

YANNICK HAENEL

QUE NO TE
QUITEN LA CORONA

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE PABLO MARTÍN SÁNCHEZ

BARCELONA 2021



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Tiens ferme ta couronne*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2017 by Éditions Gallimard
© de la traducción, 2021 by Pablo Martín Sánchez
© de esta edición, 2021 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-18370-55-7
DEPÓSITO LEGAL: B. 15388-2021

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2021*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

PRIMERA PARTE PELÍCULAS

1. El gamo blanco	9
2. Michael Cimino	17
3. Pointel	22
4. Telefonazos	27
5. <i>El jinete polaco</i>	33
6. <i>Sabbat</i>	41
7. Tot	51
8. Sacrificios	62
9. Guy el Cobra	73
10. «The End»	80
11. Napalm	87
12. Los dos visitantes	93

SEGUNDA PARTE HISTORIAS

13. Frente a la puerta	103
14. Altercado	112
15. El ojo del ciervo	122
16. Bandeja Imperial	130
17. <i>The Great Cimino</i>	136
18. Charles Reznikoff	144

19. <i>Blood from the beginning</i>	151
20. La estatua de la Libertad	158
21. Artemisa	164
22. El fuego existe	171
23. El caballo <i>Visconti</i>	177

TERCERA PARTE
NOMBRES

24. Las flores del doctor Bach	185
25. El mundo está lleno de mandíbulas	192
26. Las tres yucas	204
27. El absoluto	215
28. Un lago en pleno centro de París	226
29. Las gotas	234
30. La caza	240
31. Plaza de la República	248
32. El retablo de Isenheim	259
33. El mundo o nada	276
 <i>Nota del traductor</i>	 289

PRIMERA PARTE
PELÍCULAS

EL GAMO BLANCO

En aquella época, yo estaba loco. En la maleta llevaba un guión de setecientas páginas sobre la vida de Melville: Herman Melville, el autor de *Moby Dick*, el mayor escritor estadounidense de todos los tiempos, aquel que al mandar al capitán Ahab en pos de la ballena blanca provocó un motín de dimensiones colosales y ofreció a través de sus libros torbellinos de profecías a las cuales yo me aferraba desde hacía años; Melville, cuya vida había sido una catástrofe perpetua, que no había hecho más que luchar sin descanso contra la idea del suicidio y que, tras haber vivido las más fabulosas aventuras en los mares del Sur y saboreado las mieles del éxito narrándolas, se había *convertido a la literatura*, es decir, a una concepción de la palabra como verdad, y había escrito *Mardi*, que nadie leyó, y luego *Pierre o las ambigüedades*, que nadie leyó, y luego *El estafador y sus disfraces*, que nadie leyó, antes de encerrarse los últimos diecinueve años de su vida en una oficina de aduanas de Nueva York y confesarle a su amigo Nathaniel Hawthorne: «Aunque escribiera los Evangelios de este siglo, moriría en la miseria».

Tal vez yo estuviera loco, pero había escrito aquel guión para dar voz a lo que habita en la soledad de un escritor, aun sabiendo perfectamente que algo así no puede representarse: nadie es capaz de atestiguar el pensamiento de otro, por la sencilla razón de que el pensamiento se produce sin testigos, y sin embargo, en mi guión había intentado dar voz precisamente a eso, al pensamiento de Melville, a los habitantes de sus pensamientos.

Esa población de pensamientos es todo un mundo, y ni siquiera los libros escritos y publicados por Melville bastan para dar una idea de la inmensidad que puebla la cabeza de un escritor como él. De hecho, hay una frase de *Moby Dick* que evoca este desbordamiento: hablando de la ballena, alude al «interior místicamente alveolado de su cabeza». Pues bien, de eso precisamente trataba mi guión: del *interior místicamente alveolado de la cabeza de Melville*.

Al hablar con los productores me daba cuenta de que no era fácil hacerse una idea clara del tema de mi guión, y tarde o temprano, cuando en la conversación alguno de ellos preguntaba: «Pero ¿de qué va?», me encantaba responder que iba de eso, «del interior místicamente alveolado de la cabeza de Melville».

No sabría decir qué era lo que les provocaba estupefacción, si el término *místicamente* o el término *alveolado*. Por supuesto, ningún productor apostaba por el proyecto, pero yo no me desanimaba: cuando uno actúa contra sus propios intereses (cuando uno se sabotea a sí mismo), lo hace siempre por fidelidad a algo más oscuro que en su fuero interno sabe que es cierto. Al fin y al cabo, lo precioso es tan difícil como raro.

Además, en aquella época, yo no pretendía complacer a nadie, ni siquiera buscaba el reconocimiento: lo que buscaba era alguien que no se burlase de mí al oírme hablar del interior místicamente alveolado de una cabeza; alguien que no me mirase como si estuviera loco (aunque lo estuviera); alguien que no pensara en escribir mensajes en el móvil o en su siguiente cita mientras fingía escucharme; alguien que al oír esas palabras, «el interior místicamente alveolado de una cabeza», se contentase con sonreír, bien porque las palabras fueran de su agrado, bien porque entendiera perfectamente de qué iba la cosa. Pero ese alguien, en caso

de existir, debía tener también el interior de su cabeza misticamente alveolado.

Total, que yo estaba más solo que la una y *The Great Melville* a punto de hacer compañía a la inmensa legión de guiones abandonados. En algún lugar existe una estepa cubierta de polvo y huesos, diríase un cielo, diríase la luna, donde se almacenan los guiones exiliados, esperando tal vez, algo mortecinos ya, la mirada de un actor, de una actriz, de un productor, de un director, aunque por regla general su soledad es irrevocable, y el polvo va apagando poco a poco su luz.

La mayoría de mis amigos pensaba que el guión era una insensatez. Pensaban que era insensato que dedicara el tiempo a un proyecto tan poco *creíble*: según ellos, a nadie se le ocurriría hacer una película a partir de un guión como aquél, nadie tendría ganas de ver la vida de un escritor fracasado; aunque, en el fondo, de lo que mis amigos no tenían ganas era de verme fracasar a mí por culpa de aquella historia. Según ellos, lo sensato habría sido escribir un libro sobre Melville, una *biografía*, por ejemplo, pero no un *guión*: el guión es la muerte del escritor, me decían; el momento en que los escritores se ponen a fantasear con el cine marca precisamente su muerte como escritores; la ruina, para un escritor, la ruina económica, pero sobre todo la ruina moral, la ruina psíquica, la ruina mental, empieza cuando se le mete en la cabeza la idea de escribir un guión.

Pero yo ya había escrito el guión: no tenía nada que temer. ¿Qué ruina podía inquietarme? Había escrito novelas y seguiría escribiéndolas: tenía miles de ideas de novelas, pero antes quería vivir hasta el final la aventura de aquel guión, confiaba en *The Great Melville*, quería hablar de la

soledad del escritor y del carácter místico de esa soledad, quería dar voz a lo que encierra el interior de una cabeza místicamente alveolada.

La gente, y mis amigos no son una excepción, ve a los escritores como simples narradores de historias, eventualmente como buenos narradores de historias que eventualmente tienen ideas singulares, incluso apasionantes, sobre la vida y la muerte. Pero un tipo con el interior de la cabeza místicamente alveolado suele parecerles una *exageración*.

Total, que en aquella época todo el mundo pensaba justamente eso: que estaba exagerando. Y yo no hacía nada para convencerles de lo contrario: me mantenía firme en mi idea. Por supuesto que *The Great Melville* era una película imposible, pero el tema del guión era precisamente lo imposible.

En el fondo, un escritor—un verdadero escritor (Melville, y también Kafka, me decía, o Lowry o Joyce: sí, Melville, Kafka, Lowry y Joyce, exactamente esos cuatro, y repetía sus nombres a mis amigos y a los productores con los que me cruzaba)—es alguien que consagra su vida a lo imposible. Alguien que tiene una experiencia fundamental con la palabra (que encuentra en la palabra una vía hacia lo imposible). Alguien a quien le ocurre algo que sólo sucede en la esfera de lo imposible. Y aunque ese algo sea imposible no por ello deja de ocurrirle: al contrario, le ocurre lo imposible porque su soledad (es decir, su experiencia con la palabra) es tal que pueden suceder ese tipo de cosas inconcebibles, y suceden a través de las frases, a través de los libros que escribe, frases y libros que, aunque parezcan estar hablando de otra cosa, no hacen más que hablar secretamente de eso.

Un escritor, me decía yo, y les decía a mis amigos y a los pocos productores con los que conseguía reunirme

para hablarles de *The Great Melville*, un escritor (Melville, pero también Kafka o Hölderlin, Walser o Beckett, pues iba variando mi lista) es alguien cuya soledad está estrechamente ligada a la verdad y se consagra a ella a cada instante, por mucho que ese instante revele una ligera tribulación, por mucho que esa verdad le resulte esquiva y oscura, por no decir demencial; un escritor es alguien que, aun pasando desapercibido a los ojos del mundo, es capaz de ver en él tanto la belleza como el crimen, y lleva en sí, con humor o desolación, a través de ideas revolucionarias o depresivas, cierto destino del ser.

Tengo que reconocer que, en cuanto pronunciaba las palabras «destino del ser», incluso mis amigos más indulgentes se mostraban desalentados. Sin duda veían en ellas un delirio de presunción, pero ¿acaso hay algo más sencillo (y a la vez más complicado, por supuesto) que el ser? ¿Acaso hay algo más importante que consagrar la vida al ser y procurar que en todo momento nuestra vida dialogue con esa dimensión? A partir de entonces, ya no tenemos simplemente una vida, sino una existencia: por fin existimos.

Yo me decía que un escritor, al menos Melville o Ham- sun o Proust o Dostoievski (hago grandes esfuerzos por variar mi lista), es alguien que consigue conjugar la experiencia de la palabra con una experiencia del ser; y que, en el fondo, gracias a ese permanente ponerse a disposición de la palabra—de lo que ocurre cuando escribe—, abre su existencia entera, lo quiera o no, a semejante experiencia.

No importa si dicha experiencia está iluminada por Dios o por la muerte de Dios, si está habitada o desierta, si consiste en dejarse absorber por el tronco de un árbol o por los surcos de la nieve, en abrirse al corazón desmedido de una mujer extraña o en descifrar los signos trazados en la pared, lo relevante es que contiene algo ilimitado que la destina a

ser en sí misma un mundo, y a modificar por consiguiente la historia del mundo.

Me perdía un poco con mi demostración, pero no perdía de vista una cosa, la más importante para mí: que a través de Melville se escribía en cierto modo el destino del ser. Y la prueba era que su cabeza estaba místicamente alveolada.

Me acuerdo de una amiga que aseguraba que el absoluto no es más que una ilusión, una manera de «devanarse los sesos», como decía Flaubert (mi amiga solía citar a Flaubert). Para ella, Melville era en realidad un tipo normal—no el santo que yo imaginaba—, con sus rutinas, sus agobios y sus arrebatos: un tipo como cualquiera que simplemente especulaba sobre la existencia de un hueco en la pared. Sin duda estaba en lo cierto, pero a mí me bastaba con aquella especulación, con aquel hueco en la pared, por pequeño que fuera. Me bastaba con pensar que había un hueco en la pared para que la pared dejara de interesarme y todos mis pensamientos se concentraran en el hueco. Quien ha visto un hueco en la pared, o simplemente lo ha imaginado, está condenado a vivir con la idea del hueco en la pared, y resulta imposible vivir con esa idea del hueco en la pared sin dedicarle la vida entera, eso le decía yo a mi amiga, y se lo repetía a la mayoría de mis amigos, y a los productores que fingían interesarse por el guión que yo había titulado *The Great Melville*.

Entonces, un buen día, escuché una frase de Melville que decía que en este mundo de mentiras la verdad se ve forzada a huir a los bosques como un gamo blanco atemorizado, y pensé en esa película de Michael Cimino que en Francia se conoce como *Voyage au bout de l'enfer*,¹ pero cuyo

¹ *El cazador*, en España; *El francotirador*, en Hispanoamérica. (N. del T.).

título original es *The Deer Hunter*, es decir, ‘el cazador de ciervos’.

En la película, que trata sobre la guerra de Vietnam y donde las largas escenas de ruleta rusa interpretadas por Christopher Walken dan a aquella absurda guerra la dimensión de un suicidio colectivo, el cazador, interpretado por Robert De Niro, persigue un gamo a través de los bosques de Estados Unidos; cuando por fin lo atrapa, cuando lo tiene en el punto de mira, decide no disparar.

Como en ciertas leyendas, como en la historia de san Julián el Hospitalario, en la que el gran ciervo desarma al sacrificador, el gamo al que Robert De Niro perdona la vida en la película de Cimino es el superviviente de un mundo dominado por el crimen, y da fe de una verdad oculta en los bosques, de algo que va más allá de la criminalidad del mundo y que, en cierto modo, le planta cara: la inocencia que se salva de una América enfrascada en su suicidio bélico. Y es que el gamo, al escapar del sacrificio, pone al descubierto precisamente aquello que lo amenaza, es decir, el mundo convertido por completo en víctima de un sacrificio.

Aquella tarde me dije: ese gamo es Melville—es Melville-Kafka-Lowry-Joyce o Melville-Hölderlin-Walser-Beckett o bien Melville-Hamsun-Proust-Dostoievski—, es el destino de la literatura, su encarnación mística, tal vez incluso su cabeza alveolada.

Yo iba conduciendo, con la radio encendida, y en France Culture escuché a Tiphaine Samoyault, escritora a la que aprecio, citar la frase de Melville sobre la verdad que se ve forzada a huir a los bosques como un gamo blanco atemorizado. Samoyault explicaba de manera brillante que esta concepción de la verdad se parece a la de los griegos, y a lo que Parménides llamaba *alétheia*, la verdad como velosdesvelo, como ocultación-desocultación. La verdad no es

un concepto inmutable, aparece y desaparece, es una epifanía, sólo existe a través del destello que la hace posible. Estaba absolutamente fascinado por lo que escuchaba y en mi cabeza, con todos esos nombres que no cesan de galopar día y noche, que no cesan de *tejer relaciones*, de pronto un gamo blanco había empezado a atravesar los kilómetros de bosques en los que se concentran, día y noche, mis pensamientos (mi cabeza es un bosque de nombres propios, de ahí mi cansancio).

Al mismo tiempo que pensaba en el gamo que aparece en *El cazador* de Cimino y que, al detenerse frente a Robert De Niro, parece exponer la verdad misma de la locura de los hombres, pensé en *El jinete polaco* de Rembrandt, que puede verse en la Frick Collection de Nueva York, sin duda a causa de la blancura atemorizada del caballo parado en mitad de las tinieblas, como si la guerra hubiera quedado suspendida unos instantes y en el lugar de la hecatombe surgiera, en un breve destello, la luz de la verdad.

Pero si empiezo a hablaros de todo lo que se me pasa por la cabeza, si os cuento en detalle todos mis pensamientos, y el cómo y el por qué me vienen, si os hablo de su simultaneidad, esta historia no tendrá fin.

MICHAEL CIMINO

Varias horas después, hacia las tres de la madrugada, mientras deambulaba por mi apartamento buscando algún resto de vodka, abriendo y cerrando la nevera y echando pestes porque nunca había nada de comer en casa, cuando ya estaba pensando en salir en plena noche para zamparme un Big Mac en el McDonald's de la puerta de Bagnolet, se me ocurrió, con una clarividencia que todavía hoy me parece extravagante, que tenía que mandarle *The Great Melville* a Cimino.

Sí, Cimino tenía que leer el guión de todas todas, lo veía clarísimo: entre Melville y Cimino había un vínculo absolutamente crucial, incluso decisivo. ¿Cómo no lo había pensado antes? Michael Cimino *tenía que* leer *The Great Melville*, pues representaba para el cine estadounidense lo que Melville había representado para la literatura estadounidense, era el último gran director estadounidense, el único tal vez que había conseguido reflejar, en los treinta o cuarenta últimos años, un mundo que era en sí mismo una experiencia; y ese mundo, esa experiencia, constituían el secreto de la fundación de Estados Unidos, su destino criminal: el genocidio indio, la demencia del imperialismo militar en Vietnam y todos los crímenes sobre los cuales se había fundado en secreto la democracia.

Sí, Cimino, con películas como *El cazador*, pero también *La puerta del cielo* e incluso *Sunchaser*, indagaba en el fracaso del sueño americano, en la forma en que esa nación de naciones, esa tierra de emigrantes que prometía convertirse en el país de todos los inmigrantes, una especie de uto-

pía para las minorías, tal como se refleja precisamente en las novelas de Melville, se había vuelto contra la idea misma de emigración universal y había aplastado de manera sistemática a todos los que se empeñaban en perseguir el sueño, es decir, básicamente a los pobres.

Mientras le daba bocados a mi Big Mac, sentado en un taburete del McDonald's de la puerta de Bagnolet, pensaba que Cimino era, igual que Melville, uno de los nombres propios de la historia a la vez inmaculada y sangrienta del gamo, la encarnación estadounidense, el gamo blanco que recorre atemorizado el bosque de Hollywood y se encuentra en el punto de mira de todos aquellos a quienes la sola idea del gamo les resultará siempre insoportable.

Y es que Michael Cimino, tras haber triunfado en el mundo entero con *El cazador*, haber arrasado en los Óscar y haberse convertido en el nombre mismo, en la encarnación, en el futuro del cine estadounidense, sufrió con su siguiente película—*La puerta del cielo*—uno de los fracasos más estrepitosos de la historia del cine, un auténtico desastre que lo convirtió, lisa y llanamente, en un *paria*.

Al igual que Melville, que había saboreado en sus inicios la gloria fácil para hundirse en el fracaso cuando empezó a escribir *desde la verdad* (dando voz al gamo blanco atemorizado que llevaba dentro), Cimino había conocido la verdad intrínseca que hay en el fracaso, y sin duda a partir de entonces había dejado de distinguir el fracaso de la verdad, para considerar la verdad sólo en relación con el fracaso que la revela, como un gamo blanco atemorizado que atraviesa, indemne, ese bosque criminal que llamamos humanidad.

Durante el rodaje de *La puerta del cielo*, Cimino había «reventado el presupuesto», como suele decirse en estos casos, y los productores no se lo habían perdonado, sobre

todo tras el rotundo fracaso comercial. Pero yo creo que la cruz que le pusieron a Cimino tenía otro motivo, más profundo: le hicieron pagar, sencillamente, que revelara en su película la matanza de los inmigrantes de Europa del Este a manos de los terratenientes de los jóvenes Estados Unidos.

La puerta del cielo narraba la guerra civil que había estallado en 1890 en el condado de Johnson (Wyoming), y que había desembocado en la masacre de las comunidades más pobres llegadas de Polonia y Ucrania, una masacre perpetrada por las milicias a sueldo de los capitalistas de la región. Lo que contaba la película de Cimino era que Estados Unidos, tras liquidar a los indios, había seguido aplicando un programa de exterminio, y que el capitalismo ya no era el reflejo del sueño de aquel joven país, sino más bien su pesadilla.

Resultaba evidente, al menos bajo mi punto de vista, que Michael Cimino me escucharía hablar del guión sin escribir mensajes en el móvil, sin pensar en su siguiente cita, y que era el único que no se troncharía de risa al oírme hablar de la cabeza de Melville y de su interior místicamente alveolado. Pues el propio Cimino—lo entendí de golpe mientras bebía el vodka recién comprado en el colmado nocturno de la puerta de Bagnolet, y sonreí para mis adentros sólo de pensarlo—, el propio Cimino era alguien que, sin lugar a dudas, tenía el interior de la cabeza místicamente alveolado.

Tras aquella noche, recuperé la esperanza. Y en lugar de contarle mi guión al primero que pasara, dejé de hablar de él y me puse a buscar la manera de contactar con Michael Cimino.

No tardé en comprender que había desaparecido del mapa. Se rumoreaba que estaba arruinado, enfermo, que ya nadie quería producir sus películas, y que había dejado

el cine para dedicarse a la literatura. Al parecer, vivía en una granja en Montana, o en una cabaña, circulaban distintas versiones. También se rumoreaba que se pasaba el día en la piscina y que hacía más de treinta años que nadie le veía los ojos, imperturbablemente ocultos tras unas gafas de cristales oscuros, como si aquella pantalla en mitad del rostro mostrara, con una constancia que denotaba el desdén más radical (un desdén mitológico, como el de Aquiles), que no había precisamente nada que mostrar, que se acabaron las películas, que la pantalla se había apagado y que tal constatación valía tanto para el cine como para la vida; pero aquellas gafas, tan singulares que no había artículo sobre Cimino que no las mencionara—sin duda porque las llevaba de una forma muy peculiar, como si se expresara *a partir* de ellas y *a partir* de la suspensión de lo visible que recorría todo su cine—, aquellas gafas oscuras demostraban, quizá antes que nada, la importancia que la idea de frontera tenía en su vida, y ejemplificaban de un modo asombroso, cual telón de teatro que se baja como repesalía, la serie de fronteras que a lo largo de su vida había tenido que afrontar, intentando difuminarlas: frontera entre él y los demás, por supuesto, pero sobre todo frontera entre la fragilidad de sus sueños y los millones de dólares que le reprochaban haber perdido, frontera entre la poesía y el dinero, frontera entre los sexos (pues en sus películas los hombres eran femeninos y las mujeres masculinas), frontera entre esos Estados Unidos de sus fracasos y la Europa de sus pensamientos.

Total, que Cimino dedicaba el tiempo, según decían, a la soledad, a aquel desierto que había crecido en su interior y que ninguna visión podía recusar, pues el desierto es la culminación misma de la visión. ¿Se había vuelto completamente loco o, por el contrario, había alcanzado la sa-

biduría? En cierto modo, locura y sabiduría son una misma cosa, y la razón no busca sino atenuar lo que pone de manifiesto sus propios límites. Sea como fuere, igual que el protagonista de la *América* de Kafka, un libro que al principio debía titularse *El desaparecido*, Cimino se había evaporado en la lejanía, en el corazón de las tinieblas de aquella tierra americana cuya historia se fundaba, como él mismo había tenido que recordar después de Melville, en un inmenso charco de sangre.

Su desaparición resultaba lógica: ¿acaso no había tenido que huir a los bosques, como el gamo blanco? Volví a ver todas sus películas, una detrás de otra, tomando notas, y cuanto más las veía más evidente me parecía que no sólo Cimino iba a entender *The Great Melville*, sino que, en cierto modo, en cada una de sus películas, había realizado *ya* mi guión.