FRANCIS PONGE

Una palabra naciente*

La obra de Francis Ponge no pertenece a ningún género en particular; es la suma de todos los géneros. Hay en ella el deseo de abolir las distinciones caprichosas que comúnmente impone la crítica literaria, entregándonos una mirada nueva, insólita, sobre las cosas más insignificantes que a diario nos rodean. La inspiración no existe para el poeta, sino el lento y paciente trabajo de circunnavegación alrededor de una concha, de una naranja, del final del otoño.

Ponge murió en agosto del año pasado. Vaya esta entrevista como un homenaje de *ESTUDIOS* a uno de los mayores poetas franceses de nuestro siglo.

—*¿Tiene siempre la misma desconfianza con respecto a la palabra y la comunicación oral?*

—No puedo decir que tenga una desconfianza absoluta hacia la palabra, hacia la expresión oral, porque pienso que la expresión del acto de pensar, en el momento mismo en que se produce —o sea, la improvisación oral—, es interesante en la medida en que provoca un interés en el que escucha justo por esa actividad propiamente humana que consiste en expresarse, en buscar una idea y producirla en un estado naciente; es decir, ella muestra, tal vez mejor que las distintas variantes de bocetos o de textos preparatorios de un texto presumiblemente final, lo que es la producción del lenguaje, una actividad propiamente humana... ¡Claro!, no pretendo decir que los animales no tengan una manera de expresarse.

—*¿Cree que el hecho de que se hayan publicado los diferentes estados de textos suyos, lo indujo a tener más confianza en esta forma de comunicación oral?*

*Entrevista realizada por Marcel Spada en abril de 1979, y publicada completa por primera vez en *Magazine Littéraire*, No. 260. Diciembre de 1988. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna.

—Sí. La gente me ha dicho con frecuencia que encontraban en mis escritos una especie de cualidad dramática o musical que demuestra la autenticidad de la escritura. Tengo, si usted quiere, la facilidad de escribir como hablo. Me parece que el tono oral también está a menudo presente en mi escritura.

—*Se ha insistido frecuentemente en el carácter elaborado de su escritura, pero aquí da usted mucha importancia a la espontaneidad, un poco a la manera de los surrealistas.*

—Sí, claro, hay... es decir, contrariamente a los surrealistas, sucede que (además, es algo sensible cuando hablo y me escuchan) los escrúpulos vienen al mismo tiempo que la osadía; dudo... o rectifico poco a poco mi expresión oral, de modo que esto también se parece a lo que hago cuando escribo.

—*Sí; para los surrealistas, por el contrario, la espontaneidad era de alguna manera infalible. Usted no lo cree así.*

—No; en absoluto. Sé muy bien que cuando uno escribe automáticamente, no hace más que dar salida a lo que leyó el día anterior. Y, por supuesto, creo que lo interesante en el fenómeno del hombre que habla para decir algo, es el hecho de que todo ocurre, en resumen, corporalmente; es decir, en el hombre que pronuncia un discurso, una conferencia, hay una mímica, hay gestos, el cuerpo está presente a cada instante. Se trata de hacer lo mismo con la escritura, que todo ocurra en el interior del cuerpo y también se exprese de esa manera. En ocasiones he dicho que mi portaplumas me parecía como una especie de órgano suplementario, de verdad unido a mi cuerpo, la huella al final del brazo de lo que viene desde el fondo, es decir, del eros que nos hace hablar.

—*Salgamos de la literatura para volver a ella de otro modo. Ya que estamos hablando en esta casa de Bar-sur-Loup, y que vive aquí desde hace diecisiete, dieciocho años...*

—Sí, compramos la casa en 1961 y nos instalamos aquí en 1962

—*...quisiera preguntarle si tiene la impresión de integrarse bien en la naturaleza que lo rodea, usted, que no es originario de esta región de Grasse.*

—Sí... "integrarme"... es una manera de hablar. Siempre he estado integrado en la naturaleza, pero lo cierto es que quise mucho regresar a orillas del Mediterráneo, muy cerca del mar interior que es el lugar de las antiguas civilizaciones de las cuales provenimos... del mar que nos baña y en el que nos bañamos.

—*Estamos aquí en el límite de Provenza, próximos al condado de Niza, una Provenza con sus montañas, sus valles encajonados. ¿Esto le proporciona algo, provoca alguna reacción?*

—No lo creo, porque la región de la que provengo, es decir, las Cevenas, también es una región montañosa. Mi familia fue bajando poco a poco de las Cevenas hacia Nimes. Fueron razones del todo contingentes las que me hicieron escoger este lugar. Por un momento creí que podía encontrar un trabajo, ganarme la vida, por ejemplo, en el Centro Universitario de Niza. Me lo dejaron entrever, luego no resultó.

—Al ser originario de las Cevenas, no le fue difícil entonces adaptarse a este paisaje abrupto.

—Claro... No creo que la planicie sea una característica de las regiones mediterráneas. Está dicho en varios de mis libros: hay tanto de trágico y de barroco en los objetos o en los paisajes de Provenza o del Languedoc como en otras partes... La presencia de la noche interestelar en el cielo de azur es como el signo de las nupcias entre el día y la noche; y que un tronco de olivo, o una lagartija, son también algo barroco; y que todos los lugares comunes acerca de la claridad y la holgura mediterráneas son tonterías.

—El hecho de vivir en esta región y tener una edad avanzada, ¿le hacen revivir su infancia meridional con mayor intensidad?

—Cuando vivía en Normadía, en Caén por ejemplo, y después en París, siempre lamenté —y expresé mi pesadumbre— de estar exiliado del Mediodía, de la región meridional francesa. Mis primeros textos fueron para decir que prefería las torres cuadradas a los campanarios puntiagudos. Siempre lamenté que mis gustos más íntimos... realmente tengo la certeza de que en la región meridional me encuentro en el corazón de mis creencias, de mis gustos más íntimos (el gusto es algo mucho más importante que las necesidades)

—Entonces no tiene la impresión de haber regresado al Mediodía, sino de nunca haberlo dejado...

—Sí, porque siempre tuve nostalgia de él.

—A los ochenta años, ¿adónde ha llegado el hombre y su idea del hombre, el escritor y su idea del escritor? ¿Es la edad de la sabiduría?

—Pienso en la palabra de Lucrecio: la sapientia, es decir, una sabiduría que no tiene nada que ver con la de un niño sensato, sino una especie de conocimiento, en un cierto sentido "munita", o sea, fortificado (en el texto de Lucrecio, es eso). Es a la vez un fortalecimiento de las convicciones profundas, de los gustos más íntimos... y encontrar la autenticidad —me atrevería a decir— étnica...

—La vejez sólo trae consigo, pues, una confirmación.

—Sin duda no es un descubrimiento, sino una confirmación. Es cierto que desde la infancia ya tenía la convicción... Estaba

seguro de que me encontraba, a partir de una cierta latitud geográfica, en el corazón de mis creencias... que la cabaña más insignificante para guardar herramientas, en la campiña de Provenza o del Languedoc, era como una especie de templo.

—*Entonces, a su edad, ¿no tiene ninguna sensación de hastío, de desengaño sobre algunos aspectos de la vida y del mundo?*

—¿Desengañado? Acabo de decírselo: es evidente que uno no puede ser completamente optimista. Sería estúpido, si sabemos muy bien a donde vamos y que la presencia de lo trágico, la presencia de la muerte, el hecho de que la muerte y la vida estén imbricadas una con otra, que la vida no sea más que una tibieza de 37 grados centígrados (más cercana a la muerte que a la vida, para decirlo claramente)... sería absurdo... es decir, no obstante un pesimismo profundo que es evidente, que no podemos dejar de tener, el coraje y la virtud (en el sentido original del término) consisten simplemente en querer vivir —o sea, un arte de vivir, una ética que nos permite seguir viviendo pese a que sabemos de sobra a donde vamos.

—*¿Podría reconocerse en el retrato que le hizo Dubuffet, en el cual sólo aparece bajo un aspecto risueño?*

—Sí, risueño. Aunque el retrato que me hizo Dubuffet no haya sido titulado como un retrato de Francis Ponge, cada visitante del Museo de Arte Moderno en Amsterdam me reconoce porque es evidente que Dubuffet tiene grandes cualidades de caricaturista. A pesar de los rasgos caricaturescos que da a sus personajes, hay caracteres que lo hacen reconocible.

—*Regresemos a la literatura. ¿Cómo se sitúa usted en relación con la poesía y con los poetas surrealistas?*

—Me interesaban mucho por igual las preguntas que se hacían los surrealistas y que yo mismo me planteaba (creo que hay en ello un fenómeno de época y de edad también, es decir, pienso que la juventud siempre es surrealista y que por esa razón siempre habrá lectores del surrealismo, en el sentido en que los jóvenes son anarquistas, polémicos, etc.), al tiempo que me hacía las mismas preguntas que Paulhan sobre la primacía, sobre el carácter sagrado de la palabra y del lenguaje. Pero difería mucho de los surrealistas en la medida en que experimentaba un cierto distanciamiento frente a su actividad espectacular, ese lado suyo de estar actuando siempre, en escenario, gesticulando, ser un espectáculo a cada instante para negarlo todo, etc. Es probable que eso también se deba a mi origen, muy cercano a un cierto comedimiento, una reserva, casi una austeridad, que son mi tara protestante, muy próxima a los cátaros, muy próxima también a los romanos

de la época de Catón.

—*Es lo que quedaría del calvinismo de su infancia.*

—Sí; del calvinismo que no es sino una forma de lo que se llamaba la virtud romana, la de los antiguos romanos, que son exactamente la misma cosa.

—*Y que no es de ningún modo incompatible con el materialismo, por ejemplo, de la época de Epicuro.*

—Por supuesto. Nunca he entendido muy bien la historia del Jardín de Epicuro. Epicuro siempre me ha parecido —sobre todo a través de Lucrecio— severo, sobrio...

—*Una sabiduría que sería más estoica que libertina.*

—Creo que la Invocación a Venus es algo positivo. No es en absoluto una desvergüenza.

—*Es bien conocido su gusto por la pintura, su acuerdo con los pintores. Pero, exceptuando a Rameau (en La société du génie), ha hablado muy poco de los músicos. ¿Ha escrito, en realidad, muy poco sobre ellos, o quiso el azar que sus textos sobre pintura fuesen más difundidos?*

—Realmente he escrito muy poco sobre música.

—*¿Y por qué motivo, ya que usted tenía conocimientos en ese terreno?*

—Alrededor de los siete años, me pusieron a tocar el piano y les pareció que tenía dotes. Incluso figuré en pequeños conciertos de cámara organizados por una señora aviñonesa que traía solistas de Lyon y de otros lugares... Pensaron que sería músico, compositor... Seguí tocando mucho el piano; de hecho, mis padres tocaban, mi padre el violín y mi madre el piano, y viví dentro de un ambiente musical. Por el lado de mi padre había habido un gusto enorme por la música. Pero el caso es que, en un determinado momento, tuve que abandonar el piano porque los estudios en el liceo me absorbían completamente. No volví a tocar hasta más tarde, ejercitándome durante todo el día para llegar a tocar bien... pero también me di cuenta de que perdía los nervios al expresarme de ese modo... y me expresaba interpretando lo mejor que podía obras que no eran mías (porque jamás compuse)... Decidí entonces explayarme mediante la escritura.

—*Pero, al escribir, ¿no podía hacer con los músicos lo que hizo con los pintores?*

—No... Porque sucede que por el lado de mi madre no... mi familia tenía que ver más con las artes plásticas... y por otra parte, en cuanto a mi literatura, me parece que no tenía nada que decir sobre los músicos porque yo había interpretado música; es decir, que la cadencia, el ritmo— el lado *emocionante* de un fragmento de tiempo, de la duración (lo interesante en la música es la modificación emocionante de un fragmento de duración)— y la

escritura son la misma cosa. También el lado *dramático* (en el sentido en que el drama es la acción) creo que lo tengo: es innato en mí porque así soy naturalmente, no tengo necesidad de ocuparme de él. No he escrito sobre música; he escrito textos que no necesitan ser musicalizados. Siempre están proponiéndome...

—*Ha hablado de Rameau. ¿No podría haber hablado de otros compositores con los medios propios de su arte?*

—He hablado de Rameau por varias razones. Primero, porque siempre me ha parecido que Rameau, comparado con Bach o con otros músicos barrocos, tenía todas sus cualidades y, además, algo particularmente francés; es decir, un cierto gusto por la lítole, porque no agota los temas, y debido a su inventiva es sumamente nuevo, tan moderno en su época en comparación con otros. Representa exactamente el equivalente de Chardin en la pintura, comparado con Rembrandt, por ejemplo. Con relación a Bach, Rameau encarna las cualidades particularmente francesas con humor, pero también con una audacia que le permiten unirse al Parnaso, al Panteón. También hay que decir que los grandes músicos franceses del siglo XX, Debussy, Ravel, escribieron homenajes a Rameau. Ahora se considera a Rameu como uno de los más grandes músicos. Es evidente que hay también otros músicos que admiro muchísimo.

—*¿Monteverdi?*

—Monteverdi o Purcell. Sobre todo Monteverdi, en quien la palabra está simplemente *coloreada* por la música... la palabra está allí... el verbo (*Francis Ponge golpea en la mesa*). Es asimismo extraordinario... como cuando la Champmeslé recitaba a Racine. Pero aunque no me he referido a los músicos, han estado a menudo en mis textos. Los cito como un pedestal... hay referencias frecuentes.

—*¿Cómo lee un texto que no es suyo?*

—Lo leo palabra por palabra, signo tras signo. En cierta ocasión, para ganar un poco de dinero, incluso fui corrector de Gallimard; estaba, pues, obligado a leer signo tras signo, palabra tras palabra (*golpes en la mesa*), prestando atención a todo. Opino que es la única manera de leer, de realmente leer; es decir, hay que tener en cuenta cada palabra, cada espacio entre palabras, etc. Por eso, además, sólo puedo leer muy, muy despacio, y juzgar muy rápido el interés que tiene un texto para mí con unas cuantas frases... tal vez incluso basta una sola frase de un autor para juzgarlo.

—*¿El oficio de corrector ha contribuido a que vea el rostro de una palabra tan bien como el escucharla?*

—Lo he dicho, lo he escrito: la palabra es un ser con tales dimensiones... Y también soy un pésimo lector; no puedo leer una cosa por el interés de la intriga, de las ideas, etc., sino que la manera en que están colocadas las palabras, las letras dentro de las palabras, hace que me parezca que esté bien o que no lo esté.

Hay textos que es preciso leer palabra por palabra, letra por letra, como ya se lo dije, y a la vez leerlos muy rápido...

—¿Una comprensión global?

—Sí; una comprensión global... Hay textos que es necesario someter a estas dos lecturas. Es muy importante, porque hay cosas que se le aparecen a uno, núcleos, en una lectura rápida. Me acuerdo que Paulhan tenía una manera de leer (era su oficio... el número de manuscritos que recibía...); debía decir si era publicable o no. Recuerdo haberlo visto en su despacho, con obras de quinientas páginas, hojeando a toda prisa, de veras, y detenerse en la página, en el pasaje, donde se descubría la cualidad, lo esencial. ¡Qué insensata la rapidez de esa lectura!

—¿Su manera de leer lo lleva más hacia los poetas que a los novelistas?

—Naturalmente algunas novelas me interesan mucho, pero cualquiera que sea la obra escrita, se trate de filosofía, de literatura, de historia, de poesía, en prosa, etc., me gusta en la medida en que esté bien hecha desde el punto de vista del lenguaje, de la escritura. Lo que me interesa es el punto de vista, si se quiere, estético... y considero que todo está relacionado con la literatura, es decir, con la literalidad.

—Hoy en día, seguimos apegándonos a la autenticidad del testimonio, al documento humano, a la historia vivida...

—¡Claro! Olvidamos que estamos dentro del lenguaje y que la manera en que está hecho (palabras, letras, etc.) es lo único que cuenta, que escribimos textos con palabras y no con ideas (*golpes en la mesa*). Creo que eso ya fue dicho mucho antes de que yo lo dijera, pero lo olvidamos a cada momento.

—Es lo que pensaba Mallarmé, y Mallarmé sostenía que en cuanto se trabaja con el lenguaje, se está en el terreno del poeta.

—Eso es. En lo que se refiere a la prosa y a la poesía, no me interesa en absoluto distinguir los dos géneros, que no son géneros... Con bastante frecuencia cito un texto de Montesquieu... Hace poco me preguntaron por mi idea de la poesía en el siglo XVIII y dije que los dos más grandes poetas del siglo XVIII fueron Buffon y Montesquieu.

—En una entrevista reciente dijo que no sabía lo que era la poesía, pero que sí sabía lo que era un higo. ¿Qué es, pues, un higo, y en qué con-

siste ese saber?

—Un higo es, evidentemente, un objeto que distinguimos en el mundo exterior; y es una palabra. Esa palabra corresponde a ese objeto, pero a ese objeto que provoca una sensación, unas sensaciones que en una persona sensible son relativamente variadas, difíciles de soportar, y al mismo tiempo son bastante arrebatadoras. Es posible aplicar otras palabras a lo que hoy llamamos connotaciones, asociación de ideas... Un higo es, por lo tanto, un objeto del mundo exterior que produce emociones, sensaciones y asociaciones de ideas que, si las rastreamos con el ánimo de expresarlas —aún si esas asociaciones son en especial subjetivas, parciales, completamente... personales y arbitrarias—, ya que me encapricho en sacarlas a la luz, en escribirlas, modificarán mi idea del higo, mi idea del lenguaje. Y ocurre que esa manera de comer un higo, de saborearlo verdaderamente —un higo seco del mundo exterior—, también será para mí la ocasión de una determinada arte poética, de una cierta idea de la poesía que me permitirá decir que el modo en que trate el lenguaje, como trato el higo (es decir, de una manera *incisiva*) gracias a la resistencia y no-resistencia (la especie de elasticidad de las palabras, de la palabra), me hará llegar, si insisto, a algo sabroso. El higo es una manera de ser que corresponde a una ética y a una arte poética. Eso es un higo para mí.

—*Su conocimiento del higo se encuentra, de este modo, muy próximo al conocimiento erótico.*

—Es algo que también implica un placer, un gozo provocado por una voluntad de vencer una cierta... de vencer ciertos tabúes.

—*En varios de sus amigos, como en Paulhan o Malraux, el Oriente estaba presente; sobre todo la India y China. ¿Cuál es su posición a este respecto?*

—Como siempre, encuentro dentro de mí razones no sólo para comprender, sino también, en cierta medida, para aceptar las posiciones de mis amigos. Por otra parte, creo que lo que hacía que Paulhan, en todo caso, admirara el Zen o el Tao era el hecho de que suprimen el principio de no-contradicción. En eso estoy totalmente de acuerdo... yo mismo me contradigo sin cesar; tengo necesidad de la contradicción y estoy totalmente en contra de las antinomias.

—*En Occidente, la idea de la no-oposición de los contrarios ha estado a menudo vinculada con un misticismo, pero existe igualmente.*

—Sí, sí... Existe eso y también la impresión de que, en la "geopolítica", el Extremo Oriente adquirirá de seguro un lugar muy importante. Las cosas suceden actualmente entre China y la

banca americana.

—*¿Podría decirse que el Oriente ha tenido alguna influencia en sus ideas, en su arte?*

—En cuanto a mí, ya que trabajo dentro de la lengua francesa y de las raíces indo-europeas considero utópicos esa especie de esperanto que practican gente como Joyce o Pound... Ellos recurren a todas las raíces. No creo que uno pueda hacer otra cosa más que adentrarse en su propio idioma.

—*Finalmente se llega a la misma universalidad en la lengua propia.*

—Por supuesto. Se llega a la misma universalidad en el objeto más insignificante.

—*Pensando en ciertas reticencias, en ciertas objeciones o lamentaciones de los espiritualistas cristianos hacia usted, me pregunto si, con respecto a Claudel, tiene la impresión de que su visión del mundo debería aceptar una mayor oscuridad, menos vínculos y un mayor drama que en el escritor católico.*

—Primero, estoy persuadido de que Claudel también es perfectamente dramático... No es seguro que haya estado encantado, muy feliz, por hallarse en la fe cristiana, católica... Sí es seguro que el drama, bajo la forma de pecado o Dios sabe bajo qué forma, existe en Claudel... Lo que me conmueve de Claudel es, por una parte, el aliento, la grandeza, el ánimo, los recursos tan hondos... el hecho de que sea generoso... en fin, que es demasiado grande para sí mismo (al igual que Proust)... y por otra, que también es sumamente sensible al lenguaje. A cada momento juega con las palabras, también se ocupa de la etimología, etc... y en eso estoy totalmente de acuerdo más con Claudel y, por otro lado, con Valéry, que con Paulhan.

—*Pero, ¿no podrían decir los cristianos que encuentran respuestas en Claudel ahí donde usted sólo plantea problemas, e incluso problemas insolubles?*

—Sí, claro. Porque creo que el solo hecho de pensar que se puede responder es una... no quiero decir una estupidez (*risa*). No hacemos más que ir de una pregunta a otra. No hay nada en la conclusión que no esté ya en las premisas, o como lo digo en alguna parte, en la fatiga.

—*¿Qué piensa de la palabra desacreditada "inspiración", y cómo nace en usted la necesidad de escribir?*

—Primero, no creo que la inspiración esté desacreditada. En la actualidad, volvemos a una especie de neo-romanticismo. La gente cree que son magos.

—*Me parece que en la crítica —universitaria en particular— la inspiración no es una palabra o una noción muy empleada.*

—"Desacreditada" en la medida en que hubo, por una parte, una especie de neo-clasicismo de los escritores de la Nouvelle Revue Française (por ejemplo, los *Prétextes* de Gide) contra el romanticismo y el simbolismo. (Es evidente que si me adherí a las posiciones de la NFR, a los grandes patrones de la NRF, fue en la medida en que su reacción en contra del simbolismo me parecía... iba con mis propios gustos, con mis propias intenciones). En la actualidad, la inspiración, la oración y luego la resignación, el gusto por lo que es indecible... desgraciadamente el infinito es una tendencia del espíritu humano (el hecho es que, por definición, no podemos intentar expresar lo que es inexplicable... es absolutamente absurdo).

Entonces, ¿la inspiración? ¿Qué es lo que me hace arrancar? ¿Qué es lo que hace que me ponga a escribir, a querer por encima de todo expresarme? Debido a que he experimentado una sensación o un conjunto de sensaciones, un complejo de sensaciones, el cual es una emoción muy violenta al encuentro de un conjunto —digamos estético—, se trate de una persona, de un objeto, de un paisaje, de una obra pictórica, en fin, del conjunto hombre, pintor... También experimento una emoción muy violenta al encuentro de una persona, un ser o una cosa; y eso es lo que me hace arrancar. Todo mi trabajo consiste en ir... encontrar... y mi texto debe dar cuenta de la fuerza de esa primera emoción, del poder y de la necesidad... sí, todo lo que... sé por anticipado... sé cuál era mi emoción y entonces mi texto ideal ya existe... sólo es necesario que lo escribía (*golpes en la mesa*).

—*En un determinado momento comienza a escribir...*

—En el momento en que, al final del brazo, mediante ese órgano suplementario que es el protaplumas (ya que escribo muy pocas veces directamente en la máquina de escribir), inscribo, bastante a menudo en la fuerza misma del objeto en cuestión. Recuerdo, por ejemplo, la primera escritura de *Galet*: eran grandes letras redondas u ovaladas. Es instintivo, una especie de... la forma misma de mi escritura... cuando hablo de una retórica por objeto, es realmente la huella humana al final del brazo (hablo de ello en uno de mis textos). Si usted quiere, abro... en fin, yo... mi emoción hace que me arroje sobre el papel y escriba, que inscriba el objeto; es decir, la manera en que (hay una cita de de Condillac que es formidable)...

—*¿Ese arrojarse inicial tiene una velocidad constante?*

—Es casi inmediato... frenado por los escrúpulos... por el hecho de que... al mismo tiempo, hay un empuje casi erótico, un deseo que me hace escribir; y, por otra parte, una especie de mo-

deración, el deseo de no salir del objeto, de predisponerme por completo, que mis nervios estén en dirección de ese objeto. Tengo la paleta entera por anticipado; si me salgo de ella, por poco que sea, rayo o no escribo, simplemente me detengo. Luego, vuelvo a arrancar siempre desde el centro...

—*Si la circunstancia es propicia, ¿le sucede que pueda avanzar bastante lejos sin recurrir a la pluma, trabajando un texto en la cabeza?*

—No. Casi nunca se trata de una escritura mental, sino inmediatamente de una expresión y de una expresión inmediata... en forma, con una sintaxis, y no bajo una forma de escritura telegráfica, de notas... No se trata de notas, es preciso que la frase está allí, el ritmo es necesario, que haya una sintaxis, lo que obliga a leer con un cierto ritmo, con una cierta cadencia...

—*Me refería a la materialidad de la escritura. Puede ocurrir que debido a un viaje bastante largo, o incluso en el metro, no se disponga ni de una pluma ni de papel.*

—No lo creo. No soy de los que siempre traen consigo un cuaderno y un lápiz, como Artaud, como muchos que anotan sobre cualquier trozo de papel.

—*Lo guarda entonces en reserva, hasta que tenga la posibilidad de escribir.*

—Generalmente sí. Pongamos por caso *La Famille du sage* (la dedicatoria a mi padre). Deseaba escribir, en particular, para mi hermana, que estaba mucho más traumatizada que yo por la muerte de mi padre cuando éramos todavía muy jóvenes (y él también). Tenía que escribir eso también para ella, para mi hermana. Entonces tomé el tranvía en lugar de ir al trabajo, en lugar de ir a Gallimard. Pasé (*golpe en la mesa*) la parada del tranvía en la que me bajaba de costumbre para llegar a la calle de Grenelle, y fui hasta la estación de Lyon. Hubo un accidente enfrente del Jardin des Plantes, sobre el andén, y subí a otro tranvía... Casi hubo un muerto —eso no me detuvo—, tenía que ir a la estación de Lyon, y llegué a la estación de Lyon. Compré un boleto para Fontainebleau, y en el entronque de la pirámide... del obelisco... en ese momento, de noche, pasaban pocos coches... y ahí, sentado en una banca entre dos árboles, empecé a escribir mi texto en plena noche... y en una habitación de hotel... fue en los tresbolillos del parque y en esa habitación totalmente impersonal donde terminé mi texto.

—*¿Puede escribir en un café, en un lugar público, en medio de la muchedumbre?*

—Cuando lo he hecho ha sido, por ejemplo, en el Flore sobre una pequeña mesa en el primer piso. Al lado, había una mesa

donde estaba Sartre; del otro lado estaba Simone de Beauvoir... Hablaban entre ellos y escribían, escribían. Mi texto, creo que sobre Fautrier, sobre los *Otages*, y también creo que el texto sobre Dubuffet, lo escribí allí porque necesitaba sobre todo calor (no teníamos carbón). Iba al café para calentarme y también para conseguir cigarros (en el mercado negro). Algunas veces escribía en la cocina, con las hornillas encendidas, para calentarme.

—¿Hay, entre todos sus textos, algunos escritos muy rápido?

—Sí. Hay momentos en que todo fluye. Por ejemplo, la última secuencia de *La Seine*, algunas secuencias de *Le Verre d'eau* (donde yo mismo lo digo). Hay un momento en que todo fluye, en que todo llega en apoyo de...

—Entonces, para usted, lo que otros llaman "inspiración" se situaría más bien al final y no al principio.

—He señalado incluso en *Le Verre d'eau*... el galope de la escritura... sigo escribiendo incluso si me salgo del tema para no perder el ritmo de la caza. Todo fluye y todo parece bueno.

—Su posición política no tiene nada en común con la izquierda clásica y, sin embargo, los intelectuales llamados de izquierda continúan viendo en usted a un maestro ejemplar. Escritores y publicaciones de izquierda lo celebran más que aquellos que se sitúan en la derecha. ¿Esto se debe a características de su obra que inducen a la gente de izquierda a ver en usted algo que corresponde a su visión del mundo, a su idea del arte?

—El *Malherbe* fue escrito mucho antes de 1958 y ya era gaullista sin saberlo... Recuerdo a Malraux diciéndome... yo mismo diciéndome que no había enviado el *Malherbe* al general porque creía que todo lo que decía ahí contra Pascal, al ser él católico, le resultaría insoportable. Entonces Malraux me contó cómo había transcurrido la entrevista del general con el Papa, "Santo Padre, hablamos desde hace diez minutos y no se ha tocado el tema de Francia" (*carcajadas*). El hecho es que mucho antes, en el momento en que los comunistas (yo era comunista) casi estuvieron en el poder, muy infatuados de estar en el primer gobierno de de Gaulle —y en el que los escritores partícipes de la resistencia, comunistas u otros, se aprovecharon de todo, se pasearon en todos los países para darse a conocer (en Grecia, en Yugoslavia, en los países del Este, etc.)— yo nunca quise aprovecharme del hecho de haber participado en la resistencia. A partir de ese momento me hastié del comunismo. En realidad, fue hacia 1946 cuando lo abandoné, sin hacer de ello, por otra parte, un asunto publicitario, sin publicar una carta de dimisión o Dios sabe qué... cuando comencé a no pagar ya mis sellos de cotización, a no cotizar y a no tener mi credencial del partido. Fui comunista en el momen-

to en que fuimos sorprendidos —uno mismo, la esposa de uno— por la invasión hitleriana. Estábamos obligados a ello porque sabíamos lo que eso representaba desde el punto de vista del espíritu.

—*También me había dicho que su salida del P.C. estuvo igualmente relacionada con el hecho de que no podía aceptar ciertas directrices imperativas que recibía.*

—Claro. También porque... cuando creía que el ideal comunista era magnífico, que era el partido de la fraternidad (nos llamábamos "camarada", en seguida nos tuteábamos), me di cuenta que era exactamente lo contrario. Era el partido de la denuncia, lo contrario de la fraternidad.

—*Mi pregunta aludía a la posición de los intelectuales de izquierda con respecto a usted.*

—Todavía me acuerdo que, al encontrármelo en los corredores de Gallimard durante un acto político —ya no recuerdo cuál— que acababa de tener lugar, Jean Genet me dijo: "Bueno, debería(n) estar contento(s), usted(es) comunista(s). Contesté: "¿Yo, comunista? Pero si yo soy más bien monárquico, y monárquico chino; es decir, soy partidario de los emperadores de China". Le gustó, pero no entendió. Lo cierto es que creo que, en la actualidad, una reflexión en torno al plano político, una reflexión verdaderamente profunda sobre la política, debería preguntarse si en realidad el ideal democrático y la historia de la Revolución francesa no son el origen (esto está, por otra parte, en el texto de *Le Mariage de Figaro*) de todo lo que soportamos desde esa época, es decir, las guerras, el servicio militar obligatorio, etc., etc.; y si no deberíamos poner en entredicho este régimen, esta manera de gobernar...

—*Pero, entonces, esa intelligentsia parisina... usted cree que ella...*

—Ella cree que... supongo que ella cree que aún soy comunista; muchos lo creen todavía (Genet me dijo: "usted, comunista", cuando hacía mucho tiempo que había abandonado el partido, sin hacer escándalo naturalmente, no lo convertí en una oportunidad para darme publicidad, me fui sin bombo y platillos, sin una carta abierta como la mayoría de los que les gusta hacer de sí un espectáculo).

—*De todas maneras, ha escrito textos (¿no será el que citó sobre Le Mariage de Figaro? que son bastante claros para que la gente, si los lee, no se equivoque.*

—Pero la gente no lee (risa). Mi texto sobre Stalin y la muerte de Stalin también es claro... Sólo que esos intelectuales creen, por una parte, que todavía soy comunista, y por otra, sienten eviden-

temente (si se quiere) que mi posición, que mi manera de escribir es de algún modo *progresista*, que está constantemente adelantada, vanguardista, es decir, lo clásico que hay en mí es a pesar de... (también lo digo en el *Malherbe*: pensamos tan sólo en el futuro), pero tenemos necesidad de un punto de partida, y ese punto de partida es la tradición.

—*Y tampoco puede impedir que la palabra "materialismo", incluso provista del epíteto "epícureo", no suscite la idea de una posición...*

—Por supuesto, mientras que es totalmente lo contrario... es decir, el materialismo presocrático es totalmente opuesto al materialismo dialéctico. Lo grotesco es que... Todo el mundo cree que nunca se ha pensado, ni hecho ni actuado como lo hacemos ahora, que estamos en la primera revolución desde todos los puntos de vista, desde el punto de vista de la escritura, de esto y de aquello, cuando es evidente que existe el eterno retorno (todo eso lo ha dicho muy bien Borges y otros muchos). Esta pretensión (*risa*) y esta ignorancia verdaderamente burda, en fin, esta inculcatura hace que no nos demos cuenta de que todo ya ha sido pensado, si no escrito... porque todo queda aún por escribirse.

—*Un paréntesis a propósito de su evolución política: el caso de Malraux, primero cercano a los comunistas, y después gaullista...*

—Debo decirle que esas nociones de derecha y de izquierda son completamente imbéciles. Es evidente que existe una izquierda gaullista también progresista, al menos, hacia la justicia (no digo igualdad porque es una estupidez). Porque de Gaulle lleva a cabo una política de izquierda (*golpes en la mesa*) —el anticolonialismo, la independencia de los pueblos, el discurso de Pnom-Penh, etc.—, mientras que ellos no. Gastan dinero, y es todo (*risa*). Eso dura desde 1924, desde la famosa historia de Herriot que rebasó los límites. Después de haber perseguido a Clémenceau, se vieron obligados a ceder el poder a Poincaré, luego de un año de haber rebasado los límites...

—*Tal vez tenga alguna cosa que añadir.*

—A propósito de la palabra oral... me resulta interesante la palabra, el pensamiento, es decir, las palabras en su estado naciente... y, por otra parte, esta entrevista da muestra a cada instante de las imperfecciones, del lado fangoso, un poco sucio —si usted quiere (como cuando digo que hablar, explicarse mediante palabras, equivale a meter la ropa sucia en una vieja maleta, en un granero o... y uno sale un poco asqueado)—, mientras que para hacer algo limpio hay que ponerse a escribir (*golpe en la mesa*)... y por supuesto hablo aún peor de lo que escribo... no digo que escriba muy bien, pero ciertamente no escribo tan mal como hablo.