencia. Me han hablado de un joven psicótico al que sus padres habían enseñado palabra por palabra, gesto por gesto, durante años, para que pudiera hacer frente a casi todas las situaciones —teniendo en cuenta su medio— que se le presentarían en el curso de su existencia. La educación de este joven era un éxito. Funcionaba. El joven tenía contestación para casi todas las preguntas, incluso las no previstas por su educación, tenía una respuesta clave plausible. Hace buen tiempo. ¿Cómo está su esposa? Llovió antes de ayer. El verano, en efecto, es tardío. No capto bien su frase. Todo funcionaba como para engañarse. Excepto en esto, que *el joven no bailaba al compás*. Cien lecciones no dieron ningún resultado. *No oía* el compás de la música, la orden terminante del tempo y, de haberlo oído, no hubiera captado su posible traducción por su cuerpo. Esta carencia era tan evidente, tan terrible de ver, que a través de ello se adivinaba la enfermedad. Es evidente, que la mujer americana que lleva actualmente un abrigo de bebés foca, mientras que el mundo entero está inundado de las fotos de su masacre, está afectada tan gravemente que es inútil

curarla. Tampoco ella oye la música, no sabe nada de esto, está fuera de ello. Y partiendo del *porte inocente* de la piel nevosa, debemos remontarnos hacia todas las demás consecuencias de su falta de existir. Tendría que no soñar en nada, estar muy poco separada del crimen, no saberlo. Estas personas están entre nosotros y nosotros no las conocemos. Cuando, de pronto, se las descubre tal como son, es como si uno se despertara una mañana al lado de un SS. Un día había un árbol en el patio de un inmueble, estaba quizás allí desde hacía cien años. Una vez, la asamblea general de propietarios del inmueble, entre otras cosas, planteó la de saber si se quería o no conservar este árbol en el patio. De los veinticinco propietarios del inmueble, hubo uno que pidió que el árbol fuera talado. El voto era secreto. Nadie supo nunca quién. Lo que intento decir, es que la naturaleza es tanto usted como yo, como este árbol, como esta mujer americana portadora de la piel nevosa de los bebés foca asesinados, como ese inquilino. Como esos jóvenes de veinte años que matan a Pierre Goldman, que rompen las ramas del árbol joven, que matan a los perros, las ranas, a los viejos de las afueras. Decir que estas actuaciones se llevan a cabo en función de las frustraciones sufridas en la infancia, ¿es acaso decir la verdad? No lo creo. No lo he creído nunca en el fondo, nunca, ni siquiera cuando he creído creerlo. La frustración siempre está ahí, en cada uno, tan inevitable como su causa misma. El niño quiere el todo del mundo y este todo, incluso por intercesión de la madre, no le es nunca dado. La frustración es tan inevitable como el crecimiento de los dientes, el destete. Creo en la diferencia antológica entre las personas, en el mal, en la maldición. Sí, creo en esto, hay muchos sofismas en la naturaleza. Un día, uno de estos días, un hombre de Avesnois, de Thiérache (departamento del Norte) me dijo que el conde de París había puesto en venta los bosques que poseía en esta región, que eran muy hermosos, muy grandes, de doscientas cincuenta a trescientas hectáreas y que los compradores de estos bosques —serían del que se llevara el gato al agua— eran dos ministros del gobierno francés actual. Poseer para sí solo un bosque grande como un país, luchar por comprarlo, tener tiempo para ello, cuando se consagra la vida —y se pierde la salud del corazón— al bienestar del pueblo francés, yo, no creía en esto. Y me lo contaron de nuevo. Entonces se lo conté a ustedes a mi vez. Otro día más antiguo, de pronto, esta «nota» en el diario *Le Monde*, inolvidable. Se contaba que después de la requisita del Estado francés en Larzac, los campesinos desconfiados habían puesto sus tierras en venta, y que eran unos diputados, los mismos que entre ellos, habían votado la expropiación del Larzac, quienes las habían comprado en vistas a revenderlas más adelante al Estado francés. Thiérache, Larzac, es el despertar junto al SS. En el fondo, todas estas personas son quizá las primeras de la era final. Las que abren la última procesión, los precursores de la muerte. Los que llegarán a coger para sí hasta las raciones de supervivencia del Sahel, los que cogen ya las de los camboyanos agonizantes, los que revenden un camión de arroz, un camión entero de la supervivencia de un pueblo, por cien gramos de oro personal, y se habla aquí del glorioso ejército popular del Vietnam llamado comunista. Sí. Éstas son quizá las

personas que habrán sido las primeras en cruzar el umbral del fin del mundo. Hacen falta. Lo que acontece a la naturaleza y al hombre es tan contradictorio, tan absurdo, tan extraño también, que uno se pregunta si no se trata, en el fondo, de las primeras órdenes tajantes de la destrucción definitiva de la vida. En este caso, en toda inocencia, estas personas serían los primeros agentes de la muerte, los primeros de los últimos hombres.



## NO MURIÓ DEPORTADO

El texto que van a oír leer a Garance lleva por título: «No murió deportado» Lo encontré en un cuaderno, una especie de Diario intemporal, que llevaba durante el final de la guerra.

No es un texto político, es un texto. Sin calificación. Creo que lo escribí, para no olvidar. En qué se puede convertir un hombre, lo que pueden hacerle sufrir. Y la permanencia del amor que le pueden tener. Éste es el caso.

Este texto apareció en la revista para mujeres *Sorciéres*,<sup>[11]</sup> hace algunos años, sin mi firma, anónimo. Porque me había parecido incongruente, casi indecente, valerme de un superviviente para dar testimonio del horror fundamental de nuestro tiempo: los campos de concentración alemanes. Ahora me atrevo a decir que soy yo quien ha escrito este texto. Creo que puedo decirlo, sin quitar nada de generalidad al texto y del alcance universal de lo que dice.

Me ha parecido también que, si este texto debía ser leído y escuchado en público, era en lugares como éste, aquí esta noche, donde debía serlo. Exactamente aquí. Porque es aquí donde se une con miles y miles de otros testimonios idénticos, estén escritos o no, hayan visto el día o no.

...Si hubiera comido desde su regreso del campo, su estómago se habría desgarrado bajo el peso del alimento, o bien del peso de éste se habría apoyado en el corazón, el cual, en cambio en la caverna de su delgadez se había vuelto enorme: latía tan deprisa que no se hubieran podido contar sus pulsaciones, que no se hubiera podido decir que latía hablando con propiedad, sino que temblaba como bajo el efecto del espanto. No, no podía comer sin morir. Ahora bien, no podía seguir sin comer, sin morir por ello. (...)

La lucha con la muerte empezó muy pronto. Había que ser suave con ella, y tratarla con delicadeza, tacto y habilidad. Ella lo cernía por todos lados. Pero así y todo, había un medio de llegar a él; no era grande esta apertura por donde comunicar con él, pero la vida estaba de todos modos en él, apenas una astilla, pero una astilla de todos modos. La muerte subía al asalto. 39'5 el primer día. Luego, 40. Luego, 41. La muerte se sofocaba. 41, aún, pero él vibraba. El corazón, pensábamos nosotros, el corazón va a pararse. Aún, 41. La muerte, en ataque brusco y violento, golpea, pero el corazón está sordo. No es posible, el corazón va a pararse. No. (...)

Caldo, había dicho el doctor, a cucharaditas de café. Le dábamos caldo, seis o siete veces al día. Una cucharada de café de caldo lo ahogaba, se aferraba a nuestras manos, buscaba el aire y volvía a caer en la cama. Pero tragaba. Igualmente seis o

siete veces al día, pedía evacuar. Lo levantábamos tomándolo por debajo de las rodillas y por debajo de los brazos. Debía de pesar entre treinta y siete y treinta y ocho kilos: los huesos, la piel, el hígado, los intestinos, el cerebro, el pulmón, todo comprendido: treinta y ocho kilos repartidos en un cuerpo de un metro setenta y siete. Lo colocábamos en la taza higiénica, en el borde de la cual situábamos un pequeño cojín: donde las articulaciones encajaban al desnudo bajo la piel, la piel estaba en carne viva. (*La peña judía de diecisiete años del faubourg du Temple tiene unos codos que han agujereado la piel de sus brazos, sin duda debido a su juventud y a la fragilidad de la piel, su articulación está fuera en lugar de estar dentro, sale desnuda y limpia, no sufre ni por sus articulaciones ni por su vientre, del que han quitado uno a uno, a intervalos regulares, todos sus órganos genitales.*) Una vez sentado en la taza, deponía de un solo golpe, con un glu-glu enorme, inesperado, desmesurado. Lo que se retenía de hacer el corazón, el ano no podía retenerlo, soltaban su contenido. Todo, o casi, soltaba su contenido, incluso los dedos que no retenían ya las uñas, que las soltaban a su vez. El corazón seguía reteniendo al corazón. El corazón. Y la cabeza. Extraviada, pero sublime, *sola*, salía de este osario, emergía, recordaba, contaba, reconocía y reclamaba. Hablaba. Hablaba. La cabeza estaba unida al cuerpo por el cuello, como suelen estarlo todas las cabezas, pero este cuello estaba tan reducido —se lo podía rodear con una sola mano— tan desecado, que uno se preguntaba cómo pasaba la vida por él, una cucharadita de caldo penetraba con mucha dificultad y lo taponaba. En su cuello se dibujaban las vértebras, las carótidas, los nervios, la faringe, y se veía pasar la sangre: la piel se había vuelto de papel de fumar. Él hacía, pues, esta cosa viscosa verde oscuro que borbollaba, caca que nadie había visto jamás. Cuando la había hecho, volvíamos a acostarlo, estaba anonadado, los ojos medio cerrados, mucho rato. (...)

Durante diecisiete días, el aspecto de esta cosa siguió siendo el mismo. Era inhumana. Lo separaba de nosotros más que la fiebre, más que la delgadez, los dedos desuñados, las huellas de los golpes de los SS. Le dábamos caldo amarillo oro, caldo para bebé y salía de él verde oscuro como el cieno de un pantano. Con la taza higiénica cerrada, se oían las burbujas cuando estallaban en la superficie. Hubiera podido recordar —flemosa y viscosa— un gran esputo. En cuanto salía, la habitación se llenaba de un olor que no era el de la putrefacción, del cadáver —por otra parte, aún había en su cuerpo materia de cadáver— sino más bien la de un humus vegetal, el olor de las hojas muertas, la de los sotobosques demasiado espesos. Era aquél, en efecto, un olor sombrío, espeso como el reflejo de esta noche espesa de la cual emergía, y que nosotros no conoceríamos jamás. (*Yo me apoyaba en las persianas, la calle bajo mis ojos pasaba, y como ellos no sabían qué sucedía en la habitación, y sentía deseos de decirles que en esta habitación encima de ellos, un hombre había vuelto de los campos alemanes, vivo.*)

Evidentemente, había rebuscado en los cubos de basura para comer, había comido hierbas, había bebido agua de las máquinas, pero esto no era una explicación. Ante la

cosa desconocida, buscábamos explicaciones. Nos decíamos que quizás, ahí, bajo nuestros ojos él se comía su hígado, su vientre y su bazo. (...)

Diecisiete días. Cada una de las siete veces por día, nosotros olemos, miramos, intentamos reconocer. Diecisiete días, le escondemos lo que sale de él, del mismo modo que le escondemos sus propias piernas, su cuerpo, lo increíble. (...)

Un día, la fiebre baja. Al cabo de diecisiete días la muerte se cansa. En la taza ya no borbolla, se hace líquida, sigue siendo verde, pero tiene un olor más humano, un olor humano. Y un día la fiebre baja, le hemos puesto doce litros de suero, y una mañana la fiebre baja. Está acostado sobre sus nueve cojines, uno para la cabeza, dos para los antebrazos, dos para los brazos, dos para las manos, dos para los pies; pues todo esto no podía ya soportar su propio peso, había que enterrar este peso en plumón, inmóvil, y una vez, una mañana, la fiebre sale de él. La fiebre vuelve, pero baja. Vuelve de nuevo, un poco más baja y vuelve a bajar de nuevo. Y luego una mañana: «Tengo hambre», dice (...)

...Come una chuleta de cordero. Luego chupa el hueso, con los ojos bajos, atento solamente a no dejar ningún pedazo de carne. Luego coge una segunda chuleta de cordero. Luego, una tercera, sin levantar los ojos.

Está sentado junto a una ventana medio abierta, en una butaca, rodeado de sus cojines, con el bastón al lado. En sus pantalones, las piernas flotan como muletas. Cuando hacía sol, se veía a través de sus manos.

Ayer recogía las migas de pan caídas sobre su pantalón, por el suelo, haciendo enormes esfuerzos. Hoy deja algunas. (...)

Cuando come, lo dejamos solo en la habitación. No tenemos ya que ayudarle. Sus fuerzas se han recuperado lo suficiente, para que pueda sostener una cuchara, un tenedor. Pero le cortamos la carne. Lo dejamos solo ante la comida. Ponemos los platos delante de él, y lo dejamos, y él come. Evitamos hablar en la habitación de al lado. Caminamos de puntillas. Lo miramos de lejos. Funciona. No tiene preferencia acusada por los platos. Cada vez menos preferencia. Traga como un abismo. Cuando los platos no llegan con bastante rapidez solloza, y dice que no le comprendemos.

Ayer por la tarde, fue a robar pan de la nevera. Roba. Le decimos que vaya con cuidado, que no coma demasiado. Y entonces llora. (...)

Era el primer verano después de la guerra. 1946.

Era una playa en Italia.

*El mar* estaba azul, incluso ahí bajo nuestros ojos, no había olas, sino una marejada muy suave, una respiración en el sueño profundo. Los demás han dejado de jugar y se han agachado sobre la toalla que está en la arena. Yo me paré también. Él avanzaba hacia el mar y le miré. Él vio que le miraba. Guiñó los ojos detrás de las gafas y me sonrió. Yo sabía que él sabía, él sabía que cada día, desde hacía un año, yo pensaba en ello, cada día, a cada hora, a cada hora de cada día: «Él está ahí porque no murió en el campo de concentración.»



# THÉODORA

Creía haber quemado la novela *Théodora*. La encontré en los armarios azules, inacabada, inacabable. Las *Nouvelles Littéraires* me han pedido un artículo sobre los hoteles, he dado un extracto de *Théodora*.

CUANDO T. volvió, era tarde, la mayoría de los clientes del hotel estaban acostados. Encontró a Jean en la escalera. Este encuentro no parecía haberle complacido. Jean dijo buenas noches a T. y lo miró alejarse, sorprendido de todos modos por su frialdad. T. sabía de dónde venía Jean. Jean venía del piso de arriba, el cuarto del hotel donde dormía el ama de llaves de Bernard y Mane. Volvía a bajar a su habitación. En el tercer piso, se encontraban las habitaciones de Bernard y Marie, y las de los tres otros niños de la familia Braun. Debajo de ellos, en el segundo piso, estaban Madame Mort y Monsieur Théo, en habitaciones opuestas, separadas respecto al eje del descansillo.

Era en este mismo segundo piso, donde estaba la habitación de Jean. Las demás habitaciones del hotel estaban ocupadas por parejas con niños. Éstas se acostaban antes que los demás, los de las de estos pisos medios. Había, alrededor de éstos, espectadores cuya curiosidad variaba según su temperamento, su edad, su cansancio, su grado de cariño mutuo y su estado de salud. T. vivía en el cuarto piso del hotel. En ese último piso del hotel, vivía también Mademoiselle Koppel, momentáneamente decían, tenía que cambiar de habitación más adelante, en otoño.

A T. le costaba —esto desde hacía algún tiempo— subir los últimos pisos del hotel. El corazón, quizás, o el asma nocturna. Por lo menos creía, que eran estos motivos, los que le hacían experimentar un malestar al subir a su habitación. Algunas noches creía que no, que había otro, era la escalera. Era fea, creía, y las alfombras marrones que la recubrían estaban usadas por zonas. Este desgaste aparecía precisamente por la noche, en el silencio del hotel, bajo la luz tamizada de los pasillos y de los rellanos. Armonizaba, se confundía incluso, con el cansancio de T. cuando volvía. Del mismo modo, las paredes gris-azul estaban sucias, manchadas de huellas de dedos de niños, y estas manchas se hacían más visibles de la noche, para T., por el hecho mismo de la despoblación de la noche y la lentitud con la que él andaba a esta hora hacia su sueño. El corazón sin duda. O la guerra. Ésta acababa de terminar. Se hablaba de poner un ascensor el año siguiente. La guerra. O el amor de Théodora. Era en Europa, un hotel de los Alpes centrales situado en un valle cerrado, muy tranquilo. Había sido ocupado por las tropas alemanas. Luego, había sido recuperado. Luego, a continuación, había sido destinado a los deportados convalecientes. Y después, inmediatamente, desde hacía dos años, los propietarios lo habían recuperado, y se iba

a pasar las vacaciones. T. oyó su aliento en el silencio del pasillo ante la alineación de puertas de las habitaciones. Iba mejor. Quizá sobreviviría a este amor.

Ella había vuelto. Estaba tendida desnuda sobre la cama. Es así, cuando Théodora está triste, se desnuda, no puede soportar nada encima, y se tiende. Completamente desnuda, tendida, bajo la mala luz de la habitación del hotel.

—Hemos hecho muy bien en no salir, ahora todo está claro, —dice Théodora.

De pie, es menos visible quizá, pero cuando Théodora está echada, la belleza reina sobre el cuerpo de Théodora.

—Tengo calor —dice dulcemente Théodora y añade—: Uno se aburre en este hotel.

T. se sienta en el borde de la cama y mira a Théodora. Empieza a acariciarle la pierna. Théodora lo llena de un sueño potente e informe. Desde hace dos años, este final, esta agonía y esta calma en el mundo.

—Quizá voy a vivir, dice T.

—Esto no importa, —dice Théodora. Y añade—: Estoy acostumbrada a ti.

Théodora empieza a cerrar los ojos bajo las caricias que le prodiga T. Son caricias progresivamente licenciosas. T. se queda así sentado junto a la extensión del cuerpo de Théodora. La mira. La toca. Y la acaricia.

«He acariciado el cuerpo desnudo de Théodora —escribe T.—, le hablaba, y ella no me contestaba. Parecía dormir.»

—Hay ocasiones, en que pienso todavía en la guerra —dice Théodora—. Estoy acostumbrada a ti. Tengo ganas de quedarme aquí contigo, en este hotel. Hay ocasiones, en que pienso en mi vida, en nada más.

He seguido acariciando el cuerpo desnudo de Théodora. He dicho:

—Tenemos que cambiar. Que dejarnos. Que ir hacia otro amor.

—No empieces —ha dicho Théodora.

Théodora ha cerrado los ojos, bajo las caricias que yo le prodigaba. Eran caricias aún progresivamente licenciosas. Veía que la tristeza de Théodora se trasmudaba insensiblemente bajo mi mano en un adormecerse de su pensamiento. Sin duda esta tristeza se volvía cada vez más irremediable, cada vez más inmóvil. En la cual, todo su cuerpo estaba inmerso.

—Estoy bien —dijo Théodora.

Me desnudé a mi vez, despacio, sin despertar a Théodora. Me tendí a su lado. Tomé su cabeza contra mi pecho. Alguien pasó por el pasillo delante de la habitación. Théodora hablaba en su sueño, con frases entrecortadas en una lengua desconocida.

*Les Nouvelles Littéraires*, ©1979

# Notas

[1] Esto, por otra parte, deja de ser cierto en la enseñanza secundaria. <<



[2] No es un mal juego de palabras. Creo haber oído que el departamento del general era el *Hérault* (Heraldo, paladín). <<

[3] La novelista Madeleine Alleins. <<

[4] *Veau*: Ternera (N. del T.) <<

[5] Región de Francia, del departamento del Aveyron, cuyos habitantes se denominan espalioneses. <<

[6] Recuerdo haber leído una carta de un criminal sádico, célebre, por otra parte, de principios de siglo. La carta se desarrollaba normalmente hasta el momento en que el criminal llegaba al instante preciso de su asesinato. De pronto, empezó a utilizar un lenguaje extraordinario, ininteligible, onomatopéyico, si bien perfectamente caligrafiado. Se tenía la impresión de penetrar repentinamente en esa «verdad» de las tinieblas a la que me he referido aquí. (N. de la A.) <<

[7] Hay cuatro tipos de carmelitas en una comunidad: 1.º la superiora; 2.º las profesas; 3.º las legas; 4.º las torneras. <<

[8] El título exacto y completo de la película que se inspira fielmente en la obra de Comeille es: Los ojos no quieren cerrarse siempre o quizás un día, Roma se permitirá elegir a su vez. <<

[9] Jean-Marie Straub es francés. Las películas que ha hecho (de las cuales. Crónica de Anna Magdalena Bach se estrenó en París) son de nacionalidad alemana. Straub, tras negarse a hacer la guerra de Argelia, se vio obligado a exiliarse. El ejército todavía le persigue. Tiene 38 años. Tal es el estatuto de aquel que muchos de nosotros consideran como el mayor cineasta actual. <<



[10] El artículo en versión original se ha perdido. Ésta es la traducción de su traducción al inglés publicada en el *Vogue* americano, el 1 de octubre de 1965. (Trad. por Adrienne Foulke). <<

[11] El relato ampliado dio lugar a un texto de la autora publicado con el título de *El Dolor*. <<