

El paso del tiempo: la secreta evidencia en Max-Pol Fouchet

Covadonga GRIJALBA CASTAÑOS

Universidad de Almería
grijalba@ual.es

Recibido: 14 de julio de 2009

Aceptado: 7 de noviembre de 2009

RESUMEN

La vida, como la muerte, temas universales de la literatura de todos los tiempos, ocupan un lugar importante en la obra de Fouchet. Los dos polos de la existencia son para él algo natural. En el análisis que realizamos del volumen de relatos *Évidences secrètes*, el autor nos da una clara muestra de su interés por el paso del tiempo y por la muerte; Tánatos está en el trasfondo, inspirando e informando los textos con su constante presencia, entre los secretos más evidentes de cualquier vida.

Palabras clave: Fouchet, paso del tiempo, relatos de vida y muerte, *Les Évidences secrètes*.

Le sens du passage : la secrète évidence dans Max-Pol Fouchet

RÉSUMÉ

La vie comme la mort, sujets universels de la littérature de tous les temps, occupent une place capitale dans l'oeuvre de Fouchet. Ils sont pour lui des événements naturels, les deux pôles de l'existence. L'analyse que nous offrons du recueil de nouvelles *Les Évidences secrètes*, montre l'intérêt de l'écrivain pour le passage du temps et pour la mort. Situé à l'arrière plan, Thanatos inspire les textes et les façonne avec sa présence constante, parmi les secrets les plus évidents de toute vie.

Mots clés: Fouchet, sens du passage, récits de vie et de mort, *Les Évidences secrètes*.

The passing of time: the obvious secret in Max-Pol Fouchet

ABSTRACT

Life and death, two universal topics in the literature of all times, take a very important place in Fouchet's works. Both poles of the existence are for him something natural. In our analysis of the collection of tales *Les Évidences secrètes*, the author gives us a clear sample of his interest by the passing of time and the death. Thanatos is on the background, inspiring and informing the texts with his presence, between the most obvious secrets of any life.

Key words: Fouchet, passing of time, life and death tales, *Les Évidences secrètes*.

« C'est dans la mort que l'amour
est le plus doux ; pour l'homme qui
aime, la mort est une nuit nuptiale,
un secret de doux mystère »
Novalis¹

1.- Preliminares.

El 25 de agosto de 1980, el poeta Jules Roy, encargado de pronunciar el elogio fúnebre del escritor Max-Pol Fouchet (1913-1980) en la Basílica de Vézelay, destacó una de sus más íntimas y profundas razones de vivir, la presencia de la muerte como inseparable compañera: *Personne plus que Max-Pol Fouchet n'a été plus habité par la mort* (Roy, 1980: 25). Una inclinación y una inspiración alimentadas por el recuerdo de los amigos que habían atravesado ya su umbral, a los que dedicaba un recuerdo triste y constante. *La mort², c'est les autres – je veux dire : ceux que nous aimons et que nous voyons mourir. Nous la connaissons par eux* (Fouchet, 1979 : 30).

Max Paul fouchet nació en 1913 en Saint-Vaast-le-Hougue, península de Cotentin, en la Baja Normandía. Siendo él pequeño, la familia se trasladó a Argelia por motivos de salud del padre. En este país vivió más de veinte años, mantuvo una estrecha amistad con Camus y se relacionó con los escritores más famosos de la época, Cocteau, Saint-Exupéry, Éluard, Aragon, Eliot, Gide, etc. Tomó parte activa en grupos de resistentes, antes y después del desembarco aliado en el Norte de África. Creó la revista *Fontaine*³, órgano de la “Resistencia” intelectual en Argelia durante la guerra contra el régimen de Vichy, en la que publicaba proclamas poético-patrióticas y daba cabida a autores afines a ese movimiento, como los mencionados. Esta labor tuvo su continuidad desde Londres y en el propio París.

Al terminar la guerra recorrió varios continentes antes de instalarse de nuevo en Francia, a principios de los años 50, donde se incorporó a la radio y a una incipiente televisión con programas de tipo cultural como “Lecture pour tous”, “Le fil de la vie”, “Terre des Arts” o “Italiques”, por los que se dio a conocer al gran público. Simultáneamente publicó una vasta y variada obra que incluye novela, ensayo, crítica de arte, estudios arqueológicos, relatos de viajes y poesía; fue también periodista en *Libération*, profesor de historia del arte, crítico de arte, conferenciante, cineasta y arqueólogo. En sus últimos años se retiró a Vézelay, donde falleció en 1980.

¹ Texto que encabeza el poema de Fouchet *La mer intérieure*, recogido en *Demeure le secret* p. 84.

² En las citas de textos de Fouchet consignamos en letra no cursiva los términos referentes al tema que nos ocupa. En las citas sangradas irá en cursiva.

³ La revista bajo la dirección de Charles Autrand se llamó inicialmente *Mithra*; tras el segundo número se hace cargo Fouchet que la rebautiza como *Fontaine*. Se publica bimensualmente en Argel desde 1939 y en 1947 desaparece. París sería su último lugar de edición.

A pesar de su agnosticismo, no exento de un gran sentido de lo espiritual, cercano a la moral franciscana y a la mística⁴ de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, antes de ser inhumado su cadáver fue acogido en la Basílica que tanto le gustaba. En ese acto, el franciscano P. Pascal Seynhaeve pronunció una emotiva oración por su alma (Roy: 9-12) en la que, como muestra de esa sensibilidad especial, se refirió al editorial de *Fontaine* que llevaba por título “De la poésie comme exercice spirituel”⁵, donde Fouchet defiende la gran poesía, la que hace pensar en los problemas básicos del hombre y la trascendencia. *Les exercices spirituels d'un Ignace de Loyola ou d'un Juan de Yepes ne sont pas aussi distants qu'il paraît au profane des démarches d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé.* (Fouchet, 1968: 200), especialmente cuando el hombre es capaz de desprenderse de lo accesorio para descubrir con paciencia la iluminación entre la oscuridad y el sufrimiento. En las palabras que cierran el prólogo vuelve a explicitar la unión poético-espiritual: *Les routes d'Emmaüs sont diverses comme toutes les voies de ce monde. Mais l'auberge terminale est unique, et unique la lumière irradiée du pain pétri par d'humaines mains et par de divins doigts révélé*⁶.

En Vézelay se había instalado anteriormente su amigo Jules Roy quien, al igual que varios de los intelectuales que frecuentó, como Grenier, Audisio, Amrouche, Lambert, Gide o el editor Charlot, compartieron amistad con otro escritor residente en el Magreb, Henri Bosco, que desde Rabat mantenía encendida su propia lámpara de libertad con la revista *Aguedal*⁷.

Roy, en el citado elogio fúnebre, subraya especialmente la belleza de dos de sus publicaciones, *Évidences secrètes* e *Histoires pour dire autre chose*, como características de su genio de hombre y de humanista, así como la luz que le iluminaba y que le permitía ver más allá de las cosas más sencillas, los sueños de libertad, justicia y dignidad y el impulso hacia una trascendencia que se le escapaba, pero a la que se aferraba entre sus dudas y sus esperanzas.

Si bien la presencia de Tánatos ha sido una constante universal en la temática literaria, enfrentándola a Eros, impulso vital -y con mucha frecuencia emparejándolos-, no todos los autores literarios que la han tratado la mencionan de forma explícita y prefirieron aludir a ella veladamente, dejándola en el trasfondo o utilizando términos para definirla, como la Innombrable o la Desconocida, entre otros.

⁴ Calificada por Queval como mística personal, *Max-Pol Fouchet*: 40.

⁵ Préface de Fouchet al especial de la revista *Fontaine*, nº 19-20, mars-avril 1942, dedicado a las relaciones entre la poesía y la mística. Artículo reproducido en Fouchet, 1968: 199-204.

⁶ La trayectoria de este hombre polifacético es analizada desde su obra poética por varios autores, quienes resaltan el papel de la poesía en toda su obra. “La tâche principale pour lui, résidait dans la poésie” (Favre: 95), aunque cultivara otras actividades aparentemente menos poéticas. « L'oeuvre de Fouchet est peut-être, avant tout, une action poétique, qui s'exerce de la forme la plus avouée de la poésie : le poème, jusqu'à l'expression en apparence la plus prosaïque : la télévision, la communication de masse » (Queval : 25).

⁷ Roy y Bosco mantuvieron una larga relación epistolar en la que el nombre de Fouchet aparece varias veces. Vid.: « Henri Bosco et Jules Roy: un dialogue d'hommes » en *Cahiers Henri Bosco* nº 25, pp. 89-191. Curiosamente no hemos encontrado menciones de Fouchet sobre Bosco, pero en el citado número especial de la revista *Fontaine* dedicado a la poesía (págs. 273-276, vid. nota 5) vio la luz por primera vez el interesante ensayo de Bosco “L'Exaltation et l'Amplitude”.

También se han interesado por la muerte estudiosos desde campos muy diversos, como la antropología filosófica, la religión, la sociología, la psicología o la historia, bien aisladamente, bien en tratamiento interdisciplinar. Citamos como más representativos a Johan Huizinga, Alberto Tenenti, Edgar Morin⁸, Jean Delumeau o Philippe Ariès⁹, cultivadores de la historia de las mentalidades¹⁰, que han buceado en los usos y costumbres de distintas épocas y pueblos, analizando tanto el miedo que suscita la muerte, como la evolución de la imagen y tratamiento que a lo largo de la historia se le ha dado y la actitud del hombre occidental ante ella; sus importantes aportaciones se han plasmado en obras capitales para el conocimiento de un tema que ha sido motivo de reflexión y de preocupación para el hombre de todas las culturas, épocas y ámbitos geográficos.

De acuerdo con los estudios de Ariès, la imagen de la muerte ha ido evolucionando a lo largo de los siglos en la cultura occidental (analiza un largo período, desde la Edad Media hasta el siglo XX, aunque no abarca todo Occidente) y llega a concretar cuatro tipologías o visiones escatológica sobre el final de la vida: “la mort apprivoisée”, “la mort de soi”, “la mort de toi” y, por último, “la mort inversée”. La humanidad ha pasado de la imagen de la muerte familiar y cercana, amaestrada o domada, de los primeros tiempos, a otra muerte que califica también de prohibida, y que se corresponde con la de nuestra época.

A la vista de estas imágenes, estimamos que la forma en la que Fouchet se enfrenta a la muerte estaría más acorde con el primero de los tipos, al considerar ese momento sujeto a la ley ineludible de la naturaleza, como algo que sobrevendrá al culminar la vida del individuo:

La antigua actitud para quien la muerte es a la vez algo familiar, cercano y atenuado, indiferente, se opone sobremanera a la nuestra, temerosa de la muerte hasta el punto de que no nos atrevemos a pronunciar nunca su nombre. Por eso, esta muerte familiar recibe aquí el título de *muerte amaestrada*. (Ariès, 1982: 26).

Cierto que Fouchet había asimilado y asumido las etapas históricas intermedias al aceptar serenamente su muerte propia y la ajena, tal como hemos visto en una

⁸ En su obra *L'Homme et la Mort devant l'histoire*, Corrèa, París, 1951, apunta que existe una relación entre la actitud del hombre ante la muerte y la conciencia que tiene de sí mismo. Con la expansión del yo se produce una cierta evaporación de la conciencia de la muerte, de ahí que el hombre moderno, poseído de sí mismo y dentro de su concepción materialista del mundo, sólo ve en la muerte un cadáver, unos despojos, sin otras connotaciones.

⁹ Publica *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen-Âge à nos jours* (Seuil, 1975), obra que su autor califica de prólogo o antecedente de *L'homme devant la mort*, (Seuil, 1977); la primera, traducida al español por Josep Elías como *La muerte en Occidente* (1982), y la segunda, en versión de Mauro Armíño, publicada como *El hombre ante la muerte*, en 1983. Estas obras representan una de sus principales aportaciones al tema al analizar el cambio de concepción experimentado por el hombre y, en consecuencia por la sociedad, ante el fenómeno de la muerte.

¹⁰Disciplina conocida también como la *nueva historia*, creada por Huizinga, Lucien Febvre y Marc Bloch hacia 1960, continuada por Georges Duby, J. Le Goff y Michel Vovelle, cultivada y seguida por Ariès, surge como una rama de la historia y alcanza su apogeo en los años setenta. Abarcaría aspectos de antropología, historia cultural e historia social

cita anterior (Fouchet, 1979:30) —experiencia que vivió en la desaparición de sus queridos amigos y, más intensamente, en la de su esposa-, sin llegar a identificarse con la última, “la mort inversée”, convertida en un tabú, en un escándalo frente a la vida, en algo que hay que ocultar o ignorar lo más posible, desterrándola de nuestra visión, de nuestros sentimientos y emociones. Porque, tal como se puede apreciar en su obra y en su vida, Fouchet habla en todo momento de la muerte sin tapujos, *comme on parle d'une amie, pas par goût spécial* (Rouquet, 2000: 181); la considera una etapa necesaria, un símbolo, como la noche o el sueño, ya que hay que morir para renacer, a modo de regeneración. En *Fontaines de mes jours*, que recoge las conversaciones con su amigo Albert Mermoud, recuerda la cultura de los pueblos primitivos indios o africanos y en especial la mejicana, en su familiaridad, nada morbosa, con la muerte. *J'aimerais, moi aussi, franchir la ligne de nuit avec ma case et mes boeufs* (Fouchet, 1979: 15/16). Confiesa con toda sencillez la importancia que para él ha tenido este acercamiento: *La mort, je lui dois trop. Elle est depuis mon adolescence, avec la solitude, ma plus fidèle compagne, et j'ai vécu en bonne intelligence avec elle* (Fouchet, 1970 : 29/30). La descubre en la vida misma y en el arte: en la música (*La Jeune Fille et la Mort* de Schubert, *Das Lied von der Erde* de Mahler), en la pintura (*La Jeune Femme et la Mort* de Baldung Grien, *L'Île aux morts* de Böcklin): *Avec ces peintures de mort, si je les possédais, je vivrais* (Fouchet, 1979: 31) y en grandes obras de la literatura, en especial Hölderlin o Novalis y todo el romanticismo alemán del que se siente deudor y que él contribuyó a divulgar. En su novela *La Rencontre de Santa Cruz*, hay un elemento que refleja ese interés del autor; por ella desfila continuamente un coche fúnebre, usado también para bautizos, que lleva pintadas en la carrocería las palabras *Vida y muerte*.

Es en *Évidences secrètes*, colección de diez “nouvelles”, donde vamos a sumergirnos para hacer brotar de ellas esa familiaridad con la muerte, su connivencia con algo que, en nuestros días es denostado. Las referencias al fin, a la muerte y su entorno, destacan entre sus páginas por el uso de un léxico explícito y situaciones concretas, que mantienen “viva” su presencia.

Observamos en el título una aparente contradicción entre los términos que lo integran, ya que si lo evidente se supone claro, estaría a la vista, por lo que no sería secreto ni necesario desvelarlo. Pero se trataría de abrir aquí una vía para descubrir lo oculto que, por otra parte, es una certeza, algo evidente¹¹. *Certes, l'essence des choses demeure secrète, ne se livre pas entièrement, mais une brèche se produit dans le mur des apparences et le poète entrevoit ce qui jusqu'alors lui restait caché* (Favre, 1989: 101).

El secreto enlaza unos relatos con otros, como el que rodea la muerte del fakir, el fin de los árboles, los mudos, etc.; en todos se muestra dicha relación, y será él mismo quien lo explique:

¹¹ Otros títulos de su bibliografía parecen incidir en el tema del secreto, de lo oculto, ¿nuevas evidencias por desvelar quizá? Como ejemplos, *Histoires pour dire autre chose* o *Demeure le secret*, un bello poemario, *Une oeuvre qui emprunte ses épigraphes à Novalis et à Holderlin, et qui se révèle hantée par l'énigme du monde. Grand voyageur, attaché aux joies de la vie, ouvert à tous, Mas-Pol Fouchet fut secrètement secret* (Bancquart, 1989 : 104).

Intituler un livre *Les Évidences secrètes* revenait à dire que les instances les plus importantes de notre vie: l'amour, l'incommunicabilité entre les êtres, la solitude, etc., devenaient invisibles par suite de leur évidence. (Fouchet, 1979: 263).

Había aprendido a prestar atención a cuanto le rodeaba, a mirar en profundidad con los ojos del cuerpo y del alma, para identificar esas evidencias secretas en lugares, hombres, poesía, palabras, imágenes, encuentros, misterios o rostros, para finalmente acercarse a todo y a todos con empatía, desde cuantas formas y medios de expresión y comunicación cultivó. *Max-Pol Fouchet aime sonder l'imperceptible, l'immatériel, pour leur redonner, si l'on ose dire, cette "consistance" qui définit la vie, caractérise l'humain.* (Claudon, 1989: 66).

Todas las novelas están relatadas en primera persona, por un narrador que habla en nombre propio e induce a confundirlo con el autor. Le confiesa a Albert Mer-moud que algunos relatos eran recuerdos verdaderos y otros pura fantasía. Desgrana las historias evocando recuerdos que parecían dormidos, evidencias que reposan en el silencio de la mente y que actualizan distintos aspectos de la vida, tal como expone en la titulada "Dieu": *J'écris, la mémoire s'éclaire, les souvenirs se précisent* (95)¹², toda una metodología que marca los pasos de la evocación¹³.

La recuperación de ese recuerdo nos lleva de novela en novela, de título en título, alguno inocuos, e incluso optimistas, como "L'amour de l'Art" o "La beauté du monde", sin referencia alguna al tema de la muerte, lo que podríamos considerar otra contradicción entre esos enunciados y su contenido.

No es la muerte, en sí misma, la temática de los relatos, pero es evidente que está muy presente, interpellando nuestra curiosidad de lectores, que se enfrenta a una obra cuyo mensaje hay que captar, como otra evidencia secreta. Si bien cada novela es independiente de las demás, hemos podido encontrar ese rasgo de identificación común, sea bajo la presencia soterrada de la muerte, o bien de la desaparición, la pérdida o el transcurrir del tiempo.

En cuanto a la tipología de muerte/muertes, pérdidas y desapariciones, *Les Évidences secrètes* nos revela ejemplos que podrían someterse a comparaciones y establecer paralelismos con los modelos expuestos por Ariès. Unas irrumpen con violencia, como ocurre con el fakir o con Aubierge, en ambos casos ante una cierta indiferencia del narrador, o de las personas más próximas. También están presentes otras muertes violentas, las provocadas por los desastres de la guerra, que trunca vidas y sueños. Aparecen, por el contrario, muertes que llegan tranquilas, en casa, con sus seres queridos en la cabecera de la cama, unas vidas que van apagándose lentamente como ocurre con Julien y Clémence o Tante Louise. Desapariciones/pérdidas se descubren en la imposibilidad de hablar, la ruptura de la amistad y confianza entre profesor-alumnos, las figuras que giran en el reloj o las estaciones del año, que afectan a personas, paisajes o momentos vitales de la humanidad.

¹² Las páginas entre paréntesis, sin otra referencia, remiten a la obra objeto de análisis.

¹³ Fouchet hilvanó y grabó sus recuerdos personales con el sugerente título, a modo de comienzo de cuento infantil, *Un jour, je m'en souviens...*

Si las muertes son más concretas, y es el léxico quien las pone de relieve, el tema de las pérdidas o desapariciones, con la salvedad de las expuestas en el párrafo anterior, está presente de manera transversal en todos los relatos, por cuanto existe latente una conciencia de acabamiento, también explicitada en el léxico o mediante alusiones. El paso del tiempo lo devora todo.

2.- *Les Évidences secrètes.*

Un recorrido detallado por los títulos que integran este volumen nos ayudará a comprender e intentar desvelar las secretas evidencias de Fouchet.

2.1. “Le Fakir Breton”.

La historia tiene lugar en la infancia y primeros años de adolescencia del narrador, que los evoca desde la madurez de su vida, con una gran dosis de nostalgia y, en cierto modo, de anticipación a su propio fin. *Aujourd’hui que je passe du côté de l’ombre* (11), sabe que está en un momento crucial de su vida y hace un gran esfuerzo por recordar, siendo consciente de la dificultad que esto entraña:

Je vais *mourir*, je le sais, bien que s’éloigne à peine la maturité. Les années, du moins, me sont comptées. Je ne puis établir de plans à longue échéance. Proche de l’oubli, il me faut être sage. Tant d’amis sont *morts*, je m’étonne de vivre¹⁴. On mûrit en soi la *mort*, nul besoin de philosophie pour le savoir, comme la grenade, paraît-il, mûrit grain après grain. Un dernier grain reste à devoir se détacher, c’est nous¹⁵. Vous me voyez sourire à la pensée que ce mûrissement s’appelle la vie, sourire simplement, sourire, -et pourquoi plus, ou pourquoi moins... (12).

En el paisaje de infancia, al niño le gustaba recorrer la pantanosa orilla del río, donde proliferaba la brujería, cuyos sortilegios transmitían *les secrets de vie et de mort* (17), y entre las leyendas, la que decía que por la noche se oía el chirriar de un

¹⁴ Otros autores, como es el caso de Zola, parecen atravesar situaciones de ánimo similares; la muerte de varios amigos y sobre todo, la de su madre, el 17 de octubre del mismo año, sin duda desencadenaron en el autor la angustia y obsesión por la muerte, según relata Goncourt en su *Journal: Ce soir, après diner, au pied de ce lit qui a l’air d’un lit d’archevêque dans un drame de Boulevard, Zola se met à parler, selon son habitude, de la mort. Cette idée de la mort est plus fréquente encore chez lui depuis la mort de sa mère ; et après un silence, il ajoute que cette mort a fait un trou dans le nihilisme de ses convictions religieuses, tant il lui est affreux de penser à une séparation éternelle. Et il dit que ce hantement de la mort, et, peut-être, une évolution des idées philosophiques amenée par le décès d’un être cher, il songe à introduire dans un roman, auquel il donnerait un titre comme *La douleur*. (Goncourt, 1956 :236).*

¹⁵ Sobre esta idea hace un juego de palabras en su entrevista a Jacques Chancel: *Chaque grain mûrit l’un après l’autre. Et puis il reste un dernier grain qui doit mûrir. Ce dernier grain qui mûrit, c’est mourir. À mon âge, on devient si plein d’amis et d’êtres disparus.* (Rouquet, 2000: 195)

carruaje invisible, *c'est la charrette des Trépassés* (24)¹⁶, como la carreta fantasma de tantas tradiciones mitológicas y religiosas. Sorprende que, a pesar de encontrarse junto a un río, no considere la imagen de Caronte, pero en Fouchet primaba lo celta sobre lo clásico.

En este ambiente de magia, nada de extraordinario supone ir a ver la representación de un Fakir bretón que atraía a la gente de la región. Al atravesar el río que pasa ante sus ojos, piensa en su largo recorrido, *Et tu erres, murmurais-je, et je tenais cette manière de dire pour un appel me concernant – et rimant si bien avec terre, avec air, avec mortuaire* (14). Y ya lo imagina antes de llegar a perderse en el mar, *le fleuve, lui, bougeait, toujours dans le même sens, vers la mer, vers sa fin* (16); así, el narrador presta menos atención a las aguas corrientes del río que a su anticipada muerte, que tendrá lugar en la confluencia con el mar, en la zona conocida por “l'estuaire”.

La descripción que hace del atuendo del fakir, no puede ser más explícita sobre el particular: *De noir vêtu, on l'eût pris pour un employé des Pompes funèbres* (27).

Tampoco su propia casa escapaba a estas consideraciones; la presencia del padre enfermo, casi siempre en estado de postración, deja ver al niño la imagen de un hombre en constante lucha contra la muerte: *Père était à contre-sens de la vie. La vie le contournait, le dépassait, le laissait déjà sur un invisible rivage, où il était seul, échoué* (35). Este hombre no tardará mucho en abandonar este mundo, pero entre tanto, en el hospital, *Dans la ville, là-bas, il luttait, de toute son énergie, contre la mort...* (40)¹⁷

Ya adolescente, estudiante en la ciudad regresa por vacaciones y pregunta por el fakir, pero nadie quiere darle explicaciones; parece un secreto que no quieren develarle y finalmente él mismo descubrirá que su desaparición se debe a un posible suicidio, pues había aparecido colgado en su pajar, quizá por problemas económicos, aunque los lugareños hablaban de una muerte debida a los brujos del Marais, celosos de su éxito.

Después de haber conocido su época de esplendor mediante los fantásticos trucos de magia que hacía, aunque no eran tan infalibles, el fakir se sumerge en el anonimato de la muerte, se disuelve una vida llena de esplendor que había llegado a suscitar tanta atracción para todos y más aún para los ojos de un niño soñador como el protagonista.

¹⁶ Entronca con la rica tradición mitológica céltica, en especial con el personaje de Ankou, siervo da la Muerte, encargado de llevarse las almas de los que habían de morir, que enarbola una guadaña al revés y va en una carreta que chirría y que, según esta creencia, quien se cruce con él fallece ese año.

¹⁷ Pasaje muy relacionado con la situación real del autor, cuyo padre, gaseado durante la guerra, vivió a partir de entonces como un enfermo crónico necesitado de cuidados, e incluso obligado a trasladarse a un clima más favorable.

2.2. “L’usage de la parole”.

El narrador sitúa la acción en el sur, en una ciudad que, por su clima, paisaje, festivales de música lírica, y sus magníficas fuentes, nos sugiere Aix-en-Provence¹⁸. *Loin des provinces habituelles, où les pluies ne connaissent pas de saison... cette ville du Midi a des étés de cigales, de calcaire blanc* (43). La vida diurna deja sus calles desiertas en las horas fuertes del estío o por la noche, dando la impresión de que sus habitantes habían desaparecido o huido, estaban como *ensevelis (...)* *Ma marche ne résonnait pas dans des couloirs de mort* (48).

En este relato no aparece abiertamente la muerte, pero pueden interpretarse como tal determinadas carencias, pérdidas o aboliciones.

El narrador con ocasión de asistir a uno de esos festivales, se aloja frente a una casa burguesa en la que una voz destemplada no cesa de emitir expresiones malsonantes y groseras, que le distraen de su concentración y que no callan ante su orden de guardar silencio; todo ello entre la pasividad de sus propietarios, un matrimonio de edad, de aspecto respetable, cuyas maneras y atuendo contrastaban con su indiferencia ante las palabrotas que profería la voz que, finalmente, se descubre que es la de un loro en su jaula.

La situación de carencia a la que nos hemos referido anteriormente, se desvela cuando el narrador observa que esta pareja recibe una visita con la que se comunican con sonidos guturales y con las manos; todos eran sordomudos, en ellos había tenido lugar la desaparición de los sentidos del oído y la palabra y, por tanto, eran incapaces de saber qué decía el ave parlanchina.

En el festival del año siguiente, el melómano regresa al mismo hospedaje y siente curiosidad por saber qué ha ocurrido en la casa de enfrente. Allí todo sigue igual, en apariencia; los ancianos están sentados leyendo y la jaula está sobre la mesa, pero ahora no se escuchan obscenidades, el loro sólo emite balbuceos, sonidos estrangulados, semejantes a los que emitían los dueños. El loro, al imitarlos, ha perdido la facultad de emitir palabras.

La historia se termina mostrando otra estampa más actual: los ancianos ya no viven allí, se han instalado en el campo y su hija con su marido dentista ocupan el piso; de la consulta sólo llega el ruido del instrumental o alguna queja de pacientes. Se deshicieron del loro regalándoselo a un marino de paso, que lo lleva en su barco, pero que ya no hace reír, se había vuelto mudo por completo. La desaparición de los ancianos y del loro marca el final de la historia.

2.3. “Les arbres de la plaine”.

Todo el relato está recorrido por la muerte, que le confiere su razón de ser y lo convierte en la historia de una desaparición generalizada, en la que el tiempo parece pasar muy lentamente.

¹⁸ No en vano esta ciudad es conocida también como “Ville d’eau”, por sus aguas termales y “Ville de fontaines”, por las numerosas fuentes monumentales que adornan sus calles y plazas.

Desde su nacimiento, Julien, permítasenos la expresión, era la imagen viva de la muerte, como lo demuestran abundantes términos referidos a él: *Julien ne fera pas de vieux os* (61), *Julien sentait le cimetière* (62), o al llegar a la adolescencia, *un adolescent malingre* (61). Pero, contra todo pronóstico, su debilidad física ocultaba, como se dice comúnmente, una delicada salud de hierro y el protagonista sobrepasa la edad de la adolescencia, e incluso es declarado apto para el servicio militar. Ya adulto, sobrevive a toda su familia, que había estado convencida de que él moriría antes que nadie. Pero la muerte no respeta nada, tampoco las previsiones de sus seres más cercanos, compartidas por todo el pueblo, quienes al ver a Julien con el traje de ceremonia en su boda con Clémence, se lo imaginan con *son costume sombre, comme s'il eût été le croque-mort de son propre enterrement* (63) y piensan que no va a sobrevivir a la noche de bodas, *comme un condamné qui mourrait à l'aube* (64), o quizás a la luna de miel.

Para enterrar a los miembros de su familia vuelve a vestir el traje de novio y sus convecinos no podían dejar de verlo con connotaciones sepulcrales; *Certains, le voyant au bord de la fosse, goupillon en main, se retinrent mal de songer à une incongruité* (64). Único heredero, recibe un terreno poblado de álamos, altos y frondosos, que eran su orgullo y de cuyo cuidado se va a ocupar personalmente. Desde horas bien tempranas atraviesa el pueblo para cuidar sus árboles, cada vez más agotado y enfermo, despertando al vecindario con su incansable tos, sus carraspeos y esputos. Los vecinos, hartos de oírlo, deciden, con el nuevo alcalde a la cabeza, que debe ir a un sanatorio, por razones de salubridad pública. Estaban convencidos de que no regresaría o, en su defecto, *s'il revient jamais (...) ce sera mort* (68); pero, contra todo pronóstico, como había ocurrido siempre, regresa al pueblo, aunque ya no se levante más. Permanece postrado, al cuidado amoroso de su mujer. Desde su cama, instalada en la planta baja, en el comedor, contempla un reloj en la pared de enfrente, *l'horloge aide à passer le temps*¹⁹ (73). Pero él resiste, aunque los vecinos piensan que su muerte ocurrirá en cualquier momento: *Est-il défunt?* (69), se preguntaban, mientras el rostro inexpressivo de Julien parecía, por momentos, compadecerse de ellos, que seguirían viviendo cuando él ya no estuviera. *Parfois son visage exprime l'étrange commiseration des mourants pour ceux qui ont encore à vivre* y los demás se repiten como una salmodia: *Est-il mort? (...) Non pas encore* (71).

Julien vive como ausente y sólo se interesa por sus árboles, que eran para él algo esencial; los vecinos le responden que están muy bien. En el fondo piensan que como los quiere tanto, había que fabricarle el féretro de la misma madera, y así hicieron.

La vida de Julien era la crónica de una muerte largamente anunciada, algo que se retrasaba sin explicación lógica. Cuando al fin se materializa la noticia de su muerte, es recibida sin sobresaltos, con cierta frialdad, pues hacía tiempo que había caído en la indiferencia, que es otro tipo de muerte. *Julien a pris place parmi les disparus*

¹⁹ El reloj es un símbolo muy presente en la vida del autor, que lo llevaba siempre con media hora de adelanto, para intentar ganar, aumentar el tiempo; también se destaca en varios textos de este libro.

(71). Su adiós va a resultar incluso un poco protocolario: *Il n'a droit qu'à un deuil de circonstance. Il a trop attendu* (74), como reprochándole tanto retraso²⁰.

Su viuda creía que ella también moriría enseguida: *Julien est mort, vous allez bientôt m'enterrer* (75). Arregla bien toda la casa, cierra las habitaciones superiores y ocupa su lugar en la misma cama, en la misma sala y contemplando el mismo reloj. Ha asumido el papel de Julien en todos los detalles; espera y no piensa más que en el momento final, que el reloj marcará con el inexcusable paso del tiempo.

Pero las similitudes con el esposo muerto no se quedan ahí, sino que empieza también a interesarse por los árboles. Sus vecinos no pueden dejar de mirarse sorprendidos: *Les peupliers! Il y avait belle lurette qu'il avaient été abattus! (...)* *Quand il mourut, depuis longtemps la plaine était nue* (77); para poder sufragar los gastos de la enfermedad de Julien, había sido necesario vender la madera de los árboles y la misma Clémence había dado su consentimiento, aunque parece haberlo olvidado. A los dos les ocultan la realidad con mentiras piadosas. Los álamos habían desaparecido, lo cual había significado, junto con la muerte de Clémence, otro nuevo duelo en esta familia abocada al aniquilamiento.

2.4. "Dieu".

Dedicado a Yves Berger²¹, el relato nada tiene que ver directamente con el tema de la muerte. La acción vuelve a situarse en Bretaña, *aux frontières de l'Est* (85), parece referirse al "Finisterre" como frontera, a la vez principio y fin que evoca la muerte, la desaparición de la tierra.

Su maestro M. Desrayaux, desarrollaba una pedagogía cercana a los alumnos y en su vida personal buscaba una relación directa con la naturaleza, como caminar sin sandalias siempre que podía, en clara alusión al tránsito, al regreso y disolución en la tierra creadora. *Qu'il y ait le moins d'épaisseur possible entre la terre et nous – disait-il encore. Le rêve serait de vivre sa vie à même la terre. Nous passerions plus facilement sous elle...* (88).

Por su aspecto especial, de rigidez corporal, los alumnos lo imitaban hundiendo los cuellos entre los hombros, con la mirada fija y los ojos desmesuradamente abiertos, como petrificados; pensaban representar así a las esfinges, de ahí que llamaran también al profesor "le Sphinx", y los compañeros de otros cursos al verlos, exclamaran: *Oh, les morts!* (86). Dada su extrema delgadez, *le squelette se montrait avec la rigueur de dessin d'un ancien maître* (90). Y, siguiendo con el símil, Fouchet parece recrearse en el léxico de ultratumba:

Nous appartenions à l'espèce des *imputrescibles*, de ceux que l'humus aurait du mal à digérer. Comment ne pas songer à ces *morts* retrouvés après des siècles, purs sarments (...) *embaumés* par le sable ? M. Desrayaux dressait devant nous une image d'éternité permise. (90/91).

²⁰ Esta actitud nos hace evocar el relato de Maupassant "Le Vieux", donde el matrimonio, que aguarda la muerte del padre de ella, lo tacha de inoportuno por morir cuando menos les interesaba, aguándoles la fiesta que estaban preparando para lo funerales. Vid. *Le Horla, Contes du Jour et de la Nuit*.

²¹ Escritor y Editor, fue director desde 1960 a 2000 de Grasset, casa editorial que publicó esta obra.

A “*Sphinx*” le gustaba rodearse de misterio, como el creado en torno al armario de la clase, que ellos habían imaginado lleno de secretos. Pero, al descubrir que estaba vacío, se sienten defraudados y engañados, por lo que urden una trampa; a una señal convenida, toda la clase desaparecería, como venganza hacia el profesor.

Después de que el responsable de la asistencia trajera el registro para la firma del certificado de que no faltaba nadie, cuando el maestro se da la vuelta, sorprendentemente en la clase no había nadie:

Tous nous avons disparu sous nos bancs, emportant avec nous cahiers et livres (106).

« Je ne punirai, dit-il, que les veules : ceux qui réapparaîtront dans le monde de lumière avant la cloche du départ ». Nous étions donc condamnés à rester sous nos tables « dans la ténèbre », selon son expression. (106/107)

Desaparición de la vista del profesor y bajo los pupitres, inmersión en las tinieblas para reaparecer en el mundo de la luz ¿hay algún símil más claro de una muerte?

La admiración que el niño siente hacia el profesor le hace sentir culpa y remordimiento por lo hecho, que se agrava cuando descubre a su maestro solo en el parque, en postura de meditación, con aspecto cansado, muy lejos de la imagen rígida de “*Sphinx*”. El niño sabe que le habían fallado y que ahora le han perdido, ha muerto también la buena relación que les unía.

2. 5. “Les figures de l’horloge”²².

Se trata de una historia fantástica, de localización imprecisa, en un lugar del que el narrador ha perdido la noción, como ha perdido el recuerdo de quién le ha invitado o el motivo de su estancia “là-bas”:

Le lieu, je sollicite en vain à ma mémoire, continue de m’être imprécis (...) mes souvenirs, à l’ordinaire si fidèles, enclins même à surgir sans appel, ne m’obéissent plus, Eux, toujours affamés de présent, se refusent de l’envahir. (113)

Le ha abandonado el recuerdo, en una clara referencia a la desaparición o muerte del pasado, enterrado en el olvido. El autor ha querido que el texto flote en una cierta irrealdad, sin precisiones, para centrarse más en el mensaje que quiere transmitir.

Un coche lo recoge y va como invitado a ese lugar, cargado de baúles rebosantes de ropa, para hacer frente a todos los cambios climáticos que va a vivir. El lector asiste a acontecimientos más o menos misteriosos, en algún lugar en el que sus ciudadanos presencian el paso del tiempo, representado por el transcurso acelerado de las estaciones que se encadenan sin solución de continuidad. *Où je me rendais, les quatre saisons, m’avait-on dit, se suivaient dans le cours de la journée* (115).

Fouchet recurre de nuevo a la imagen del reloj; desmontar su mecanismo era el entretenimiento favorito del protagonista, *comme s’il permettait d’arrêter le temps*,

²² Dedicado a Pierre Gascar, escritor y periodista. Fue dos veces premio Goncourt con “Les Bêtes” y « Le temps des morts », Grand Prix de l’Académie Française y prix Roger Caillois.

de le nier même, puis de le remettre en marche, à ma guise, selon mon désir, m'occuper des pendules, si j'ose l'écrire, est mon 'passe-temps' (121). Una afición nada banal, que le permite jugar con el tiempo y erigirse en su dueño. Detener el tiempo, un sueño fantástico que ha ocupado a muchas generaciones de seres humanos, era para él un simple pasatiempo.

Además, en la historia narrada, otro reloj se revela fundamental para la vida del lugar visitado; es el que señala el cambio de estación para que los habitantes se vistan, o desvistan, conforme a la climatología correspondiente a cada una de ellas. Es un famoso reloj, situado en lo más alto del campanario de la ciudad, y que el invitado puede ver sin moverse de su habitación; tiene la particularidad de dar las horas con una sola nota, pero de tono distinto, entre el *do* y el *si*, de forma que, en este país amante de la música, sólo por el sonido se puede saber la hora. También es famoso por las figuras que lo adornan y que aparecen cada hora, llenas de naturalidad y realismo; tanto, que unos decían que eran seres humanos condenados a aparecer y desaparecer (morir y resucitar); otros, que eran humanos bajo el efecto del encantamiento, y para otros, en fin, personajes de teatro pagados por el estado, unas opiniones que dividían a las familias. Estas figuras se acercaban al visitante invitado para honrarlo y, al verlas de cerca, descubre en ellas algunos rasgos en común: *Tous avaient un air de famille. Sur la face et le corps des enfants, je lisais les signes du grand âge, peut-être la mort déjà* (129), debido sin duda a ese paso tan rápido de las estaciones, que asimilaban el año a la duración de un sólo día.

Después de haber vivido en primera fila esta extraña experiencia del paso fugaz del tiempo, tras un solo día de ausencia, y sin haberse movido de la habitación de invitado, regresa a su casa, con sus relojes. Mientras vacía los baúles recibe la vista de su amante que llega de una fiesta de disfraces con el rostro cubierto por una máscara, provocándole un cierto estupor: *Le visage? Plût au ciel... Je reculai. Il n'était qu'une tête de mort* (127), y naturalmente, su primera reacción es de rechazo, porque hay en ello algo que no termina de encajar, Eros y Tánatos unidos en la misma persona y en el mismo momento. *Marier à mes yeux la beauté que vous êtes et la mort que votre beauté défie? Vous m'avez effrayé* (127). Quizá el acelerado paso del tiempo vivido no era más que un anticipo de esta visión final que asocia belleza y muerte. Realidad y ficción parecen algo premonitorio. Ella le pide que arroje la máscara al fuego de la chimenea, así ambos rechazan la imagen cercana de la muerte, pues aunque no sea más que una representación, su máscara cruel inspira miedo.

Parece como si en esta historia todo lo vivido hubiera sido únicamente un sueño del que despierta al ver la máscara de la muerte.

2.6. “La mayonnaise et les papillons”.

Las anécdotas vividas junto a su tía Louise, que nunca llegó a saber hacer la mayonesa, porque no era capaz de mantener la atención hasta que el huevo batido con el aceite estuviera a punto, llenan este relato. De ahí que le diera al sobrino un sabio consejo: *la plus sage d’espérer* (132).

Ambos eran enemigos de jaulas y de encierros, ni siquiera de barcos dentro de botellas. La tía recogía los pájaros o perros que llegaban, los alimentaba y luego los dejaba libres. Como nota distintiva de su manera de ser, *Elle avait le sens du passage* (133). Apreciamos la presencia, una vez más, del paso del tiempo, de la espera, que ella tenía muy arraigada porque *Elle savait (...) que les choses vous échappent quand on les va saisir* (136); las cosas llegan y desaparecen, pasan, es la fugacidad de la vida y del tiempo llevada a todas las formas de la creación. Ella misma se había constituido en un ser de acogida temporal.

Por esta forma de entender la vida eran incapaces de coleccionar mariposas, pues sería tanto como matarlas y enterrarlas; *les fixer d’une épingle sur un socle de liège, les mettre ensuite dans un cercueil de verre* (133), algo muy cruel con unos seres que, con el simple hecho de tocar sus alas los dedos se impregnan de una sustancia polvorienta que las desintegra y *de cette perte infime, les papillons meurent* (133).

Todos parecían querer mucho a la tía y el narrador, que está muy cerca de ella cuando se aproxima su despedida, le oye decir: *J’ai tant vu mourir, me confia-t-elle un soir, j’ai tant vu mourir... Je suis prête, mûre*²³ (136). Ha visto pasar los años y los acontecimientos, que se han traducido en experiencia de aprendizaje y de maduración para afrontar el último trance. El sobrino, evocando aquellos momentos, sigue desgranando las palabras de tía Louise. *La mort nous envahit, nous emplît de morts* (136), porque en una larga vida se asiste a la desaparición de muchos seres cercanos y queridos.

Termina recordando que en la cabecera de su cama le contaba él historias reales o inventadas sobre San Francisco de Asís, el santo que tanto amó a los animales. El narrador reincide en el tema de la muerte: *Tante mourut sans qu’on s’en aperçut (...) nous aurions appris s’il y a quelque chose de durable (...) Tante était passée* (138). Estaba tan preparada y madura para ese momento de su vida, que el óbito sobreviene en paz y en silencio. Durable – perecedero – paso del tiempo, una temática que Fouchet no deja de explotar.

2.7. “L’amour de l’art”²⁴.

El otoño es la estación favorita del narrador. Mientras considera pasajeras las demás estaciones, en ésta, que normalmente sugiere decadencia, principio del declive hacia la desaparición, él se siente bien y se instala en ella; *Les autres saisons me*

²³ Vid. Nota 15.

²⁴ Hubert Nyssen es el destinatario de este relato. Escritor nacido en Bélgica y fundador de Éditions Actes Sud, que publicó algunos de los libros de Fouchet.

regardant passer, comme je les regarde s'enfuir. Quand vient l'automne, c'est tout le contraire. J'ai l'impression d'un ancrage (142).

Detrás de ese sentimiento se esconde, por una parte, la nostalgia del paso del tiempo, *Certaines nostalgies nous comblent plus qu'un retour au pays natal* (144) y por otra, su atracción hacia una pintura que representa el otoño sobre el mar y que había admirado desde niño. Cuando finalmente la hereda, la guarda sin volver a mirarla, ya que no quiere aferrarse a ninguna imagen, no le gusta conservar fotos, *les images me font peur, peur qu'elles ne vivent* (145), y en su mente se funden la fantasía sobre la realidad con la ficción representada en el cuadro.

El otoño representa la explosión del color de la naturaleza que alcanza en esta estación las tonalidades del amarillo, el naranja, el púrpura, el escarlata y el oro. Ve ese color en todas partes, pero sabe de su falta de permanencia, de su fugaz presencia:

Le monde (...) fourmille de petits points rouges qui clignent, scintillent, mais n'aller par les cueillir, ils se faneraient plus vite que les coquelicots des champs, si tôt défraîchis dans un vase, leurs pétales pendants. (146/147)

Esta referencia a la caída de los pétalos marchitos evoca la tristeza y nostalgia del tiempo que huye y, detrás de todo ello, la muerte. Pétalos de flores diversas, entre las que no podía faltar el crisantemo amarillo o naranja, asociado en nuestra cultura con los cementerios y en especial, con la festividad en la que se acude a rendir culto a los fallecidos, adornando con ellos sus tumbas. *Le chrysanthème est la fleur de la Toussaint. On en met des pots sur les tombes, aux Trépassés. C'est fleur de mort.* (159).

El personaje emprende la búsqueda del color otoñal y lo persigue hasta encontrar, a toda costa, una esposa pelirroja, a la que no ama, pero que le recompensa con poder contemplar el color de su pelo. Cuando ella muere ahogada, sin que él estuviera a su lado, quiere imaginar esos momentos y se pregunta: *Quels furent ses derniers instants? (...) l'embarcation chavira (...) il vit Aubierge se débattre avant de couler (...) Le spectacle de sa chevelure disparaissant comme le soleil s'enfonça dans la mer...* (159). El color rojo era lo único que le inspiraba, e incluso al conocer la trágica noticia de la muerte, sólo la imagina como un espectáculo, el de la cabellera al sumergirse en las aguas, sin manifestar ninguna otra emoción por la pérdida de su mujer²⁵.

²⁵ En este relato Fouchet trata con cierta banalidad algo que en su vida personal le produjo un gran dolor: la muerte, el 7 de febrero de 1942, de su esposa Jeanne, de sólo 27 años, cuando el barco en el que viajaba, "Gouverneur Général Lamoricière" (que Fouchet descompone en "La mort ici erre", Fouchet, 1979: 69), navegaba frente a las islas Baleares. *Elle détestait la mort de toute sa chair et de tout son esprit... Il est impossible de ne pas dire notre déchirement* (Fouchet, 1968: 61). El autor tuvo una cierta premonición, puesto que en 1941 había escrito un poema sobre el mismo tema, algo que, fatalmente, ocurriría. En algunos de sus poemas une *l'amour, la mer, la mort (...) de façon indissociable* (Fouchet, 1968: 65), con títulos como « Les limites de l'amour », « Préhistoire de la mort » y en especial « La Mer intérieure » cuyos últimos versos dicen: *Je me tourne vers toi vers la mer intérieure/ les yeux lavés par toi je vois enfin/ espoir du devenir baléaire de mon coeur/ agenouillé vivre la mort mourir la vie* (Fouchet, 1985 : 88).

2.8. “La vitre”.

Desde niño había alimentado intensamente el sueño de tener un tren eléctrico, algo que no estaba al alcance de las posibilidades económicas de su familia. Durante años se había tenido que contentar con piezas sueltas y viejos elementos decorativos o vagones que había que empujar con la mano, accesorios que ocultaban la ausencia de lo esencial, que era el tren eléctrico. Más tarde, cuando ya está en condiciones de comprarlo, el sueño ha desaparecido, *il était trop tard* (171). Adulto, vuelve a sus recuerdos, que afloran con gran fuerza, y revive todo lo que creía perdido, para calmar su alma, sus ansias de conocer y de conocerse.

Atrás han quedado la infancia y sus sueños; ahora está situado en un tren real que va a ponerse en marcha. Inge está en el andén y él dentro del vagón, en otro mundo; todo lo que ve desde allí *s’achevait dans la mort du départ* (174). La imagen de la chica se queda como petrificada y poco a poco desaparece *effacée par la foule et la distance* (175). Él recuerda el Port Neuf, que recorrían juntos y la cervecería “Prince Hamlet”, nombre que parece acercarnos a Dinamarca. Luego, el juego de planos se sucede alternativamente, del interior del compartimento, al exterior que se descubre a través de la ventanilla y viceversa. Hay un desfile de paisajes, de pequeñas estaciones, de personas en los andenes, que aparecen y desaparecen cuando se borran de su ángulo de visión mientras el tren continúa su marcha.

Este viaje le sirve para rememorar aspectos de lo vivido recientemente. Parece atravesar ahora el norte de Alemania, por las referencias a la Hansa y la mención al final de la guerra, que ha dejado su terrible huella de destrucción en lo que ve por la ventanilla: *Nous sortions d’une longue guerre (...) la mort avait été si générale et anonyme, emportant des visages familiers et des inconnus* (183). Cruzan una frontera que le obliga a mostrar su documentación, algo que siempre la ha creado desasosiego.

Recuerda que poco antes, paseando por la costa, leía pancartas con la inscripción, “*Danger de mort*” (185) que avisaban de la existencia de minas flotantes que habían varado en la arena, cuando una explosión lanza por los aires a muchos pájaros que se habían posado en lo que parecían rocas.

El viajero se enfrasca en sus pensamientos de la reciente guerra, aunque quiera apartarlos de sí: *Que les morts ensevelissent les morts!* (190). El paisaje que atraviesa ahora es una zona de ruinas, tierra castigada duramente en su industria. *Des usines apparurent. Elles étaient mortes* (191), convertidas en chatarra y todo ello en un país que había declarado la guerra y que finalmente, muy cerca del triunfo, se vio vencido, no sin antes sufrir también los efectos de la contienda, *cédant au reflux de la mort dont il avait ouvert les écluses* (192). La guerra ha dejado a su paso muchos tipos de muertos, también la destrucción de la industria, *des ateliers déserts* (191), y de la riqueza de aquellas tierras.

En los andenes y en el tren se ve gente pobre, mutilados, mujeres, ancianos, víctimas civiles de los bombardeos de represalia. ... *incomplets... amoindris* (195), es decir seres que han sobrevivido a la muerte, pero que conservan y conservarán su estigma. No puede comunicarse con ellos, vencedores de ayer, vencidos de hoy y, cuando quiere observarlos más detalladamente, se desvanecen y sólo se ve a sí mismo reflejado en la ventanilla.

Todo son gestos y palabras de desgarró, incluso al recordar a la novia que acaba de dejar; después de todo lo ocurrido y lo vivido, *Elle allait trouver une maison vide* (198); imperan el vacío, la desolación, la ausencia y la muerte que ha remplazado a la vida.

2.9. “La beauté du monde”.

El título puede responder a la obra del famoso fotógrafo de París Robert Doisneau²⁶ a quien dedica este texto. Relata la historia de un viejo coche fúnebre, un contenido que en nada hacía presagiar el optimista enunciado. En invierno, no se oía llegar al viejo coche fúnebre porque el viento, la nieve y la vida en el interior de las casas, lo ocultaban. Se diría que *personne dans la grande mort de la nature, ne mourait* (201). Fuera del invierno, cuando el coche pasaba, todos los vecinos se asomaban discretamente tras los visillos para preguntar: *Qui donc est mort aujourd’hui?* (202).

El viejo caballo Pompon (al que llamaban también Bouquet) y el cochero Rousset, eran muy queridos por los vecinos ya que, además de desempeñar muy bien su trabajo, de cada casa habían llevado a alguien al cementerio. El caballo era casi uno más de la familia y le atribuían cualidades humanas, como la ternura, pues *Bouquet ne transportait pas les morts vers leur trou, il leur tenait compagnie jusqu’au seuil de la paix* (208/209); en él reconoce el narrador a los animales *psychopompes des plus anciennes religions* (209). Pero Pompon sufre una caída a causa del hielo y es incapaz de levantarse por sí mismo, uncido como está al carruaje. Después de los intentos frustrados del cochero y los vecinos, tuvo que venir la grúa para hacerlo. Cuando al fin consigue izarlo y depositarlo en tierra, todos descubren con estupor que se ha roto una pata.

La primera solución fue sustituirlo por otro caballo, pero nada vuelve a ser igual; el nuevo iba a su aire, a su capricho, sin respetar el ritmo que llevaba la comitiva, ni siquiera al cura, viéndose obligados a seguirlo en su veloz carrera e incluso a dejarle marchar solo. Cuando ya no pueden soportar la situación, el municipio se plantea un nuevo cambio y se impone la modernización. Decir que, *Le corbillard se meurt, le corbillard est mort*²⁷ (213), no era más que una constatación de la realidad. La decisión adoptada es su sustitución por un vehículo motorizado, para lo que sirve una antigua furgoneta a la que pintaron de negro con las iniciales R.I.P., en blanco, pasando a ser conocido por todos como “Rip”.

²⁶ Cineasta y fotógrafo que cobró gran fama sobre todo por fotos de gente en París de la postguerra como la famosa serie de besos y en especial “Beso en el Hôtel de Ville”. Trabajó con Cartier-Bresson y Bobert Capa.

²⁷ La frase guarda similitud con “MADAME se meurt, MADAME est morte!” pronunciada por Bossuet en Saint Denis el 21 de agosto de 1670, en la muerte de Henriette-Anne d’Angleterre, Duchesse d’Orléans. (Bossuet, 1847: 85).

También Rousset tuvo que ponerse al día, sacar el carnet de conducir y convertirse en chófer uniformado, pero ante todos no dejaba de ser lo que siempre había sido, de ahí que *Les garces du pays prétendaient qu'il sentait le cadavre* (215).

Este cambio acarrea otros que afectan a la vida de todo el pueblecito. Ahora ya no es posible oír el trote del caballo, ni el chirriar de las ruedas del viejo carruaje fúnebre; el rodar del furgón se mezcla con los ruidos de todos los coches que pasan y suben hacia la iglesia, de forma que los vecinos ya no pueden distinguir ese sonido entre los demás. Antes todos eran concededores de la muerte de cualquier convecino.

El mensaje final quiere ser optimista y los vecinos del lugar, aún sin olvidarse de la muerte, quiere ahora vivir la vida, *vivre comme vit la terre, pour qui la mort n'est, au fond, que simulacre* (216). Los habitantes del lugar viven y disfrutan en medio del campo, de los ríos o las montañas, sin importarles la estación del año. *Maintenant, en toute saison, la mort était silencieuse. Elle avançait sans faire du bruit. Et seuls les chauve-souris, dans les greniers et les granges, à la nuit, crissent, comme hier le moyeu* (216). Haciendo un juego de palabras podríamos afirmar que, en este proceso, hasta la muerte ha muerto.

2.10. “Les honneurs de la guerre”.

El narrador es alguien que busca evadirse de un mundo que no le satisface; desea perderse y desaparecer durante un tiempo, mientras dure la guerra, principal ocupación de los hombres, que sólo sirve para destruir la vida y sus realizaciones, los símbolos de una civilización que reflejan su historia, obras que son un testimonio de perdurabilidad. De ahí que quiera tomar distancia y elevarse —a una montaña— para poder reflexionar y ver mejor, sin interferencias. Descubrimos un paralelismo con la vida de Fouchet retirándose a Vézelay, desde cuya atalaya podía centrarse mejor en sus reflexiones sobre el hombre.

Es un paisaje seco, desnudo, pelado, sin apenas vegetación, para que la desnudez le hable en este desierto donde, como un eremita, busca la meditación sobre lo esencial de la vida. El hombre, dice el autor, vive mejor en los términos medios. *Aussi bien connaît-on son aisance à mettre, entre la vie et la mort, sous forme de légendes ou de philosophies, de séduisants intermédiaires* (221).

Esta montaña, dura roca polvorienta, *qu'on ne peut prendre en ses mains sans songer à l'initiale et terminale poussière* (221) en clara referencia a la muerte que nos lleva al “pulvis eris et in pulverem reverteris” (Gén 3, 19), la fórmula utilizada antes en la ceremonia del miércoles de ceniza. En cierto modo esa dureza representaba la firmeza y el deseo de permanencia y se aferra a ella porque le permite establecer el contraste con su propia situación de fragilidad: *Les pierres sans détours me donnaient un désir de chair périssable. Leur dureté me faisait connaître ma tendresse inemployée* (223).

Todo le recuerda el envejecimiento, la muerte, la debilidad humana, el paso de la vida: *près de moi, je le sais aujourd'hui, passaient l'enfant, le chien* (226), en fin de cuenta todo envejece, también las imágenes, por bellas que sean. *Elles [les images] ont aussi leur vieillissement, leur façon de mourir* (226) desaparecen las imágenes o

los modelos, los seres reales. *Cerise disparut, avec son chien* (226), *L'image morte, je demeurais les paumes vides, ouvertes au ciel* (227).

Cuando tras la guerra llega por fin la paz, su reflexión sigue fundamentada en términos de muerte: *Ainsi finit par mourir la mort même. Il est une autre mort plus apeurante que la première. Y songe-t-on, le coeur faiblit à la pensée qu'il faut après celle-ci mourir encore* (228). El protagonista ha sabido extraer las enseñanzas que le ha dado la montaña y parece estar en condiciones de acercarse a lo esencial de la vida, en definitiva algo que también el autor, Fouchet, siempre había buscado:

De leurs failles creusées par les eaux, de leurs crêtes aiguës par le vent, de leurs arbres ruinés par les insectes, elles montraient, en vain sans doute, que retrait ou dans le nombre, à part ou avec, seul comme un naufragé ou un coude à coude comme les soldats, on meurt dévoré. (228/290)

3.- Consideraciones finales.

Esta obra, escrita en tono de confidencia y con un lenguaje sencillo, encierra la sabiduría y la poesía de lo cotidiano. Los relatos rememoran aspectos de la vida que nunca se olvidan y la actualizan desde su principio a su fin; en ellos la muerte es sólo un elemento más de aquella, que fluye como los ríos, a la manera de Jorge Manrique²⁸, que cantó de forma sublime y serena la fugacidad de las cosas, el poder destructor de la muerte, sus expectativas y circunstancias, y la belleza efímera de la vida, presentando al hombre como testigo de un interminable pasar.

Fouchet presenta una muerte muy humana, muy natural, en línea con la “mort apprivoisée” de Ariès: *En naissant, nous commençons de mourir et nous mourons chaque jour davantage, jusqu'à la mort proprement dite* (Fouchet, 1979 : 136). Al igual que cantaba en sus poemas, *Le matin de l'espace dure l'espace d'un matin* (Fouchet, 1985: 30), en *Évidences secrètes* existe también una reflexión sobre la vida y la muerte, donde el hombre observa cosas, hechos y acontecimientos, para presentarnos el paso del tiempo, lo efímero de la vida, su grandeza y su desaparición. La muerte llegará inexorablemente y, entre tanto, vemos pasar el tiempo, e incluso también decimos que lo matamos. El tiempo, su devenir y el uso que hacemos de él, se muestra en este conjunto de relatos como el auténtico protagonista y su moraleja oculta.

Incansable viajero, Fouchet recorre el mundo; va de acá para allá en desplazamientos físicos y de itinerario interior, al encuentro con la soledad y el silencio que le permitiera conocer la vida, lo auténtico, lo absoluto, siempre en busca del hombre²⁹ y de su esencia a través del tiempo y del espacio, sin temor alguno a la muerte: *Crois-moi, c'est vrai, je pris la mort pour conseiller, de crainte qu'elle ne fût mon*

²⁸ Sus famosas “Coplas a la muerte de su padre”, representan un monumento literario de gran honra referido al tema de la muerte, pero también de la vida.

²⁹ El hombre constituía el centro de sus preocupaciones, tal como recoge Joëlle Bismuth, que lo califica de humanista, llenándose de razones « Max-Pol Fouchet, grand humaniste, voire le dernier de nos humanistes. Le jugement est rendu depuis fort longtemps et nul ne le contestera » (Bismuth : 85), para concluir que Fouchet « fit du XXe siècle un parcours humaniste comme les hommes du XVIe siècle le firent du leur » (Bismuth (93).

juge (Fouchet, 1979: 38). A estos pensamientos, una analista de su obra añade que *La mort devient pour Max-Pol Fouchet la véritable lumière de sa quête, tout comme elle illumina celles de Novalis et de Hölderlin* (Bancquart, 1989: 107).

En estos relatos no se presenta la muerte como factor desencadenante de miedos³⁰ ni como ejercicio de liberación; tampoco reviste aspectos soteriológicos, la trascendencia no tiene cabida en ellos, pues Max-Pol Fouchet, agnóstico -agnóstico y místico, como él mismo se define³¹, hace de la muerte una parte de la vida, un eslabón en ese caminar; la muerte está en la naturaleza y en el hombre y es el centro mismo de la vida.

Ese carácter de normalidad se incardina en el propio ser y devenir del hombre, *Parce-que j'aime la vie, j'aime la mort, celle-ci m'ayant toujours révélé la splendeur de la première* (Fouchet, 1979: 30) ya que, en definitiva, *Mort et vie y forment une seule réalité* (Fouchet, 1979: 32) y sería pueril establecer distinciones entre ambas. El popular y gran comunicador en los medios de difusión de masas, se declara ante todo poeta, y no dejó nunca de buscar en sus reflexiones lo que le permitiera extraer las enseñanzas de las lecciones profundas que proporciona la vida: *Ce qu'il nous invite à suivre, c'est une quête intérieure difficile, qu'elle soit collective ou individuelle* (Bancquart, 1989: 103). Se esfuerza por desvelar lo esencial en esas evidencias secretas que le conducen a acercarse al centro de la vida, al centro del hombre y a descubrirse y explicarse a sí mismo su propia existencia. Y en este ejercicio de exhumación de recuerdos, nada tiene de extraño que se encuentre con la presencia de Tánatos, *pues la memoria grande y verdadera/ no es otra que la muerte...* (Margarit, 2002: 87).

Y cerramos el círculo para volver, como al principio de estas reflexiones, al texto de Jules Roy en el elogio fúnebre en la muerte del amigo, sobre unas palabras que vienen a corroborar cuanto hemos expuesto, que Fouchet había vivido y había estado siempre *Habité pour le compagnonnage et la familiarité de la mort* (Roy, 1980: 26).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, P. (1982): *La muerte en Occidente*, Argos-Vergara, Barcelona.
 —(1983): *El hombre frente a la muerte*, Taurus, Madrid.
 BANCQUART, M-C. (1989): « 'Sur ce sol impontable' : Max-Pol Fouchet et le poème », in *Sud*, nº 19, vol. 83, 103-113.
 BISMUTH, J. (1989): « Un parcours humaniste du XXe siècle : Max-Pol Fouchet », in *Sud*, nº19, vol. 83, 85-93.

³⁰ El miedo a la muerte, elemento constitutivo de la cultura occidental, junto con el miedo al infierno o a Satán entre otros, ha sido estudiado exhaustivamente por Jean Delumeau en su vasta obra *La peur en Occident. XIVe-XVIIIe siècles. Une cité assiégée*, Fayard 1978.

³¹ Entrevista de Jacques Chancel en « Radioscopie » en France Inter el 16 de noviembre de 19, publicada en Rouquet, 2000 : 175. También en esta entrevistas señala que la frase de Sta. Teresa « Muero por que no muero » le parece una expresión magnífica y sublime.

- BOSCO, H. (1985) : « Henri Bosco et Jules Roy : un dialogue d'hommes » in *Cahiers Henri Bosco* n° 25, 89-191.
- BOSSUET, J. B. (1847): “Oraison Funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre. Duchesse d'Orléans” in *Oraisons Funèbres de Bossuet*, 75-106, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris.
- CLAUDON, F. (1989) « Portrait de Max-Pol Fouchet en amateur d'art » in *Sud*, n°19, vol. 83, 57-66.
- DELUMEAU, J. (1978): *La peur en Occident. XI^e-XVIII^e siècles. Une cité assiégée*, Fayard, Paris.
- FAVRE, Y-A. (1989) « Max-Pol Fouchet et ‘la richesse de l'élémentaire’ », in *Sud*, n°19, vol. 83, 95-101.
- FOUCHET, M-P. (1968): *Un jour, je m'en souviens...*, Mercure de France, Paris.
 —(1972): *Évidences secrètes*, Grasset, Paris.
 —(1979): *Fontaines de mes jours*, Stock, Paris.
 —(1985): *Demeure le secret..* Actes Sud, Arles.
- GONCOURT, E. y J. (1956): *Journal*, Tome III, 1979-1980, Fasquelle-Flammarion, Paris.
- MARGARIT, J. (2002): *Joana*, Hiperión, Madrid.
- MAUPASSANT, G. (1994): “Le Vieux”, in *Le Horla, Contes du Jour et de la Nuit*, 69-77. Bookking International, Paris.
- QUEVAL, J. (1969) : *Max-Pol Fouchet*, Seghers, Paris.
- ROUQUET, G. (2000): *Max-Pol Fouchet ou le passeur de rêves*, Le Castor Astral, Bordeaux.
- ROY, J. (1980): *Éloge de Max-Pol Fouchet*, Éditions Actes Sud, Le Paradou.