



Marginales



02693

135 ESCRIBIR

Marguerite Duras

Marguerite Duras

ESCRIBIR



TUSQUETS
EDITORES

Marguerite Duras

ESCRIBIR

Traducción de Ana María Moix

TUSQUETS
EDITORES

Dedico este libro
a la memoria de W.J. Cliffe,
muerto a los veinte años,
en Vauville, en mayo de 1944,
a una hora para siempre indeterminada.

Título original: *Écrire*

Primera edición en español: Barcelona, octubre de 1994
Primera reimpresión en México: octubre de 1994

© Éditions Gallimard, 1993
© de la traducción: Ana María Moix

EDICIÓN MEXICANA DE
TUSQUETS EDITORES, S. A.,
DISTRIBUIDA POR:
EDITORIAL PATRIA, S. A. de C. V.
Renacimiento 180, Col. San Juan Tlhuaca
C.P. 02400, Azcapotzalco, México, D. F.
Teléfonos 561-9299 y 561-3446

Diseño de la colección: Clotet-Tusquets
Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S. A., Iradier 24, bajos, 08017, Barcelona

ISBN 84-7223-779-6

Impreso en México/Printed in Mexico

Indice

| | | |
|----|-----|------------------------------------|
| P. | 13 | Escribir |
| | 57 | La muerte del joven aviador inglés |
| | 87 | Roma |
| | 111 | El número puro |
| | 119 | La exposición de la pintura |

NOTA DE LA AUTORA

He titulado *La muerte del joven aviador inglés* al suceso acontecido en Vauville. Se lo conté, en calidad de estreno, a Benoît Jacquot, que fue a verme a Trouville, y se le ocurrió la idea de filmarme contándole la muerte del joven aviador de veinte años. Así pues, Benoît Jacquot hizo una película. La fotografía es de Caroline Champetier de Ribes, y el sonido, de Michel Vionnet. El decorado era mi apartamento de París.

Una vez hecha la película, fuimos a mi casa de Neauphle-le-Chateau. Hablé de la escritura. Quería intentar hablar de eso: escribir. Y, así, se rodó una segunda película con el mismo equipo y la misma producción: Sylvie Blum y Claude Guisard, del I.N.A.

El texto titulado, aquí, *Roma*, fue al principio una película: *Le dialogue de Rome*, producida por la RAI a petición de mi amiga Giovanella Zanoni.

M.D.
París, junio de 1993

Escribir

Se está solo en una casa. Y no fuera, sino dentro. En el jardín hay pájaros, gatos. Pero, también, en una ocasión, una ardilla, un hurón. En un jardín no se está solo. Pero, en una casa, se está tan solo que a veces se está perdido. Ahora sé que he estado diez años en la casa. Sola. Y para escribir libros que me han permitido saber, a mí y a los demás, que era la escritora que soy. ¿Cómo ocurrió? Y, ¿cómo explicarlo? Sólo puedo decir que esa especie de soledad de Neauphle la hice yo, fue hecha por mí. Para mí. Y que sólo estoy sola en esa casa. Para escribir. Para escribir no como lo había hecho hasta entonces. Sino para escribir libros que yo aún desconocía y que nadie había planeado nunca. Allí escribí *El arrebato de Lol V. Stein* y *El vicecónsul*.* Luego, después de éstos, otros. Comprendí que yo era una persona sola con mi escritura, sola muy lejos de todo. Quizá duró diez años, ya no lo sé, rara vez contaba el tiempo que pasaba

* Hay traducción española en Tusquets Editores, Andanzas 43 y 26. (N. del E.)

escribiendo ni, simplemente, el tiempo. Contaba el tiempo que pasaba esperando a Robert Antelme y a Marie-Louise, su joven hermana. Después, ya no contaba nada.

Escribí *El arretrato de Lol V. Stein* y *El vicecónsul* arriba, en mi habitación, la de los armarios azules, ¡ay!, ahora destruidos por los jóvenes albañiles. A veces, también escribía aquí, en esta mesa del salón.

He conservado esa soledad de los primeros libros. La he llevado conmigo. Siempre he llevado mi escritura conmigo, dondequiera que haya ido. A París. A Trouville. O a Nueva York. En Trouville fijé en locura el devenir de Lola Valérie Stein. También en Trouville, el nombre de Yann Andréa Steiner se me apareció con inolvidable evidencia. Hace un año.

La soledad de la escritura es una soledad sin la que el escribir no se produce, o se fragmenta exangüe de buscar qué seguir escribiendo. Se desangra, el autor deja de reconocerlo. Y, ante todo, nunca debe dictarse a secretaria alguna, por hábil que sea, y, en esta fase, nunca hay que dar a leer lo escrito a un editor.

Alrededor de la persona que escribe libros siempre debe haber una separación de los demás. Es una soledad. Es la soledad del autor, la del escribir. Para empezar, uno se pregunta qué es ese silencio que lo rodea. Y prácticamente a cada paso que se da en una casa y a todas horas del día, bajo todas las luces, ya sean del exterior o de las lámparas encendidas durante el día. Esta soledad real del cuerpo se convierte en la, inviolable, del escribir. Nunca hablaba de eso a nadie. En aquel periodo de mi primera soledad ya había descubierto que lo que yo tenía que hacer era escribir. Raymond Queneau me lo había confirmado. El único principio de Raymond Queneau era éste: «Escribe, no hagas nada más».

Escribir: es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba. Lo he hecho. La escritura nunca me ha abandonado.

Mi habitación no es una cama, ni aquí, ni en París, ni en Trouville. Es una ventana determinada, una mesa determinada, ritos de tinta negra, huellas de tinta negra inencontrables, es una silla determinada. Y determinados ritos a los que siempre vuelvo, a dondequiera que vaya, dondequiera que esté, incluso en los lugares donde no escribo,

como por ejemplo las habitaciones del hotel, el rito de tener siempre whisky en mi maleta en caso de insomnios o de súbitas desesperaciones. Durante aquel periodo tuve amantes. Rara vez he estado absolutamente sin amantes. Se acostumbraban a la soledad de Neauphle. Y según su encanto a veces esta soledad les permitía que, a su vez, escribieran libros. Raramente daba a leer mis libros a esos amantes. Las mujeres no deben hacer leer a sus amantes los libros que escriben. Cuando terminaba un capítulo, lo escondía. En lo que a mí respecta, es tan verdad que me pregunto qué pasa en otras partes y también cuando se es una mujer y se tiene un marido o un amante. En tal caso, también hay que esconder a los amantes el amor del marido. El mío nunca ha sido sustituido. Lo sé, todos los días de mi vida.

Esta casa, esta casa es el lugar de la soledad, sin embargo da a una calle, a una plaza, a un estanque muy antiguo, al grupo escolar del pueblo. Cuando el estanque está helado, hay niños que vienen a patinar y me impiden trabajar. Les dejo hacer. Los vigilo. Todas las mujeres que han tenido hijos vigilan a esos niños, desobedientes, locos, como todos los niños. Pero, qué miedo, cada vez, el peor de los miedos. Y qué amor.

La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. Sucedió así. Estaba sola en casa. Me encerré en ella, también tenía miedo, claro. Y luego la amé. La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De esta luz reflejada del estanque. He necesitado veinte años para escribir lo que acabo de decir.

Esta casa se puede recorrer en toda su extensión. Sí. También se puede ir y venir. Y además hay el jardín. Allí, están los árboles milenarios y los árboles todavía jóvenes. Y hay alerces, manzanos, un nogal, ciruelos y un cerezo. El albaricoquero murió. Frente a mi habitación se halla el fabuloso rosal de *L'Homme Atlantique*. Un sauce. También hay cerezos de Japón y lirios. Y, debajo de una ventana del salón de música, hay una camelia, que plantó Dionys Mascolo para mí.

Primero amueblé esta casa y luego la hice repintar. Quizá fue dos años después cuando empecé a vivir con ella. Terminé *Lol V. Stein* aquí, escribí el final aquí y en Trouville frente al mar. Sola, no, no estaba sola, había un hombre conmigo en aquella época. Pero no hablábamos. Como escri-

bía, era necesario evitar hablar de libros. Una mujer que escribe: los hombres no lo soportan. Es cruel, para un hombre. Es difícil para todos. Salvo para Robert A.

Sin embargo, en Trouville había la playa, el mar, la inmensidad de los cielos, de las arenas. Y era eso, ahí, la soledad. En Trouville miré el mar hasta la nada. Trouville es una soledad de mi vida entera. Conservo esa soledad, ahí está, inexpugnable, a mi alrededor. A veces cierro las puertas, desconecto el teléfono, desconecto mi voz, no quiero nada más.

Puedo decir lo que quiero, nunca descubriré por qué se escribe ni cómo no se escribe.

A veces, cuando estoy sola aquí, en Neauphle, identifico objetos como un radiador. Recuerdo que había una gran tabla sobre el radiador y que con frecuencia me sentaba allí, encima de la tabla, para ver pasar los autos.

Aquí, cuando estoy sola, no toco el piano. No toco mal, pero toco muy poco porque creo que cuando estoy sola, cuando no hay nadie más en la casa, no puedo tocar. Es muy difícil soportarlo. Porque de repente parece tener un sentido. Y sólo la escritura tiene un sentido en determinados casos personales. La manejo, luego la practico. En cambio, el piano es un objeto lejano, más inaccesible,

y, para mí, sigue siéndolo. Creo que si hubiera tocado el piano profesionalmente, no habría escrito libros. Pero no estoy segura. También creo que es falso. Creo que habría escrito libros en cualquier caso, incluso paralelamente a la música. Libros ilegibles, pero totales. Tan lejos de cualquier habla como lo desconocido de un amor sin objeto. Como el de Cristo o el de J.S. Bach: ambos de una equivalencia vertiginosa.

La soledad, la soledad también significa: o la muerte, o el libro. Pero, ante todo, significa el alcohol. Whisky, eso significa. Hasta ahora nunca he podido, pero nunca, de verdad, o en tal caso debería remontarme lejos... nunca he podido empezar un libro sin terminarlo. Nunca he hecho un libro que no fuera ya una razón de ser mientras se escribía, y eso, sea el libro que sea. Y en todas partes. En todas las estaciones. Descubrí esta pasión aquí en las Yvelines, en esta casa. Por fin tenía una casa donde esconderme para escribir libros. Quería vivir en esta casa. ¿Para hacer qué? Empezó así, como una broma. Quizás escribir, me dije, podría. Ya había empezado libros que había abandonado. Había olvidado incluso los títulos. *El vicecónsul*, no. Nunca lo abandoné, pienso en él a menudo.

En *Lol V. Stein* ya no pienso. Nadie puede conocer a L.V.S., ni usted ni yo. Y hasta lo que Lacan dijo al respecto, nunca lo comprendí por completo. Lacan me dejó estupefacta. Y su frase: «No debe de saber que ha escrito lo que ha escrito. Porque se perdería. Y significaría la catástrofe». Para mí, esa frase se convirtió en una especie de identidad esencial, de un «derecho a decir» absolutamente ignorado por las mujeres.

Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará. No tener ningún argumento para el libro, ninguna idea de libro es encontrarse, volver a encontrarse, delante de un libro. Una inmensidad vacía. Un libro posible. Delante de nada. Delante de algo así como una escritura viva y desnuda, como terrible, terrible de superar. Creo que la persona que escribe no tiene idea respecto al libro, que tiene las manos vacías, la cabeza vacía, y que, de esa aventura del libro, sólo conoce la escritura seca y desnuda, sin futuro, sin eco, lejana, con sus reglas de oro, elementales: la ortografía, el sentido.

El vicecónsul es un libro que se gritó sin voz por todas partes. Esta expresión no me gusta pero cuando releo el libro veo eso, veo algo así. Es ver-

dad, el vicecónsul aullaba cada día... pero desde un lugar secreto para mí. Como se reza, cada día, él, el vicecónsul, aullaba. Es cierto, gritaba fuerte y en las noches de Lahore disparaba sobre los jardines de Shalimar para matar. No importa a quién, sólo matar. Mataba por matar. Puesto que no importa a quién, era a la India entera en estado de descomposición. Aullaba en su casa, en la Residencia, y cuando estaba solo en la noche oscura de la Calcuta desierta. Está loco, el vicecónsul está loco de inteligencia. Mata a Lahore todas las noches.

Nunca lo he encontrado, sólo lo he encontrado en el actor que lo interpretó, mi amigo, el genial Michael Lonsdale, incluso en sus otros papeles, para mí, sigue siendo el vicecónsul de Francia en Lahore. Es mi amigo, mi hermano.

El vicecónsul es aquel en quien creo. El grito del vicecónsul, «la única política», también se ha oído, aquí, en Neauphle-le-Château. Aquí la ha llamado, a ella, aquí, sí. Eila, A.-M.S. Anna-Maria Guardi. Ella era Delphine Seyrig. Y todo el personal de la película lloraba. Eran lágrimas libres, sin noción de su sentido, inevitables, las verdaderas lágrimas, las de quienes viven en la miseria.

En la vida llega un momento, y creo que es fatal, al que no se puede escapar, en que todo se pone en duda: el matrimonio, los amigos, sobre

todo los amigos de la pareja. El hijo, no. El hijo nunca se pone en duda. Y esa duda crece alrededor de uno. Esa duda está sola, es la de la soledad. Ha nacido de ella, de la soledad. Ya podemos nombrar la palabra. Creo que mucha gente no podría soportar lo que digo, huirían. De ahí quizá que no todo hombre sea un escritor. Sí. Eso es, ésa es la diferencia. Esa es la verdad. No hay otra. La duda, la duda es escribir. Por tanto, es el escritor, también. Y con el escritor todo el mundo escribe. Siempre se ha sabido.

Creo, también, que sin esa duda primera del gesto hacia la escritura no hay soledad. Nadie ha escrito nunca a dúo. Se ha podido cantar a dúo, también componer música, y jugar a tenis; pero escribir, no. Nunca. Enseguida escribí libros llamados políticos. El primero fue *Abahn Sabana David*, uno de mis predilectos. Creo que el hecho de que un libro sea más o menos difícil de llevar que la vida cotidiana, es un detalle. La dificultad existe, simplemente. Un libro es difícil de llevar hacia el lector, en la dirección de su lectura. Si no hubiera escrito me habría convertido en una incurable del alcohol. Es un estado práctico: estar perdido sin poder escribir más... Es ahí donde se bebe. Ya que uno está perdido y ya no tiene nada que escribir, que perder, uno escribe. Mientras el libro está ahí y grita que exige ser terminado, uno escribe. Uno

está obligado a mantener el tipo. Es imposible soltar un libro para siempre antes de que esté completamente escrito; es decir: solo y libre de ti, que lo has escrito. Es tan insoportable como un crimen. No creo a la gente que dice: «He roto mi manuscrito, lo he tirado». No lo creo. O bien lo que estaba escrito no existía para los demás, o no era un libro. Y uno siempre sabe lo que no es un libro. Lo que nunca será un libro, no, no lo sabe. Nunca.

Cuando me acostaba, me tapaba la cara. Tenía miedo de mí. No sé cómo no sé por qué. Y por eso bebía alcohol antes de dormir. Para olvidarme, a mí. Enseguida pasa a la sangre, y luego uno duerme. La soledad alcohólica es angustiada. El corazón, sí. De repente late muy deprisa.

Cuando yo escribía en la casa todo escribía. La escritura estaba en todas partes. Y cuando veía a los amigos, a veces no acertaba a reconocerlos. Hubo varios años así, difíciles, para mí, sí, diez años quizá, quizá duró diez años. Y cuando amigos incluso muy queridos acudían a visitarme, también era terrible. Los amigos nada sabían de mí: me apreciaban y acudían por gentileza creyendo que hacían bien. Y lo más extraño era que no me importaba.

Eso hace salvaje la escritura. Se acerca a un salvajismo anterior a la vida. Y siempre lo reconocemos, es el de los bosques, tan antiguo como el tiempo. El del miedo a todo, distinto e inseparable de la vida misma. Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abordar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que se escribe. Es algo curioso, sí. No es sólo la escritura, lo escrito, también los gritos de las bestias de la noche, los de todos, los vuestros y los míos, los de los perros. Es la vulgaridad masificada, desesperante, de la sociedad. El dolor; también es Cristo y Moisés y los faraones y todos los judíos, y todos los niños judíos, y también lo más violento de la felicidad. Siempre, eso creo.

Compré esta casa de Neauphle-le-Château con los derechos cinematográficos de mi libro *Un dique contra el Pacífico*. Me pertenecía, estaba a mi nombre. Esa compra precedió a la locura de la escritura. Esa especie de volcán. Creo que esta casa ha servido de mucho. La casa me consolaba de todas mis penas de infancia. En cuanto la compré, en-

seguida supe que había hecho algo importante, para mí, y definitivo. Algo para mí sola y para mi hijo, por primera vez en mi vida. Y me ocupaba de ella. Y la limpiaba. Me «ocupé» mucho. Después, una vez embarcada en mis libros, me ocupé menos.

La escritura va muy lejos... Hasta que uno la remata. A veces es imposible. De repente todo cobra un sentido relacionado con la escritura, es para enloquecer. Dejamos de conocer a la gente que conocemos y creemos haber esperado a quienes no conocemos. Sin duda se trataba simplemente de que ya estaba cansada de vivir, un poco más cansada que los demás. Era un estado de dolor sin sufrimiento. No intentaba protegerme de los demás, en especial de quienes me conocían. No era triste. Era desesperado. Estaba embarcada en el trabajo más difícil de mi vida: mi amante de Lahore, escribir su vida. Escribir *El vicecónsul*. Debí de emplear tres años en escribir aquel libro. No podía hablar de él porque la menor intrusión en el libro, la menor opinión «objetiva» habría borrado todo de ese libro. Otra escritura, corregida, habría destruido la escritura del libro y mi propio conocimiento del libro. Esa ilusión que tenemos —y que es justa— de ser la única persona que ha escrito lo que hemos escrito, sea nulo o maravilloso. Y cuando leía críticas, la mayor parte de las veces, era sensible al hecho de que dijeran que *no se pa-*

recía a nada. Es decir, que remitía a la soledad inicial del autor.

Creía haber comprado esta casa aquí en Neauphle también para mis amigos, para recibirles, pero me equivocaba. La había comprado para mí. No lo he sabido y no lo he dicho hasta ahora. Algunas tardes había muchos amigos, los Gallimard venían a menudo, y sus mujeres y amigos. Había muchos Gallimard, quizá quince, a veces. Les pedía que llegaran un poco antes para colocar las mesas en una sola estancia para estar juntos. Esas veladas a las que me refiero eran dichosas para todos. Las más dichosas. Robert Antelme siempre estaba, y Dionys Mascolo y sus amigos. Y también mis amantes, sobre todo Gérard Jarlot, que era la seducción personificada, y que también se había convertido en amigo de los Gallimard.

Cuando había gente estaba menos sola y a la vez más abandonada. Para abordar esa soledad, hay que referirse a la noche. Imaginar a Duras, por la noche, en su cama, durmiendo sola en una casa de cuatrocientos metros cuadrados. Cuando iba hasta el final de la casa, allá abajo, hacia la «casita», el espacio me daba miedo, como si fuera una trampa. Puedo decir que tenía miedo cada atardecer. Y sin embargo nunca hice un gesto para que

alguien se instalara a vivir allí. A veces salía tarde, al anochecer. Eran recorridos que me encantaban, con gente del pueblo, amigos, habitantes de Neauphle. Bebíamos. Hablábamos, mucho. Ibamos a una especie de cafetería grande como un pueblo de varias hectáreas. A las tres de la madrugada estaba atestado. Recuerdo el nombre: Parly II. Lugares donde también nos perdíamos. Los camareros vigilaban como polis aquella especie de inmenso territorio de nuestra soledad.

Esta casa no es una casa de campo. No podemos darle ese nombre. Al principio era una granja, con el estanque, y luego fue la casa de campo de un notario, el gran Notariado parisiense.

Cuando me abrieron la puerta de entrada, vi el jardín. Unos segundos. Dije que sí, que compraba la casa desde la entrada apenas franqueada. La compré sobre la marcha. La pagué del mismo modo, en metálico.

Ahora se ha convertido en una casa para todo el año. Y también se la he dado a mi hijo. Es de los dos. Ahora creo que él está tan ligado a la casa como yo. En esta casa ha guardado todo lo mío.

Aquí aún puedo estar sola. Tengo mi mesa, mi cama, mi teléfono, mis cuadros y mis libros. Y los guiones de mis películas. Y cuando voy a la casa, mi hijo está feliz. Esa felicidad, la de mi hijo, es ahora la mía.

Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también un sinsentido. Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido. Un escritor es algo que descansa, con frecuencia, escucha mucho. No habla mucho porque es imposible hablar a alguien de un libro que se ha escrito y sobre todo de un libro que se está escribiendo. Es imposible. Es lo contrario del cine, lo contrario del teatro y otros espectáculos. Es lo contrario de todas las lecturas. Es lo más difícil. Es lo peor. Porque un libro es lo desconocido, es la noche, es cerrado, eso es. El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino y el de su autor, anonadado por su publicación: su separación, la separación del libro soñado, como el último hijo, siempre el más amado.

Un libro abierto también es la noche.

Estas palabras que acabo de pronunciar me hacen llorar, no sé por qué.

Escribir a pesar de todo pese a la desesperación. No: con la desesperación. Qué desesperación, no sé su nombre. Escribir junto a lo que precede al escrito es siempre estropearlo. Y sin embargo hay que aceptarlo: estropear el fallo es volver sobre otro libro, un posible otro de ese mismo libro.

Ese extravío de uno mismo por la casa no es nada voluntario. No decía: «Estoy encerrada aquí todos los días del año». No lo estaba, decirlo hubiera sido falso. Iba a hacer compras, iba al café. Pero, al mismo tiempo, estaba aquí. El pueblo y la casa es lo mismo. Y la mesa frente al estanque. Y la tinta negra. Y el papel blanco es lo mismo. Y en lo que a los libros se refiere, no, de pronto, nunca es lo mismo.

Antes de mí, nadie había escrito en esta casa. Pregunté al alcalde, a los vecinos, a los tenderos. No. Nunca. Llamé varias veces por teléfono a Versailles para intentar averiguar el nombre de la gente que había vivido en esta casa. En la lista de apellidos de los habitantes, y de sus nombres y actividades, no había ningún escritor. Ahora bien, todos aquellos nombres hubieran podido ser nombres de escritores. Todos. Pero, no. Eran granjas familiares del lugar. Lo que encontré en la tierra eran los cubos de basura alemanes. En efecto, la casa había sido ocupada por oficiales alemanes. Sus cubos de basura eran agujeros, agujeros en la tierra. Había muchas conchas de ostras, latas vacías de productos comestibles, sobre todo de *foie gras*, de caviar. Y mucha vajilla rota. Lo tiraron todo. Salvo restos de vajilla, de Sèvres sin lugar a dudas, los dibujos aparecían completos. Y el azul era el azul inocente de los ojos de algunos de nuestros hijos.

Cuando un libro está acabado —un libro que se ha escrito, claro—, al leerlo, ya no podemos decir que ese libro es un libro que ha escrito uno, ni qué se ha escrito en él, ni en qué desesperación o en qué estado de felicidad, el de un hallazgo o de un fallo de todo tu ser. Porque, al fin y al cabo, en un libro, no se puede ver nada semejante. La escritura es uniforme en cierto modo, atemperada.

Ya no sucede nada más en un libro así, acabado y distribuido. Y recobra la indescifrable inocencia de su llegada al mundo.

Estar sola con el libro aún no escrito es estar aún en el primer sueño de la humanidad. Eso es. También es estar sola en la escritura aún yerma. Es intentar no morir por su causa. Es estar sola en un refugio durante la guerra. Pero sin rezos, sin Dios, sin pensamiento alguno salvo ese deseo loco de matar a la nación alemana hasta el último nazi.

La escritura ha existido siempre sin referencia alguna o bien es... Sigue siendo como el primer día. Salvaje. Diferente. Salvo la gente, las personas que circulan por el libro, nunca las olvida uno en el trabajo y el autor nunca las echa de menos. No, estoy segura, no, la escritura de un libro, el escribir. Pues es siempre la puerta abierta hacia el abandono. El suicidio está en la soledad de un escritor. Uno está solo incluso en su propia soledad. Siempre inconcebible. Siempre peligrosa. Sí. Un precio que hay que pagar por haber osado salir y gritar.

En la casa escribía en el primer piso. No escribía abajo. Después, al contrario, escribí en la gran habitación central de la planta baja para estar menos sola, quizá, ya no lo sé, y también para ver el jardín.

En el libro hay eso: la soledad es la del mundo entero. Está por todas partes. Lo ha invadido todo. Sigo creyendo en esta invasión. Como todo el mundo. La soledad es eso sin lo que nada se hace. Eso sin lo que ya no se mira nada. Es un modo de pensar, de razonar, pero sólo con el pensamiento cotidiano. También eso está presente en la función de la escritura y ante todo quizá decirse que no es necesario matarse todos los días desde el momento en que todos los días podemos matarnos. Eso es la escritura del libro, no es la soledad. Hablo de la soledad pero no estaba sola, ya que tenía ese trabajo que sacar adelante, hasta la luz, ese trabajo de condenados: escribir *El vicecónsul*. Fue escrito y traducido a todas las lenguas del mundo entero, y está guardado. Y en ese libro el vicecónsul dispara contra la lepra, contra los leprosos, los miserables, contra los perros y luego dispara contra los Blancos, los gobernadores blancos. Mataba todo excepto a ella, la que se ahogó en el Delta una mañana de un día determinado, Lola Valérie Stein, esa Reina de mi infancia y de S. Thala, esa mujer del gobernador de Vinh Long.

Ese libro fue el primer libro de mi vida. Transcurría en Lahore, y también allí, en Camboya, en las plantaciones, transcurría por todas partes. *El vicecónsul* empieza con la niña de quince años que está embarazada, la pequeña annamita que ha sido

arrojada de la casa materna y que da vueltas por ese macizo de mármol azul de Pursat. Ya no sé cómo sigue. Recuerdo que me costó mucho encontrar ese lugar, esa montaña de Pursat donde nunca había estado. El mapa estaba allí, encima de mi mesa de trabajo y seguí las sendas de los mendigos y de los niños con las piernas rotas, ya sin mirada, por sus madres, y que comían basuras. Era un libro muy difícil de escribir. No había plan posible para expresar la amplitud de la desdicha porque ya no había nada de los elementos visibles que la habían provocado. Sólo existía el Hambre y el Dolor.

No había encadenamiento entre los acontecimientos de carácter salvaje, ya que nunca había programación. Nunca la hubo en mi vida. Nunca. Ni en mi vida ni en mis libros, ni una sola vez.

Escribía todas las mañanas. Pero sin horario alguno. Nunca. Excepto en lo que se refiere a la cocina. Sabía cuándo había que ir para que tal cosa hirviera o tal otra no se quemara. En lo que se refiere a los libros, también lo sabía. Lo juro. Todo, lo juro. Nunca he mentido en un libro. Ni tampoco en mi vida. Excepto a los hombres. Nunca. Y eso se debe a que mi madre me infundió miedo con eso de que la falsedad mataba a los niños mentirosos.

Creo que lo que reprocho a los libros, en general, es eso: que no son libres. Se ve a través de la escritura: están fabricados, están organizados, reglamentados, diríase que conformes. Una función de revisión que el escritor desempeña con frecuencia consigo mismo. El escritor, entonces, se convierte en su propio policía: Entiendo, por tal, la búsqueda de la forma correcta, es decir, de la forma más habitual, la más clara y la más inofensiva. Sigue habiendo generaciones muertas que hacen libros pudibundos. Incluso jóvenes: libros *encantadores*, sin peso alguno, sin noche. Sin silencio. Dicho de otro modo: sin auténtico autor. Libros de un día, de entretenimiento, de viaje. Pero no libros que se incrusten en el pensamiento y que hablen del cielo profundo de toda vida, el lugar común de todo pensamiento.

No sé qué es un libro. Nadie lo sabe. Pero cuando hay uno, lo sabemos. Y cuando no hay nada, lo sabemos como sabemos que existimos, no muertos todavía.

Cada libro, como cada escritor, tiene un pasaje difícil, insoslayable. Y debe optar por dejar este error en el libro para que siga siendo un verdadero libro, no una falsedad. La soledad no sé en qué se convierte luego. Aún no puedo decirlo. Creo que esa soledad se torna trivial, a la larga se convierte en algo vulgar, y que es un gran acierto.

Cuando hablé por primera vez de ese amor entre Anne-Marie Stretter, la embajadora de Francia en Lahore, y el vicecónsul, tuve la sensación de haber destruido el libro, de haberlo expuesto al desnudo. Pero no, no sólo resistió, sino que ocurrió lo contrario. También existen los errores de los autores, cosas que en realidad suponen probabilidades de acortar. Los errores atinados, magníficos, son muy exaltantes, e incluso los otros, los simples que diríanse surgir de la infancia, suelen ser algo maravilloso.

Con frecuencia considero «adecuados» los libros de los demás; pero, también con frecuencia, como surgidos de un clasicismo exento de riesgo. Fatal será sin duda la palabra. No sé.

Las grandes lecturas de mi vida, las sólo mías, son las escritas por hombres. Michelet. Michelet y más Michelet, hasta las lágrimas. Los textos políticos también, pero menos, Saint-Just, Stendhal, y curiosamente, Balzac no. El texto de los textos es el Antiguo Testamento.

No sé cómo me salí de lo que podríamos llamar una crisis, como si dijéramos crisis de nervios o crisis de embotamiento mental, de degradación, como sería un sueño artificial. La soledad, también era eso. Una especie de escritura. Y leer era escribir.

Algunos escritores están asustados. Tienen miedo de escribir. Lo que ha ocurrido en mi caso, quizás haya sido que nunca he tenido miedo de ese miedo. He hecho libros incomprensibles y han sido leídos. Hay uno que he leído recientemente, que no había releído desde hace treinta años, y que me parece magnífico. Se titula *La vida tranquila*. Lo había olvidado por completo, excepto la última frase: «Nadie había visto al hombre ahogarse, excepto yo». Es un libro hecho de un tirón, en la línea trivial y muy lóbrega de un asesinato. En ese libro se puede ir más allá del mismo libro, del asesinato del libro. Se va no se sabe adónde, hacia la adoración de la hermana seguramente, la historia

de amor de la hermana y del hermano, otra vez, sí, la de la eternidad de un amor deslumbrante, desconsiderado, castigado.

Nosotros, los del 68, somos enfermos de la esperanza, la esperanza es lo que se confía a las funciones del proletariado. Y a nosotros, ninguna ley, nada, ni nadie ni nada, nos curará de esa esperanza. Quisiera volver a afiliarme al PC. Pero, al mismo tiempo, sé que no será necesario. También quisiera dirigirme a la derecha e insultarla con todas mis fuerzas. El insulto, el insulto es tan fuerte como la escritura. Es una escritura, pero dirigida. He insultado a gente en mis artículos y produce tanta satisfacción como escribir un buen poema. Hago una diferencia radical entre un hombre de izquierdas y un hombre de derechas. En la izquierda, estaba Bérégovoy, a quien nadie sustituirá. El Bérégovoy número uno es Mitterrand, que tampoco se parece a nadie.

Yo me parezco a todo el mundo. Creo que nunca nadie se ha vuelto hacia mí por la calle. Soy la banalidad. El triunfo de la banalidad. Como esa vieja dama del libro: *Le Camion*.

Viviendo así, como le digo que vivía, en esa soledad, a la larga hay peligros a los que uno se expone. Es inevitable. En cuanto el ser humano está solo cae en la sinrazón. Lo creo: creo que la persona entregada a sí misma está ya atacada por la locura porque en el brote de un delirio personal nada la detiene.

Nunca se está solo. Nunca se está solo físicamente. En ninguna parte. Siempre se está en alguna parte. Se oyen ruidos en la cocina, los de la tele, o de la radio, en los apartamentos vecinos, y en todo el inmueble. Sobre todo cuando nunca se ha pedido silencio como siempre he hecho yo.

Me gustaría contar la historia que conté por primera vez a Michelle Porte, que había rodado una película sobre mí. En aquel momento de la historia, me encontraba en lo que se llamaba la *despensa*, en la «casita» con la que comunicaba la

casa. Estaba sola. Esperaba a Michelle Porte en la mencionada despensa. Con frecuencia me quedo así, sola, en esos lugares tranquilos y vacíos. Mucho rato. Y fue en aquel silencio, aquel día, cuando de repente, en la pared, muy cerca de mí, vi y oí los últimos minutos de la vida de una mosca común.

Me senté en el suelo para no asustarla. Me quedé quieta.

Estaba sola con ella en toda la extensión de la casa. Nunca hasta entonces había pensado en las moscas, excepto para maldecirlas, seguramente. Como usted. Fui educada como usted en el horror hacia esa calamidad universal, que producía la peste y el cólera.

Me acerqué para verla morir.

La mosca quería escapar del muro en el que corría el riesgo de quedar prisionera de la arena y del cemento que se depositaban en dicha pared debido a la humedad del jardín. Observé cómo moría una mosca semejante. Fue largo. Se debatía contra la muerte. Duró entre diez y quince minutos y luego se acabó. La vida debió acabar. Me quedé para seguir mirando. La mosca quedó contra la pared como la había visto, como pegada a ella.

Me equivocaba: la mosca seguía viva.

Seguí allí mirándola, con la esperanza de que volviera a esperar, a vivir.

Mi presencia hacía más atroz esa muerte. Lo sabía y me quedé. Para ver. Ver cómo esa muerte invadiría progresivamente a la mosca. Y también para intentar ver de dónde surgía esa muerte. Del exterior, o del espesor de la pared, o del suelo. De qué noche llegaba, de la tierra o del cielo, de los bosques cercanos, o de una nada aún innombrable, quizá muy próxima, quizá de mí, que intentaba seguir los recorridos de la mosca a punto de pasar a la eternidad.

Ya no sé el final. Seguramente la mosca, al final de sus fuerzas, cayó. Las patas se despegaron de la pared. Y cayó de la pared. No sé nada más, salvo que me fui de allí. Me dije: «Te estás volviendo loca». Y me fui de allí.

Cuando Michelle Porte llegó, le enseñé el lugar y le dije que una mosca había muerto allí a las tres veinte. Michelle Porte se rió mucho. Tuvo un ataque de risa. Tenía razón. Sonreí para zanzar la historia. Pero no: siguió riendo. Y yo, cuando la cuento ahora, así, de acuerdo con la verdad, con mi verdad, es lo que acabo de decir, lo que ha ocurrido entre la mosca y yo y que no da risa.

La muerte de una mosca: es la muerte. Es la muerte en marcha hacia un determinado fin del mundo, que alarga el instante del sueño postrero. Vemos morir a un perro, vemos morir a un caballo, y decimos algo, por ejemplo, pobre animal... Pero por el hecho de que muera una mosca, no decimos nada, no damos constancia, nada.

Ahora está escrito. Es esa clase de derrape quizá —no me gusta esa palabra, muy confusa— en el que corremos el riesgo de incurrir. No es grave, pero es un hecho en sí mismo, total, de un sentido enorme: de un sentido inaccesible y de una amplitud sin límites. Pensé en los judíos. Odié a Alemania como durante los primeros días de la guerra, con todo mi cuerpo, con todas mis fuerzas. Igual que durante la guerra, a cada alemán por la calle, pensaba en su muerte a mí debida, por mí ideada, perfeccionada, en esa dicha colosal de un cuerpo alemán muerto de una muerte a mí debida.

Está bien que el escribir lleve a esto, a aquella mosca, agónica, quiero decir: escribir el espanto de escribir. La hora exacta de la muerte, consignada, la hacía ya inaccesible. Le daba una importancia de orden general, digamos un lugar concreto en el mapa general de la vida sobre la tierra.

Esa precisión de la hora en que había muerto

hacía que la mosca hubiera tenido funerales secretos. Veinte años después de su muerte, ahí está la prueba, aún hablamos de ella.

Nunca había contado la muerte de esa mosca, su duración, su lentitud, su miedo atroz, su verdad.

La precisión de la hora de la muerte remite a la coexistencia con el hombre, con los pueblos colonizados, con la fabulosa masa de desconocidos del mundo, la gente sola, la de la soledad universal. La vida está en todas partes. Desde la bacteria al elefante. Desde la tierra a los cielos divinos o ya muertos.

No había organizado nada alrededor de la muerte de la mosca. Las paredes blancas, lisas, su mortaja, estaban ya allí y contribuyeron a que su muerte se convirtiera en un acontecimiento público, natural e inevitable. Era evidente que aquella mosca se encontraba al final de su vida. No podía resistirme a verla morir. Ya no se movía. Eso también contaba, y también saber que no se puede contar que esa mosca haya existido.

Hace veinte años de eso. Nunca había contado esa historia como acabo de hacerlo, ni siquiera a Michelle Porte. Lo que aún sabía —lo que veía— es que la mosca ya *sabía* que aquel hielo que la atra-

vesaba era la muerte. Eso era lo más espantoso. Lo más inesperado. Ella sabía. Y aceptaba.

Una casa sola no existe así como así. A su alrededor se necesita tiempo, gente, historias, «hitos», cosas como el matrimonio o la muerte de aquella mosca, la muerte, la muerte banal: la de la unidad y a la vez la del número, la muerte planetaria, proletaria. La de las guerras, esas montañas de guerras de la Tierra.

Aquel día. El mencionado, el de la cita con mi amiga Michelle Porte, a quien sólo yo vi, aquel día sin hora exacta, murió una mosca.

De repente el momento en que la miraba eran las tres veinte de la tarde y pico: el rumor de los ólitros cesó.

La mosca había muerto.

Aquella reina. Segna y así.

Aquella, la que yo había visto, había muerto. Lentamente. Se había debatido hasta el último esfuerzo. Y después cedió. Quizá duró entre cinco y ocho minutos. Había sido largo. Fue un instante de absoluto pavor. Y fue la marcha de la

muerte hacia otros cielos, otros planetas, otros lugares.

Quería huir y al mismo tiempo me decía que debía mirar hacia aquel ruido en el suelo, para, a pesar de todo, haber oído, una vez, ese ruido de llamarada de leña húmeda de la muerte de una mosca común.

Sí. Eso es, esa muerte de la mosca se convirtió en ese desplazamiento de la literatura. Se escribe sin saberlo. Se escribe para mirar morir una mosca. Tenemos derecho a hacerlo.

A Michelle Porte le dio un ataque de risa cuando dije a qué hora había muerto la mosca. Y ahora pienso si no sería yo quien contara esa muerte de modo risible. En aquel momento carecía de medios para expresarlo porque miraba aquella muerte, la agonía de aquella mosca negra y azul.

La soledad siempre está acompañada por la locura. Lo sé. La locura no se ve. A veces sólo se la presiente. No creo que pueda ser de otro modo. Cuando se extrae todo de uno mismo, todo un libro, forzosamente se está en el particular estado de cierta soledad que no se puede compartir con

nadie. No se puede hacer compartir nada. Uno debe leer solo el libro que uno ha escrito, enclaustrado en el libro. Evidentemente eso tiene un aspecto religioso pero no lo experimenta uno en el acto, puede pensarlo después (como lo pienso en este momento) con motivo de algo que podría ser la vida, por ejemplo, o la solución a la vida del libro, de la palabra, de gritos, de aullidos sordos, silenciosamente terribles de todos los pueblos del mundo.

Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe, la mosca, la mosca escribe, en las paredes, la mosca escribió mucho a la luz de la sala, reflejada por el estanque. La escritura de la mosca podría llenar una página entera. Entonces sería una escritura. Desde el momento en que podría ser una escritura, ya lo es. Un día, quizás, a lo largo de los siglos venideros, se leería esa escritura, también sería descifrada, y traducida. Y la inmensidad de un poema legible se desplegaría en el cielo.

Pero, pese a todo, en algún lugar del mundo se escriben libros. Todo el mundo los escribe. Lo creo. Estoy segura de que así es. Que para Blanchot, por ejemplo, así es. La locura da vueltas a su alrededor. La locura también es la muerte. Para Bataille, no.

¿Por qué estaba Bataille fuera del alcance del pensamiento libre, loco? No sabría decirlo.

Quisiera seguir hablando un poco más acerca de la historia de la mosca.

Aún la veo, a la mosca, a aquella mosca, en la pared blanca, aún la veo morir. Primero a la luz solar, y luego a la luz reflejada y oscura del suelo enlosado.

También se puede no escribir, olvidar a una mosca. Sólo mirarla. Ver cómo se debatía a su vez, de un modo terrible y contabilizado en un cielo desconocido y de nada.

Ya está, eso es todo.

Hablaré de nada.

De nada.

Todas las casas de Neauphle están habitadas:

en invierno algunas, más o menos, pero, con todo, están habitadas. No se reservan para el verano, como suele hacerse. Todo el año están; abiertas, habitadas.

En la casa de Neauphle-le-Château lo que importa son las ventanas sobre el jardín y la carretera de París delante de la casa. La carretera por la que pasan las mujeres de mis libros.

He dormido mucho ahí, en esta estancia que se ha convertido en salón. Durante mucho tiempo creí que un dormitorio era algo convencional. Al trabajar en él es cuando se me ha hecho tan indispensable como las otras habitaciones, como las, vacías, de arriba. El espejo del salón perteneció a los propietarios que me precedieron. Me lo dejaron. El piano lo compré inmediatamente después de la casa, casi al mismo precio.

A lo largo de la casa, hace sólo cien años, había un camino para que el ganado fuera a beber al estanque. Ahora el estanque está en mi jardín. Y el ganado ya ha dejado de existir. La leche fresca de la mañana, igual, se acabó en el pueblo. Desde hace cien años.

Realmente al rodar aquí una película es cuando

la casa aparece como la otra casa, la que fue una vez para otra gente antes de nosotros. En su soledad, su gracia, se muestra de repente como otra casa que siguiera perteneciendo a otra gente. Como si algo tan monstruoso como el desposeimiento de esta casa pudiera enfocarse.

El lugar donde se pone las frutas, las legumbres, la mantequilla salada para mantenerlas frescas en el interior... Había una habitación así... oscura y fresca... creo que es eso, una *despensa*, sí, eso es. Esa es la palabra. Para las reservas de guerra, para protegerlas.

Las primeras plantas que hubo aquí son las que están en el bocal de las ventanas de la entrada. El geranio rosa procedente del sur de España. Fragante, como Oriente.

Las flores nunca se tiran en esta casa. Es una costumbre, no es una consigna. Nunca, ni siquiera muertas; se las deja ahí. Hay pétalos de rosa que están ahí desde hace cuarenta años en un bocal. Siguen siendo muy rosas. Secas y Rosas.

El problema, durante todo el año, es el crepúsculo. En verano y en invierno.

Hay el primer crepúsculo, el del verano, y no hace falta encender la luz en el interior.

Y luego hay el verdadero, el crepúsculo de invierno. A veces, cerramos los postigos para no verlo. También están las sillas, las guardamos para el verano. La terraza, allí es donde pasamos todos los veranos. Que lo digan mis amigos que vienen a pasar el día. Frecuentemente para eso, hablar.

Es triste cada vez, pero no trágico: el invierno, la vida, la injusticia. El horror absoluto una mañana determinada.

Es sólo eso, triste. No nos acostumbramos con el tiempo.

Lo más duro, en esta casa, es el miedo por los árboles. Siempre. Y cada vez. Cada vez que hay una tormenta, y aquí las hay, y muchas, estamos con lo de los árboles, tenemos miedo por esos árboles. De repente, ya no sé su nombre.

La hora del crepúsculo al atardecer; es la hora

en la que todo el mundo deja de trabajar alrededor del escritor.

En las ciudades, en los pueblos, en todas partes, los escritores son gente solitaria. En todas partes, y siempre, lo han sido.

En el mundo entero se acaba la luz y se acaba el trabajo.

Y, en lo que a mí respecta, siempre he vivido esa hora como si no fuera la hora del final del trabajo, sino la hora del inicio del trabajo. En lo que al escritor respecta, hay ahí, en la naturaleza, una especie de inversión de valores.

Para los escritores el otro trabajo es el que a veces avergüenza, el que casi siempre provoca el pesar de orden político más violento de todos. Sé que uno se queda inconsolable. Y que se vuelve malo como los perros de su policía.

Aquí, uno se siente apartado del trabajo manual. Pero contra eso, contra esa sensación a la que hay que adaptarse, habituarse, todo será inútil. Lo que seguirá dominando, y eso nos hace llorar, es

el infierno y la injusticia del mundo del trabajo. El infierno de las fábricas, las exacciones del desprecio, de la injusticia de la patronal, de su horror, del horror del régimen capitalista, de toda la desdicha que de él se desprende, del derecho de los ricos a disponer del proletariado y de convertirlo en motivo de su fracaso y nunca de su triunfo. El misterio es por qué el proletariado lo acepta. Pero somos muchos y cada vez más los que creemos que eso no puede durar mucho tiempo. Que algo se ha conseguido. Que algo hemos conseguido todos, quizás una nueva lectura de sus deshonrosos textos. Sí, eso es.

No insisto, me voy. Pero digo lo experimentado por todos, aunque no sepamos vivirlo.

Con frecuencia, al terminar el trabajo, a uno le asalta el recuerdo de la más grande de las injusticias. Hablo de lo cotidiano de la vida. No es por la mañana, es al atardecer cuando eso invade las casas, nos invade a nosotros. Y si no se es así, no se es absolutamente nada. Se es: nada. Y siempre en todos los casos de todos los pueblos, se sabe.

La liberación se produce cuando la noche em-

pieza a aposentarse. Cuando fuera cesa el trabajo. Queda ese lujo nuestro, que nos pertenece, de poder escribirlo por la noche. Podemos escribir a cualquier hora. No sufrimos sanciones de reglas, horarios, jefes, armas, multas, insultos, polis, jefes y más jefes. Y las gallinas cluecas de fascismos futuros.

La lucha del vicecónsul es una lucha a la vez ingenua y revolucionaria.

Es la mayor injusticia del tiempo, de todos los tiempos: y si uno no llora por eso una sola vez en su vida no llora por nada. Y no llorar nunca es no vivir.

Llorar, es necesario que eso también suceda.

Aunque llorar sea inútil, creo que, con todo, es necesario llorar. Porque la desesperación es tangible. Permanece. El recuerdo de la desesperación, permanece. A veces mata.

Escribir.

No puedo.

Nadie puede.

Hay que decirlo: no se puede.

Y se escribe.

Lo desconocido que uno lleva en sí mismo: escribir, eso es lo que se consigue. Eso o nada.

Se puede hablar de un mal del escribir.

No es sencillo lo que intento decir, pero creo que es algo en lo que podemos coincidir, camaradas de todo el mundo.

Hay una locura de escribir que existe en sí misma, una locura de escribir furiosa, pero no se está loco debido a esa locura de escribir. Al contrario.

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez.

Es lo desconocido de sí, de su cabeza, de su cuerpo. Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona

que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que a veces, por propio quehacer, está en peligro de perder la vida.

Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.

Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos —sólo lo sabemos después— antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual.

La escritura: la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.

La muerte del joven aviador inglés

El principio, el inicio de una historia.

Es la historia que voy a contar, por primera vez.
La de este libro.

Creo que es una dirección del escrito. Eso es,
el escrito dirigido, por ejemplo, a ti, del que aún
no sé nada.

A ti, lector:

Transcurre en un pueblo muy cerca de Deauville, a algunos kilómetros del mar. El pueblo se llama Vauville. El departamento, Calvados.

Vauville.

Ahí está. La palabra en el rótulo.

Cuando fui allí por primera vez, lo hice siguiendo el consejo de amigas, comerciantes de Trouville. Me habían hablado de la encantadora capilla de Vauville. Así pues, aquel día, aquella primera vez, vi la iglesia, sin ver nada de lo que voy a contar.

En efecto, la iglesia es muy hermosa, incluso encantadora. A su derecha hay un pequeño cementerio del siglo XIX, noble, lujoso, que recuerda al Père-Lachaise, muy ornamentado, como una fiesta inmóvil, detenida, en el centro de los siglos.

Al otro lado de esa iglesia se encuentra el cuerpo del joven aviador inglés muerto el último día de la guerra.

Y en mitad del césped, hay una tumba. Una losa de granito gris claro, perfectamente pulida. No vi esa piedra enseguida. La vi cuando me enteré de la historia.

Era un niño inglés.

Tenía veinte años.

Su nombre está inscrito en la losa.

Al principio se le llamaba el Joven aviador inglés.

Era huérfano. Estaba en un colegio de la provincia del norte de Londres. Se alistó como muchos jóvenes ingleses.

Eran los últimos días de la guerra mundial. Quizás el último, es posible. Había atacado una batería alemana. Para reírse. Dado que había disparado contra su batería, los alemanes replicaron. Dispararon contra el niño. Tenía veinte años.

El niño quedó preso en su avión. Un Meteor monoplaça.

Eso es, sí. Quedó preso en el avión. Y el avión cayó en lo alto de un árbol del bosque. Es ahí —cree la gente del pueblo— donde murió, durante la noche, la última de su vida.

Todos los habitantes de Vauville lo velaron en el bosque, durante un día y una noche. Como antes, en los tiempos antiguos, como lo habrían hecho antes, lo velaron con velas, rezos, cantos, llantos y flores. Y luego consiguieron sacarlo del avión. Y extrajeron el avión del árbol. Fue largo, difícil. Su cuerpo había quedado prisionero de la red de acero y del árbol.

Lo bajaron del árbol. Fue muy largo. Al final de la noche, se había acabado. Una vez hubieron bajado el cuerpo, lo llevaron hasta el cementerio y a continuación cavaron la tumba. Al día siguiente, creo, compraron la losa de granito de color claro.

Es el principio de la historia.

El joven inglés sigue allí, en aquella tumba. Bajo la losa de granito.

Al año de su muerte, alguien llegó para verle, para ver al joven soldado inglés. Trajo flores. Un hombre viejo, también inglés. Llegó hasta allí para llorar sobre la tumba del niño y rezar. Dijo que era el profesor de aquel niño en un colegio del norte de Londres. Fue él quien dijo el nombre del niño.

También fue él quien dijo que el niño era huérfano. Que no había nadie a quien avisar.

Volvió, cada año. Durante ocho años.

Y la muerte siguió eternizándose, bajo la losa de granito.

Y luego nunca más volvió.

Y nadie más sobre la tierra se acordó de la exis-

tencia de ese niño salvaje, y loco, algunos decían: de ese niño loco que, él solo, había ganado la guerra mundial.

Sólo quedaron los habitantes del pueblo para acordarse y ocuparse de la tumba, de las flores y de la losa de piedra gris. Creo que durante años nadie, excepto la gente de Vauville, supo la historia.

El profesor había dicho el nombre del niño. El nombre fue grabado en la tumba:

W.J. CLIFFE

Cada vez que el anciano hablaba del niño, lloraba.

Al octavo año, no volvió. Y nunca más volvió.

Mi hermano menor murió durante la guerra de Japón. Murió, y murió sin sepultura. Fue arrojado a una fosa común encima de los últimos cuerpos enterrados. Y pensarlo es tan terrible, tan atroz, que no se puede soportar, y, antes de haberlo experimentado, no se puede saber hasta qué extremo. No se trata de la mezcla de cuerpos, en absoluto; es la desaparición de ese cuerpo en la masa

de otros cuerpos. Es el cuerpo, su cuerpo, el suyo, arrojado a la fosa de los muertos, sin un nombre, sin una palabra. Excepto la de la oración de todos los muertos.

No fue ése el caso del joven aviador inglés, ya que los habitantes del pueblo cantaron y rezaron de rodillas en el césped alrededor de su tumba y permanecieron allí toda la noche. Pero, con todo, la historia me remitió al osario de los alrededores de Saigón donde se encuentra el cuerpo de Paulo. Pero ahora creo que hay algo más que eso. Creo que un día, mucho después, mucho después aún, no sé exactamente, pero ya lo sé, sí, mucho después, volveré a encontrar, ya lo sé, algo material que reconoceré como una sonrisa fija en las cuencas de sus ojos. Los ojos de Paulo. Allí, hay algo más que Paulo. El hecho de que la muerte del joven aviador inglés se haya convertido en un acontecimiento tan íntimo, se debe a que encerraba más de lo que yo creo.

Nunca sabré qué. Nunca se sabrá.
Nadie.

Eso también me remite a nuestro amor. Existe el amor del hermano menor y existía nuestro amor, el suyo y el mío, un amor muy fuerte, ocul-

to, culpable, un amor a cada instante. Encantador aún después de tu muerte. El joven muerto inglés era todo el mundo y también era sólo él. Era todo el mundo y él. Pero todo el mundo no hace llorar. Y además ese deseo de ver a ese joven muerto, de verificar sin conocerle en absoluto si había sido realmente su rostro eso, ese agujero, al final del cuerpo sin ojos, ese deseo de ver su cuerpo y cómo era su rostro de muerto, destrozado por el acero del Meteor.

¿Podíamos ver aún algo de eso? A duras penas se nos ocurre. Nunca pensé que pudiera escribir eso. Era asunto mío, mío, y no de los lectores. Tú eres mi lector, Paulo. Ya que te lo digo, te lo escribo, es verdad. Eres el amor de mi vida entera, el administrador de nuestra cólera frente al hermano mayor y así fue a lo largo de toda nuestra infancia, tu infancia.

La tumba está sola. Como lo estuvo él. Tiene su edad de muerte... cómo decirlo... no sabemos... el estado del césped, también del jardincito. La proximidad del otro cementerio también contaba. Pero, realmente, ¿cómo decirlo? ¿Cómo hacer coincidir al niño muerto a los seis meses cuya tumba está en la parte de arriba del césped con ese otro niño de veinte años? Ahí siguen los dos, y sus nombres, y su edad. Están solos.

Y luego vi otra cosa. Luego, siempre vemos cosas.

Vi el cielo con el sol a través de los árboles también muertos en los campos, mutilados, los árboles negros. Vi que los árboles seguían siendo negros. Y además la escuela municipal, también estaba allí. Y oí niños que cantaban: «Nunca te olvidaré». Para ti. Solo. En el origen de todo eso había en lo sucesivo ese alguien, y ese niño, mi niño, mi hermano menor, y alguien más, el niño inglés. Iguales. La muerte también bautiza.

Aquí, estamos muy lejos de la identidad. Es un muerto, una muerte de veinte años que llegará hasta el final de los tiempos. Es todo. El nombre, el nombre no importa: era un niño.

Podemos quedarnos ahí.

Podemos quedarnos ahí, en ese lugar de la vida de un niño de veinte años, el último muerto de la guerra.

Cualquier muerte es la muerte. Cualquier niño de veinte años es un niño de veinte años.

Ha dejado de ser sólo la muerte de cualquiera. Es la muerte de un niño.

La muerte de cualquiera es la muerte entera. Cualquiera es todo el mundo. Y ese cualquiera puede adoptar la forma atroz de una infancia en desarrollo. Esas cosas se saben en los pueblos, me las han enseñado los campesinos con la brutalidad de un acontecimiento convertido en ese acontecimiento, de un niño de veinte años muerto en una guerra con la que se divertía.

Ese joven muerto inglés quizá permaneció intacto también por eso, permaneció clavado en esa edad, terrible, atroz, la de los veinte años.

Llegó a haber amistad con esas gentes del pueblo, sobre todo con la anciana encargada de la iglesia.

Los árboles muertos están ahí, locos petrificados en un desorden fijo, tanto que el viento no quiere saber nada de ellos. Están enteros, mártires, están negros, de la sangre negra de los árboles muertos por el fuego.

Ese joven inglés muerto a los veinte años se convirtió en algo sagrado para mí, la transeúnte. Cada vez le lloraba.

Y después, el anciano caballero inglés que llegaba todos los años para llorar en la tumba de ese niño; lamenté no haberlo conocido para hablar del niño, de su risa, de sus ojos, de sus juegos.

Todo el pueblo se hizo cargo del niño muerto. Y el pueblo lo adoró. El niño de la guerra siempre tendrá flores sobre su tumba. Queda una incógnita: la fecha del día en que dejará de ser así.

En Vauville, el recuerdo del canto de la mendiga vuelve a mí. Ese canto tan simple. El de los locos, de todos los locos, por todas partes, los de la indiferencia. El de la muerte fácil. Los de la muerte por obra del hambre, la de los muertos de los caminos, de las fosas, medio devorados por los perros, los tigres, las aves de presa, las ratas gigantes de los pantanos.

Lo más difícil de soportar es el rostro destruido, la piel, los ojos arrancados. Los ojos vacíos de mirada, sin mirada. Fijos. Vueltos hacia nada más.

Eso tiene veinte años. La edad, la cifra de la edad se detuvo con la muerte, eso en lo que se ha convertido siempre tendrá veinte años. No se sabe. No se ha averiguado.

He querido escribir sobre él, el niño inglés. Y ya no puedo escribir sobre él. Y escribo. Ya veis, sin embargo, escribo. Dado que lo escribo no sé que eso se pueda escribir. Sé que eso no es un relato. Es un hecho brutal, aislado, sin eco alguno. Los hechos deberían bastar. Se debería referir los hechos. Y el anciano que siempre lloraba, que vino durante ocho años, y que, en determinado momento, no volvió más. Nunca. ¿Que también él fue presa de la muerte? Sin duda. Y luego la historia acabaría para la eternidad, igual que la sangre del niño, los ojos, la sonrisa del niño petrificada por la boca descolorida de la muerte.

Los niños de la escuela cantan que hacía mucho tiempo que querían a ese niño de veinte años, y que nunca lo olvidarían. Lo cantan todas las tardes.

Y yo lloro.

Hubo crepúsculos del azul de los ojos de esos niños de la escuela.

Hubo ese color azul en el cielo, de ese azul que era el del mar. Hubo todos los árboles que fueron asesinados. Y el cielo también estaba allí. Lo miré. Cubría la totalidad de las cosas con su lentitud, con su indiferencia de cada día. Insondable.

Veo los lugares ligados unos a otros. Salvo la continuidad del bosque, que ha desaparecido.

De repente ya no quería volver. Y seguía llorando.

Lo veía por todas partes, al niño muerto. El niño muerto por jugar a la guerra, por jugar a ser el viento, a ser un *English* de veinte años, heroico y hermoso. Que jugaba a ser feliz.

Aún te veo: a ti. El mismísimo Niño. Muerto como un pájaro, de muerte eterna. La muerte lenta en llegar y, con el dolor del cuerpo destrozado por el acero del avión, él rogaba a Dios que le diera una muerte rápida para dejar de sufrir.

Se llamaba W.J. Cliffe, sí. Eso es lo que ahora aparece escrito en el granito gris.

Hay que cruzar el jardín de la iglesia y dirigirse hacia la escuela municipal que está allí, en el mismo recinto. Ir hacia los gatos, esos chalados, esos locos, esas pandillas de gatos, de increíble y cruel belleza. Esos gatos llamados «caparazones de tortuga», amarillos como las llamas rojas, como la sangre, blancos y negros. Negros como los árboles ennegrecidos para siempre por el hollín de las bombas alemanas.

A lo largo del cementerio hay un río. Y luego a lo lejos otra vez los árboles muertos, al otro lado del lugar donde está el niño. Los árboles quemados que gritan contra el viento. Es un ruido muy fuerte, una especie de barrido estridente de fin de mundo. Da mucho miedo. Y luego cesa, bruscamente, sin que se sepa qué era. Y luego los campesinos dicen que no es nada, que son los árboles que conservan en su savia el carbón de sus llagas.

En efecto, el interior de la iglesia es admirable. Todo se reconoce. Las flores son flores, las plantas, los colores, los altares, los bordados, los tapices. Es admirable. Como una habitación momentáneamente abandonada que aguardara a los amantes ausentes a causa del mal tiempo.

Uno desearía llegar a algún lugar con esta emoción. Escribir por fuera quizá, con sólo describir quizá, describir las cosas que están ahí, presentes. No inventar otras. No inventar nada, ningún detalle. No inventar en absoluto. Nada y todo. No acompañar a la muerte. Que la dejen, por fin, que no la miren de ese lado, por una vez.

Las carreteras que conducen al pueblo son antiguos caminos, muy antiguos. Pertenecen a la prehistoria. Están ahí desde siempre, parece, según dicen, eran lugares de paso obligado hacia lo desconocido de los senderos y fuentes y orillas de mar o por si uno quería protegerse de los lobos.

Nunca me había sucedido eso de sentirme trastornada hasta ese extremo por el hecho de la muerte. Completamente atrapada. Pegada. Y ahora, para mí, se acabaron los alrededores, he dejado de ir.

Queda Vauville, esa rayuela; queda el desciframiento del nombre de algunas tumbas.

Queda el bosque, el bosque que cada año

avanza hacia el mar. Siempre de hollín, negro, preparado para la eternidad venidera.

El niño muerto también era un soldado de la guerra. Y también habría podido ser un soldado francés. O un americano.

Estamos a dieciocho kilómetros de la playa del Desembarco.

La gente del pueblo sabía que era del norte de Inglaterra. El anciano caballero inglés les había hablado de ese niño, aquel anciano caballero no era el padre de ese niño, el niño era huérfano, él debía de ser su profesor, o quizás un amigo de sus padres. El hombre quería a aquel niño. Como a su hijo. ¿Como a un amante quizá? Quién sabe. El dijo el nombre del niño. Ese nombre se grabó en la losa de color gris claro. W.J. Cliffe.

No puedo decir nada.

No puedo escribir nada.

Debiera existir una escritura de lo no escrito. Un día existirá. Una escritura breve, sin gramática, una escritura de palabras solas. Palabras sin el sos-

tén de la gramática. Extraviadas. Ahí, escritas. Y abandonadas de inmediato.

Quisiera contar el ceremonial que se organizó alrededor de la muerte del joven aviador inglés. Conozco algunos detalles: todo el pueblo se vio implicado, recobró una especie de iniciativa revolucionaria. También sé que la tumba se hizo sin autorización. Que el alcalde no se inmiscuyó. Que Vauville se convirtió en una especie de fiesta fúnebre alrededor de la adoración del niño. Una fiesta libre de llantos y de cantos de amor.

Toda la gente del pueblo conoce la historia del niño. Y también la historia de las visitas del hombre viejo, aquel viejo profesor. Pero ya nunca hablan de la guerra. La guerra, para ellos, era ese niño asesinado a los veinte años.

La muerte había reinado en el pueblo.

Las mujeres lloraban, no podían evitarlo. El joven aviador desaparece, muere de una muerte verdadera. Si se cantara esa muerte, por ejemplo, no se trataría de la misma historia. Esa sublime discreción de las mujeres que hizo que, lo creo —aunque no esté absolutamente segura—, el niño fuera enterrado al lado de la iglesia, allí donde todavía no había ninguna tumba. Allí donde sigue habien-

do sólo una tumba, la suya. Al abrigo del viento enloquecido. Las mujeres cogieron el cuerpo del niño, lo lavaron y lo colocaron en ese sitio, en la tumba, la de la losa de granito claro.

Las mujeres no dijeron nada de todo eso. Si yo hubiera estado allí con ellas, para hacerlo con ellas, no habría podido escribirlo; lo creo. Digo quizá que esa sensación increíblemente intensa que experimenté, esa sensación de sentirme implicada, quizá no existiría. Es la emoción que aún me asalta ahora cuando estoy sola. Sola aún lloro por ese niño que se ha convertido en el último muerto de la guerra.

Ese hecho inagotable: la muerte de un niño de veinte años asesinado por las baterías alemanas justo el día de la paz.

Veinte años. Digo su edad. Digo: tenía veinte años. Tendrá veinte años durante toda la eternidad, ante lo Eterno. Exista o no, lo Eterno será aquel niño.

Decir veinte años es terrible. Lo más terrible es eso, es la edad. Este dolor que siento por él es

una banalidad. Es curioso, alrededor del niño nunca se planteó la idea de Dios. Nadie pronunció esa palabra tan fácil, la más fácil de todas, que es la palabra Dios. Nunca se pronunció durante el entierro del niño de veinte años que había jugado a hacer la guerra en su Meteor por encima del bosque normando, bello como el mar.

No hay nada a la medida de este hecho. Hay muchos hechos así en el universo. Brechas. Ahí, el acontecimiento se vio. Y también se vio que el niño murió por haber jugado a la guerra. En torno a la muerte del niño todo está claro.

Había estado contento, había sido muy feliz al salir del bosque, no veía a ningún alemán. Estaba contento de volar, de vivir, de haberse decidido a matar soldados alemanes. A ese niño le gustaba hacer la guerra, como a todos los niños. Muerto, era siempre otro niño, cualquier niño de veinte años. Y luego eso se acabó con la noche, la primera noche. El, el aviador inglés, se convirtió en el niño de ese pueblo francés.

Firmó su muerte, aquí, delante de los habitantes de Vauville que miraban.

Este libro no es un libro.

No es una canción.

Ni un poema. Ni pensamientos.

Sino las lágrimas, el dolor, los llantos, las desesperaciones que seguimos sin poder frenar ni razonar. Intensas cóleras políticas como la fe en Dios. Más intensas aún. Más peligrosas por infinitas.

Este niño muerto en la guerra es también un secreto de cada uno de quienes lo encontraron en lo alto del árbol, crucificado en aquel árbol por el armazón de su avión.

No se puede escribir sobre esto. O se puede escribir sobre todo. Escribir sobre todo, todo a la vez, es no escribir. Es nada. Y es una lectura insoportable, igual que un anuncio publicitario.

Oigo de nuevo los cantos de los niños de la escuela municipal. Los cantos de los niños de Vauville. Debería poderse soportar. Aún nos resulta difícil. Siempre he llorado al oír ese canto de los niños. Y sigo llorando.

La tumba del joven aviador inglés se ve ya menos. Sigue siendo visible en el paisaje que la rodea. Pero ya se ha alejado de nosotros hacia la eternidad. Y su eternidad se vivirá así a través de este niño desaparecido.

Los lugares alrededor de la iglesia dan acceso a la tumba del niño. Allí, sigue sucediendo algo. Ahora nos hallamos separados del suceso por decenios y sin embargo aquí está el acontecimiento de la tumba. ¿Acaso es esta soledad de un niño muerto en la guerra, caricias dulces en el helado granito de su piedra sepulcral? No sé.

El pueblo se ha convertido en el pueblo de este niño inglés de veinte años. Es como una especie de pureza, un lujo de lágrimas. El sumo cuidado dedicado a su tumba será eterno. Eso ya lo sabemos.

La eternidad del joven niño aviador inglés está ahí, presente, podemos besar la piedra gris, tocarla, dormir en ella, llorar.

Como un recurso, esa palabra —la de eternidad asoma a los labios— será la fosa común de todos los muertos de la región que matarán las guerras futuras.

Quizá sea el nacimiento de un culto. ¿Dios sustituido? No, Dios es sustituido cada día. Nunca nos encontramos carentes de Dios.

No sé qué nombre dar a esta historia.

Todo está ahí en unas decenas de metros cuadrados. Todo está ahí en este fárrago de muertos, este esplendor de tumbas, ese lujo, que hace que este lugar resulte tan impresionante. No es la cantidad, ahí la cantidad se dispersó en otra parte, en las llanuras alemanas del norte de Alemania, en las hecatombes de las regiones de toda la costa atlántica. El niño siguió siendo él mismo. Y estando solo. Los campos de batalla quedaron lejos, por toda Europa. Aquí ocurrió lo contrario. Aquí está el niño, el rey de la muerte a causa de la guerra.

También es un rey: es un niño tan solo en la muerte como un rey en la misma muerte.

Se podría fotografiar la tumba. El hecho de la tumba. Del nombre. Puestas de sol. La negrura de hollín de los árboles quemados. Fotografiar esos dos ríos gemelos que se volvieron locos y aúllan cada atardecer, nunca sabremos a qué ni por qué,

como perros hambrientos, esos ríos mal hechos, fallos de Dios, mal nacidos, que cada atardecer entrechocan, se golpean entre sí, se inundan el uno al otro. Es lo nunca visto, en ninguna parte. Dementes de otro mundo, en un ruido de chatarra, de degollina, de acarreo, y que buscan dónde desembocar, en qué mar, en qué bosque. Y los gatos, las nubes de gatos aúllan de miedo. En los cementerios siempre los hay al acecho de no se sabe qué acontecimiento de naturaleza indescifrable, excepto para ellos, los gatos, sin dueño. Perdidos.

Los árboles muertos, los prados, el ganado, todo mira hacia el sol de la tarde en Vauville.

El lugar queda muy desierto. Vacío, sí. Casi vacío.

La encargada de la iglesia vive muy cerca de allí. Cada mañana, después del café, va a ver la tumba. Una campesina. Lleva el delantal de tela azul oscuro que llevaba mi madre en el Pas-de-Calais, a los veinte años.

Olvido: también hay el cementerio nuevo, a un kilómetro de Vauville. Es un cementerio grandes almacenes. Hay macizos de flores grandes como árboles. Todo está pintado de blanco. Y aquí no hay nadie, nadie ahí dentro, diríase que no hay

nada. Que no es un cementerio. Que es no se sabe qué, quizás un campo de golf.

Vauville está rodeado de caminos muy antiguos anteriores a la Edad Media. Sobre esos caminos se construyeron nuestras actuales carreteras. A lo largo de setos milenarios, hay carreteras para los nuevos vivos. Robert Gallimard me descubrió la existencia de esa red de caminos primitivos de Normandía. Primeras carreteras de los hombres de la costa, los *Nord-men*.

Seguramente hay mucha gente que habría escrito la historia de las carreteras.

Lo que habría que hacer es hablar de la imposibilidad de explicar ese lugar, aquí, y esta tumba. Sin embargo, podemos besar el granito gris y llorarte. W.J. Cliffe.

Hay que empezar al revés. No hablo de escribir. Hablo del libro una vez escrito. Partir de la fuente y seguirla hasta la reserva de su agua. Partir de la tumba y llegar hasta él, hasta el joven aviador inglés.

Con frecuencia hay relatos y con muy poca frecuencia hay escritura.

Quizá sólo haya un poema y además, para intentar... ¿qué? No sabemos nada más, ni siquiera eso, lo que habría que hacer.

Hay la grandiosa banalidad del bosque, la pobre gente, los ríos locos, los árboles muertos, y esos gatos carnívoros como perros.

Estos gatos rojos y negros.

La inocencia de la vida, sí, es cierto, ahí está, igual que esas canciones populares cantadas por los niños de la escuela.

Cierto, existe la inocencia de la vida.

Una inocencia que hace llorar. A lo lejos queda la guerra de antaño, la que ahora está hecha añicos cuando se está solo en este pueblo, frente a los árboles mártires calcinados por el fuego alemán. El cuerpo de árboles de hollín, asesinados. No. Ya no hay guerra. El niño, de la guerra, lo ha sustituido todo. El niño de veinte años: ha sustituido todo el bosque, toda la tierra, y también el futuro de la guerra. La guerra, sí, la guerra está encerrada en la tumba con los huesos del cuerpo de aquel niño.

Ahora está tranquila. El esplendor central, la idea, la idea de veinte años, la idea de jugar a la guerra, se tornó resplandeciente. Un cristal.

Si no existieran cosas así, la escritura no existiría. Pero aunque la escritura esté ahí, dispuesta a aullar, a llorar, no se la escribe. Son emociones de esta índole, muy sutiles, muy profundas, muy carnales, también esenciales, y completamente imprevisibles, las que pueden anidar vidas enteras en el cuerpo. Eso es la escritura. Es el tren de la escritura que pasa por vuestro cuerpo. Lo atraviesa. De ahí es de donde se parte para hablar de esas emociones difíciles de expresar, tan extrañas y que sin embargo, de repente, se apoderan de ti.

Estaba en mi casa en el pueblo, aquí, en Vauville. Cada día iba allí a llorar. Y luego un día dejé de ir.

Escribo debido a esa capacidad mía para mezclarme con todo, a todo, a esa capacidad para estar en ese campo de la guerra, en ese teatro vacío de la guerra, en el desarrollo de esta reflexión, y ahí en el desarrollo que gana terreno a la guerra, muy lentamente, la pesadilla en curso de esa muerte del joven niño de veinte años, en ese cuerpo muerto del niño inglés de veinte años de edad, muerto con

los árboles del bosque normando, de la misma muerte, ilimitada.

Esta emoción se extenderá más allá de sí misma, hacia el infinito del mundo entero. Durante siglos. Y luego un día: en toda la tierra se comprenderá algo como el amor. De él. Del niño inglés muerto a los veinte años por haber jugado a la guerra contra los alemanes en este bosque monumental, tan hermoso, se dirá, tan antiguo, secular, incluso encantador, sí, eso es: encantador es la palabra.

Se debería poder hacer cierta película. Una película de insistencias, de miradas retrospectivas, de reinicios. Y luego abandonarla. Y filmar también este abandono. Pero no se hará, ya se sabe. Nunca se hará.

¿Por qué no hacer una película de lo que se desconoce, de lo que aún se desconoce?

No tengo nada entre manos, nada en la cabeza para hacer esa película. Y es en lo que más he pensado este verano, aquí. Porque, con todo, esa película sería una película de la idea inalcanzable y loca, una película sobre la literatura de la muerte viva.

La escritura de la literatura, ésa es la escritura que plantea un problema a cada libro, a cada escritor, a cada uno de los libros de cada escritor. Y sin ella no hay escritor, ni libro, nada. Y de aquello parece que puede decirse otro tanto, que de aquel asunto quizá ya no quede nada.

El derrumbamiento silencioso del mundo habría empezado aquel día, el del acontecimiento de esa muerte tan lenta y tan dura del joven inglés de veinte años en el cielo del bosque normando, ese monumento de las costas atlánticas, esa gloria. Esta noticia, este simple suceso, esta misteriosa noticia, se había introducido en la cabeza de la gente aún viva: en el primer silencio de la tierra se habría alcanzado un punto sin retorno. Se supo que en lo sucesivo sería inútil seguir esperando. Por todas partes sobre la tierra y a partir de ese único motivo de un niño de veinte años, de ese joven muerto de la última guerra, el olvidado de la última guerra de la primera edad.

Y luego un día, no habrá nada que escribir, nada que leer, sólo existirá lo intraducible de la vida de ese muerto tan joven, joven hasta aullar.

Roma

Italia.

Roma.

Un vestíbulo de hotel.

Al atardecer.

Piazza Navona.

El vestíbulo del hotel está vacío excepto la terraza, una mujer sentada en un sillón.

Camareros con bandejas acuden al servicio de los clientes de la terraza, vuelven, desaparecen al fondo del vestíbulo. Vuelven.

La mujer se ha adormecido.

Llega un hombre. También es un cliente del hotel. Se detiene. Mira a la mujer que duerme.

Se sienta, deja de mirarla.

La mujer despierta.

El hombre le habla tímidamente:

—¿La molesto?

La mujer sonríe levemente, no contesta.

—Soy cliente del hotel. Cada día la veo cruzar el vestíbulo y sentarse ahí. (Pausa.) A veces usted se duerme. Y yo la miro. Y usted lo sabe.

Silencio. Ella lo mira. Se miran. Ella calla. El pregunta:

—¿Ha terminado usted las imágenes?

—... sí...

—Así, pues, ¿el diálogo estaba listo?

—Sí, ya había uno, lo escribí antes de hacer las imágenes.

No se miran. La turbación se hace evidente. El, en voz baja, dice:

—La película empezaría aquí, en este momento, a esta hora... en que la luz desaparece.

—No. La película ya ha empezado aquí, con su pregunta sobre las imágenes.

Pausa. La turbación aumenta.

—¿Cómo?

—Ante su sola pregunta sobre las imágenes, hace un momento, la película primitiva ha desaparecido de mi vida.

Pausa. Lentitud.

—Luego... usted no sabe...

—No... nada... usted tampoco...

—Es verdad, nada.

—¿Y usted?

—Antes de este instante, no sabía nada.

Se vuelven hacia la Piazza Navona. Ella dice:

—Yo nunca he sabido nada. Filmaron las fuentes el veintisiete de abril de 1982, a las once de la noche... Usted aún no había llegado al hotel.

Miran la fuente.

—Parece que ha llovido.

—Lo parece cada noche. Pero no llueve. Aquellos días, en Roma, no llovía... Es el agua de las

fuentes que el viento proyecta hacia el suelo. Toda la plaza brilla.

—Los niños van descalzos...

—Los miro todas las noches.

Pausa.

—Casi hace frío.

—Roma está muy cerca del mar. Ese frío es el del mar. Usted lo sabía.

—Sí, eso creo.

Pausa.

—También hay guitarras... ¿no? Cantan, parece...

—Sí, con el rumor de las fuentes... todo se confunde. Pero, en efecto, cantan.

No escuchan.

—Todo habría sido falso...

—No lo sé con seguridad... Quizá tampoco lo habría sido. Ya no podemos saberlo.

—¿Sería demasiado tarde?

—Quizás. Un retraso desde antes del principio.

Silencio. Ella prosigue:

—Mire la gran fuente central. Parece helada, lívida.

—La miraba. A la luz eléctrica, diríase que arde en el frío del agua.

—Sí. Lo que usted ve en los repliegues de la piedra son corrientes de otros ríos. Los de Oriente Medio y de mucho más lejos, de Europa central, las corrientes de su recorrido.

—Y esas sombras en la gente.

—Son las de otra gente, la que mira los ríos.

Pausa larga. Ella dice:

—Tengo miedo de que Roma haya existido...

—Roma ha existido.

—Está seguro...

—Sí y los ríos también. Y lo demás también.

—Cómo puede soportar...

Silencio. Ella dice en voz baja:

—No sé qué clase de miedo es éste, es distinto del que se ve en los ojos de esas mujeres de las estelas de la Via Appia. De esas mujeres, sólo vemos lo que ellas muestran de sí mismas, lo que nos esconden de sí mismas al mostrársenos. ¿Adónde nos llevan, hacia qué noche? Seguimos dudando incluso de esa ilusión de la claridad reflejada de las piedras blancas, perfecta, regular, ¿verdad?

—Usted tiene como un miedo de lo visible de las cosas.

—Tengo miedo como de haber sido alcanzada por Roma.

—¿Por su perfección?

—No... por sus crímenes.

Pausa larga. Miradas. Luego bajan los ojos.

El dice:

—¿Qué pensamiento constante es el que la hace palidecer, que a veces la lleva a encerrarse en esta terraza en espera del día...?

—Ya sabía usted que dormía mal.

—Sí. Yo también dormía mal. Como usted.

—Pues, ya ve.

—¿Qué ausencia es esa en la que está usted sumida?

—Me siento constantemente alejada de Roma en aras de otro pensamiento distinto... contemporáneo del de Roma, y que se habría originado en un lugar distinto, lejos de Roma, hacia el norte de Europa, por ejemplo, ¿comprende?...

—¿Del que no queda nada?

—Nada. Sólo una especie de recuerdo confuso, quizás inventado, pero plausible.

—En Roma ha recordado usted ese país del norte.

—Sí. ¿Cómo lo sabe?

—No sé.

—Sí. Aquí, en Roma, en el autocar escolar.

Pausa. Silencio.

—A veces, por la tarde, hacia la caída del sol, los colores de la Via Appia son los de la Toscana. Supe de la existencia de esa región del norte cuando era muy joven, casi niña. La primera vez, en una guía turística. Y luego durante una excursión escolar. Se trata de una civilización contemporánea de Roma, ahora extinguida. Quisiera poder describirle la belleza de esa región en la que civilización y pensamiento se produjeron en una encantadora y breve coincidencia. Quisiera poder explicarle la simplicidad de su existencia, de su geografía, el color de sus ojos, el de sus ambientes, de sus sembrados, de sus pastos, de sus cielos.

—Pausa—. ¿Sabe?, sería como el de su sonrisa, pero perdida, inencontrable después de haberse producido. Como de su cuerpo, pero desaparecido, como de un amor pero sin usted y sin mí. Entonces, ¿cómo decirlo? ¿Cómo no amar?

Silencio. Miradas diferidas.

Pausa. Callan. El mira a lo lejos, nada. Ella dice:

—No creo que Roma pensara, ¿sabe? Proclamaba su poder. Era en otra parte, en esas otras regiones donde se pensaba. El pensamiento tenía lugar en otra parte. En Roma sólo debía haber lugar para la guerra y el robo de ese pensamiento y para decretarlo.

—¿Qué decían, al principio, esa lectura, ese viaje?

—Esa lectura decía que en cualquier parte se encontraban obras de arte, una estatuaria, templos, edificios civiles, termas, barrios reservados, arenas, y que allí, en esas landas, no había nada parecido.

Esa lectura tenía lugar en la infancia. Y luego cayó en el olvido.

Y luego de nuevo hubo una excursión en el autocar escolar y la señorita dijo que esa civilización existió aquí con un esplendor no alcanzado en ningún otro lugar, sólo allí, en las landas que el autocar atravesaba.

Aquella tarde llovía. No había nada que ver. Entonces, la señorita habló de landas de brezo y de hielo. Y la escuchábamos como contemplándola. Como contemplando aquellas landas...

Silencio. El pregunta:

—¿La región era llana, sin relieve, no se veía nada?

—Nada. Salvo la línea del mar más abajo de los campos. Ninguno de nosotros había pensado nunca en la landa, ¿comprende?... Nunca, aún.

—¿Y en Roma?

—Roma era materia escolar.

—La señorita habló...

—Sí. La señorita dijo que, aunque no viéramos nada, allí se produjo una civilización. En este lugar de la tierra. Y allí debía seguir, enterrada bajo la llanura.

—Esa llanura sin fin.

—Sí. Terminaba en el cielo. Nada quedaba de aquella civilización: sólo agujeros, cavidades en la tierra, invisibles exteriormente. Preguntaban: ¿se sabe si esos agujeros eran tumbas? No, contestaban, pero nunca se ha sabido si eran templos. Lo único que se sabe es que fueron hechos, contruidos, con las manos.

La señorita decía que a veces esos agujeros eran tan grandes como habitaciones, a veces tan grandes como palacios, que a veces eran como corredores, pasadizos, pasos secretos. Que todo eso había sido hecho por la mano del hombre, construido por la mano del hombre. Que en determinadas arcillas profundas se habían encontrado huellas de manos grabadas en sus paredes. Manos de hombres, abiertas, a veces heridas.

—¿Qué significaban esas manos, según la señorita?

—Significaban gritos, decía ella, para que, más tarde, otros hombres los oyeran y los vieran. Gritos pronunciados con las manos.

—¿Qué edad tenía usted en la época de esa excursión?

—Tenía doce años y medio. Estaba maravillada. Bajo el cielo, sobre los agujeros aún se veían culturas que, año tras año, a través de los siglos, habían llegado hasta nosotras, las niñas del autocar escolar.

Silencio. Ella mira. Reconoce.

—Los agujeros están muy cerca del océano. Están a lo largo de los terraplenes de arena, en las tierras arables de la landa. La landa no atraviesa ningún pueblo. El bosque desapareció. Después de su desaparición, la landa no volvió a ser nombrada. No. Está allí en el espacio y en el tiempo desde que surgió de los lodos iniciales de las tierras sumergidas. Lo sabemos. Pero no se puede ver, ni tocar. Se acabó.

—¿Cómo se sabe lo que ha dicho?

—Nunca se sabrá cómo se sabe... Se sabe. Se-

guramente porque siempre se ha sabido, la cuestión siempre se ha planteado y siempre se ha contestado de la misma manera. Desde hace miles de años. A todos los niños en edad de uso de razón se les dice, se les enseña: «Mira, esos agujeros que ves, fueron hechos por hombres procedentes del norte».

—Como en otra parte dicen: «Mirad las piedras planas de Jerusalén, ahí reposaban las madres a la víspera de la crucifixión de sus hijos, esos locos del Dios de Judea a quienes Roma juzgaba criminales».

—Igual. Dicen: mirad, allí, lo mismo, la cañada era para ir a buscar agua, también para ir del campo a los mercados de la ciudad, y también para que los ladrones de Jerusalén fueran al Calvario para ser colgados. Era el único camino para todas esas cosas. Y era también para jugar los niños.

Silencio.

—¿Podríamos también hablar, aquí, de un amor célebre?

—No lo sé... Sí, seguramente...

Silencio. Tensión. Voces cambiadas.

—¿Quién podría haber sido ella, la de ese amor?

—Yo diría: por ejemplo, una reina del desierto.

En la historia oficial eso es lo que es: la Reina de Samaria.

—¿Y el que habría ganado la guerra de Samaria, el que habría correspondido?

—Un general de las legiones romanas. El caudillo del Imperio.

—Creo que tiene usted razón.

Silencio. Más pesado, como lejano.

—Toda Roma conocía la historia de la guerra.

—Sí, Roma sólo conocía la historia a través de la de las guerras. Y aquí el obstáculo con el que enfrentaría ese amor estaría relacionado, y con razón, con la publicidad creada en torno a la guerra por amor hacia ella, la reina de Samaria.

—Sí. Era un grande amor. ¿Cómo se supo de él?

—Del mismo modo que se sabía la cifra de muertos, dicha en voz baja al atardecer, se sabía la cifra de prisioneros. Igual se habría sabido en caso de paz. También se sabría por el hecho de haberla hecho prisionera en lugar de matarla.

—Sí.

—En medio de esos miles de muertos, esta joven de Samaria, Reina de los Judíos, Reina de un desierto que Roma no necesitaba para nada, llevada a Roma con tales miramientos... Cómo no adivinar el escándalo de la pasión...

Toda Roma devoraba las noticias de ese amor. Cada tarde, cada noche. Los menores detalles... el color de su vestido, el calor de sus ojos tras las ventanas de la prisión. Su llanto, el ruido de sus sollozos.

—¿Es ese amor más grande de lo que cuenta la historia?

—Más grande. Sí. ¿Lo sabía usted?

—Sí. Más grande de lo que él, el destructor del Templo, hubiera deseado.

—Sí. Más grande. También más ignorado. Pero espere... creo que él no sabía que la amaba. No lo creía, dado que no tenía derecho a hacerlo, ¿comprende?... Lo recuerdo, recuerdo algo parecido, esa ignorancia de amarla en la que vivía.

—Salvo, quizá, cuando la tenía a su merced en los aposentos de los palacios, ya dormida la guardia. Se dice: hacia el final de la noche.

—Sí, salvo quizás eso... No se sabe.

Pausa larga. El dice:

—¿Según usted, los hombres de la landa tuvieron noticia de la tentativa romana de reinar en el mundo del pensamiento y de los cuerpos?

—Supongo que sí, que conocían esa tentativa.

—En esas landas, esas primeras tierras surgidas del mar, se sabía todo.

—Sí, así es, todo. En esas landas subterráneas todo se sabía a través de los fugitivos del Imperio, los desertores, los errantes de Dios, los ladrones. Se conocía perfectamente la tentativa de Roma y se asistía a la dilapidación de su alma. Y mientras Roma proclamaba su poder, ¿sabe qué?, mientras Roma perdía la sangre de su propio pensamiento, los hombres de los agujeros permanecían sumergidos en la oscuridad del espíritu.

—Pensar... ¿sabían que pensaban?

—No. No conocían la escritura, ni la lectura. Durante mucho tiempo, durante siglos. Ignoraban el significado de esas palabras. Pero no le he dicho lo esencial: la única ocupación de esos hombres estaba relacionada con Dios. Contemplaban el exterior, con las manos vacías. Los veranos. Los inviernos. El cielo. El mar. Y el viento.

—Era su manera de acercarse a Dios. Hablaban con Dios como los niños juegan.

—¿Había usted hablado de un amor actual, en esa película?

—Ya no lo sé. Creo que hablé de un amor vivo, pero sólo de eso.

—¿Y qué vínculo lo relacionaría con Roma?

—El hecho de que ese diálogo habría surgido en Roma. Esos diálogos en torno a este amor que, a lo largo de los siglos, han recubierto Roma de una capa de frescor. Sobre el cuerpo pesado y muerto

de su historia, por fin los amantes llorarían su propia historia, su amor.

—¿Por qué llorarían?

—Por sí mismos. Unidos por su misma separación, por fin llorarían.

—Está usted hablando de los amantes del Templo.

—Sin duda. Sí. No sé de quién hablo. También hablo de aquellos amantes, sí.

Pausa. Silencio. Ya no se miran. Y, luego, él dice:

—De los amantes del Templo no quedó ni una palabra, ni una confidencia, ni una imagen, ¿verdad?...

—Ella no hablaba romano. El no hablaba la lengua de Samaria. El deseo nació en este infierno de silencio. Fue soberano. Inapelable.

Y luego se extinguió.

—Dijeron que se trataba de un amor bestial, cruel.

—Creo que sí, que se trataba de eso, de un amor bestial, cruel. Lo creo, como si se tratara del mismísimo amor.

Pausa.

—El Senado se informa y le releva, a él, al cau-

dillo romano, de esta carga de comunicarle su decisión de abandonarla.

—Es él quien se lo anuncia.

—Sí. Al atardecer. Rápidamente. El va a sus aposentos y con inusitada brutalidad le anuncia que el barco llegará enseguida.

Dentro de algunos días, le dice, la conducirán de nuevo a Cesarea.

Dice que no tiene más remedio que devolverle su libertad.

Diríase que ha llorado.

Para que siga viva, le dice también, debe alejarse de él.

También dice que nunca volverá a verla.

—Ella no comprende el romano.

—No. Pero le ve llorar. Ella llora porque él llora. El no sabe por qué ella llora.

Pausa.

—Ella debía morir. Pero, no. Seguirá viviendo.

—Ella vive. No muere. Muere más tarde, de esa trampa de ser la prisionera de un hombre y, a la vez, amarle.

Pero la vive hasta el final de los tiempos.

Vive de saber, de conocer que el amor sigue ahí, entero, incluso roto, que sigue siendo un dolor a cada instante pero que, pese a todo, sigue ahí, presente, entero, siempre más fuerte.

Y muere de ese amor.

—Ella llora...

—Sí. Llorar. Al principio, cree llorar por su reino asolado, por el espantoso vacío que le aguarda. Sigue viva porque llora. Se alimenta de sus lágrimas. Dice amar a ese hombre de Roma con un conocimiento cegado por las lágrimas.

—¿Su pasión hacia él se debería al hecho de que la había capturado?

—Sí. Diría más bien: al descubrimiento de ese violento encanto de pertenecerle.

—¿Cree usted que, de haber caído él preso de las armas de ella, la habría amado con pasión?

—No lo creo. No.

Mírela.

Ella.

Cierre los ojos.

Vea ese abandono.

—Sí. Lo veo.

—Ella se abandona por sí misma al destino que se propone. Consiente en ser una reina. Consiente en ser una prisionera. Depende de lo que él desee que ella sea.

—¿De dónde surge ese talento en ella oculto?

—Quizá de sus funciones reales. Quizá, tam-

bién, de su facultad para presentir la muerte, que tiene en común con las mujeres de los Evangelios, las de los valles de Jerusalén.

—¿Cómo pudo él ignorar hasta tal extremo su desesperación...?

—Decidiéndolo, creo. ¿Sabe?, no hay nada de lo que él crea no poder disponer en nombre de su reino.

Silencio. El dice:

—A su espalda, desde siempre, hay la guardia negra.

—Sí. El no la ve. Ya no ve nada. No ve la historia que vive.

Lo que queda en él de la landa negra se borra para siempre al salir de la habitación.

—La landa negra.

—Sí.

—¿Dónde estaba...?

—En todas partes, creo, en las llanuras costeras de los países más apartados del norte.

—¿El sufre?

—No llora. No se sabe. No. Por la noche grita, por la noche, cuando era niño y tenía miedo.

—Se lo suplico, concédale cierto dolor.

—Con frecuencia, cuando despierta por la noche, y sabe que ella aún está allí, y por tan breve tiempo, el dolor es insoportable.

—El tiempo que les separa de la llegada del barco que debe devolverla a Cesarea.

—En este punto de la historia, ya sólo se ve la interminable repetición de la frase del principio: un día, una mañana, llegará un barco que te llevará de regreso a Cesarea, tu reino. Cesarea.

Silencio.

—Después, en ese momento de la historia, le veo muy claramente saliendo de la habitación, herido de muerte.

—¿Y después?

—Después ya no veo nada.

Silencio.

Habríamos podido hablar, usted y yo, de lo que habría sucedido después, cuando él le hubiera dicho que el barco iba a venir a recogerla. Habríamos podido hablar también de lo que habría sucedido si el Senado no la hubiera devuelto a su país, cómo moriría, sola, sobre un montón de paja en esta ala de un palacio romano, una determinada noche.

También habríamos podido hablar de esta muerte interminable, y también de este amor de Cesarea, cuando él la descubrió. Ella tiene veinte años. El se la lleva para casarse con ella. Para

siempre. El no sabe que es para matarla, casarse dice él, aún no sabe que es para matarla.

También habríamos podido hablar del descubrimiento, después de siglos, en el polvo de las ruinas de Roma, de un esqueleto de mujer. La osamenta dijo quién era. Y cuándo y dónde la habían reencontrado.

Cómo evitar verla, ver a esa reina todavía tan joven. Dos mil años después.

Alta. Muerta, sigue siendo alta.

Sí. Los senos están firmes. Son hermosos. Están desnudos bajo la tela penitenciaria.

Las piernas. Los pies. El paso. El ligero con-
toneo de todo el cuerpo... ¿Recuerda?...

Pausa.

El cuerpo debió de cruzar los desiertos, las guerras, el calor romano y el de los desiertos, la hediondez de las galeras, del exilio. Y, luego, no se sabe nada más.

Sigue siendo alta. Es alta, flaca. Está delgada, tiene la delgadez de la muerte. Los cabellos son del negro de un pájaro negro. El verde de sus ojos se mezcla con el polvo negro de Oriente.

Los ojos ya están anegados en muerte...

No, sus ojos aún están anegados en lágrimas de su juventud ahora antigua.

La piel del cuerpo está ahora separada del cuerpo, del esqueleto.

La piel es oscura, transparente, fina como la seda, frágil. Se ha vuelto como la arena de las fuentes.

Muerta ha vuelto a ser la Reina de Cesarea.

Esta mujer corriente, la Reina de Samaria.

En el vestíbulo del hotel, las luces se apagan. Fuera, la oscuridad se ha acentuado.

Las fuentes de la Piazza Navona han dejado de manar.

El hombre habría dicho que la amaba desde el momento en que la vio echada en la terraza del hotel.

Y, después, amaneció.

El hombre también dice que ella se había ador-

mecido delante de él y que tuvo miedo, que fue entonces cuando se alejó de ella debido a ese miedo de naturaleza indefinida que se fue propagando por su cuerpo y por sus ojos.

El número puro

Hace mucho tiempo, el comercio de aceites de mesa rescató la palabra «puro». Durante mucho tiempo el aceite de oliva ha sido garantía pura; pero los demás aceites, ya sean de cacahuete o de nuez, nunca.

Esa palabra sólo funciona sola. Por sí misma, para sí misma, no califica a nada ni a nadie. Quiero decir que no puede adaptarse, que se define claramente sólo a partir de su empleo.

Esa palabra no es un concepto, ni un defecto, ni un vicio, ni una cualidad. Es una palabra de la soledad. Es una palabra sola, sí, eso es, una palabra muy breve, bisilábica. Sola. Sin duda, es la palabra más «pura» junto a la que y después de la que sus equivalencias se borran de sí mismas y para siempre quedan en lo sucesivo desplazadas, desorientadas, flotantes.

Olvido decir: es una de esas palabras sagradas

en todas las sociedades, en todas las lenguas, en todas las conciencias. En el mundo entero, eso es lo que ocurre con esa palabra.

En cuanto Cristo llegó a este mundo, debió de pronunciarse en alguna parte y para siempre. Un caminante debió de pronunciarla, por el camino, en Samaria, o una de esas mujeres que acompañaban a la Virgen... Nada sabemos. En alguna parte y para siempre, esa palabra allí se quedó, hasta la crucifixión de Jesús. No soy creyente. Creo solamente en la existencia terrestre de Jesucristo. Creo que es cierto. Que Cristo y Juana de Arco debieron existir: su martirio resuelto en su muerte. También existió. Esas palabras siguen existiendo en el mundo entero.

Yo, que no rezo, lo digo, y algunas noches lloro por ello para superar el presente obligatorio, a través de una televisión hecha de publicidad, orientada ahora hacia un futuro de yogures y automóviles.

Ambos, Cristo y Juana de Arco, dijeron la verdad acerca de lo que creían oír: la voz del Cielo. El, Cristo, fue asesinado como un deportado político. Y a ella, la bruja de los bosques de Michelet, debieron destriparla, quemarla viva. Violarla. Asesinarla.

Y ya, muy pronto en la historia, en tiempos lejanos, hubo los judíos, el pueblo de los judíos muertos, asesinados y también enterrados en las actuales tierras alemanas, eso aún en esa primera fase de un conocimiento frenado por la muerte. Y sigue siendo imposible abordar este hecho sin aullar. Sigue siendo inconcebible. Alemania, en lo que respecta a ese asesinato, se convirtió en una muerta endémica, latente. Aún no ha despertado; lo creo. Quizá nunca más esté completamente presente. Sin duda tiene miedo de sí misma, de su propio futuro, de su propio rostro. Alemania tiene miedo de ser alemana. Dijeron: Stalin. Yo digo: Stalin, quienquiera que sea, ganó la guerra contra aquéllos, los nazis. Sin Stalin, los nazis habrían asesinado a todos los judíos de Europa. Sin él habría sido necesario matar a los alemanes asesinos de judíos, hacerlo nosotros mismos, hacer de los alemanes, con los alemanes, lo que ellos, los alemanes, hicieron con los judíos.

La palabra judío es «pura» en todas partes, pero al pronunciarla de verdad es cuando se reconoce como el único vocablo capaz de expresar lo que se espera de él. Y lo que se espera de él ya no se sabe, porque los alemanes han quemado el pasado de los judíos.

La «pureza» de sangre alemana ha sido la desgracia de Alemania. Esta misma pureza ha hecho asesinar a millones de judíos. En Alemania, y lo creo a rajatabla, esa palabra debería ser quemada públicamente, debería ser asesinada, que sangre sólo sangre alemana, no simbólicamente recolectada, y que la gente lllore realmente al ver esa sangre escarnecida (no llorarían por sí mismos, sino por la sangre en sí). Y aún no bastaría. Quizá nunca se sepa lo que hubiera bastado para que ese *pasado alemán* dejara de tejerse en nuestra vida. Quizá no se sepa nunca.

Quisiera pedir, a quienes lean esas líneas, ayuda para un proyecto que concebí hace tres años, a raíz del anuncio del cierre de las fábricas Renault, en Billancourt. Se trataría de consignar los nombres y apellidos de todas las mujeres y de todos los hombres que pasaron su vida entera en esta fábrica nacional de renombre mundial. Y que lo hicieron desde principios de siglo, desde la fundación de las fábricas Renault, en Boulogne-Billancourt.

Se trataría de una lista exhaustiva, sin comentario alguno.

Debería alcanzar la cifra de una gran capital. Ningún texto podría contrarrestar esta realidad de cifras, de trabajo en Renault, de pena capital: la vida.

¿Por qué hacer lo que pido?

Para ver lo que, en conjunto, formaría un muro de proletariado.

Aquí, la historia sería el número: la verdad es el número.

El proletariado en la inocencia más evidente: la del número.

La verdad sería la cifra aún no comparada, incomparable del número, la cifra pura, sin comentario alguno, la palabra.

La exposición de la pintura

para Roberto Plate

El espacio es amplio. En la parte superior de la pared hay cristales. El cielo se ha detenido, azul. Una nube blanca y densa abandona el cielo, solitaria. Deja atrás cristales y azul, muy lentamente.

No hay libros. No hay palabras escritas encima de un diario. No hay vocabulario de un léxico determinado. Todo está perfectamente en orden.

En medio del espacio hay una mesa baja y, debajo, otra mesa más baja. Ambas mesas están llenas de tubos de pintura vacíos, retorcidos, a veces rajados por la parte central, a veces rajados y aplastados, rascados con la hoja del cuchillo.

Ni los tubos ya empezados ni los aún intactos aparecen mezclados con los que están reventados y vacíos. Están rechonchos, llenos, muy saluda-

bles, muy compactos, como frutos que aún no han alcanzado la madurez. Están colocados de manera que no se ve la etiqueta con el nombre del color. Están hechos de una ligera aleación metalizada gris. Bajo la cápsula, están herméticamente cerrados.

En un pote, encima de esta misma mesa, hay pinceles. Hay cincuenta pinceles, o cien. Todos parecen prácticamente destrozados. Están muy disminuidos, aplastados, explotados, también calvos, raídos en la pintura seca, cómicos además. No tienen la tangibilidad de la pintura en los tubos, ni la del hombre que habla. Diríanse hallados en una caverna, en una tumba del Nilo.

Entre ese conjunto de cosas, hay un hombre. Está solo. Lleva una camisa blanca y unos vaqueros azules. Habla. Señala metros cúbicos de telas alineadas, a lo largo de otra pared. Dice que son las que están pintadas, las de la exposición.

Hay muchas. Todas están vueltas hacia la pared. Toda la pintura que falta en los tubos ha ido a parar a esas telas. Ahora está allí, en las telas cuyo destino ha fijado.

El hombre habla. Dice que esas telas no todas son del mismo tamaño. Podría parecer lo contrario, pero no; son de formatos diferentes. Tal diferencia, diferente cada vez, plantea un misterioso problema a este hombre. A veces, las telas grandes y las pequeñas pueden mezclarse. En esta ocasión, es imposible. No sabe por qué, pero sabe que debe tenerlo en cuenta.

Habla solo, fuerte, a veces su voz se acelera y grita. No se sabe si el hombre grita a la pintura, mientras la pintura se hace. Se sabe que la pintura se hace todo el tiempo, día y noche, durante el sueño o el despertar de este hombre.

Este hombre habla un francés personal. Todo lo que está diciendo lo dice en un francés que sólo él habla. Ha dejado de hacer progresos en esta lengua. Le tomaba tiempo y no valía la pena.

Habla de colgar sus telas. Lo hará él mismo. Habla de eso. Dice dónde, en qué lugar de la ciudad tiene lugar la Exposición, en un antiguo taller de encuadernación, junto al Sena.

El hombre dice que hace siete años que no ha expuesto su pintura. Tiene otro trabajo en la vida, que le gusta mucho además, no es ése el problema. El deseo de exponer lo que pinta renació en él repentinamente, antes de la primavera. Dice: siete años, creo que es hora de volver a empezar, ¿no?

Habla cada vez más deprisa, se excusa, dice que es el nerviosismo. Siete años. Dice: lo he dejado todo. Me he encerrado aquí durante cuatro meses. Al cabo de esos cuatro meses, la exposición estaba lista. Dice que la determinación es lo que cuenta.

Tenía que conseguirlo.

Empieza a enseñar las telas de la Exposición.

Las coge, una a una, y una vez en la pared opuesta a aquella contra la que habían estado, las devuelve a su sitio. Tanto si las lleva como si las trae, sigue hablando. A veces diríase que duda en devolverlas a su sitio, después lo hace.

Siempre habla del orden que le gustaría observar en la exposición. No le gustaría que las telas fueran valoradas relacionándolas unas con otras. Le gustaría conseguir un orden natural que situara las telas en las paredes en condiciones de igualdad. En ningún caso habría que presentar una tela aislada, ni predominante ni perdida. Sería necesario que estuvieran juntas, casi que se tocaran unas a otras, casi, así, eso es. Que no estén separadas, como aquí, ¿comprendes?

A ráfagas, tela por tela, la pintura aparece a la luz.

El hombre dice que son telas de la misma persona realizadas en un mismo periodo de la vida de esta persona. Por eso quiere colgarlas juntas, el asunto le preocupa mucho, le gustaría no que formaran una sola, no, no es eso en absoluto, en absoluto, sino que todas estuvieran unas junto a otras en un acercamiento natural, exacto, cuyo único responsable fuera él, cuya valoración precisa sólo él debiera saber.

Habla mucho de la distancia que separa las telas. Dice que, en algunos casos, bastaría con casi

nada. Y en otros, nada, que se colgaran pegadas una a otra, sí, en algunos casos, sí. En el fondo, no lo sabe. Ante esta pintura que es obra suya, se siente como nosotros, desbordado.

La pintura se libra en el ruido de un discurso continuo. El hombre habla para que el ruido del habla se produzca, y la pintura entra en la luz. Habla para producir un malestar, para que, por fin, surja la entrega del dolor.

Al fin, se le deja hacer a solas su trabajo de caballo de carreras, se le abandona a su desdicha, a esa obligación infernal que hace caso omiso de todo comentario, de toda metáfora, de toda ambigüedad. Es decir, que se le abandona a su propia historia. Se ha entrado en la violencia de la pintura que él ha creado. A la pintura, se la contempla; a él, al hombre que habla, al pintor, al que se debate en el continente del silencio, no. Sólo se contempla la pintura. El hombre que habla es el que ha «hecho eso» sin conciencia de hacerlo, al margen del significado, sumido en una ausencia capital.

Siempre se puede decir: todas las telas llevan la misma velocidad. A veces parecen aladas, como guiadas. A veces parece que la fuerza que las lleva

aparezca como una ola que se tapa a sí misma, con su color azul negruzco.

Que hacia lo alto, cuando se asciende hacia las potencias, hacia el cielo, quizás haya el rostro de un niño que duerme. Apenas es un niño, apenas es un cielo, algo que pueda nombrarse. Nada. Pero es la pintura entera.

Que pasa una habitación blanca con el suelo blanco, abierta al vacío, y en un batiente de puerta ha quedado un resto de visillo blanco.

Que también hay ganados sin identidad, bolsas de hinchazón, la dulzura de una pintura muy antigua que habría podido identificarlos. Signos que parecen ser cosas. Troncos de árboles que parten, que abandonan. Anillos de serpientes marinas en la humedad de las fuentes, del musgo. Destellos, brotes, posibles acercamientos entre la idea, el objeto, la permanencia del objeto, su inanidad, la materia de la idea, del color, de la luz, e incluso de Dios sabe qué.