

Los diarios del autor durante el proceso de desintoxicación de la adicción al opio que sufrió durante un tiempo, desde la muerte de su compañero Raymond Radiguet en 1923 hasta el final de sus días. Durante sus convalecencias en el sanatorio, Cocteau nunca dejó de escribir y dibujar, y sus particulares interpretaciones y críticas dieron lugar a este extraño y genial testimonio. «Escribir es, para mí, lo mismo que dibujar: anudar las líneas de tal suerte que se transformen en escritura, o desanudarlas de tal suerte que la escritura devenga dibujo». A los comentarios sobre la literatura que nutren el libro se añaden críticas de cine, poesía, arte... Y todo ello bajo la punzante presencia del opio. «Todo lo que uno hace en la vida, y lo mismo en el amor, se hace a bordo del tren expreso que rueda hacia la muerte. Fumar opio es abandonar el tren en marcha; es ocuparse en otra cosa que no es la vida ni la muerte».

De este modo Jean Cocteau se adentra en la gran tradición de los poetas visionarios: de Quincey, Baudelaire y, sobre todo, Rimbaud.

**Jean Cocteau**

**Opio Diario de una desintoxicación**

ePub r1.0ElCavernas 25.10.14

Título original: *Opium: Journal d'une désintoxication*

Jean Cocteau, 1930

Traducción: Julio Gómez de la Serna

Prólogo: Ramón Gómez de la Serna

Ilustraciones: Jean Cocteau

Retoque de cubierta: ElCavernas

Editor digital: ElCavernas

ePub base r1.2

## PRÓLOGO

*Para arrojar luz sobre el arte contemporáneo hay que iluminar hasta la transparencia la figura de Cocteau.*

*Hasta en la literatura española su antecedente es indispensable, pues es el que ha lanzado de nuevo los ángeles, estando amparado su estro bajo el signo querúbico, siendo el fundador de lo que podría llamarse el «Serafismo» en poesía.*

*El que nos trajo los ángeles es algo tan importante como el que «nos trajo las gallinas», y no se nos diga que los ángeles siempre estuvieron cercanos a nosotros, porque los ángeles que Cocteau vuelve a traer al mundo son unos ángeles originales en que vuelven a volar en el cielo de los ángeles primeros y recién nacidos.*

*Es su principal acto, pues ha dejado llenos los espacios de ángeles nuevos, cándidos y mecánicos, en contraste poético con los seres achabacanados y terrenos que llenaban las poesías.*

*Cocteau vuelve a bordar los ángeles en nuevos cañamazos.*

*Les anges, quelquefois, taches d'encre et de neige, Car ils font leur journal à la photocopie, Leurs ailes sur le dos, s'échappent du collège, Volant un peu partout, plus voleurs que des pies. Con un angélico destino él mismo, hay que contar su biografía con cuidado, pues es la envidia del mundo, de los poetas y de los escritores.*

*Nace Cocteau el 5 de julio de 1892, en Maisons-Laffitte, ese pueblo de Francia con nombre de fábrica. Es hijo de un notario pascalino, volteriano.*

*Colegial externo en París, es un mal estudiante y si tiene algún premio es en lo más inesperado, por el modo que tiene de lavarse con jabón cuando las clases acaban.*

*Comienza siendo un niño prodigio, tanto, que él suele exclamar a veces: — ¡Yo, que era célebre en París a los quince años!*

*Recitaba sus versos en los principales salones y los sofás se desmayaban oyéndole, convirtiéndose en divanes.*

*Pero él se salva a aquel engatusamiento del gran mundo, a aquel ser el más bello pez en las peceras iluminadas.*

*Se evade del éxito mundano y hasta de los editores.*

*—¡Prefiero escribir, según el mandato de Dios más que según el mandato de un editor!*

*Todo el momento actual está lleno de nombres recientes e imberbes, pero entre todos se nota, como fenómeno extraño e inverosímil, la madurez espléndida de los que han de ser consagrados en el mundo. ¿Que quién preside ese rejuvenecimiento del cielo de Francia? Siempre veré la adolescencia de los fenómenos futuros en los juegos de ese genial niño de Francia que es Cocteau.*

*Cocteau «diaboliza» —de «diávolo», no de diablo— en los jardines de Francia, poniendo en lo más alto la taba de su diávolo, como si fuese la estrella primera de la tarde.*

*En 1911, a los diecisiete años, después de algunos libritos de versos, publica Prince Frivole.*

*En 1913 aparece un libro más grave titulado La danse de Sophocle.*

*Tiene la primera enfermedad incomprensible, crisis de sus nervios, al enredarse nervios y alma en la primera confusión del ovillo íntimo, y descubre que la poesía no es un juego ni un medio de alcanzar la gloria, «sino una bestia que os devora, un ángel conminativo, el mensaje de aquéllos que viven a aquéllos que mueren...».*

*Aparece en él una sinceridad que al servirle de método hará que le devore su obra. Es como el vehículo de una fuerza extraña, a la que se dedica en cuerpo y alma, mecánicamente. Sus obras quieren vivir y se sirven de él, atravesándole, acabando con su salud, haciendo de él un desollado vivo.*

*Le Potomak (1913-14) refleja esta crisis pintando el alma de una madre llena de sensibilidad que llega a las más puras adivinaciones. En Potomak se destacan Los Eugenios, microbios del alma en cuya combinación hay ya complejos psicoanalizados.*

*La guerra estalla. Se le declara réformé, pero él se va al frente fraudulentamente por aburrimiento de estar lejos de la batalla.*

*Convive con los fusileros, marinos en Nieuport y vive en parte su Thomas l'Imposteur que aparecerá en 1922.*

*Funda con Paul Oribe el periódico Le Mot (1914).*

*En esa época en que el espíritu del mundo se revuelve y en París vuelan todas las hojas de los libros movidas por el desvarío de un viento de desarraigo, sólo los muy sagaces vieron que todo iba a variar y por eso se reúnen y se reconocen en esa hora Cocteau, Picasso, Satie y los más jóvenes músicos.*

*En mis biografías de Picasso y Apollinaire está pintado ese momento; pero este adolescente rutilante pone los puntos sobre las íes de aquellos minutos.*

*En 1917 llega la hora de su alegría apoteósica con Parade en colaboración con Picasso y con Erik Satie, donde presenta una farsa de circo con acróbatas ágiles y pobres «que quisimos revestir de la melancolía que tienen los circos el domingo por la noche, cuando la sinfonía final obliga a los niños a meter un brazo por la manga de su gabán mientras echan una última mirada a la pista».*

*Nació, en efecto, la idea de Parade en una representación de circo en que Cocteau vio cómo un enorme elefante de pega se hinchaba, se hinchaba, hasta que estallaba con un detonante estallido y salían de su ruina dos clowns en locura de bofetadas.*

*Cocteau elevó la idea hasta planear un animal fantástico, compuesto por dos bailarines que danzaban el famoso pas du cheval de Parade.*

*Yo encontré el circo como un niño; él lo encuentra como un niño prodigio que vuelve de las retó ricas amaneradas.*

*«¡Ah —grita frente al cielo de la pista—, si yo tuviera el alma tan, bien hecha como estos saltimbanquis tiene el cuerpo!».*

*Ama el circo, el music-hall, las orquestas americanas, porque «todo eso fecunda a un artista tanto como la vida misma. Servirse de las emociones que tales espectáculos despiertan no equivale a hacer arte según el arte. Sirven de excitante como las máquinas, los animales, y el peligro».*

*Se ampara de Picasso, y de Erik Satie sobre todo, descartando las influencias de los escritores, porque pueden dar tics y debilidades que dificulten la huida, ya que el primer deber del escritor, según Cocteau, es la fugitividad.*

*En 1918 publica Cap de Bonne Espérance, libro; que responde a la moda vanguardista de los poemas breves, las naturalezas muertas, las poesías inspiradas en los niños, en los locos y en los sueños.*

*Después viene; Garros, l'aviation, en que relumbra el cielo iluminado gracias a la alta tensión de un rayo sostenido.*

*En Le Coq et l'Arlequin (notas alrededor de la música) está su pacto con los nuevos músicos, pacto que nace en el primer concierto en la calle Huyghens, en un saloncito sin sillas, donde se mezclaban los esnobs y los iniciados de Montparnasse.*

*Entre constantes escándalos nace el grupo que ha de llamarse de los Six, que preside remoto Erik Satie y está formada por Darius Milhaud Francis Poulenc; Georges Auric, Germain Tailleferre, Louis Durey y Arthur Honegger.*

*Intentan «una música a la medida del hombre. Nada de nubes, olas, acuarios y ondinas. Una música a ras de tierra; una música de todos los días».*

*Previene a los jóvenes contra los debussistas y contra Stravinsky, demasiado enorme; aunque después diga de él el mismo Cocteau: «Mí viejo Stravinsky es un tiburón que ahora pretende cantar como un ruiseñor».*

*Un embalsamador de épocas debería embalsamar esos años 16, 17, 18 y 19 del siglo XX para que se notase más el sentido de reacción que tienen muchas cosas de Cocteau frente al sentimentalismo vano de la época.*

*Hacia 1918 conocí personalmente a Cocteau en París. Había almorzado yo con Tristán Tzara en casa de Delaunay, una comida en ese estudio de pintor en que todo está improvisado siempre y en cuyo menú los huevos fritos saben a aceite de linaza, la ensalada tiene un poco de aguarrás y el vino está teñido con las mezclas con que se pinta el vino en las copas de los cuadros.*

*En la sobremesa fueron apareciendo algunas figuras muy interesantes del París nuevo, las más atentas y, por suerte, las mejores, a las que había avisado Delaunay en número veinte veces mayor que el de las que concurrieron.*

*Entre todos, Cocteau fue una aparición con algo alado, y yo juraría que entró por los cristales del balcón más que por la puerta. Desde luego se situó en posición de estar sobre la cúpula, en pie durante toda la visita, jugando con unos guantes de deportista de la nieve, guantes que no apretaba nerviosamente, sino que acariciaba, dejándoles conservar su morbidez esponjosa, como si diera la mano a la representación de sí en el peligro de la*

conversación.

*Envuelto en su gabán felpudo, también tejido y confeccionado para Chamonix, tenía algo de esos saltadores de esquíes, que se lanzan desde las alturas y hablaba frívolamente mientras llegaba abajo. De pie frente a la mesa en que nos habíamos apacentado, la convirtió en mesa del conferenciante, y su ángel de la guarda le debió de llevar un vaso de agua que él se debió beber misteriosamente.*

*Como es un «volador», fue breve en su visita y en seguida marchó hacia las chimeneas de la tarde.*

*La impresión que me dejó fue la de uno de los pocos jóvenes que no amañan su arte, que todo lo que decía le era anunciado de verdad por un especial ángel de la Anunciación dedicado sólo a su servicio.*

*Toda la obra de Cocteau responde a esa genialidad que no acaba de creerse, porque todos se suelen preguntar ante cada cosa de las suyas: «¿Es posible que haya en esto tanta intención como parece? ¿Es posible que se haya dicho con sentido esta frase, que parece imposible de bien definida que está?».*

*Cocteau lanza poemas paradójicos, pero certeros, como el Poema para leer en un espejo, que va autografiado y escrito al revés.*

*Siempre me había parecido, al ver los espejos sobre las mesas, que tenían cierto deseo de actuación poética.*

*Esos espejos cuadrados y del tamaño de una cuartilla querían actuar como cartabones poéticos o algo por el estilo.*

*Yo me he complacido en aplicar el aparato del espejo a esos versos, y he notado subrayado y dotado de un sentido más remoto el poema de Cocteau, es joven poeta de tupé de fuego y de poesía.*

*En ese segundo término del espejo, que devolvió, toda su derecho al poema escrito del revés, el artificio de la poesía se prolongaba, adquiriría su escenario y la poesía se dedicaba a una coquetería práctica, sincera, de mujer que se contempla de cerca y enseña los blancos e iguales dientes al espejo.*

*Jean Cocteau ha consentido así a su musa un placer nuevo, el placer que esperaba con ansiedad.*

— ¡Narcisismo decadente! — exclamarán los que nunca entienden nada.

*Pero no hay nada de narcisismo espúreo en esta reconstrucción de la poesía en el espejo, y, sin embargo, gracias a este procedimiento, ha quedado desplazada en un ambiente fantasmagórico y evocador.*

*¡Con qué gusto la leerán las mujeres en su tocador, orientando el espejo sobre la poesía, como cuando lo orientan hacia su nuca y miran si está bien ese último caracolillo de su pelo que las interroga por detrás, cerrando su interrogante!*

*¡Qué difícil es encontrar páginas que se puedan someter a la prueba del espejo!*

*No es que todo se escriba del revés para volverlo del derecho en los espejos, pero las páginas excelsas, los pensamientos en que lo nuevo se destaca del resto de lo dicho en el mundo, bien podrían someterse al espejo.*

*Para las puras delectaciones, para los poemas en que no haya brutalidad, deberíamos tener el espejo junto al abrepapeles harakirizante, el espejo para desdoblar el acto de encontrar demasiado directamente la maravilla.*

*En 1920 conoce a Raymond Radiguet al que llama Cocteau «el milagro del Marne» —porque al borde de ese río habitaba con sus parientes—, y le ayuda a la publicación de sus poemas, consiguiendo que aparezca, en 1922, su obra *Le diable au corps*.*

*Radiguet dice cosas hermanas de las cosas de Cocteau.*

*«Nos prometimos no ocultarnos nada de nuestros pensamientos secretos, compadeciéndola un poco a causa de que ella creía eso posible».*

*Mientras, Cocteau escribe novelas como todo el mundo, en reacción contra el modernismo que comienza a muequear, a divinizar las máquinas, a volverse un sistema, un truco.*

*Es el momento en que funda la liga antimoderna con Max Jacob, Derain, Picasso, Braque, etc., etc.*

*Se estrena su obra *Le boeuf sur le toit* (1920) en el teatro de los Campos Elíseos.*

*En *Le boeuf sur le toit* transporta a escena un bar en que todo sucede al ralenti.*

*Aparece un bar americano, con su alto andamiaje, vestidos los actores de autómatas*

*con grandes cabezas de cartón, bajo cuyo exagero resultaba más curioso el movimiento de los brazos cortos. Un marido ofendido por los amores de su dama con el negro del bar, enarbola su bastón muy lentamente sobre el negro que enseña sus dientes blancos, y lo deja caer como en una película a la que se le hubiera acabado la cuerda, hasta que tropieza con su cabeza y lo deja muerto. Un guardia entra, pero el ventilador le secciona la cabeza. El guardia se la vuelve a poner y se va.*

*Cocteau utilizó en esta obra todo lo que encontró a mano, desde la coctelera hasta el pistón y el trombón, esos instrumentos que «hacen reír, pero que están llenos de melancolía».*

*Et le piston risque un appel vers l'idéal(JULES LAFORGUE). Una música de danzones brasileños instrumentada por Milhaud y la presencia de los Fratellini, los mejores clowns de París, dieron al Buey en el tejado un aire precipitado y delirante en que se fundieron todas las lámparas y las luces de aquel momento.*

*Después de ese estreno funda Cocteau su bar Le boeuf sur le toit, donde se embriaga de jazz, ese dios de muchos brazos que él llama el «dios del ruido».*

*El bar se llena de gente.*

*«Una especie de chauvinismo nos amenazaba —dice el mismo fundador—. Nos volvimos personas que se contradicen, farsantes, clowns. Se contaba y se cuenta que yo tenía un dancing. Estaba comprometido y perdido para siempre. Pero nos habíamos salvado...».*

*A continuación (1921) estrena Les Mariés de la Tour Eiffel, composición con tipo de afiche en que son rehabilitados muchos lugares comunes. Ésta es la obra en que dos fonógrafos se producían sin imagen que les personificase —detrás de una de las bocinas leía el papel del Fonógrafo Número Uno el mismo autor— mientras los personajes, acartonados y al fondo, se movían según un mecanismo genial inventado por Jean Victor Hugo. La música era del grupo de los Six y todas las noches había un motín en la sala.*

*Aparece Le Secret professionnel (1920), libro en que Cocteau muestra sus ilusionismos, pero sin dejar vislumbrar el secreto de su ejecución.*

*Sigue Le Grand Écart (1922), falsa autobiografía, con su historia de amor dicha con palabras rápidas, llena de anécdotas que dan un relieve coloreado a lo que va sucediendo, como una restauración pintoresca de un relieve antiguo.*

*Tiene treinta años. No los esperaba y exclama un poco quemado ante los que se los achacan: «¡Treinta años! ¿Os burláis cuando ésa es la gracia de los mármoles?».*

*Thomas l'Imposteur (1922) es una novela blanca «como la sal, la menta y la nieve». Una novela en estilo cursivo. Novela de penumbras, entre el sueño y la realidad, entre la tierra y el cielo, entre la vida y la muerte.*

*Plain-Chant (1922) presenta lo que en Cocteau hay de medio muerto, de físico de oído fino y telescópico.*

*Radiguet comienza su Bal du Comte D'Orgel, esa novela que es a la Princesse de Clèves lo que los relojes eléctricos de cristal son a los gruesos relojes de oro hechos con encaje de ruedas.*

*Crea Cocteau, en 1922, Étude sur Picasso y Paul et Virginie, libreto de una ópera cómica que en colaboración con Radiguet debía musicar Satie, que habiendo muerto sin cumplir el encargo, deja a Francis Poulenc esa misión.*

*Antigone (1922), primer ensayo de Cocteau para rejuvenecer los viejísimos temas arrancándoles la pátina que Gide llama «la recompensa de las obras maestras» y Cocteau «el fardo de las mediocridades».*

*Más tarde perfecciona Antigone con Oedipe Roi, y en 1924 representa en medio de tinieblas, sin que se atisben apenas algunas líneas de las balaustradas y de las ventanas, un Romeo novísimo, en que vendimió las guirnaldas que sobrecargaban la obra de Shakespeare y no dejaban ver la desnudez pasional de sus blancos huesos.*

*En (1923) muere Radiguet, golpe terrible para Cocteau, que llora como un niño y se pone luto de niño, el único luto que puede llevar colgadas cintas negras de corona.*

*Cocteau decide no volver a escribir hasta nueva orden, dando a esa palabra el sentido grave de no volver a escribir hasta que le señale la hora de esas apariciones que se presentan en la puerta que abre el aire misterioso de los pasillos.*

*«Su corazón de diamante —ha dicho Cocteau de Radiguet con el estilo de los recordatorios— no reaccionaba al menor contacto, sino que necesitaba fuego y otros diamantes».*

*Por fin, en 1926 entra en el alivio de su luto y escribe su Orphée, en que es el mismo Radiguet el que aparece como Orfeo, Representan la obra los Pitoeff, y Cocteau representa en el estreno el papel de «ángel vidriero».*

*Cocteau entrega al público esos dibujos suyos que están dibujados con plumas estilográficas y tienen mucho de rúbricas organizadas y vertebradas.*

*Sus dibujos sobre España responden a aquel concepto que trazó él mismo con su escritura altibajante: «¡Marinero, arriba la Geografía! España, tinta china y “corrida” de tinta roja, España, jaula de loros, España que besa a la muerte por debajo de la pierna. España, guitarra que recibe telegramas, España, persiana del cielo. España, abanico del mar».*

*Le Christ couché dans la crypteest un cheval de picador. Picasso es el que le aconsejó reunir en un magnífico álbum esos dibujos dispersos que ha habido que llevar al fotograbado delineados en los menús y en el revés de las páginas de las listas de vinos.*

*Se celebró una exposición de esos dibujos y Cocteau decía a un amigo la víspera de inaugurarse:*

*—Me da la sensación de haber muerto y de que mis amigos han organizado una exposición retrospectiva en recuerdo mío.*

*Y es que son tan espontáneas esas líneas, tan recuerdo de un pulso vivo, tan anecdóticas de un gran escritor, que al mismo autor le resultaba raro verlas en una exposición.*

*«El Virtuosismo —ha declarado Cocteau— lleva al lugar común».*

*Él es un intuitivo rosífilo que da sus rosas sin artificio, pues como él ha dicho, con palabra evangelista «el horticultor no perfuma sus rosas».*

*En los dibujos de Cocteau se mezcla la ironía y la observación... marcando la camisa de los tiempos que corren, con la marca digna de ellos, la marca eventual e ingrátida, libre del adornismo de las marcas que figuran en las partituras para el cañamazo.*

*Todo en la obra de Cocteau necesita una velocidad especial de contemplación.*

*«La gente lee muy ligera —ha dicho él—. Ha adquirido la mala velocidad que consiste en comprender un escenario de film lo más rápidamente posible, y no la buena, según la cual se ha de poder ver de una ojeada todo cuanto encierra una de las imágenes que en el film se desarrollan y que se detienen muy poco ante nosotros».*

*Las únicas palabras de estética pura y soportable que se han pronunciado después de Oscar Wilde, son de Cocteau.*

*«El reverso de una tela bordada excita la envidia de las apetencias ruines.*

*Ha llegado de China con todo el reverso de oro puro para que por el derecho sólo*

*aparezcan algunos hilos dorados sobre sedas mates, de un negro de tinta. Es raro que nuestras damas no la usen por el revés.*

*Así es como el romanticismo lleva la poesía.*

*Este falso lujo finge a veces la verdadera riqueza; pero si se impone al vulgo, la mirada experta sufre su contrasentido.*

*La poesía debe tener un aire pobre para aquéllos que no conocen el verdadero lujo. Un poema es el sumo lujo, es decir, el ápice de la reserva, lo contrario de la avaricia».*

*Su estética es complicada, pero clara.*

*«Las máquinas y las construcciones americanas se parecen al arte griego en el sentido de que la utilidad les confiere una sequedad y una franqueza despojadas de lo superfluo. Pero esto no es Arte. El papel del Arte consiste en captar ese sentido de la época y en extraer del espectáculo de esta sequedad práctica un antídoto contra la belleza de lo inútil que favorece lo superfluo».*

*A veces aboga por la «reaparición de la rosa, única reacción posible contra las flores del mal y las máquinas».*

*¿La poesía moderna? La palabra moderna es absurda. Decir «Yo soy moderno» equivale a decir: «Nosotros, caballeros de la Edad Media». No hay tal poesía moderna. Hay la poesía, que es de siempre, como la electricidad, que, como ella, obra sobre las masas por fuera del arte, y hay personas que la fabrican pequeños vehículos. «Son los artistas».*

*Este mismo concepto lo repite con estas palabras:*

*«No se puede decir que Mallarmé era mallarmeano, como no se puede decir que Picasso es cubista... La poesía de Mallarmé le pertenecía a él exclusivamente, como el cubismo es exclusivamente de Picasso».*

*«La poesía es una partida de carias ejecutada por el alma. Reside en las rupturas de equilibrio y en la divinidad de los juegos de palabras».*

*«Una escuela poética es un hospital».*

*Para apoyar sus tesis encuentra esas palabras terribles de los grandes hombres que nunca subrayaron los eruditos; así, esa de Goethe: «Lo contrario de la realidad para obtener el colmo de la verdad».*

*Su obra es como la segunda creación de la Vía Láctea, y a los que dudan de él como si fuese un mixtificador se les podría contestar lo que contestó Picasso a unos que le dijeron «que se quería quedar con el público»:*

*«El arte ha sido siempre quedarse con los otros, burlarse de ellos... Eso hizo el Greco, eso hizo Goya en su San Antonio de la Florida y en sus Proverbios, y eso hizo Miguel Ángel».*

*De vez en cuando dice con volubilidad axiomas irremovibles:*

*«El futuro no pertenece a nadie. No hay precursores; sólo existen retardatarios».*

*«Una obra de arte debe satisfacer a todas las musas. Es lo que yo llamo: la prueba por nueve».*

*«Un hombre joven jamás debe adquirir valores seguros».*

*«El ruiseñor canta mal».*

*«Lo que el público te reprocha, cultívalo: eres tú».*

*«Hay un tiempo para burlarnos y otro para que se burlen de nosotros, como hay un tiempo para beber cocktails y otros para vomitarlos».*

*«La cordura es la locura vuelta del revés».*

*«Cuando los demás nos crean comprometidos es que estamos salvados».*

*«Una cosa permitida no puede ser pura».*

*«Los museos son como la Morgue, a la que va uno a reconocer a los amigos».*

*Al entrar en un salón decorado a la manera moderna, es decir, sin nada en las paredes, como si todos los muros actuales esperasen una nueva pintura con la que aún no se atreven, exclama Cocteau:*

*— ¡Qué bien está esto, pero qué lástima que lo hayan robado!*

*Define a los hombres sin negar su naturaleza.*

*Así contesta a los que le preguntan por qué le gusta Tzara, que mete las palabras en un sombrero y las saca al azar:*

*«Tzara es un creador. Es incapaz de oscurecer las cosas. ¿Qué hace? Lo inverso. Da sentido a lo que no lo tiene. El simple hecho de que su mano dirija el azar, hace que ese azar le pertenezca y se le parezca. Saca de la nada una criatura a su imagen. ¡Que le imite cualquier otro, y las palabras que saquea del sombrero saldrán mal! Tzara moverá el sombrero y sacará maravillas».*

*Como exacta silueta de Proust escribe:*

*«Una mala noticia para los amateurs de desastres: Marcel Proust deja una obra completa, hasta el punto final. Eso lo sabíamos y se leía en su rostro muerto. El mundo, no entrando más en aquel rostro, no lo atormenta más. Los que han contemplado aquel perfil tranquilo, de orden y plenitud, jamás olvidarán el espectáculo de un increíble aparato registrador inmovilizado, trocado en obra de arte: una obra magistral de reposo, cabe una pila de cuadernos en los que el genio del amigo continuaba palpitante, cual el reloj pulsera de los soldados muertos».*

*Del pintor Chirico ha dicho:*

*«Chirico o el lugar del crimen».*

*«Chirico o la hora del tren».*

*Y anotando lo que tienen de ciegas sus telas, añade: «Pero ninguna es ciega».*

*Cuando llega al máximum en la biografía es cuando dice que «Victor Hugo fue un chiflado que se creía Víctor Hugo».*

*Gracias a su agilidad ha pasado su espíritu como un rayo descubridor de colores a través de opacidades.*

*Procura poner junto a esa frivolidad celerosa una gravedad de enfermo, de moribundo, de enlutado por sus mamáis renovadas.*

*Se podría decir que tiene la suerte de la muerte y el velo de luto oportuno, cuando su coquetería irrita al mundo demasiado lerdo.*

*Cocteau tiene frases de decepción y desesperación que le hacen perdonar su pasado.*

*Después de esa época central de su vida en que fija su estética y lanza sus mejores metáforas, colecciona sus mejores poemas bajo el título de Poésie, y sus críticas bajo el título de Le rappel á l'ordre.*

*Aparecen sus Visites a Barrès, la Lettre à Maritain y Le mystere laïc (1928), obra en que ensaya llevar a su última conclusión ese desorden sagrado que él cree que es el orden puro.*

*Sufre dos intoxicaciones de opio, que fuma para calmar sus pesadillas nerviosas, y en el despertar de la segunda escribe en diecisiete días sus Enfants terribles (1929), que lleva en el corazón desde los diecinueve años, y que siendo la obra más objetiva del poeta se halla mezclado a ella, como el cómplice de un crimen en el que no tomó parte.*

*La protagonista de la novela dicen que se suicidó por ser lógica con la novela de Cocteau, y en París, en un Exposición de Miró, conocí al hermano pálido de la muerta, tímido como un colegial, con la sombra de su hermana a los pies, diciendo que se suicidaría también en cuanto desapareciese su madre. Recuerdo que una elegante clama me propuso preparar una cena para que le conociese, pero a mí me dio miedo ver moverse en la misma mesa unas manos invisibles que manejarían cubiertos de cristal. Lo suprasensible mata en su aproximación.*

*Cada breve decir de Cocteau, cada poesía disparada como una cerbatana es una ráfaga viva, pues las obras atléticas son un resultado de fatigas, de tristezas, de pésames y de enfermedades.*

*En 1925 trae de su veraneo en Villefranche-sur-Mer, como Picasso de sus playas, una serie de objetella etc., etc., que con cierto aire de obras de arte tos hechos con limpiapipas, alambres, plomos de bodel presidio, sostiene Cocteau que «se lanzan a vivir en cuanto se vuelve la cabeza» con una vida criminal y sangrante. Busca en estas experiencias las relaciones secretas de lo humano y lo inhumano, de lo invisible y lo material.*

*Convierte sus poemas en discos parlantes, encantado con colaborar con sus gramófonos y oír su voz convertida en una voz que no es suya, una voz que parece salir de una máscara griega.*

*«Quand tu ris de courir sur l'herbe de la terre,*

*En plein soleil d'avril,*

*Et de tomber sans te faire mal,*

*Songe que sous la place étroite,*

*Il y a de la terre,*

*Et encore de la terre,  
En ligne droite,  
Et de la roche et du minéral,  
Et de la lave,  
Et des incandescences,  
Et le feu central.  
Songe, en continuant la descente,  
Qu'il y a du feu et encore du feu,  
Puis, des laves incandescentes.  
Puis de la roche et du minéral,  
Puis de la terre,  
Et encore de la terre,  
Et peu a peu,  
De la terre où pénètre de l'air,  
Et du gazon,  
Et de la nuit sur une saison,  
Et une femme qui dort à la Nouvelle-Zélande,  
Avec l'abime au-dessous d'elle,  
Au-dessous de son toit.  
Et songe que pour elle il est pareil pour toi».  
En 1930 nos encontramos varias veces en París.*

*Primero estuve con Cocteau, junto a la duquesa de Dato, en una cena con que nos obsequió la fina y preclara madame Víctor Hugo.*

*En el saloncillo lleno de dibujos del abuelo Hugo, y exquisitado por bibelots hallados en playas desconocidas, el verbo de Jean Cocteau se sentía suelto, como en otro rincón de su mundo, ese mundo entre submarino y celeste en que vive siempre el poeta.*

*Los ceniceros de espejo hacían que las colillas se volvieran narcísicas y en los búcaros había, en lugar de flores, pipas nuevas de yeso.*

*En lo alto se vislumbraba una cabeza de toro de mimbre, regalo de Morand.*

*En todos los rincones había cosas creadas por la exquisita dama, que ha metido tripas de cristal de laboratorio en los jarrones y las peceras.*

*Estaba Cocteau recién salido de su último colegio de niño prodigio, del sanatorio de la desintoxicación, donde le han, hecho sufrir mucho al desenredarlo del opio, la droga más difícil de sonsacar, pues figuran en ella alcaloides misteriosos, sombras de humo de un veneno casi religioso.*

*— ¿Y ha vuelto usted a fumar alguna pipa de ese polvo que sólo los faquires pueden resistir sin caminar a la muerte?*

*— Ninguna... Si hubiese vuelto a fumar, lo diría... Una de las cosas hermosas que pueden dignificar el pecado es la sinceridad de no ocultarlo cuando se comete... ¡Y eso que el perfume del opio es inolvidable! Picasso ha dicho que los tres perfumes máximos que se encuentran en la vida son el del opio, el del circo y el de los puertos...*

*Hay ya ligeras arrugas en su cara de adolescente flaco, pero parecen arrugas que él ha dibujado en su rostro con difuminos, aparentando la edad que debiera tener según los otros, para que los otros no se irriten con él.*

*Cocteau, que siempre ha sido un Greco, quizá su Juan Bautista, aunque con los ojos más pequeños, es ahora un Greco desmejorado.*

*— Sobre cubierta de un barco japonés en Marsella, en la hora nocturna de fumar opio, todos en corro alrededor del capitán se alzaban las siluetas de aquellos hombres flacos, sarmentosos y retorcidos, como si fuesen un vivo olivar.*

*— ¿Y qué prepara ahora? —le pregunté.*

—Voy a estrenar una cosa en la Comedia Francesa... La titulo La voz humana. Una contraposición al escándalo de Hernani, cuyo centenario se celebrará estos días en la misma Comedia Francesa... Me dirijo al corazón de la sala por encima de la cabeza de los intelectuales.

—¿En la Comedia Francesa! ¿Qué dirán sus enemigos! ¿Y todas las estatuas con peluca que llenan los pasillos?

—Lo que digan los enemigos no me importa, y en cuanto a las estatuas, todas me saludan con familiaridad.

Al decir esto Cocteau hizo un gesto de picardía, como suponiendo que los grandes comediógrafos del pasado le dirigiesen un «¡Adiós, ninchi!», puesto en francés.

—He resucitado los viejos telones de la Comedia Francesa, los telones en que las holgadas cortinas se pliegan sobre otras cortinas... Espero que bajo aquel marco de oro y de respeto las palabras adquieran su verdadera proporción, su justo sentido... Abomino de la luz de los nuevos teatros y no quiero que la actualidad deforme mi obra. Todo en mi drama es el recuerdo de una conversación sorprendida por teléfono... Huyo de las palabras amorosas tan insoportables como las palabras de los niños...

Después de aquella conversación fui al ensayo íntimo de la obra de este poeta, que ya tocaba prodigiosamente el piano de la poesía a los ocho años.

Toda la Comedia Francesa estaba inquieta al ver llegar a los invitados al ensayo de Cocteau, pues no eran los que son asiduos a su prócer salón, sino los tipos que sólo se ven en los teatros de ensayos, en los estudios teatrales, contruidos con biombos superpuestos y enlaberintados.

La sala del teatro tenía la media luz de las iglesias, y junto al telón del lecho dramático —las cortinas con grandes senos de misterio—, las luces del proscenio eran como candelabros de piano con arandelas de cristal que son los pañuelos para las lágrimas talladas.

Como detalle chocante del gran teatro burocrático de París nos sorprendió la presencia de un viejo jefe de negociado que bajo una lámpara de oficina sobre un pupitre establecido en la tercera fila de butacas lee una comunicación, y en la hora de comenzar el ensayo general telefoneó la orden de levantar el telón por el receptor de mesa colocado en la butaca de al lado.

Con sencilla solemnidad de toma de posesión del escenario clásico por la vanguardia, se levantó el telón sobre la única escena de la comedia de Cocteau.

*La protagonista estaba tirada en el suelo a los pies de su cama, como una sombra blanca embarullada de enaguas y de saltos de cama.*

*El teléfono sonaba, y la sombra blanca comenzaba la escena angustiosa, con las moderaciones de la agonía que quiere ser noble, del amor que aún tiene una última esperanza.*

*El poeta digno, subrayaba sólo la gran sencillez de la voz humana en su juego de escalas.*

*Lograba Cocteau que se notasen en su obra contrastes de pureza tales como el que se pudiesen ver los dos papeles de la actriz cuando habla y cuando está muda frente al teléfono además de la «eternidad de los silencios».*

*Se veía que el mundo no es más que un mundo de despedidas, y por eso estaba tan bien cogida la despedida.*

*Sólo hubo una intervención impertinente en la sala, debida a un enemigo de Cocteau, el poeta Paul Eluard, que gritó a la actriz que telefona:*

*— ¿Est-ce à Jean Desbordes que vous téléphonez?*

*La sala protestó vivamente, y la policía se llevó al interruptor que así había lanzado una insinuación maligna, pues Jean Desbordes es el joven novelista amigo íntimo de Cocteau, que, según dicen iba con él, vestido de marinero, a los Ballets Russes.*

*Pronto se reanudó el silencio.*

*«Te oigo con tal avidez, que tengo ojos en los oídos», decía la protagonista con inflexión de voz que quería morir confesando su pasión.*

*La actriz era flexible, dúctil, maestra. No dudaba ni un instante, y daba toda la serpiente de su monólogo en vivo e incesante cimbreo — ¿no estaría oyendo al apuntador por el auricular? —, envolviéndose en la cinta de las palabras como si fuese a ahorcarse con la sarta de ellas, como hay un momento en que materialmente parece ir a suceder con el hilo del teléfono, que se enrosca a su cuello como lazo de nudo corredizo, el lazo que hubiese disparado desde lejos el hombre que se evade de su amor a través de la línea telefónica.*

*La larga conversación patética no era más que eso: conversación, ovillo de palabras; pero así reaccionaba el teatro contra las bambalinas exageradas, contra ese juego de cajones superpuestos que era el otro extremo en que se le quería hacer caer, y el «habla» adquiría su proporción suprema.*

*Eran emocionantes los detalles, como cuando la dolorida mujer, cansada de oír mentir, dejaba hablar al aparato en el vacío...*

*La peripecia no suponía apenas nada: es un corte inesperado que hace que la protagonista vuelva a llamar a casa del amante para reanudar la conversación, enterándose entonces por el viejo criado de que el señor no está en casa, o sea que la ha llamado desde otra parte, desde la casa de la nueva invasora, que quizá es la que en un momento dado pone el dedo en el ganchillo que guillotina la conversación; unos guantes por los que pregunta el que huye, y que ella dice no encontrar, aunque ahoga los sollozos en sus velludos nidos, y al final, acostada sobre el periódico, que suena a hojas secas, un admirable vómito de lágrimas.*

*Los invitados aplaudieron largamente; pero Cocteau no salió a escena, porque cuando llaman los aplausos de la invitación el autor no debe salir de la alcoba de las reflexiones.*

*Todos al final comenzamos a bajar las escaleras con una sonrisa especial, como si hubiésemos asistido a la primera amonestación de la boda entre el joven de la calle y la dama de abolengo.*

*Las estatuas de todas las supuestas chimeneas de los pasillos y de los rellanos de la escalera estaban hieráticas, enfurruñadas, rompiendo con encono el aire de sus cumbres. Dos, tres, cuatro bustos de Víctor Hugo hacían presente el mal humor del presidente del Tribunal Supremo de la Poesía.*

*Una señora salía diciendo a otra:*

*—Yo he tenido diez veces esa misma conversación por teléfono. ¡Qué verdad es la comedia!*

*Picasso, mientras, le decía al oído a Cocteau, refiriéndose al gesto que hace la actriz en camión, haciendo como si se calentase en un radiador que imagina junto a las candilejas, como si un muro cerrase la comunicación de la escena con la sala:*

*—¡Qué bien ha estado eso! Los espectadores no debían ver nada, puesto que se supone una pared entre ellos y el escenario y debían irse... Eso he estado yo pretendiendo con mi pintura, que fuesen, que dejasen de pretender ver lo que había, y no he conseguido nunca que se marchen.*

*Algún tiempo después de ese estreno vi a Cocteau en una cena que dio en sus salones de París Victoria Ocampo, y en la que reunió a madame de Noailles, a Cocteau, a José Ortega y Gasset y a mí.*

*La entrada de la condesa de Noailles tuvo esa cosa de gran mariposa de gasas y sedas negras que es ahora la poetisa ideal. Venía acompañada de su doctora, que siempre la vigila de cerca para estar atenta a su pulso cuando pueda desfallecer.*

*Al sentarse en el sofá la condesa se levantaban por detrás sus gasas, como la faldilla de linón de las bailarinas y sus brazos enguantados con largos guantes negros recitaban al moverse poemas de abanicos japoneses.*

*Cocteau, en traje claro —porque tiene el permiso del poeta de dejar el smoking para los días de luto— dio los primeros trompetazos de lirismo.*

*Pasamos después al comedor.*

*Cenamos entre bromas a los candelabros y desprecios al frío de la calle, y acabada la cena volvimos al salón.*

*La condesa de Noailles pidió que se apagasen luces para encontrar ese reposorio de silencio de penumbras que ella necesita, y se acostó sobre el sofá para hablar de rosas blancas y rendijas de luz en las siestas de Grecia.*

*Cocteau era el que consumía más tumos saltando de unas cosas a otras.*

*—Max-Jacob sostiene que su bisabuelo fue el que inventó las costumbres bretonas.*

*—Los museos, como ha dicho Picasso, están llenos de cuadros que fueron malos y que de pronto resultaron buenos.*

*—Hay que defenderse de los salones que están llenos de una luz que no hace sombras como la de las candilejas.*

*Ortega, de pie en el salón, se situaba con pocas y certeras palabras en el panorama de los grandes hombres, mientras encontraba en Cocteau esa maravillosidad espiritual que sustituye su tupé rubio por la lengua de fuego del verbo sagrado y frívolo de la época.*

*Cocteau volvía a flotar en la conversación.*

*—Cuando se milagriza una cosa es de aquél que la milagriza...*

*Victoria ponía su nuca y su espalda en el espejo como un magnífico reloj de seducción sobre el ábaco de la chimenea, distribuyendo los lazos del premio entre las cosas más difíciles y mejores que se iban diciendo.*

*Los brazos enmascarados de la de Noailles recitaban palabras. Ortega elevaba los asuntos como si su rostro cetrino mirase a los soles que olvidábamos en una atmósfera de demasiado artificio.*

*—Me ha llamado Rothschild por teléfono — insistía Cocteau — para que me encargue del teatro Pigalle... Yo he respondido que no se acuerdan de los poetas sino en los naufragios, pero que los poetas no tienen las mismas obligaciones que los ángeles de la guarda. También me han escrito hoy de Los Ángeles, ofreciéndome una gran cantidad para dar soluciones mágicas a los asuntos; pero yo abomino la luz de allá lejos.*

*—No se debe hacer caso a ese señor mezquindoso que dice: «No hay que mirar a la Victoria de Samotracia... Lo que tiene valor es una figurita que hay junto a ella...». ¡Mentira! Lo que vale como uno de los pocos hallazgos de la humanidad es la Victoria de Samotracia...*

*—Hay una época de ángeles, otra de mariposas, otra de ojos...*

*—Cada obra corresponde a un doctor diferente.*

*—Ese algo misterioso que tiene la pintura... Esa poesía incomprendible y triunfadora que se envuelve en la pintura y que hace que un Seurat valga hoy quinientos mil francos y un Rousseau cerca del millón.*

*Yo hablaba buscando las palabras inauditas del francés para espantar al salón. Cocteau me comprendía, y la condesa, alegre como una niña, aceptaba mis paradojas.*

*Victoria, como la reina de la pampa, tomaba más gravemente las cosas y desafiaba al espejo con la esbelta cascada de su espalda.*

*La de Noailles, llegadas las doce y media, se puso en pie para irse:*

*—Je vous défends de toucher le français de Ramon... Ne le corrigez jamais!... Son français est un français plastique que j'aime.*

*Cocteau, con esa extraña fraternidad que hay entre él y yo — como si yo fuese el hermano de buen año y él el flaco —, defendió también mi francés, sosteniendo ya en la puerta que mis palabras francesas eran como esas bolas de colores que tiran iodios los bolos que encuentran a su paso, con una divertida iconoclastia contra las palabras demasiado tiasas del francés.*

*Se fue en el coche de la condesa.*

*Ortega, que siempre ha repetido frases de Cocteau con admiración, se quedó encantado de su espiritualidad inconfundible —estrella en la frente— y terminó la velada despidiéndonos los dos de Victoria Ocampo, que había sido la reina americana que había ofrecido a dos españoles los mejores indígenas de París.*

*Después de esa entrevista, Cocteau cada vez más en candelero, repite sus poemas en bellas ediciones a sesenta mil francos cada ejemplar; escribe obras de teatro para el escenario de la fábula como *La belle et la bête* y se produce cada vez con más deseo de ser amado, poseído por la locura de la exactitud, pues como él ha dicho; «Yo soy un mentiroso que dice siempre la verdad».*

*Al salir del sanatorio de Saint-Cloud, donde le han extirpado su afición al opio, escribe este *Opium* que hoy se publica en castellano, y lo ilustra con unos dibujos esfinográficos que responden a la maravillosidad del libro, como va a ver el lector.*

*Su última creación ha sido una creación cinematográfica, pues Cocteau, sin ninguna novifobia, cree que el cine es «la única arma de precisión que permite matar a la Muerte».*

*Subvencionado por los vizcondes de Noailles, su film ha sido el escándalo de los salones de París, y en esos círculos cerrados a la moda de Londres se ha querido expulsar al aristócrata audaz, dando eso lugar a las más divertidas hablillas de aquella aristocracia conservadora y absurda.*

*Cocteau, que había filmado su obra a retazos contradictorios, proyectaba dos palcos proscenios junto al escenario de la descorazonación de un niño, y como la escena había sido construida por partes, primero un palco, después el otro, y por fin el sadismo del escenario, lo extraordinario era ver reunidas las tres cosas con isocronismo, y contemplar un palco lleno de prostitutas en camisa frente a un palco enlutecido por los más alcorniados aristócratas de Francia, aplaudiendo la atrocidad propiciatoria del drama.*

*¡Admirable estratagema!*

*¡Cuántas cosas como éstas hay que hacer en el mundo pasmado de tontería y mojigatería!*

*¿Cómo resumir el valor de esta figura literaria? Sólo afirmando que Cocteau es único o apelando a esa definición que de él hizo el gran Oliverio Girondo, cuando dijo que es «un ruiseñor mecánico al que ha dado cuerda Ronsard».*

*No se le puede mezclar a otros nombres literarios, aunque con el afán de dar la lección completa de su momento, haga que se le ligue a Max Jacob, Giraudoux, Breton y Radiguet.*

*En contestación a este afán defectuoso, ha dicho Cocteau:*

*«Las estrellas que forman la Osa Mayor no saben cómo están colocadas, no saben que la Tierra las ve, componiendo ese dibujo».*

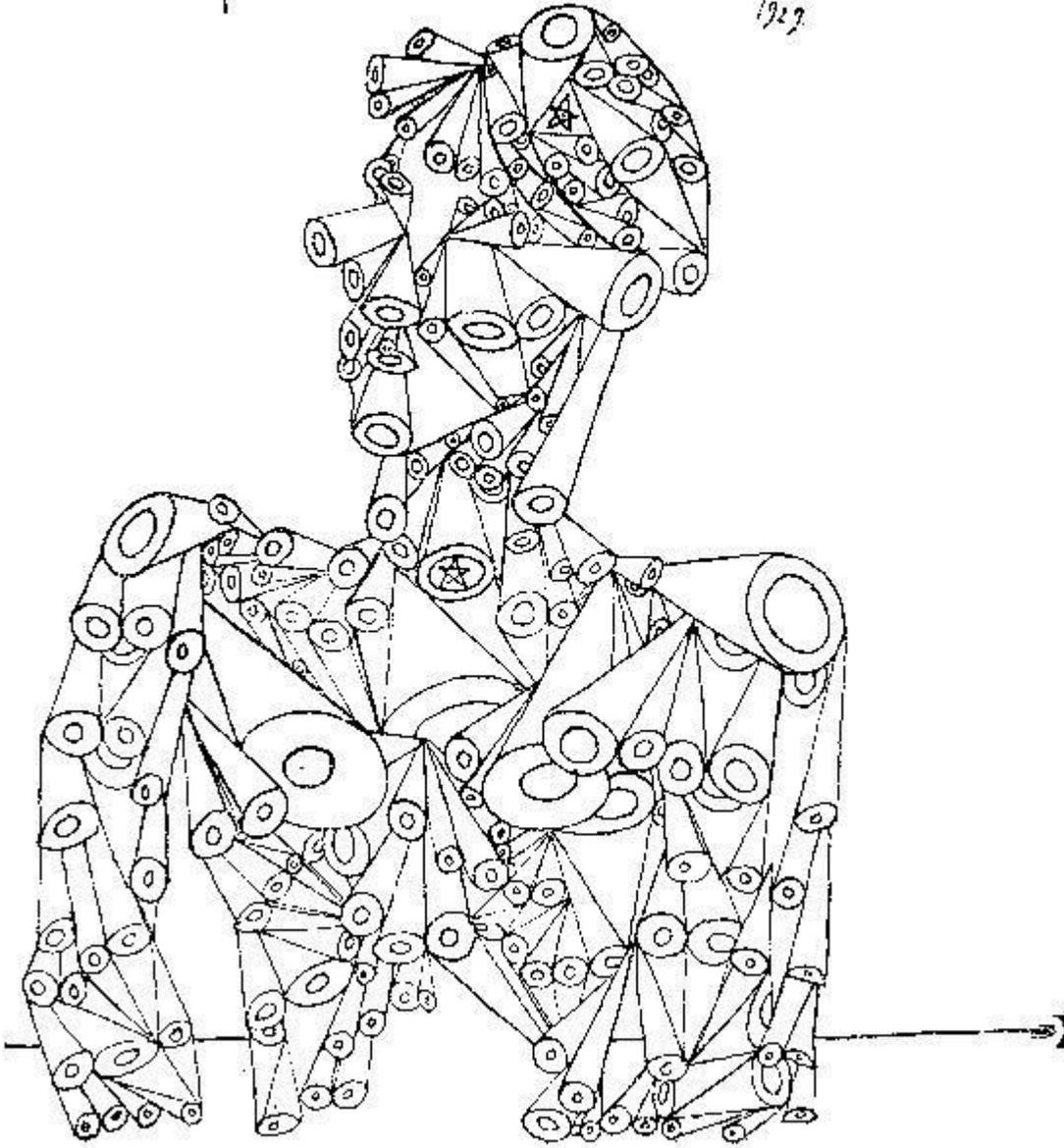
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

La revolte des  
équipages

Jean

\*

1929



*Subelevación de las tripulaciones*

## DEDICATORIA A JEAN DESBORDES

*Hasta el sol tiene manchas. Su corazón no las tiene. Me ofrece usted a diario este espectáculo: su sorpresa de saber que el mal existe.*

*Acaba usted de escribir Los Trágicos, un libro que está por encima de las sintaxis. Cita en él a guisa de epígrafe cuatro versos míos. Le ofrezco estas notas a cambio, porque posee usted al natural esa ligereza profunda que imita un poco el opio.*

*Mon cher bon grand fond malempia.*

## LA SECUESTRADA DE POITIERS

(Según el estudio de André Gide).

Estos dibujos y estas notas datan de la clínica de Saint-Cloud (16 de diciembre de 1928-abril 1929)<sup>[1]</sup>.

Se dirigen a los fumadores, a los enfermos, a los amigos desconocidos reclutados por los libros y que constituyen la única disculpa para escribir.

He suprimido los dibujos hechos con el pretexto de distraerme. Quisiéralo yo o no, trascendían a trabajo plástico, cualquiera que fuera mi tontería frente a los problemas de actualidad. Relato una desintoxicación: herida al *ralenti*. Los dibujos que van a continuación son como gritos de sufrimiento al *ralenti*, y las notas, las etapas del tránsito de un estado considerado como anormal a un estado considerado como normal.

Aquí se levanta el ministerio público. Pero yo no declaro. No defiendo. No juzgo. Aporto unos pliegos de cargo y descargo al sumario del pleito del opio.

Me acusarán, sin duda, de falta de compostura. Quisiera carecer de compostura. Es difícil. La falta de compostura es el signo del héroe<sup>[2]</sup>.

Me refiero a una falta de compostura hecha de cifras, de cuentas de hotel y

de ropa sucia.

*Leit-motiv* del DE PROFUNDIS<sup>[3]</sup>

*El único crimen consiste en ser superficial. Todo lo que se comprende está bien.*

La repetición de esta frase irrita, pero es reveladora, Ese lugar común, último descubrimiento de Wilde, deja de ser un lugar común y empieza a vivir por el hecho mismo de descubrirlo, Adquiere la fuerza de una fecha.

Quisiera no preocuparme por escribir bien o mal; llegar al estilo de las cifras.

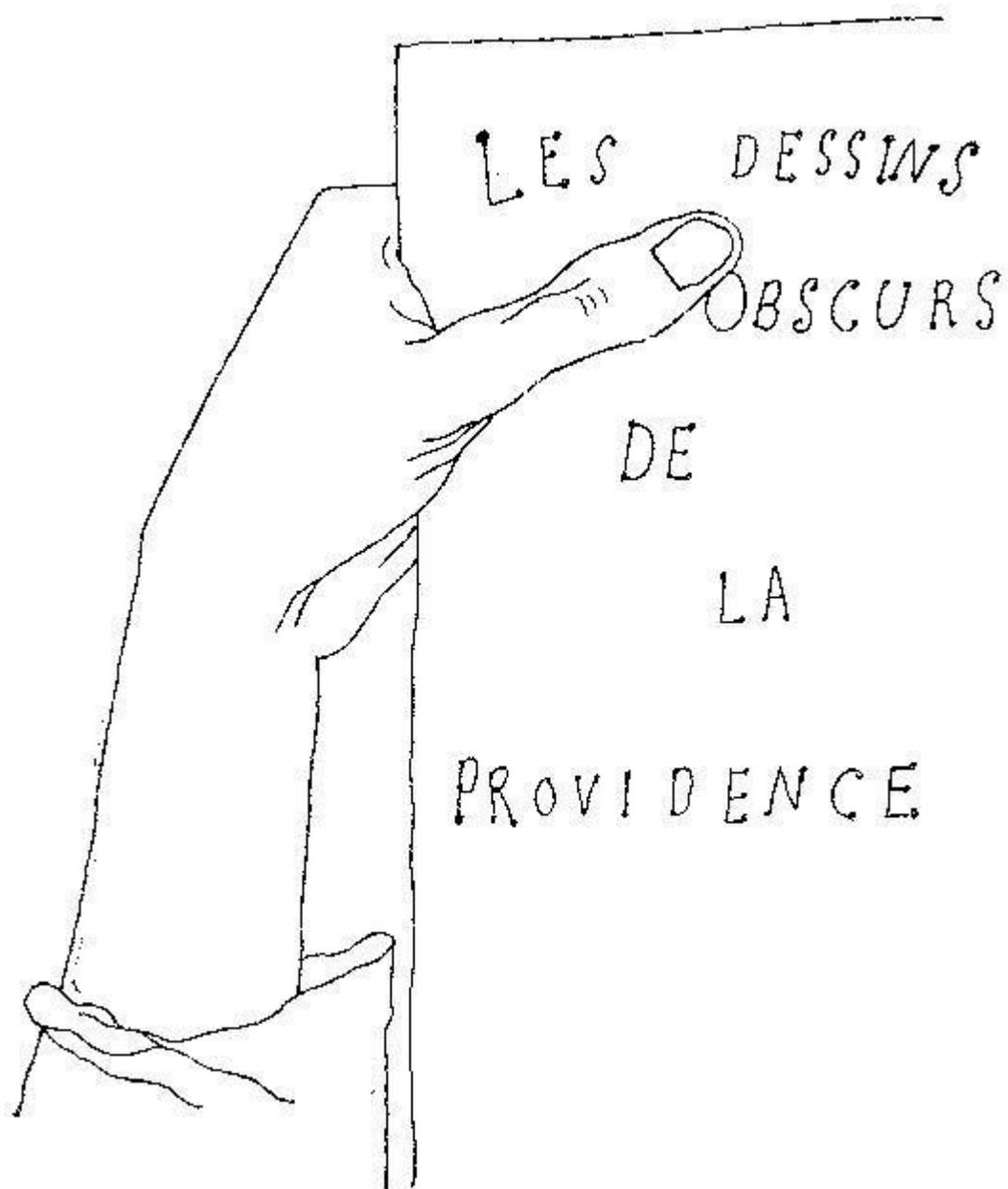
Me gustaría saber si la carta de Wilde es tan chapucera como su traducción, Sería, un triunfo sobre la estética.

Acaba uno esa carta con la impresión de haber leído una obra maestra de estilo, porque en ella todo es cierto, todo tiene el peso mortal de los detalles indispensables para preparar una coartada, para perder o salvar a un hombre.

Rousseau adorna sus cifras, Las cierra, las rubrica. Chopin las enguinaldará. Sus épocas lo exigen, Pero carecen de compostura. Lavan su ropa sucia en familia, es decir, en público, en la familia que se buscan y que se encuentran. Sangran tinta. Son unos héroes.

Me he intoxicado por segunda vez en las siguientes circunstancias:

Ante todo debí haber sido mal desintoxicado la primera vez. Muchos toxicómanos valientes ignoran las acechanzas de una desintoxicación, se contentan con una supresión y salen destrozados de una prueba inútil, con células enfermizas, a las que impiden revivir con el uso del alcohol y del deporte.



*Los designios oscuros de la Providencia*

Ya explicaré más adelante que los fenómenos increíbles de una

desintoxicación, fenómenos contra los cuales no puede nada la medicina como no sea dar al calabozo un aspecto de cuarto de hotel y exigir al médico o a la enfermera paciencia, presencia, fluido, en vez de ser los de un organismo que se descompone, deben ser, por el contrario, los síntomas incommunicados del recién nacido y de los vegetales en primavera.

Un árbol debe sufrir con la savia y no sentir la caída de la hoja.

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA orchestra una desintoxicación, con una exactitud escrupulosa de la que no sospecha ni Stravinsky.

Me he re intoxicado, pues, porque los médicos que desintoxican —debía decirse simplemente que purgan— no intentan curar los primeros trastornos que causa la intoxicación, porque volvía yo a hallar mi desequilibrio nervioso y porque prefería un equilibrio artificial a la falta absoluta de equilibrio. Este maquillaje moral engaña más que una cara descompuesta: es humano, casi femenino, recurrir a él.

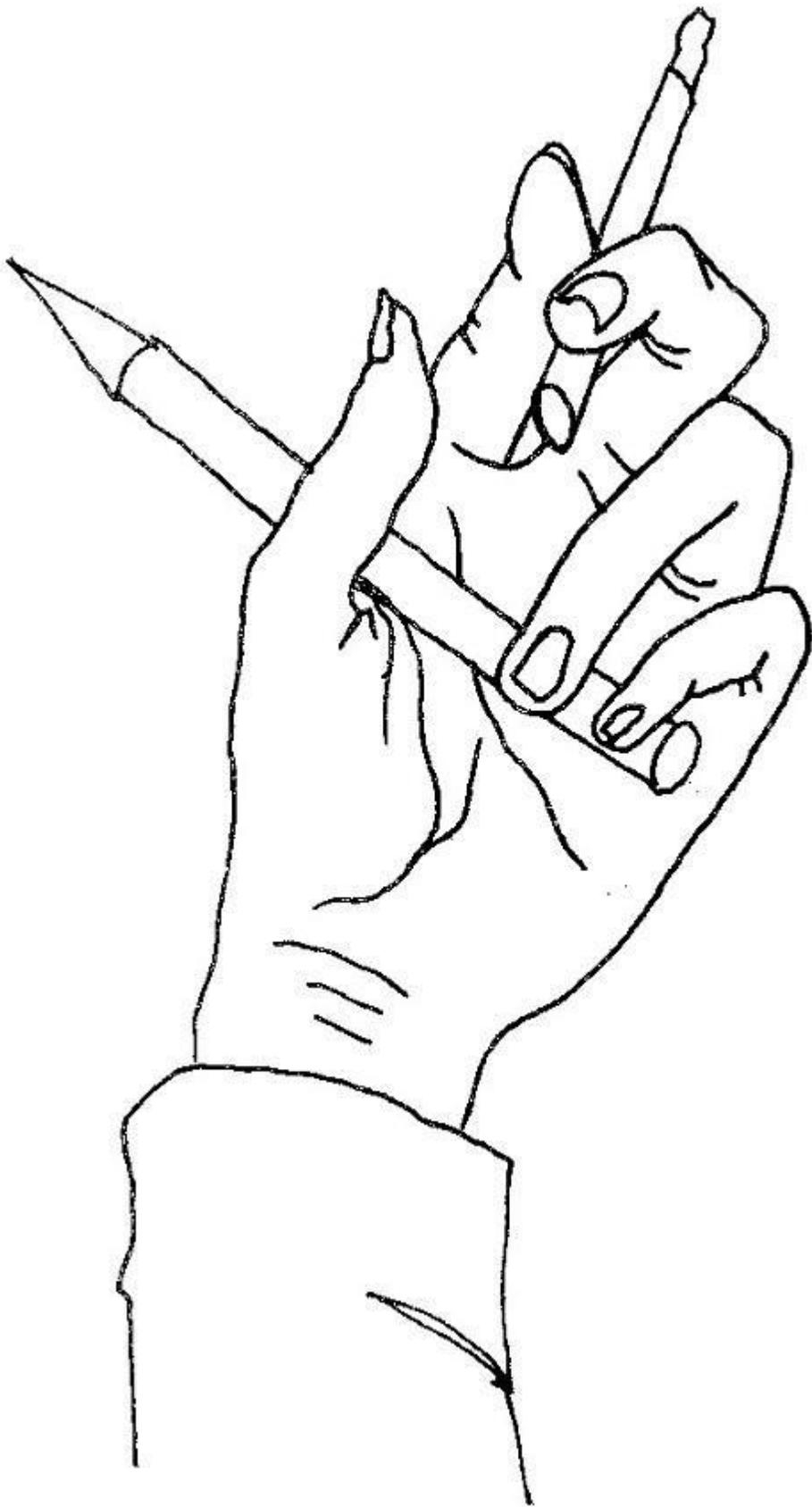
Me intoxicaba con prudencia y bajo la vigilancia médica. Existen doctores accesibles a la piedad. No pasé nunca de diez pipas. Las fumé a razón de tres por la mañana (a las nueve), cuatro por la tarde (a las cinco) y tres por la noche (a las once). Creía yo disminuir así las probabilidades de intoxicación. Nutrí de opio células nuevas, renacidas al mundo después de cinco meses de abstinencia, y las nutrí con innumerables alcaloides desconocidos, cuando el morfinómano, cuyas prácticas me asustan, recarga sus venas con un solo veneno conocido y se entrega menos al misterio.

Escribo estas líneas después de doce días y doce noches de insomnio. Dejo al dibujo el trabajo de expresar las torturas que la impotencia médica inflige a los que rechazan un remedio que se está convirtiendo en un déspota.

La sangre del morfinómano no presenta ningún residuo de morfina. Es atrayente imaginar el día en que los médicos descubran los escondrijos de la morfina y la atraigan al exterior por medio de una sustancia a la que sea aficionada, como la serpiente a un tazón de leche; pero será necesario también que el organismo soporte el paso brusco de un otoño a una primavera.

Antes de ese descubrimiento, la ciencia corre el riesgo de cometer faltas que corresponderían al empleo de la hipnosis, en la que sumía a los histéricos antes de las experiencias del doctor Sollier, experiencias que consisten, considerando el

histerismo como un sueño patológico, en despertar poco a poco al enfermo, en vez de añadir la dolencia a la dolencia con un método que consistía en curar a un morfinómano con morfina.



Creo que la naturaleza nos inflige las reglas de Esparta y del hormiguero. ¿Hay que bordearlas? ¿Dónde se interrumpen nuestras prerrogativas? ¿Dónde comienza la zona prohibida?

En el opio, lo que lleva el organismo a la muerte es de orden eufórico. Las torturas provienen de un retorno, a contrapelo, a la vida. Toda una primavera perturba las venas, arrastrando hielos y lavas ardientes.

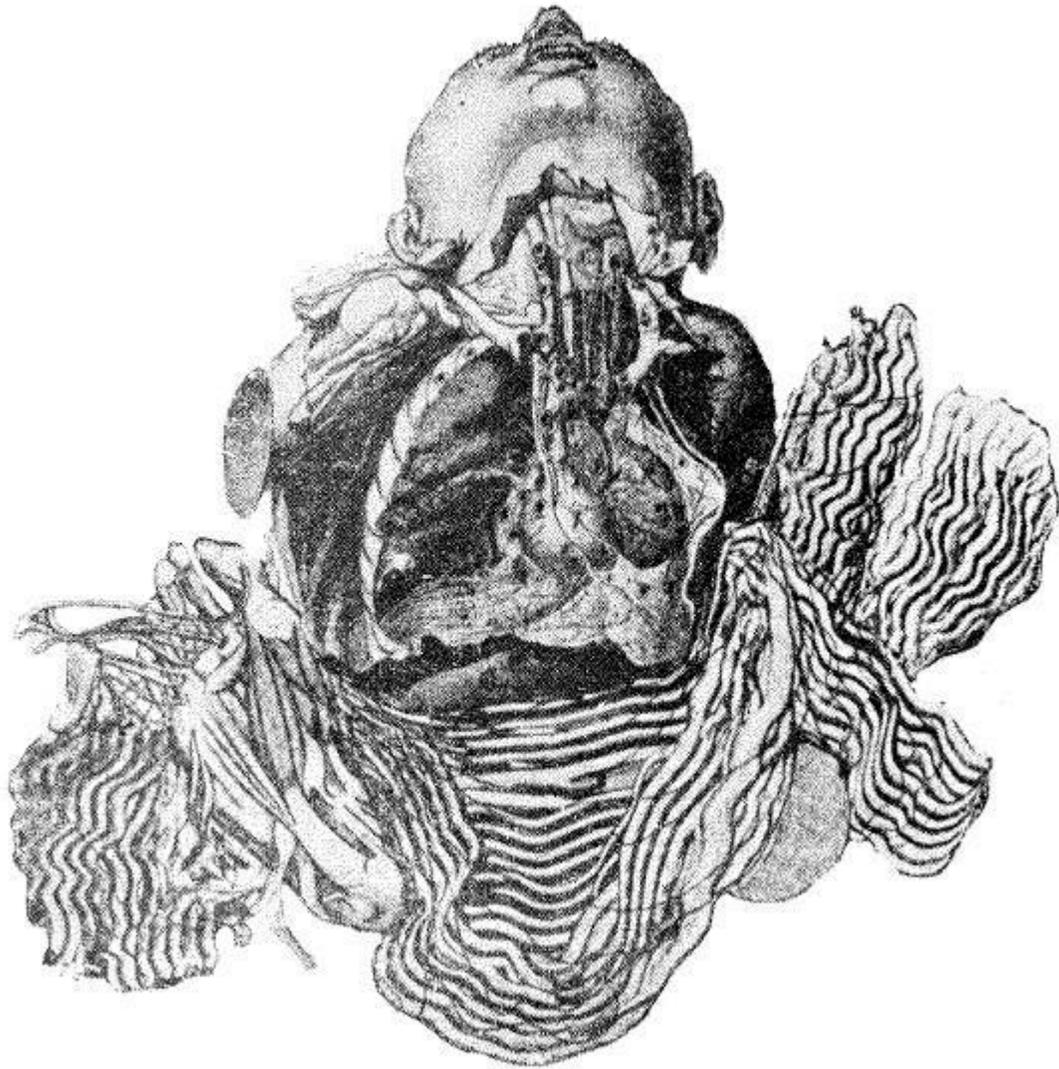
Aconsejo al enfermo privado desde hace ocho días que hunda su cabeza en su brazo, que apoye la oreja sobre ese brazo y que espere. Revolución, motines, fábricas que vuelan, ejércitos en fuga, diluvio, la oreja oye todo un apocalipsis de la noche estrellada del cuerpo humano.

La leche, antídoto de la morfina. Una amiga mía aborrece la leche. Habiéndosele inyectado morfina después de una operación, pidió leche y le gustó. Al día siguiente no podía ya tomarla.

El desintoxicado conoce breves sueños y despertares que quitan el gusto de dormirse. Parece que el organismo sale de una invernada, de esa extraña economía de las tortugas, las marmotas y los cocodrilos. Nuestro ceguera, nuestro empeñó en juzgarlo todo conforme a nuestro ritmo, nos hacían tomarla lentitud del vegetal por una serenidad ridícula. Nada ilustra mejor el drama de una desintoxicación que esos films acelerados que revelan las muecas, los gestos, las contorsiones del reino vegetal. El mismo progreso en el dominio auditivo nos permitirá sin duda oír los gritos de una planta.

Progreso. ¿Será bueno dar a luz a la norteamericana (sueño y forceps), y ese progreso, que consiste en sufrir menos, no es, como la máquina, síntoma de un universo en donde el hombre, agotado, sustituye su fuerza por otras, evita las conmociones de un sistema nervioso debilitado?

No existe aún la desintoxicación científica. Apenas llegan a la sangre, los alcaloides se fijan sobre ciertos tejidos. La morfina se hace fantasma, sombra, nada. Puede imaginarse el trabajo de los alcaloides conocidos y desconocidos del opio, su invasión china. Para vencerlos hay que recurrir a los métodos de Molière. Se agota al paciente, se le vacía, se expulsa la bilis y, quiérase o no, vuelve a las leyendas, según las cuales se expulsaban los demonios con plantas, sortilegios, purgas y vomitivos.



*El dolor exquisito*

No esperéis de mí que traicione. El opio sigue siendo único, naturalmente, y su euforia superior a la de la salud. Le debo mis horas perfectas. Es lástima que en vez de perfeccionar la desintoxicación, la medicina no intente hacer inofensivo al opio.

Pero ahí volvemos al problema del progreso. ¿El sufrimiento es una regla o un lirismo?

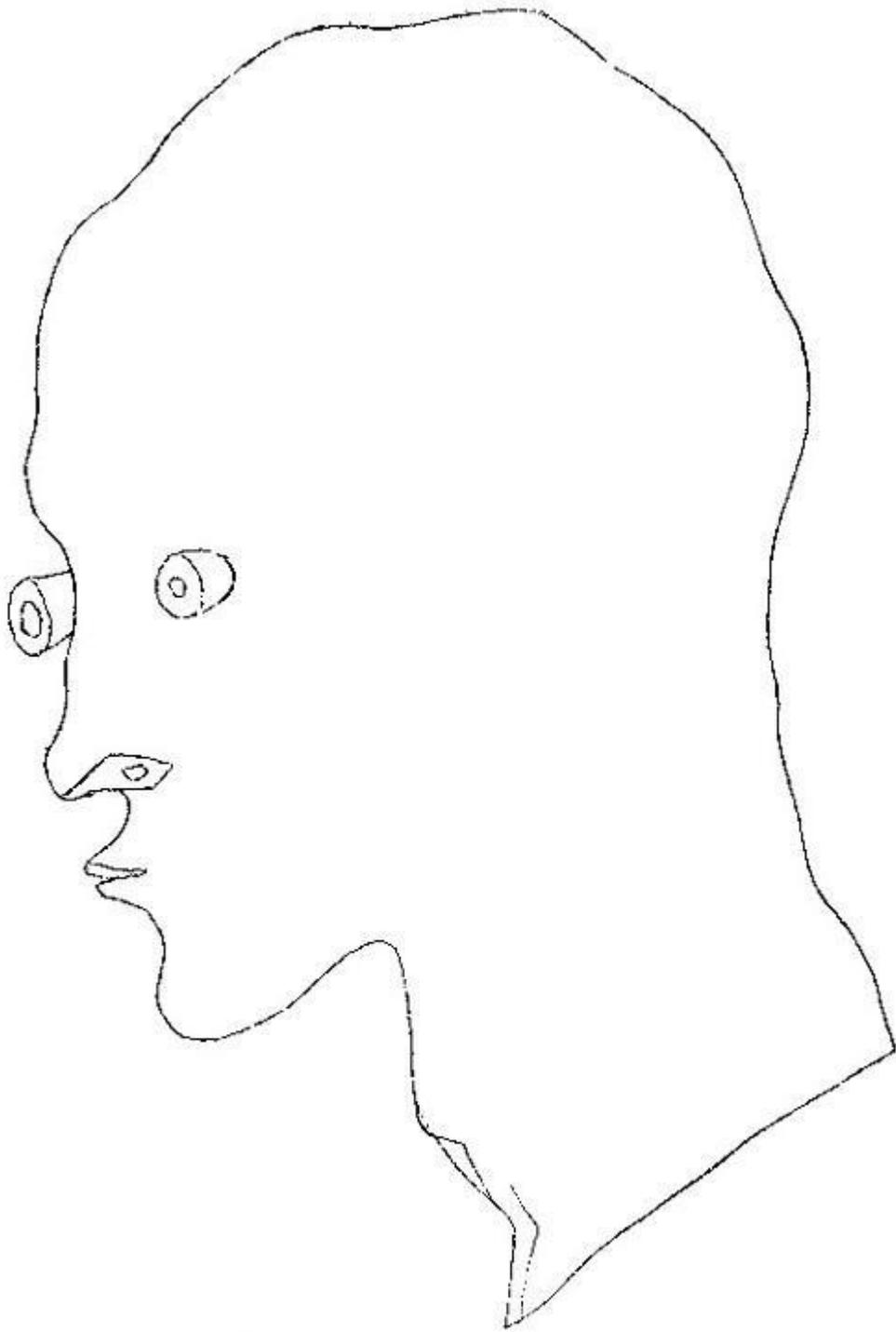
Me parece que en una tierra tan vieja, tan arrugada, tan llena de revoque donde siguen haciendo estragos tantos compromisos y tantas convenciones risibles, el opio eliminable dulcificaría las costumbres y haría más beneficios que daños produce la fiebre de acción.

Mi enfermera me dice: «Es usted el primer enfermo al que veo escribir al octavo día».

Sé muy bien que introduzco una cuchara en la tapioca blanda de las células jóvenes, que obstruyo una mancha; pero me abraso y me abrasaré siempre. Dentro de dos semanas, a pesar de estas notas, no creeré ya en lo que siento. Hay que dejar una huella de este viaje que la memoria olvida, hay que, cuando es imposible, escribir, dibujar sin responder a las invitaciones novelescas del dolor, no aprovecharse del sufrimiento como de una música, hacerse atar la lapicera al pie si es necesario, ayudar a los médicos a quienes la pereza no suministra datos.

Durante mi neuritis, una noche que preguntaba yo a B... «¿Por qué, usted que no busca clientela, usted a quien le sobra trabajo en el hospital y que prepara su tesis, por qué me trata usted a domicilio, noche y día? Conozco a los médicos. Me quiere usted mucho, pero quiere usted más aún a la medicina». Me respondió que tenía al fin un enfermo *que hablaba*, que él aprendía más conmigo, por ser yo capaz de escribir mis síntomas, que en el hospital, donde la pregunta: «¿Qué le duele a usted?», provocaba invariablemente esta respuesta: «No lo sé, doctor».

El renacer de la sensualidad (primer síntoma claro de la desintoxicación) va acompañado de estornudos, bostezos, mocos y lágrimas. Otra señal: las aves del gallinero de enfrente me exasperaban, así como las palomas que recorren el cinc, con las manos a la espalda, de un lado para otro. Al séptimo día el canto del gallo me agradó. Escribo estas notas entre seis y siete de la mañana. Con el opio, no existe nada antes de las once.



Olseam

Jeam

## *Pájaro*

Las clínicas acogen pocos opiómanos. Es raro que un opiómano deje de fumar. Las enfermeras no conocen más que falsos fumadores, fumadores elegantes, de esos que mezclan el opio, el alcohol, las drogas y el decorado (opio, alcohol: enemigos mortales), o de esos que pasan de la pipa a la jeringa y de la morfina a la heroína. De todas las drogas, la droga es la más sutil. Los pulmones absorben su humo instantáneamente. El efecto de una pipa es inmediato. Me refiero a los verdaderos fumadores. Los aficionados no sienten nada, esperan visiones y corren el riesgo de sufrir el mareo marítimo; porque el efecto del opio proviene de un pacto. Si nos seduce, ya no podremos abandonarle.

Moralizar el opio es como decir a Tristán: «Mata a Isolda. Te encontrarás mucho mejor después».

El opio no soporta los adeptos impacientes, los torpes. Se aparta de ellos, les deja la morfina, la heroína, el suicidio, la muerte.

Si oís decir: «X... se ha matado fumando opio», sabed que eso es imposible, que esa muerte oculta otra cosa.

Ciertos organismos nacen para ser presa de las drogas. Requieren un correctivo sin el cual no pueden tener contacto con el exterior. Flotan. Vegetan entre el perro y el lobo. El mundo sigue siendo un fantasma antes que una sustancia le dé cuerpo.

Ocurre que esos desdichados viven sin encontrar nunca el menor remedio. Ocurre también que el remedio que encuentran los mata.

Es una verdadera suerte cuando el opio los equilibra y proporciona a esas almas de corcho un traje de buzo. Pues el mal producido por el opio será menor que el de las otras sustancias y menor que la debilidad que intentan curar.

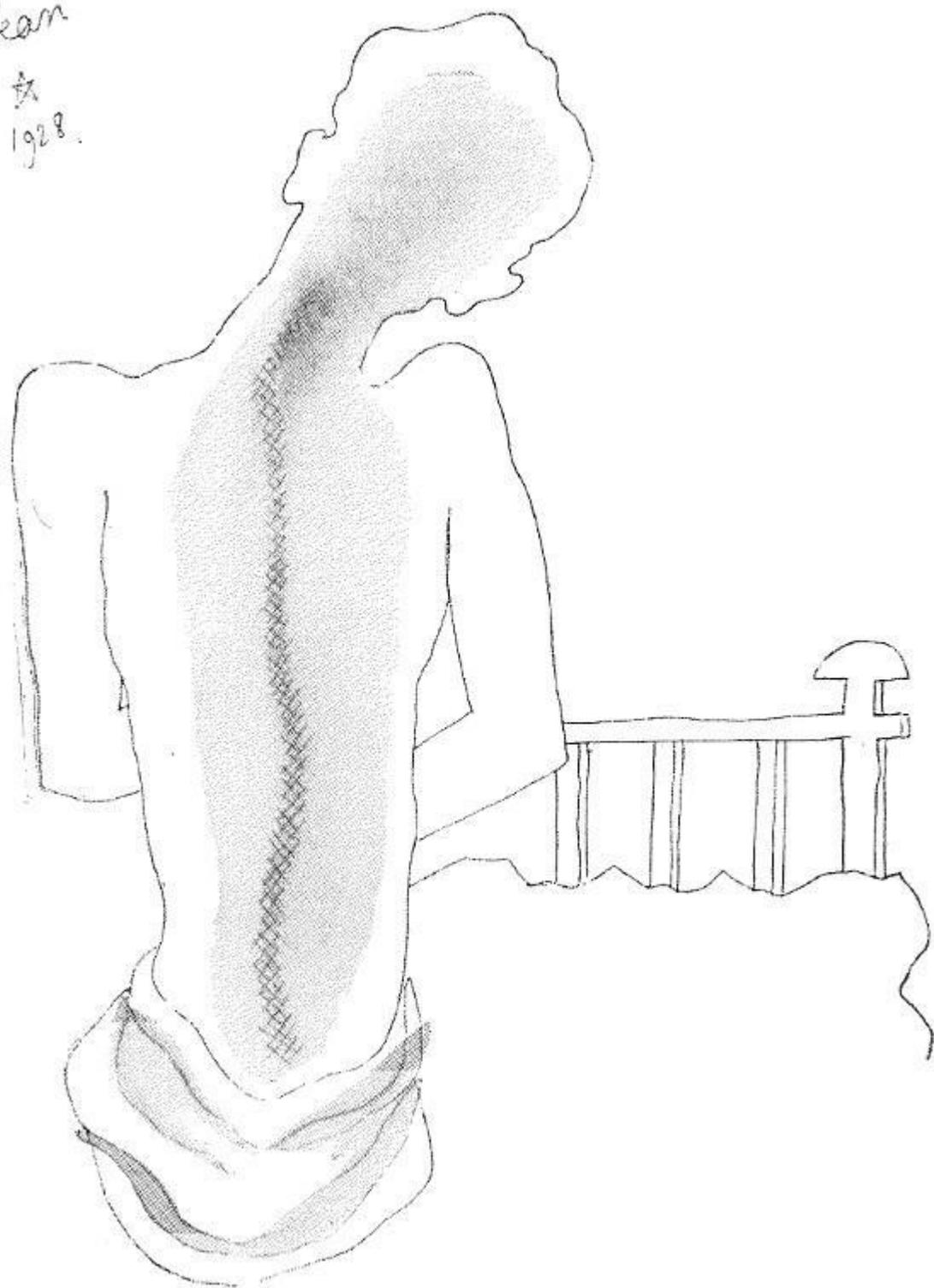
Al hablar de las células jóvenes, no me refiero a las células nerviosas, creadas de una vez para siempre y que no cambian ya.

Sí el despertar de la privación de opio se produce en el hombre de una manera fisiológica, determina, sobre todo en la mujer, síntomas morales. En el hombre, la droga no adormece el corazón; adormece el sexo. En la mujer, despierta al sexo y adormece al corazón. Al décimo octavo día de la privación, la mujer se muestra tierna, lloriquea. Por eso en las clínicas de desintoxicación las enfermas parecen todas enamoradas del médico.

El tabaco es casi inofensivo. Después de la combustión, la nicotina desaparece. Se suele tomar por nicotina, sal blanca, esa especie de pasta amarilla producida por la modificación pirotécnica de las materias combustibles. Serían necesarios cuatro o cinco gruesos habanos al día para provocar una crisis de angina de pecho. La mayoría de los famosos estragos del tabaco son fenómenos espasmódicos sin verdadero peligro. Se exagera, como Michelet exageraba fantásticamente el papel del café.

La joven Asia no fuma ya porque «el abuelo fumaba». La joven Europa fuma porque «el abuelo no fumaba». Y como la joven Asia imita, ¡ay!, a la joven Europa, el opio alcanzará su punto de partida, gracias a nosotros.

Jean  
\*  
1928.



Carta de H..., que se ha desintoxicado solo, con un valor inaudito. Conocía yo el esfuerzo inútil, la confusión entre suprimirse y desintoxicarse, y esperaba noticias pesimistas después de las primeras cartas optimistas.

1.º demasiado ejercicio; 2.º uso del alcohol (penúltimas cartas); 3.º (última carta) la catástrofe. «Me duele —¿cómo le diría yo?— *mí macizo central*». ¿Reconocéis el gran simpático, la terrible cadena de montañas nerviosas, el almacén del alma?

Si el organismo expulsa la droga, es su último refugio. El opio, expulsado del edificio, se refugia en el cuarto de máquinas.

El automóvil masajea órganos que ningún masajista puede alcanzar. Es éste el único remedio para los trastornos del gran simpático. La necesidad de opio se soporta en automóvil.

Las clínicas de desintoxicación debieran en primer lugar contar con un masajista médico, con un material de masaje eléctrico. En la hidroterapia, no es el agua de la ducha lo que calma, sino el chorro. Ocurre que los baños debilitan; a mí me volvían loco.

Sigo convencido, a pesar de mis fracasos, de que el opio puede ser bueno y que solo de nosotros depende el hacerlo grato. Hay que saber manejarlo. Ahora bien, no hay nada igual a nuestra torpeza. Un plan severo (laxantes, ejercicios, exudaciones, descansos, higiene del hígado, horas que no quitan las del sueño nocturno) permitiría el empleo de un remedio al que comprometen los idiotas.

No se me diga: «El hábito obliga al fumador a aumentar las dosis». Uno de los enigmas del opio es que permite al fumador el no aumentar nunca sus dosis.

El drama del opio no es otro, para mí, que el drama de la comodidad y de la incomodidad. La comodidad mata. La incomodidad crea. Hablo de la incomodidad material y espiritual.

Tomar opio, sin abandonarse a la comodidad absoluta que proporciona, es evitarse, en el terreno espiritual, los trastornos estúpidos que no tienen nada que ver con la incomodidad en el terreno sensible.

¿Vive en pleno éxtasis un ermitaño? Su incomodidad se convierte en el colmo de la comodidad. Tiene que zafarse de él.

Hay en el hombre una especie de fijación, es decir, de sentimiento absurdo y más poderoso que la razón, que le da a entender que esos niños que juegan son una raza de enanos, en lugar de ser unos «quítate de ahí, que me ponga yo».

Vivir es una caída horizontal.

Sin esa fijación, una vida perfecta y continuamente consciente de su velocidad, se haría intolerable, Permite dormir al condenado a muerte.

A mí me falta esa fijación. Es supongo yo, una glándula enferma. La medicina toma esa dolencia por un exceso de conciencia, por una ventaja intelectual.

Todo me demuestra en los demás el funcionamiento de esa fijación ridícula, tan indispensable como la costumbre que nos oculta a diario el espanto de tener que levantarse, que afeitarse, que vestirse, que comer. Aunque no fuese más que el *álbum de fotografías*, uno de los instintos más tontos para hacer de un tirón una serie de monumentos solemnes.

El opio me aportaba esa fijación. Sin el opio todos los proyectos —bodas, viajes—, me parecen tan insensatos como si una persona que se cayese por un balcón quisiera intimar con los ocupantes de las habitaciones ante las cuales pasa.

Si el universo no estuviese movido por un mecanismo sencillísimo, se descompondría. Todo ese movimiento, que nos parece un reloj complicado, debe parecerse al despertador. Así, la necesidad de procrear nos la reparten al por mayor, a ciegas. Un error no cuesta caro a la naturaleza, dado el número de probabilidades suyas. Un error que se afina, un vicio, no es más que un lujo de la naturaleza.

**Situación de Mallarmé** Una juventud apasionada de lo maravilloso y del cinismo prefiere cualquier medium de feria, cualquier estafador, a este tipo de hombre honrado, de burgués íntegro, de aristócrata exquisito, de obrero piadoso, de orfebre: Mallarmé. Humano, demasiado humano. Confieso, por mí parte, una vez desaparecida la sombra que lo aureolaba, que ya no veo más que el *modern-style* de la orfebrería.

Si Mallarmé talla piedras, es, más bien que un diamante, una amatista, un ópalo, una gema sobre la tiara de Herodías, en el museo Gustave Moreau.

Rimbaud ha robado sus diamantes; ¿pero dónde? He aquí el enigma.

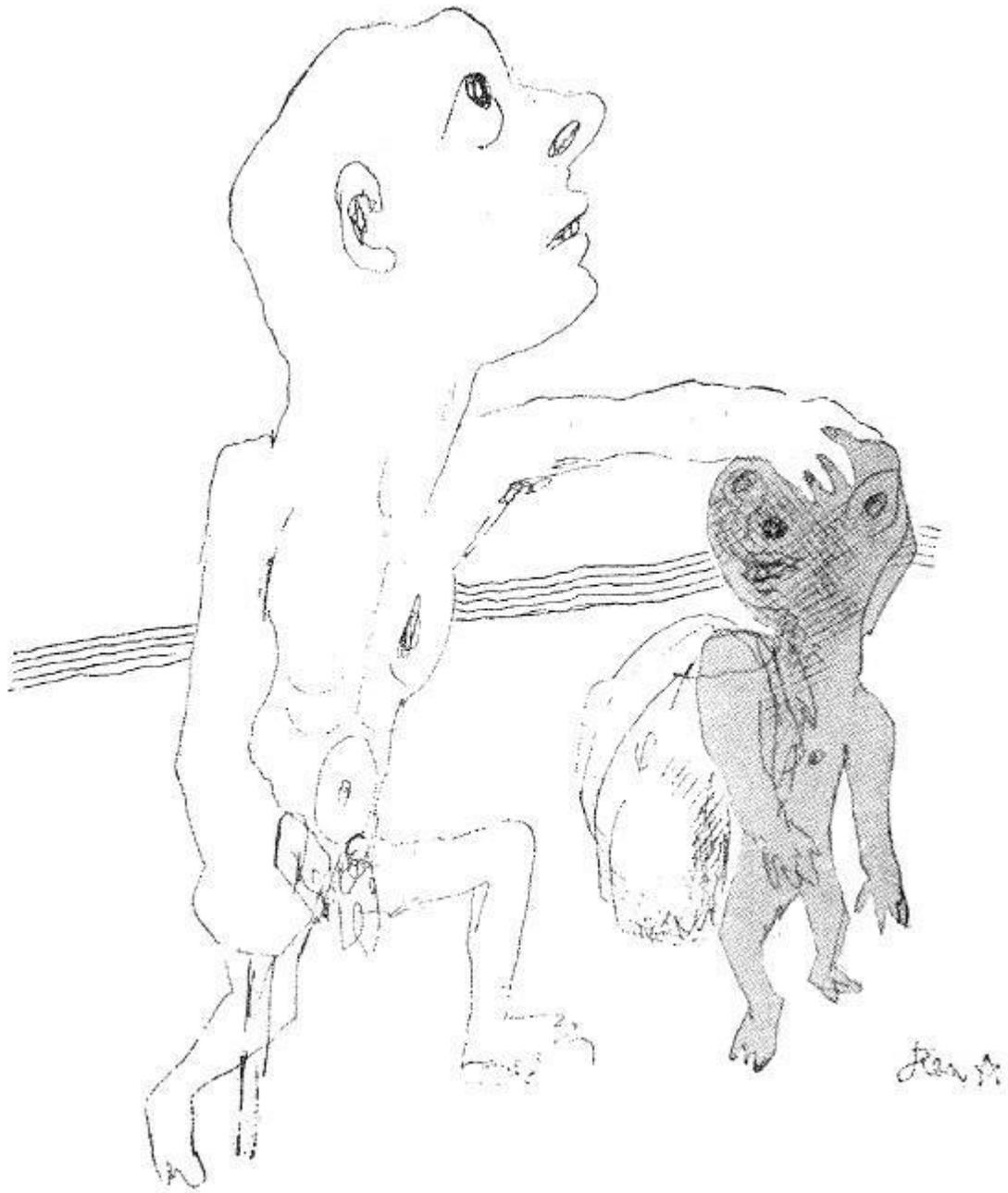
Mallarmé, el sabio, no os cansa. Merece esa dedicatoria sospechosa de *Las flores del mal*, que Gautier no merece. Rimbaud conserva el prestigio del encubrimiento, de la sangre; en él, el diamante está tallado con vistas a un robo con fractura, con el único fin de cortar un cristal, una luna de escaparate.

Los verdaderos maestros de la juventud, entre 1912 y 1930, fueron Rimbaud, Ducasse, Nerval, Sade.

Mallarmé influye más bien sobre el estilo del periodismo.

Baudelaire presenta arrugas, pero conserva una juventud asombrosa.

Cada verso de Mallarmé fue, desde su origen, una bella arruga, fina, estudiosa, noble, profunda. Este aspecto, más viejo que eterno, impide que su obra envejezca a trozos y la da toda una apariencia arrugada, análoga a la de las líneas de la mano, líneas que serían decorativas en vez de ser proféticas.



Nada más triste que el diario de Jules Renard; nada demuestra mejor el horror a las Letras. Él ha debido decirse: «Todos son bajos, pequeños, arribistas. Nadie se atreve a confesarlo; yo lo confesaré y seré único». Y ello provoca en el lector impío y a quien le gustaba Renard, una opresión insuperable.

Abandona uno ese breviario del hombre de letras, del *arrivismo íntegro*, con la seguridad de que las ranas han encontrado rey. (Entiendo por ranas lo que se atrapa con un trozo de cinta roja).

Unos pocos polvos insecticidas aniquilarían esos volúmenes que nos escuecen, que nos impiden releer *Pelo de zanahoria*.

Supongo que muchos periodistas no quieren mentir, pero que mienten por ese mecanismo de la poesía y de la Historia que deforman lentamente para lograr el estilo. Esta deformación aplicada de manera inmediata, produce la mentira. Ahora bien; no sé si esa mentira, gracias a la cual los hechos deben a la larga su relieve, es útil sin la perspectiva. Creo que los hechos relatados con fidelidad, en caliente, al día siguiente tendrían mil veces más fuerza.

**Maravillas** Tarquino el Soberbio decapita las adormideras (el símbolo mismo de la actividad). Jesús fulmina un árbol inocente, Lenin siembra la tierra con ladrillos, Saint-Just, con el cuello cortado, cortador de cuellos encantador, y esas muchachas rusas de la sublevación de las tripulaciones, cuyos pechos eran bombas, y el opio prohibido, fabuloso.

La pureza de una revolución puede mantenerse quince días.

Por eso un poeta, revolucionario en el alma, se limita a los cambios de frente del espíritu.

Cada quince días cambio de espectáculo. Para mí el opio es una rebelión. La intoxicación, una rebelión. La desintoxicación, una rebelión. No hablo de mis obras. Cada una de ellas guillotina a la otra. Mi único método: procuro evitarme Napoleón.

Fedra o la fidelidad orgánica. Legalmente hay que ser fiel a una persona, humanamente a un tipo. Fedra es fiel a un tipo. No es un ejemplo de amor, es el ejemplo del amor. Y, además, ¿qué incesto es ése? Hipólito no es su hijo. Es cortés que Fedra respete a Teseo y que Teseo ame a Hipólito. Es humano que Fedra ame a Hipólito y que Teseo lo deteste.

No somos ya, ¡ay!, un pueblo de agricultores y de pastores. Que es necesario otro sistema terapéutico para defender el sistema nervioso agotado, es cosa que no puede ponerse en duda. Para esto se impone el descubrimiento de un medio para hacer inofensivas las sustancias beneficiosas que el cuerpo elimina tan mal o para blindar la célula nerviosa.

Decid esta verdad de perogrullo a un doctor, y se encogerá de hombros. Hablará de literatura, de utopía, de dadaísmo del toxicómano.

Sin embargo, yo afirmo que algún día se emplearán sin peligro las sustancias que nos calman, que se evitará la costumbre, que se reirá la gente del cuco de la droga, y que el opio domesticado, mitigará la dolencia de las ciudades donde los árboles mueren de pie.

El hastío mortal del fumador curado. Todo cuanto se hace en la vida, incluso el amor, lo hace uno en el tren expreso que marcha hacia la muerte. Fumar opio es bajarse del tren en marcha; es ocuparse de otras cosas que no sean la vida y la muerte.

Si un fumador destrozado por la droga se interroga a sí mismo sinceramente, encontrará siempre una culpa que está purgando y que vuelve al opio contra él.

Paciencia de la adormidera. Quien ha fumado, fumará. El opio sabe esperar.

El opio castiga los fines.

Recuerdo que a los dieciocho y a los diecinueve años (EL CABO)<sup>[4]</sup> me angustiaba yo con las imágenes. Me decía, por ejemplo: «Voy a morir y no habré expresado los chillidos de las golondrinas», o: «Moriré sin haber explicado la erección de las ciudades vacías, por la noche». El Sena, los anuncios, el asfalto de abril, los barcos-moscas; no experimentaba yo el menor placer ante todas esas maravillas. Sufría únicamente la angustia de vivir demasiado poco para expresarlas.

Una vez dichas esas cosas, sentí un gran alivio. Miraba con desinterés. Después de la guerra, las cosas que deseaba decir eran de un orden cada vez más raro, se limitaban a unas pocas. No podían quitármelas ni adelantárseme. Respiraba como un corredor que se vuelve, se tumba, se calma, que no ve ya siquiera la silueta de los otros corredores en el horizonte.



Jean  
8

Siento un gran deseo esta noche de releer los *Cuadernos de M. L. Brigge*, pero no quiero pedir libros, quiero leer lo que cae buenamente en este cuarto.

¡Si por casualidad los *Cuadernos* figurasen entre los libros dejados por los enfermos a las enfermeras! No. M... no tiene más que Paul Féval y Féval hijo. He agotado ya las familias Artagnan y Lagardère. En la calle d'Anjou me han sacado el ejemplar adquirido en la librería Emile-Paul.

Releería la muerte de Cristóbal Detlev Brigge o la muerte del Temerario; volvería a ver la habitación de esquina, en 1912, en casa de Rodin, en el hotel Biron; la lámpara del secretario alemán Rilke. Vivía yo en el antiguo edificio de las Hermanas del Sagrado Corazón, actualmente derruido. Mis puertas-balcones daban a siete hectáreas de parque abandonado, que bordean el Bulevar de los Inválidos. No sabía yo nada de Rilke. No sabía nada de nada. Era yo terriblemente despierto, ambicioso, absurdo. He necesitado muchos sueños para comprender, para vivir, para añorar. Mucho tiempo después, en 1916, Cendrars me descubría a Rilke, y mucho más tarde aún, en 1928, la señora K... me trasmitía el telegrama trastornador: «*Dígale a Jean Cocteau cuánto lo quiero; que es el único ante quien se revela el mito del que vuelve curtido como de la orilla del mar*».

Con motivo de Orfeo, aquel hombre escribía: «*Tenemos un concepto distinto de lo maravilloso. Los dos creemos que cuando todo sucedía naturalmente, las cosas eran mucho más extrañas todavía*».

¡Y pensar que después de estas recompensas altísimas nos irrita a veces un artículo!

¡Qué vulnerable es uno al despertar de esos sueños cuya apoteosis es la muerte, de esos sueños en los cuales debiera uno estarse quieto, esperándolos, en vez de querer echárselas de importante y mezclarse en la conversación de las personas mayores, y colocar su frase, y decirla de tal modo que pagaría uno lo que fuera por haber callado!

No tengo sobre la conciencia muchas obras escritas despierto, excepto mis libros anteriores al *Potomak*, en el que he empezado a dormir; pero tengo algunas. ¡Qué no daría yo porque no existiesen!

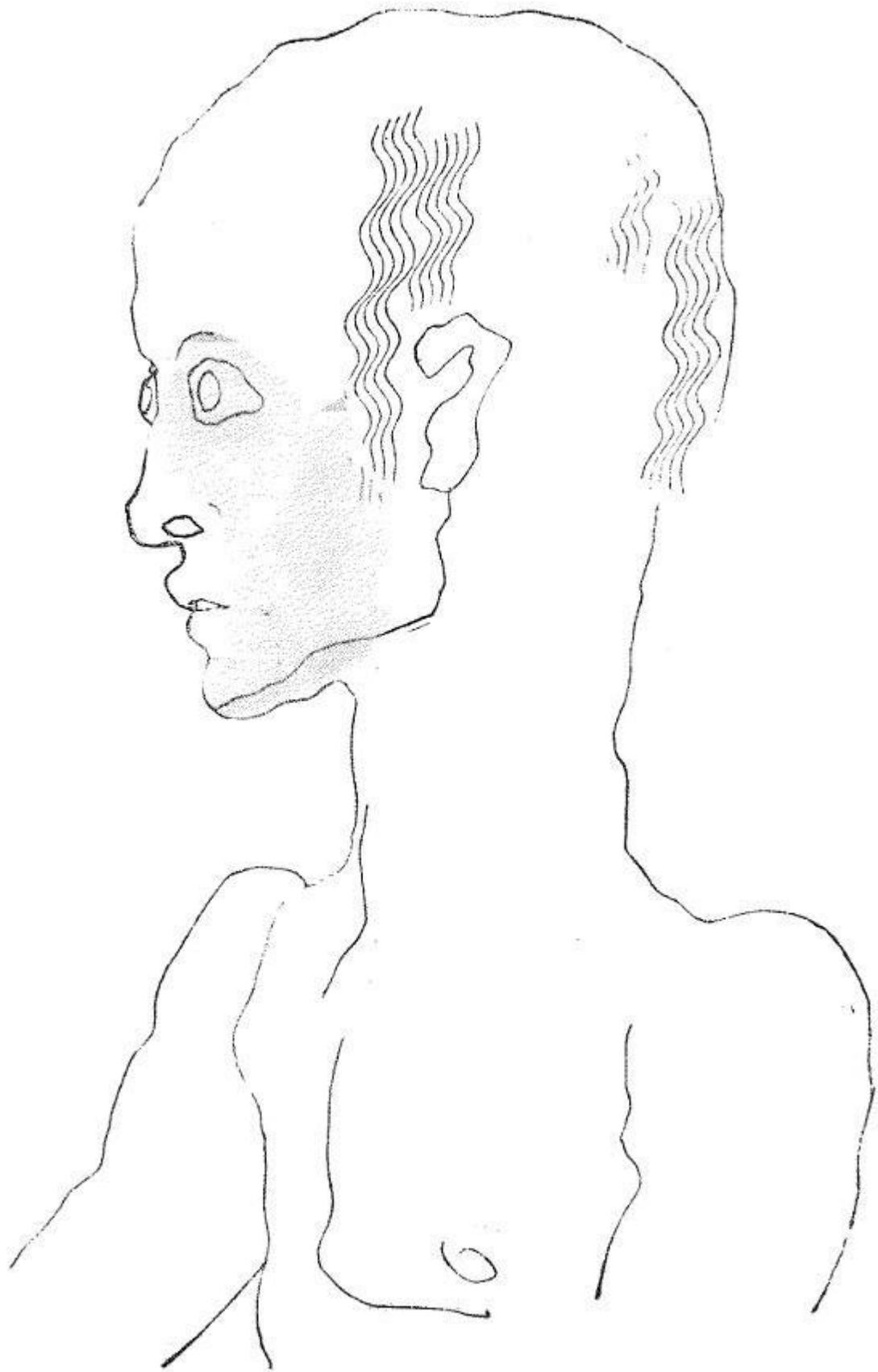
Notaba yo, haciendo el papel de Heurtebise en *Orfeo*, que el público más atento se comunica sus observaciones, y, por lo tanto, se saltea finales de diálogo

indispensables.

¿Requiere el teatro la chapucería? ¿Son inevitables los ripios, las transiciones lentas? ¿No se podría obligar al público a callarse?

Hugo condena, con Taima, el bello verso en el teatro. Es, en efecto, imposible que las rimas *âme, femme*, se encuentren cada quince versos en el teatro de Hugo sin un decidido propósito de chapucería. Victor Hugo, muy esmerado generalmente, alcanza así las bellezas de un *Fantomas. Nuestra Señora de París, El hombre que ríe*, melodramas novelados. Hugo desprecia el teatro. Encuentra en él un vehículo. ¿Regla o negligencia? Regla, porque los dramas de Hugo llenan aún los teatros, igual que los de Wagner.

Se pregunta uno si el público no podría, a la larga, llegar a prestar toda su atención. Preparándolo, hipnotizándolo, arrojándole rimas como huesos para mantenerlo con las aletas de la nariz trémulas, lo han pervertido. No es que yo combata la rima en sí, sino ese rumor capcioso cuya misión consiste en no dejar al público que se duerma.



Estando muy intoxicado, ocurriame dormir interminables sueños de medio segundo. Un día, yendo a ver a Picasso, en la calle La Boétie, me pareció, en el ascensor, que crecía yo juntamente con algo terrible, que sería eterno. Una voz me gritaba: «¡Mi nombre está en la placa!». Una sacudida me despertó, y leí en la placa de cobre de los botones del ascensor: *Ascensores Heurtbise*. Recuerdo que en casa de Picasso hablamos de milagros. Picasso dijo que todo era milagro y que era un milagro no deshacerse en el baño como un terrón de azúcar. Poco después, el ángel Heurtbise me obsesiono y comencé el poema. En mi siguiente visita miré la placa. Llevaba el nombre de *Otis-Pifre*; el ascensor había cambiado de marca.

Terminé *El ángel Heurtbise*, poema, a la vez inspirado y formal como el juego de ajedrez, la víspera de mi desintoxicación en la calle Chateaubriand. (La clínica de las Termas ha sido derruida: dieron el primer piquetazo el día de mi salida). Después llamé Heurtbise al ángel de *Orfeo*. Cito el origen del nombre a causa de las numerosas coincidencias a que da motivo todavía.

**Coincidencias en torno de un nombre y de una obra** Como Marcel Herrand quiso ensayar la obra la víspera de la función, nos reunimos en mi casa, en la calle d'Anjou. Ensayábamos en el vestíbulo y Herrand acababa de decir: «*Con esos guantes atravesará usted los espejos como si fuesen agua*» cuando se oyó un estépito espantoso en el fondo de la casa. De un alto espejo del cuarto de baño no quedaba más que el marco. La luna, pulverizada, cubría el suelo.

Glenway Wescott y Monroe Wheeler, que habían venido a París para el estreno de *Orfeo*, se vieron detenidos, camino del teatro, en el bulevar Raspail, por un choque; un cristal roto y un caballo blanco que asomaba su cabeza dentro del coche.

Un año después, almorzaba yo con ellos en Ville-franche-sur-Mer, donde compartían una casa muy aislada, sobre la colina. Estaban traduciendo *Orfeo*, y me dijeron lo incomprensible que resultaría un vidriero en América. Les recordé, como argumento contrario *El Pibe*, en esa película hace Chaplin en Nueva York, el papel de un vidriero. «Es raro en Nueva York y raros en París —les expliqué—; no se encuentra uno vidrieros casi nunca». Me estaban diciendo que les describiese un vidriero, y me acompañaban entre tanto hacia la verja, cruzando el jardín, cuando oímos y vimos un vidriero que, contra toda espera y toda verosimilitud, pasó por la carretera desierta y desapareció.

Representaban *Orfeo*, en español en México. Un temblor de tierra interrumpió la escena de las bacantes, derruyó el teatro e hirió a unas cuantas personas. Una vez reedificada la sala, volvieron a representar *Orfeo*. De pronto, el director artístico anunció que el espectáculo no podía continuar. El actor que desempeñaba el papel de Orfeo, antes de resurgir del espejo, se había desplomado muerto entre bastidores.

El vizconde y la vizcondesa Carlos de Noailles habían escondido los huevos de Pascua de sus hijos en la arena de una sala de gimnasia de su finca del Mediodía. Encargaron a un joven albañil que trabajaba en el jardín, y al que apodaban *Heurtebise* a causa de su silueta blanca, que colgase unos farolitos de papel sobre la arena de aquella sala. El muchacho subió a la banderola de cristales, se escurrió, la atravesó y cayó sin hacerse daño, de bruces sobre la arena, con la espalda llena de cristales rotos. Al ser interrogado el joven declaró llamarse Ángel.

La princesa E. de Polignac adquiere una casa de campo y pregunta su nombre al joven ayudante del jardinero. Respuesta: Rafael Heurtebise<sup>[5]</sup>.

Es natural que, creyente y crédulo, me mantenga continuamente en guardia y no conceda con demasiada precipitación a unos cuantos encuentros un significado de orden sobrenatural.

No incitarse nunca al misterio para que el misterio venga por sí solo y no encuentre el camino dificultado por nuestra impaciencia de entrar en contacto con él.

No olvidar que las tomas de contacto oficiales con lo desconocido acaban siempre en un negocio, como Lourdes, o en una visita policíaca, como Gilles de Rais.

Las mesas giran. Los durmientes hablan. Esto es un hecho. Es repugnante negarlo.

Pero que hagamos trampas a propósito o sin saberlo, por mediación de una fuerza que nuestra impaciencia exhala, viene a ser lo mismo en lo que al contacto con lo desconocido se refiere.

Cuanto más ávido es uno, más indispensable resulta hacer retroceder, cueste lo que costare, los límites de lo maravilloso.

Se habla mucho de grandeza, de misterio. Rara vez se demuestran. Una

bonita lección de grandeza y de misterio: el espectáculo BÉNÉVOL - ROBERTSON - INAUDI - *Madame LUCILE* en el Ambigu. Esos artistas ingenuos trabajan honradamente, directamente, cara a cara con lo desconocido. Los ojos de *Madame Lucile*, la soberbia de Bénévol, la autoridad, el encanto de Inaudi. Inaudi: tipo Berthelot, Bergson. Ninguna vulgaridad. El público innoble gritaba los números 606, 69. Él no acusa nunca el golpe. Su gracia, cuando aplasta a un contador pretencioso, a una señora que se equivoca de fecha. Sus manos pequeñas que hacen punto. Aquello acaba por ser como la belleza misma. Bajo aquel aluvión de cifras que no comprendo, tenía yo los ojos llenos de lágrimas y mi corazón latía hasta romperse.

El armario de los hermanos Davenport, el baúl de Bénévol, otras tantas obras maestras que explican el estudio de Poe sobre el jugador de ajedrez. ¿Pero qué estudio habría que escribir? Un milagro deja de serlo por el hecho de producirse. Y en ellos el milagro subsiste. El truco no engaña. Y cuando el truco llega a esa sencillez considerable en que ya no es un truco, o sea, cuando Bénévol adormece, cuando *madame Lucile* adivina, ese espectáculo, donde nada autoriza a un *diletante* de los circos, de los *music-halls*, de los burdeles, de las ferias a buscar el menor provecho, ese espectáculo sin pintoresquismo, esos artistas sin arte, esos gigantes exquisitos me recordaban un palco de *Ballet Ruso*, donde vimos una noche juntos a Picasso, Matisse, Derain, Braque, y este grito sublime de mujer (citado por Barrès) en el entierro de Verlaine: «¡Verlaine! Todos los amigos están ahí».

(1930). Estos cuartitos de hotel, donde acampo desde hace tantos años, cuartos para los ejercicios amorosos en los que me consagro a la amistad, sin descanso, ocupación mil veces más extenuante que la del ejercicio amoroso.

Al salir de Saint-Cloud yo me repetía: es abril. Soy fuerte. Tengo un libro que no me esperaba. Cualquier habitación de cualquier hotel será buena, Ahora bien; mi cuarto de ahorcado, en la calle Bonaparte, se convirtió en un cuarto para ahorcarse. Había yo olvidado que el opio transforma el mundo y que, sin el opio, un cuarto siniestro sigue siendo un cuarto siniestro.

La peste  
donnant des  
maux au  
village

1926

Allé  
yo  
mii



Maison  
de  
dante  
Jean

Uno de los prodigios del opio consiste en convertir instantáneamente un cuarto desconocido en un cuarto tan familiar, tan lleno de recuerdos, que uno cree haberlo ocupado siempre. Ninguna herida acompaña la partida de los fumadores, merced a la certeza de que el mecanismo ligero funcionará al minuto, en cualquier parte.

A las cinco pipas una idea se deformaba, se desarrollaba lentamente en el agua del cuerpo con los nobles caprichos de la tinta china, con los escorzos de un nadador negro.

Una bata agujereada, chamuscada, quemada por los cigarrillos, denuncia al fumador.

Instantánea extraordinaria en una revista impúdica: acaban de decapitar a un rebelde chino. El verdugo, el sable, borrosos aún, parecidos al ventilador que se para. Un haz de sangre, todo recto, brota del tronco. La cabeza, sonriente, ha caído sobre las rodillas del rebelde, como el cigarrillo del fumador, sin que lo note.

Lo notará al día siguiente por la mancha de sangre, como el fumador por la quemadura.

No he puesto en *Orfeo*, a propósito, más que una imagen. Después de la representación, me la citan.

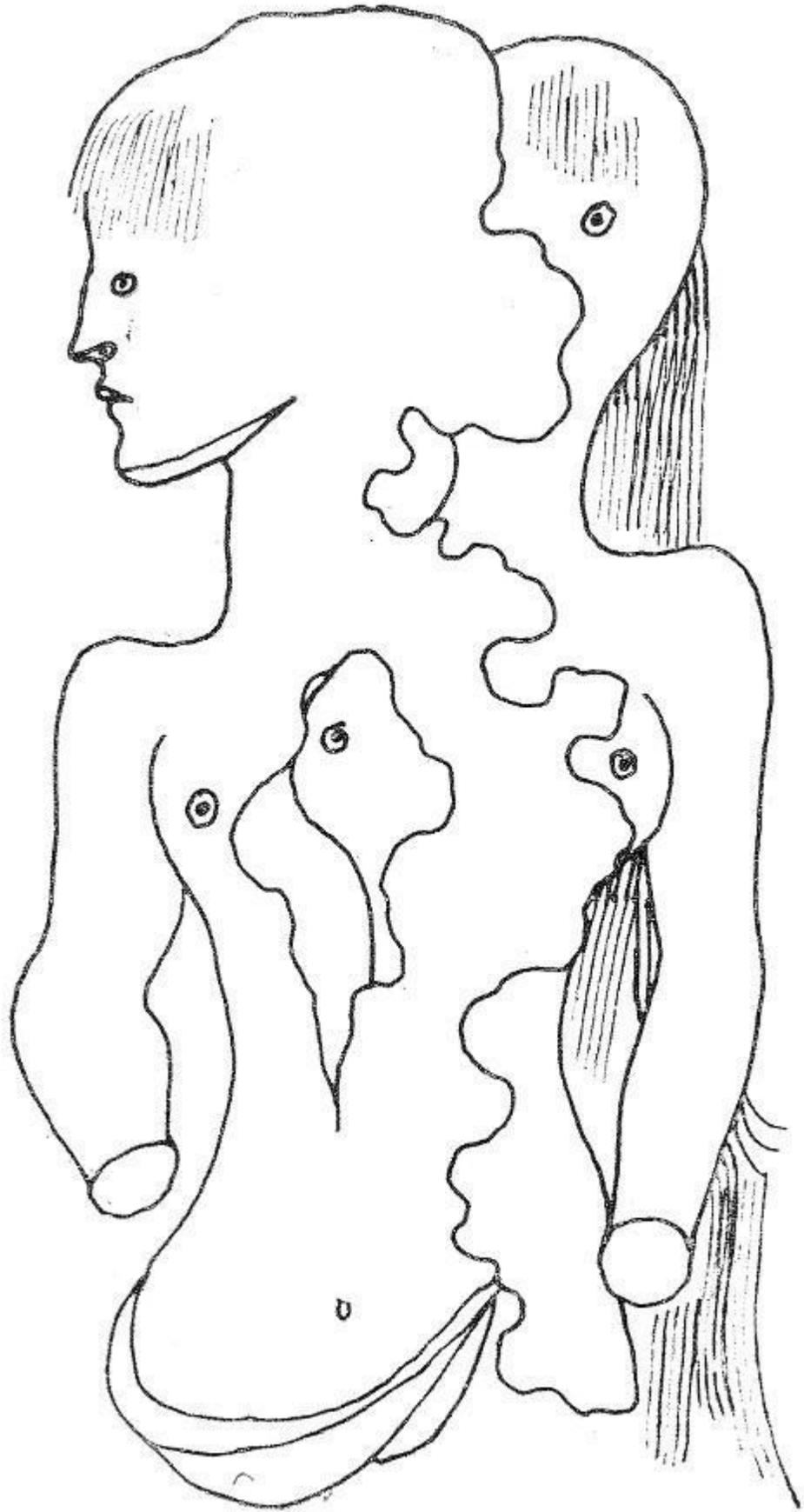
Perderse una sola réplica de *Orfeo*, excepto esa imagen, es perder un tornillo de la máquina: ya no funciona.

Después de la escuela de la chapucería vino la escuela del realismo en escena. Ahora bien; no se trata de vivir en escena; se trata de hacer viva una escena. Esta verdad del teatro es la poesía de teatro, lo que es más verdadero que la verdad.

Así como la velocidad de *Orfeo* resulta demasiado detallada para un oyente versado en las obras que se pintaban como las decoraciones antiguas, de igual modo para un espíritu acostumbrado a las obras construidas como una verdadera casa, la casa de *Orfeo* tiene el aspecto de un manicomio.

«¿Por qué su nombre y su dirección en la boca de la cabeza de Orfeo?».

Es el retrato del donador en la parte inferior del lienzo; el nombre del atropellado, a quien interrogan en la farmacia.



Puede encontrarse la prueba de la óptica singular del teatro hasta en el teatro llamado «realista». L. Guitry rae contaba que en una obra, en la que tenía que comer en el Ritz con otro personaje, hacía traer la comida del mejor restorán. A pesar de todos sus esfuerzos, la escena seguía siendo fría, hasta que advirtió que el dueño del restorán le mandaba la comida y el *maître d'hôtel*. Sustituyó el *maître d'hôtel* por un actor y logró inmediatamente que adquiriese relieve.

Coreógrafos, ejecutad vuestra danza con una música célebre (*Carmen, Tristán e Isolda, qué sé yo*) y suprimidla después.

Exigid que el pintor sea un director de escena.

El baño de las gracias de MERCURIO es una postura escénica. Cread la pantomima, el cuadro vivo, el gesto en silencio, Dejad de ser frívolos y de conjugar las artes.

Vivimos en una época tal de individualismo que ya no se habla nunca de discípulos; se habla de ladrones.

De un individualismo cada vez más exaltado no nacen más que soledades. Ahora no se detestan ya entre sí los artistas de criterios distintos, sino los artistas de igual criterio, los hombres que comparten la misma soledad, la misma celda, que explotan la misma parcela de excavaciones. Esto hace que nuestro peor enemigo sea el único capaz de comprendernos a fondo y *viceversa*.

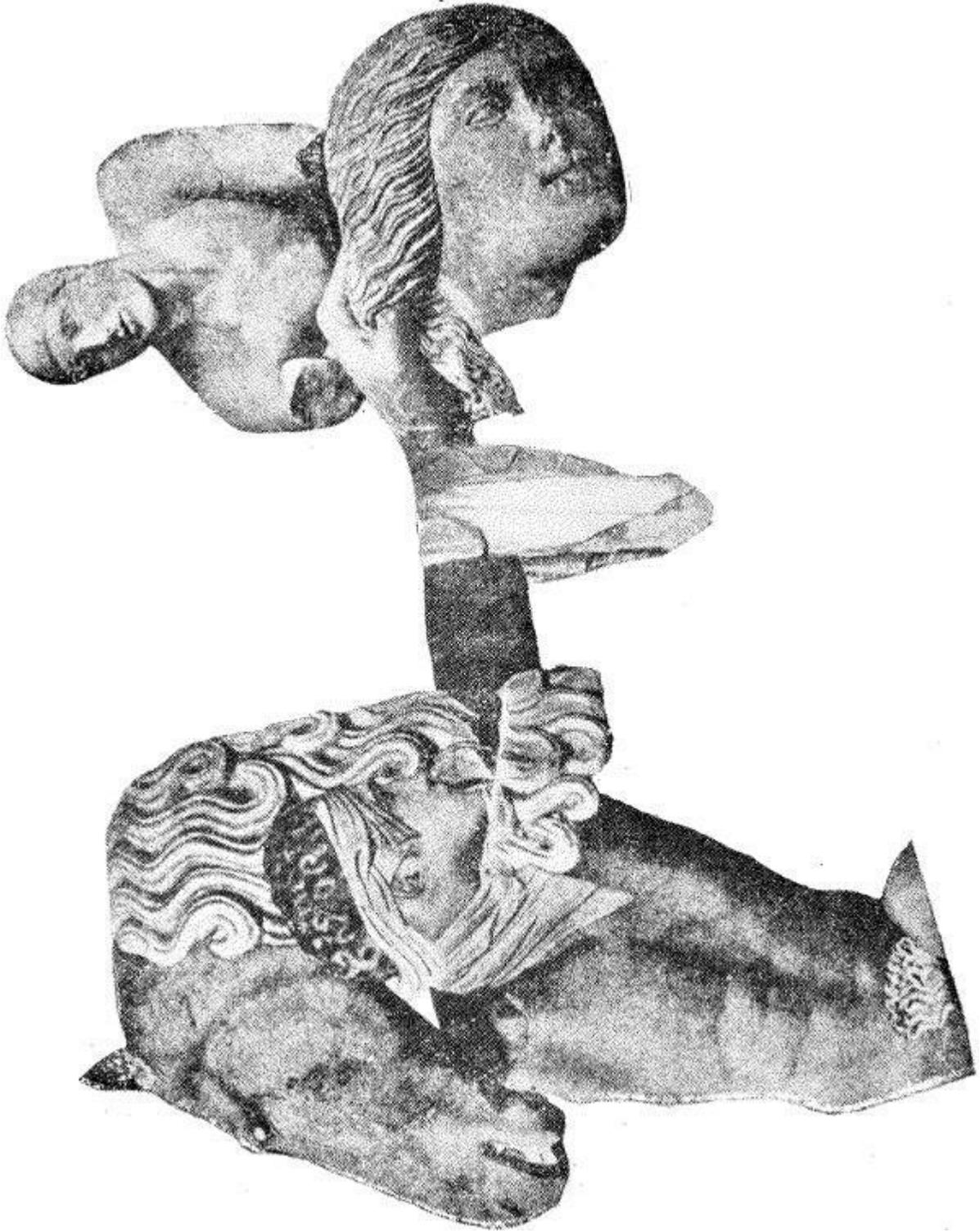


**Elegir sus trampas** El ritmo de nuestra vida se desarrolla por períodos, muy semejantes, salvo en que se presentan de una manera que los hace irreconocibles. El acontecimiento-trampa o la persona-trampa, son tanto más peligrosos cuanto que dependen, por su propia cuenta, de la misma ley y llevan sinceramente la máscara.

A la larga, el sufrimiento nos da el alerta y señala multitud de trampas. Pero, a menos de una negativa insípida a vivir, hay que aceptar ciertas trampas, a pesar

de la seguridad que entrañan de tener consecuencias funestas. La sabiduría consiste en estar loco cuando las circunstancias valen la pena de estarlo.

Goethe es uno de los primeros que ha hablado de una verdad del arte, obtenida con lo contrario de la realidad (a propósito de un grabado de Rembrandt). Hoy, toda investigación es admitida como investigación. Es difícil de imaginar la soledad de Ucello. «Ese pobre Paolo —dice Vasari—, poco versado en la ciencia de la equitación, habría hecho una obra maestra si no hubiese representado a su caballo levantando las dos patas del mismo lado, lo cual es imposible». Ahora bien, toda la nobleza de la obra a que se refiere Vasari procede de ese contraste, de ese acto de presencia del artista, por medio del cual se afirma y exclama a través de los siglos: «*Ese caballo es un pretexto. Me impide morir. ¡Aquí estoy!*».



*Escena de Orfeo*

**Intensidad de una atmósfera**      Atmósfera tipo de teatro: patio de hostería. Coro de pinches de cocina. La diligencia llega. Algunos de los personajes principales de la obra bajan de aquélla. Adivina uno que actores y actrices hablan entre sí de otras cosas que no son la obra. Cae la noche. La orquesta ataca con sordinas el coro de pinches.

Quiero encontrar de nuevo esta atmósfera. Si la vuelvo a encontrar ya no habrá ni patio de hostería, ni diligencia, ni anochecer, ni coro de pinches. Por ejemplo: ha sido la necesidad en que se encuentran los actores del Châtelet de hablar fuerte lo que me ha hecho descubrir el estilo de los fonógrafos en LOS ESPOSOS DE LA TORRE EIFFEL.

Texto de LOS ESPOSOS. Quería yo que las frases gruesas del texto fuesen como si viera una emparejada tarjeta postal de la *Venus de Milo*, del *Angelus* de Millet, de la *Gioconda*.

Aparte de mis recuerdos íntimos de teatro, me quedan tres grandes recuerdos de decorados. El naufragio y la parada del tren de LA VUELTA AL MUNDO EN OCHENTA DÍAS, LA COMEDIA DE LOS JUEGOS DEL MUNDO, decorada por Fauconnet (Vieux-Colombier). COLOR DEL TIEMPO, decorada por Vlaminck (Teatro Renée Maubel).

La vida transcurre con demasiado perfeccionamiento, con demasiado *confort*. ¡Qué lamentable resultará la supresión del cuchicheo enorme, cálido, rico, de los pasajes en que el film hablado no habla ya, la desaparición del contraste entre fe vulgaridad visual y el relieve auditivo!

Cuando todo esté a punto, relieve, color, ruido, la juventud saqueará ese teatro postizo y utilizará sabiamente el encanto de las antiguas culpas, vencidas por el lujo, el comercio, el inevitable *confort* científico. (Los hotelitos perdidos en cuanto el dueño gana lo suficiente para hacerlos parecidos a su sueño, dignos de un éxito del que se asombra, incapaz de comprender sus motivos).

He leído el legajo Víctor Hugo en la Comedia Francesa. Sobre una hojita marca él los puestos de sus jóvenes amigos, indica los versos que hay que aplaudir, dispone su claqué y su contraclaqué.

¡Y que nos acusasen a nosotros de organizadores! Nunca hemos contado más que con los amigos desconocidos que tanto nos reprochaban y que vinieron en

nuestra ayuda por sorpresa. Esos jóvenes amigos de Víctor Hugo debían ser la flor y nata del vanguardismo. Excepto Pétrus Borel, no conozco un solo nombre. Teófilo Gautier no visitaba todavía a su ídolo. Estaba en su puesto, de servicio, con su barba, sus narizotas y su chaleco grotescos.

Le gustaría a uno un poco hacer fumar a Hugo. A Victor Hugo no le ha faltado más que estar enfermo. Me equivoco. Su enfermedad constituía su gloria. Estaba loco. Al principio era un megalómano, luego se volvió loco. (Sus dibujos, sus muebles, sus amores, sus métodos de trabajo lo demuestran).

El principio de novedad de una obra es siempre nefasto. No se ve la obra más que cuando se vulgariza y desaparece. Su época muy tosca obligaba a Victor Hugo a romper superficialmente con las formas admitidas. El principio de novedad permanece en primer término. Aquel relieve se ha convertido en vulgaridad: su teatro sobrevive a causa de un buen estómago.

Imaginad un hombre, en su mesa, escribiendo CROMWELL, al margen de su trabajo. Péguy, hugólatra, me enumeraba sus obras. «Deben quedar algunas más —repetía—. ¡Vamos a ver, vamos a ver!». Recapitulaba, rebuscaba. Se le habían olvidado LOS MISERABLES.

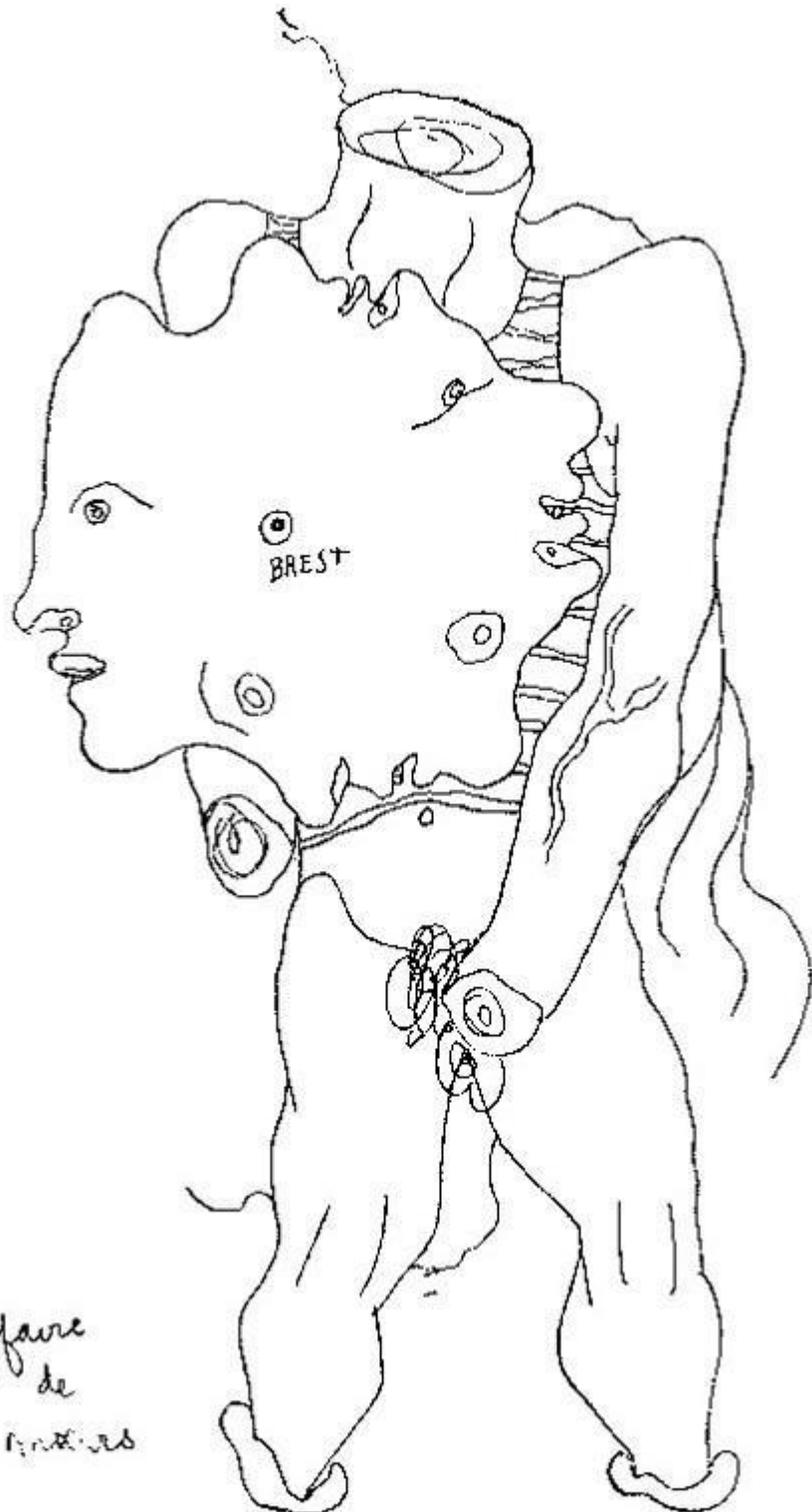
Nada más anormal que un poeta que se asemeja a un hombre normal: Hugo, Goethe... Es el loco en libertad. El loco que no parece loco. El loco que no es nunca sospechoso. Cuando escribí que Victor Hugo era un loco que se creía Victor Hugo, no bromeaba. El pecado-tipo contra el Espíritu, ¿no consiste en ser espiritual? No era una humorada, era una síntesis; el resumen de un estudio que me niego a escribir y que otros escribirán algún día. El papel del poeta no es probar, sino afirmar sin aportar ninguna de las pruebas embarazosas que posee y de las que se desprende su afirmación. Más adelante, el lento descubrimiento de esas pruebas da al poeta su puesto de adivino. En Guernesey, le dio a Hugo la locura por los muebles y por la fotografía. Lo fotografiaban de veinte a treinta veces por día. ¡Hugo sin barba! ¡Qué revelación! Hay siempre una temporada en que el hombre barbudo se afeita. Esa temporada dura muy poco. Vuelve a dejarse la barba precipitadamente.

Hugo (proceso de EL REY SE DIVIERTE). «*¡Es la censura hoy y mañana el destierro!*». Este apostrofe da que pensar. Ese destierro debió estar preparado con mucha antelación.

Ya no se aceptan los monstruos sagrados, del tipo Goethe o Victor Hugo. En

la mesa no escucharían ya a Oscar Wilde; daría la lata.

La velocidad impide el estacionamiento en torno a una figura. Barres, hipnotizado por esa raza de hombres, consiguió todavía algo por el estilo. Es, sin duda, el último ejemplar de un tipo desaparecido. Chesterton habla muy bien de ese fenómeno a propósito de Dickens.



affaire  
de  
Brest

2000

## *Asunto de costumbres*

Las famosas deformaciones debidas al opio. Lentitudes, perezas, sueños inactivos. ÓPERA es la obra de un opiómano. «Nadie le preguntaba a usted nada», responden los imbéciles. Ahora bien, no he logrado nunca velocidades semejantes, Velocidades que llegan a la inmovilidad. Mí ventilador no da aire y no enturbia la imagen colocada detrás; pero no aconsejo a nadie que ponga allí el dedo.

Reproche de los retruécanos de ÓPERA. Es confundir los retruécanos con las coincidencias. ÓPERA es un aparato distribuidor de oráculos, un busto que habla, un libro profético. Estoy cavando. Mi azadón tropieza con una forma dura. La saco y la limpio. *L'ami Zamore de Madame du Barry*<sup>[6]</sup> es una fatalidad; no es un juego de palabras.

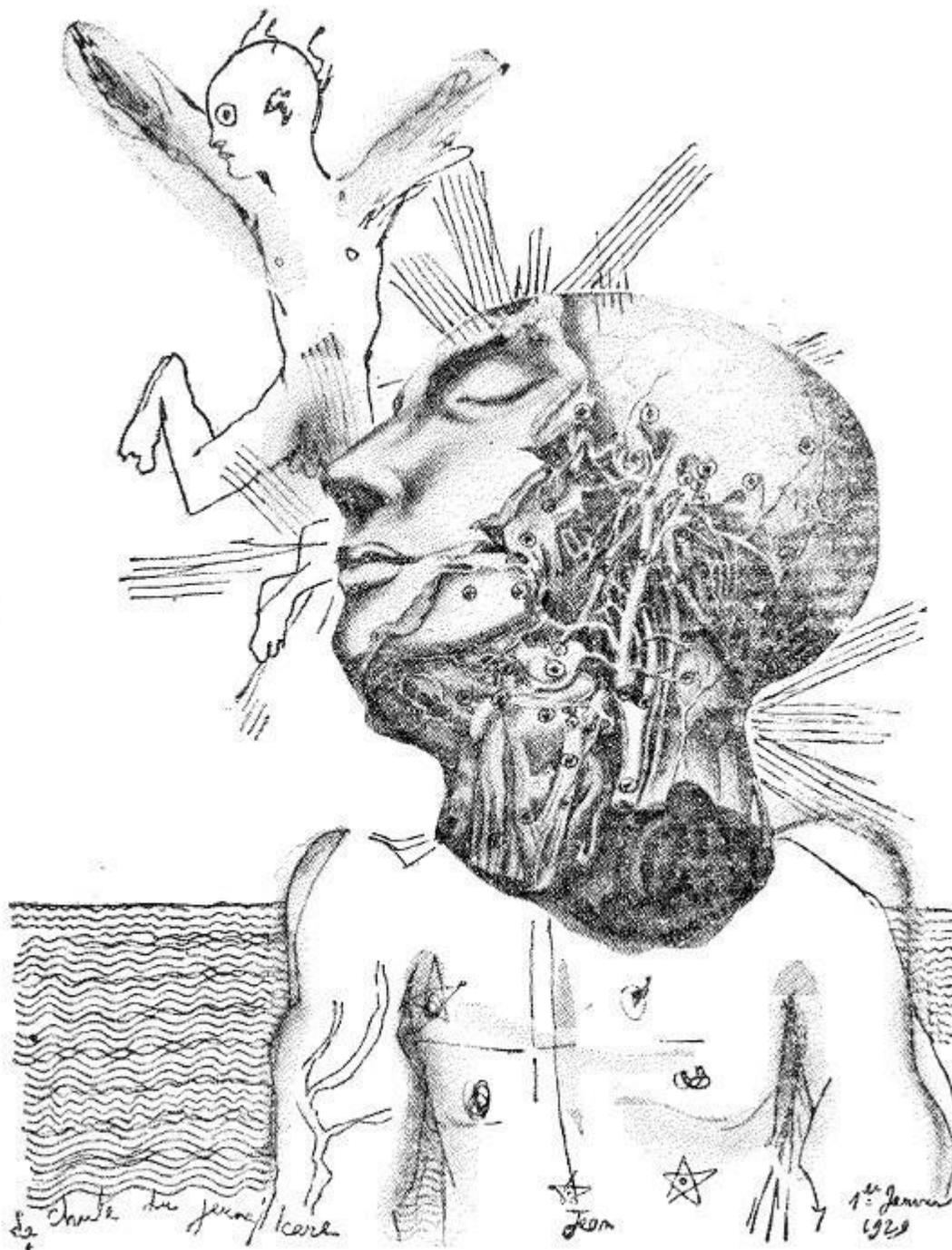
Se habla siempre de la esclavitud del opio. No sólo la regularidad de horas que impone es una disciplina, sino también una liberación. Liberación de las visitas, de los círculos de personas sentadas. Y añado que el opio es lo contrario de la jeringa de Pravaz. Tranquiliza. Tranquiliza con su lujo, con sus ritos, con la elegancia antimédica de las lamparillas, hornillos, pipas, con el marco secular de ese envenenamiento exquisito.

Aun sin ningún espíritu de proselitismo es imposible que una persona que no fume viva junto a una persona que fuma. Cada una de ellas viviría en un mundo distinto. Una de las únicas defensas contra la recaída será, por lo tanto, la responsabilidad.

Desde hace dos meses vomito bilis. Raza amarilla: la bilis condensada en la sangre.

El opio es una decisión a adoptar. Nuestro único error consiste en querer fumar y compartir los privilegios de los que no fuman. Es raro que un fumador deje el opio. El opio lo deja a él, arrastrándolo todo. Es una sustancia que escapa al análisis, viva, caprichosa, capaz de volverse bruscamente contra el fumador. Es un barómetro de una sensibilidad enfermiza. En determinadas temporadas de tiempo húmedo, las pipas trasudan. Al llegar el fumador a orillas del mar, la droga se hincha, se niega a cocer. La proximidad de la nieve, de una tormenta, de un vendaval, la hacen ineficaz. Ciertas presencias parlanchinas la despojan de toda su virtud.

En suma, no existe querida más exigente que la droga, que lleva sus celos hasta castrar al fumador.



## *La caída del joven Ícaro*

Al preparar el opio bruto se combinan los alcaloides al azar. Es imposible prever los resultados. Si se le añade *dross*<sup>[7]</sup> aumentan las probabilidades de éxito, pero esto puede hacer peligrar una obra maestra. Es un golpe de gong que embrolla la melodía. No aconsejo la gota de Oporto, ni la de *fine-champagne*. Lo que aconsejo es un litro de vino tinto añejo en el agua donde esté en remojo la bola en bruto, procurando luego evitar la ebullición y pasándose ocho días en la faena.

Con una buena higiene, un fumador que aspirase doce pipas al día durante toda su vida estaría no sólo inmunizado contra las gripes, catarros y anginas, sino además menos en peligro que un hombre que bebiese una copa de coñac o que fumase cuatro puros. Conozco personas que fuman una, tres, siete a doce pipas desde hace cuarenta años.

Algunos os dicen: «Los delicados tiran el *dross*». Y otros: «Los delicados hacen fumar a sus criados indios y sólo fuman el *dross*». Si se interroga a un criado indio sobre el peligro de la droga: «Buena droga, engorda —responde—. *Dross, enferma*».

El vicio del opio es fumar el *dross*.

Así como no hay que confundir una desintoxicación con su convalecencia como del tifus, ni la supresión con los sustitutivos —ejercicios físicos, marcha, deportes de invierno, cocaína, alcohol—, no hay que tomar tampoco la intoxicación por la costumbre. Ciertas personas no fuman más que los domingos. No pueden pasarse el domingo sin droga; es la *costumbre*, La intoxicación destroza el hígado, ataca las células nerviosas, estriñe, apergamina las sienas, contrae el iris del ojo. La costumbre es un ritmo, un hambre singular que puede molestar al fumador, pero que no le causa daño alguno.

Los síntomas de la necesidad son de un orden tan extraño que no sabría uno describirlos. Sólo los mozos de clínica consiguen formarse una idea de ellos. (No se diferencian de los síntomas graves). Figuraos que la tierra girase un poco menos de prisa, que la luna se acercara un poco.

La rueda es la rueda. El opio es el opio. Cualquier otro lujo es ingeniosidad;

como si, no conociendo la rueda, hubiesen construido los primeros coches, conforme al caballo, con patas mecánicas.

Aprovechemos el insomnio para intentar lo imposible: describir la necesidad.

Byron decía: «El amor no soporta el mareo». Como el amor, como el mareo, la necesidad penetra por todas partes. Es inútil toda resistencia. Primero, un malestar. Después las cosas se agravan. Imaginad un silencio que correspondiese a los quejidos de millares de niños cuyas nodrizas no regresasen a darles de mamar. La inquietud amorosa traducida en lo sensible. Una ausencia que reina, un despotismo negativo.

Los fenómenos se precisan. Muarés eléctricos, champagnes de las venas, sifones helados, calambres, sudor en la raíz de los cabellos, boca pastosa, mucosidad, lágrimas. No insistáis. Vuestro valor se encuentra en franca derrota. Si tardáis demasiado no podréis ya tomar vuestro material y amasar vuestra pipa. Fumad. *El cuerpo no esperaba más que noticias.* Una pipa basta.

Es fácil decir: «El opio paraliza la vida, insensibiliza. El bienestar proviene de una especie de muerte».

Sin opio tengo frío, me acatarro, no tengo hambre. Estoy impaciente por imponer lo que invento. Cuando fumo, tengo calor, desconozco los catarros, tengo hambre, mi impaciencia desaparece. Doctores, meditaad sobre este enigma.

*Los sabios no son curiosos, dice France. Tiene razón.*

El opio es la mujer fatal, las pagodas, las linternas. No soy capaz de desengañaros. Puesto que la ciencia no sabe separar los principios curativos y destructores del opio, tengo necesariamente que inclinarme. Nunca he sentido más hondamente no haber sido poeta y médico, como Apolo.

Todos llevamos en nosotros algo enrollado, como esas flores japonesas que se despliegan en el agua.

El opio hace el papel del agua. Ninguno de nosotros lleva el mismo modelo de flor. Puede ocurrir que una persona que no fume no sepa nunca el género de flor que el opio hubiese desenrollado en ella.

No hay que tomar el opio a lo trágico. Hacia el año 1909 fumaban artistas que

no lo decían y que ya no fuman. Muchos matrimonios jóvenes fuman sin que nadie lo sospeche; los coloniales fuman contra la fiebre y dejan de fumar cuando las circunstancias les obligan a ello. Sufren entonces las molestias de una gripe intensa. El opio perdona a todos esos adeptos porque no lo tomaban ni lo toman trágicamente.

El opio se torna trágico en la medida en que afecta a los centros nerviosos que gobiernan el alma. Si no, es un antídoto, un placer, una siesta extraordinaria.

Lo grave es fumar para combatir un desequilibrio moral. Entonces es difícil acercarse a la droga, como hay que acercarse a ella, y como conviene acercarse a las fieras: sin miedo.



Un día en que, realmente curado, intentaba yo desembrollar un poco el problema inabordable del opio con el doctor Z..., más apto por su juventud para vencer ciertas rutinas, el doctor X... (generación de los grandes incrédulos) preguntó a mi enfermera si podía entrar a verme. «Está —contestó ella— con el

doctor Z...». «¡Oh! Entonces, ya que se trata de literatura, no subo. No tengo talla».

Mí enfermera (una bretona) dice: «No se puede querer mal a la Santa Virgen por haber engañado al buen Dios porque Él había marchado a guerrear contra los judíos y la dejaba todo el tiempo sola».

Hay una amable enfermera, viuda de guerra, que es del norte. En la mesa, sus compañeras la interrogan acerca de la ocupación alemana durante la guerra. Sorben su café y esperan oír horrores.

«Eran muy amables —responde ella—, repartían su trozo de pan con mi hijito y hasta, si alguno de ellos se portaba incorrectamente, no se atrevía una a quejarse a la Kommandatur porque los castigaban con demasiada dureza. Por haber molestado a una mujer les ataban a un árbol durante dos días».

Esta respuesta consterna a la mesa. La viuda se hace sospechosa. La llaman la Boche. Lloro ella y poco a poco modifica sus recuerdos y desliza una pequeña atrocidad. Quiere vivir.

La condesa de H..., alemana de origen sueco, ocupa la habitación de la esquina. Veo sus ventanas. Las enfermeras han pedido a la directora que quite a la viuda del norte del servicio de la condesa. «Está en connivencia con los boches. ¡Podrían muy bien conspirar!».

Esta mañana en que se celebran los funerales de Foch, la condesa abre su ventana como de costumbre, «Nos desafía», dice el personal.

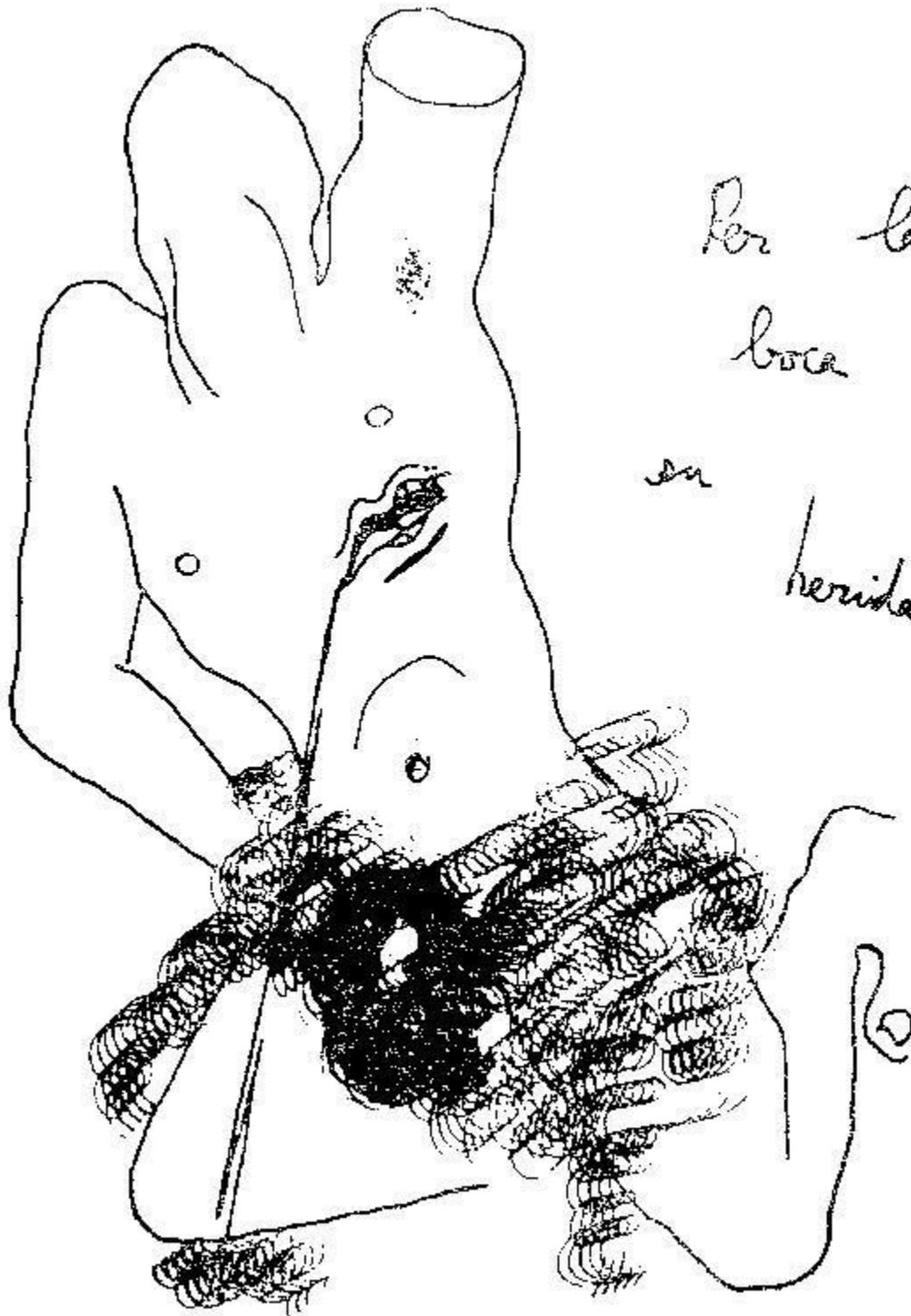
El ala sur del antiguo hotel Pozzo di Borgo ha sido construida en 1914 por una empresa sanitaria alemana. ¡Ay! Los muros son de cartón. Si se clava un clavo se viene abajo la habitación, Mi enfermera me muestra las tres terrazas de las curas de sol: «Fíjese usted —me dice—, esos condenados han construido plataformas para bombardear París».

Mientras dibujo, E..., una suplente escribe a su hermano: «Aprovecho un momento de distracción de mi enfermo para escribirte...».

No hay que olvidar que no dejan subir a nadie, que encierran a un nervioso, a un medio loco a quien debieran distraer, solo con su enfermera durante meses enteros. El médico director entra un minuto. Si el enfermo marcha bien, prolonga su visita. Si el enfermo va mal, se escabulle. El psiquiatra agregado al establecimiento es joven, agradable, vivaracho. No puede menos que agradar. Sí agrada, una larga

visita suya molesta al médico director, que desagrada en cambio. Permanece diez minutos.

Colocan a cualquier enfermera junto a cualquier enfermo. Ahora bien; la elección de enfermera es capital para los nerviosos. Sonrisas: «¡Ah! Si hubiese que ocuparse también de esos detalles...». Y tratan al nervioso como a un idiota. Le ocultan el contenido de los medicamentos, evitan las relaciones humanas. El doctor debe ser inhumano. A un doctor que había, que entra en contacto con el enfermo, no se lo toma nunca en serio. «Sí, es un hombre muy elocuente; pero si me sintiera mal, mandaría avisar a cualquier otro». La psicología es la enemiga de la medicina. Antes que abordar la cuestión del opio con el enfermo, a quien obsesiona, la soslayan. Un verdadero doctor no se entretiene en la habitación. Oculta sus trucos, a falta de trucos. Este método ha pervertido a los enfermos. El doctor que los escucha, el doctor humano, les resulta sospechoso. El doctor M... ha matado a toda una familia, tratando la fractura de nariz de mi hermano como si fuese una erisipela. Su levita, su cráneo, tranquilizaban.



Por la  
boca de  
su  
herida

*Por la boca de su herida*

El opio se transmite a través de los siglos como el codo real<sup>[8]</sup>. Helena conocía fórmulas tan perdidas como los misterios de la gran pirámide. Al cabo del tiempo unas y otras se encuentran. Ronsard ensaya la adormidera bajo todas sus formas y nos lo cuenta en un poema consternador. Conocía a una Helena; no sabía ya preparar la adormidera.

No soy un desintoxicado orgulloso de su esfuerzo. Me avergüenza ser expulsado de este mundo, en el cual la salud se parece a los films innobles en que unos ministros inauguran una estatua.

Es duro sentirse reformado por el opio después de varios fracasos; es duro saber que ese tapiz volador existe y que no volará uno más en él; era grato adquirirlo, como en la Bagdad del Califa, a los chinos de una calle sórdida, empavesada de ropas blancas; grato regresar velozmente a probarlo al hotel, en la habitación con columnas, donde vivieron Sand y Chopin; desplegarlo, tumbarse encima, abrir la ventana sobre el puerto y partir. Demasiado grato, sin duda.

El fumador forma cuerpo con los objetos que lo rodean. Su cigarrillo, un dedo, caen de su mano.

El fumador está rodeado de pendientes. Imposible mantener el espíritu en alto. Son las once de la noche. Fuma uno desde hace cinco minutos; se consulta el reloj: son las cinco de la mañana.

El fumador tiene que volver mil veces a su punto de partida como el huevo del tiro al blanco, al extremo del surtidor. El menor ruido intempestivo hace saltar el huevo del surtidor.

La sustancia gris y la sustancia marrón forman los más bellos acordes.

El optimismo del fumador no es un optimismo de borracho. Imita al optimismo de la salud.

Picasso me decía; «*El olor del opio es el olor menos estúpido del mundo*». Sólo podría comparárselo al olor de un circo o al de un puerto de mar.

El opio en bruto. Si no lo guardáis en una caja de metal y os contentáis con una caja cualquiera, la serpiente negra se escapará, reptando, en seguida. ¡Sed prevenidos! Bordea los muros, baja las escaleras, los pisos, gira, cruza el vestíbulo,

el patio, la bóveda, y bien pronto se enrollará alrededor del cuello del agente de policía.

Decir «las drogas» hablando del opio viene a ser como confundir el Pommard con el Pernod.

Estaba en mí cuarto el oficial de marina que cuidaba tres cuerpos y que cambiaba de piernas a toda velocidad.

Cuando dibujo, la enfermera me dice: «Me da usted miedo, tiene cara de asesino».

No me gustaría que me sorprendiesen escribiendo. He dibujado siempre. Para mí, escribir es dibujar, es enlazar las líneas de tal modo que se hagan escritura o desatarlas de tal manera que la escritura se convierta en dibujo. No salgo de ahí. Escribo, intento limitar exactamente el perfil de una idea, de un acto. En resumidas cuentas, circundo fantasmas, hallo los contornos del vacío, dibujo.

Hacer luminoso el misterio (misterio misterioso, oscuro: pleonasma), devolverle, por lo tanto, su pureza de misterio. *Meine Nach ist Licht...*

Crear: matar en torno de uno todo lo que impide proyectarse en el tiempo por mediación de una apariencia cualquiera, no siendo el interés de esta apariencia más que un subterfugio para hacerse visible después de su muerte.



**Sorpresas del tribunal de Dios** Una niña roba unas cerezas. Se pasa toda su larga vida redimiéndose de esa falta por medio de oraciones. Muere la devota.

DIOS: *Serás una elegida porque has robado unas cerezas.*

La historia de la higuera, a la cual pide Jesús, hambriento, higos en la época en que no los tiene, y de la cual se venga.

Jesús va a morir. Le quedan unos días. No habla ya; cuenta sus gestos. Su gesto fulminando el árbol inocente al cual pide lo imposible, exige ser comprendido como las obras que parecen oscuras porque son concisas. No tiene nada que ver con la absurda voluntad arbitraria de los reyes.

Habría que acabar con la leyenda de las visiones del opio. El opio alimenta un semiensueño. Adormece lo sensible, exalta el corazón y consuela el ánimo.

A menos de emborracharse como con cualquier otra cosa, no le encuentro ninguna virtud sacrílega. Su único defecto es hacer enfermar a la larga. Pero ocurre a veces que se contagia uno de la muerte en la iglesia.

Si el camino de la iglesia hasta Dios es recto, recomiendo el de Chablis, siempre vacío, en una noche de Nochebuena.

LOS DESIGNIOS DE MI PLUMA.LOS OSCUROS DIBUJOS DE LA PROVIDENCIA<sup>[9]</sup> Un espíritu puro no puede ni empezar ni acabar, y no se transforma jamás. La caída de los ángeles es, pues, insensata. Quiero decir *que carece de sentido* en la medida en que evoca films proyectados al revés. El diablo representa en cierto modo los defectos de Dios. Sin el diablo Dios sería inhumano.

Hay diablos de San Sulpicio.

Quincey me asombra cuando habla de sus paseos y de sus sesiones de Ópera. Porque basta con un cambio de postura, con una luz, para destruir el enorme edificio de calma. Fumar con dos es ya mucho. Fumar con tres es difícil. Fumar con cuatro, imposible.

Asqueado por la literatura, he querido superar la literatura y vivir mi obra. Ello hace que mi obra me coma, que empiece ella a vivir y que yo muera. Por lo demás, las obras se dividen en dos categorías: las que hacen vivir y las que matan.

Un día, uno de nuestros escritores a quien reprochaba yo que escribiese libros de éxito y que no se escribiese él nunca, me llevó ante un espejo. «Quiero ser fuerte —dijo—. Mírese usted. Quiero comer. Quiero viajar. *Quiero vivir*, ¡no quiero convertirme en una estilográfica!».

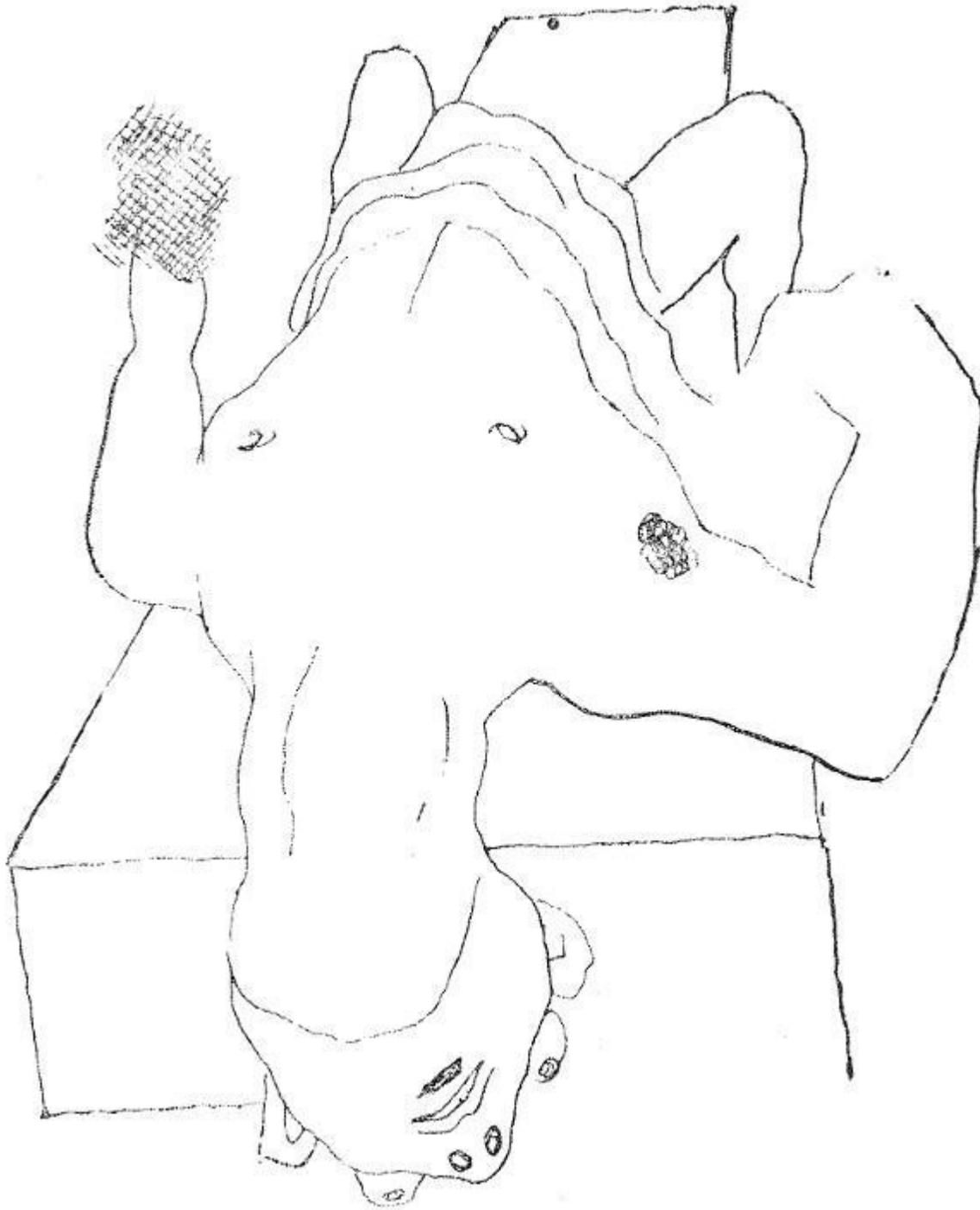
¡Una caña pensante! ¡Una caña doliente! ¡Una caña sangrante! Eso es. Llego, en suma, a esta comprobación siniestra: por no haber querido ser un literato, uno se ha convertido en una estilográfica.

Los nerviosos (normales) se apagan de noche. Los nerviosos (opiómanos) se encienden de noche.

Aquí, cualquier libro es bueno para mí, con tal de que las enfermeras me provean de ellos. Leía yo EL HIJO DE ARTAGNAN de Paul Féval, hijo. Athos y el hijo de Artagnan se encuentran cara a cara, de repente. Lloro. No siento ninguna vergüenza de estas lágrimas. Después encuentro esta frase: «*El rostro ensangrentado estaba cubierto por una máscara de terciopelo negro, etc*».

¿Cómo? ¿El barón de Souvré, después de sus luchas y sus baños, todavía con su máscara? Naturalmente. Souvré lleva una máscara de terciopelo negro. Ése es su personaje. Ése es el secreto de la grandeza de FANTOMAS. A los autores épicos les cohíben tan poco los postizos y las fechas falsas como a Homero la geografía y las metamorfosis.

No hay que curarse del opio, sino de la inteligencia. Desde 1924, sólo conservo mis trabajos de prisionero.



Los libros deben tener fuego y sombra. Las sombras cambian de sitio. A los dieciséis años se devora DORIAN GRAY. Después el libro se torna ridículo. Me ha

sucedido volver a tomarlo y hallar en él sombras bellísimas (episodio del hermano de Sybil Vane) y ver cuán injusto es uno. En ciertos libros las sombras no se mueven; bailan allí mismo. MOLL FLANDERS, MANÓN, PAN, LA CARTAJUNA, ESPLENDORES Y MISERIAS, GENJI.

Todos los críticos oficiales han dicho que TOMÁS, EL IMPOSTOR<sup>[10]</sup>, contaba una falsa guerra y que bien se veía que yo no había estado en ella. Pues bien, no hay un solo paisaje ni una sola escena de ese libro que no haya yo habitado o vivido. El subtítulo «historia», tenía dos sentidos.

Toman esa nieve situada entre la tierra y los pies de Tomás, ese paso de los sueños, por una ligereza de mal gusto. Por una ofensa al *poilu*.

Abandoné la guerra cuando comprendí una noche, en Nieuport, que *me divertía*. Aquello me asqueó. Había yo olvidado el odio, la justicia y demás pamplinas. Me dejaba llevar por las amistades, los peligros, las sorpresas, una estancia en la luna. Apenas hice este descubrimiento me dediqué a buscar el medio de marcharme, a aprovechar que estaba enfermo. Ocultaba yo mi enfermedad como los niños que juegan.

Nosotros, los poetas, tenemos la manía de la verdad, procuramos transmitir al detalle lo que nos choca. «¡*Qué suyo es!*», he aquí el elogio que se atrae siempre nuestra exactitud.

Puede imaginarse el crédito que encuentra la honradez de nuestros informes sobre lo que somos los únicos en ver, por la incredulidad *admirativa* que provoca nuestra exactitud, a propósito de espectáculos visibles y cotidianos.

Ahora bien, el poeta no pide ninguna admiración; quiere ser creído.

Todo lo que no es creído sigue siendo decorativo.

La belleza marcha de prisa, lentamente.

Desconcierta por esa aleación de inconciliables. La perspectiva da a la mezcla inhumana un falso aire humano, un aire posible, un aire noble. Gracias a este compromiso el público cree escuchar y ver a los clásicos.

Velocidad lenta del opio. Bajo el opio se llega a ser el lugar de los fenómenos que el arte nos envía desde el exterior.

Le sucede al fumador ser una obra maestra. Una obra maestra que no se discute.

Obra maestra perfecta por fugaz, sin forma y sin jueces.

Cualquiera que sea el individualismo, el lado solitario, reservado, aristocrático, lujoso, monstruoso de la obra maestra, no por ello es menos social, capaz de sobrecoger al prójimo, de emocionar, de enriquecer espiritual y materialmente una masa.

Pues bien, la necesidad de expresarse, de relacionarse con el exterior, desaparece en el hedonista.

Él no intenta hacer obras maestras; intenta llegar a ser él mismo, el más desconocido, el más egoísta.

Decid, refiriéndose a un fumador en estado continuo de euforia, que se degrada, viene a ser como decir del mármol que ha sido deteriorado por Miguel Ángel; del lienzo, que fue manchado por Rafael; del papel, que fue emborronado por Shakespeare; del silencio, que fue roto por Bach.

Nada menos impuro que esta obra maestra un fumador de opio. Nada más natural que la sociedad, que exige el reparto, lo condene como una belleza invisible y sin sombra de prostitución.

El pintor a quien le gusta pintar árboles convirtiéndose en árbol. Los niños llevan en sí una droga natural. La muerte de Tomás, el impostor, es el niño que juega al caballo, convertido en caballo.

Todos los niños tienen un poder mágico para transformarse en lo que quieren. Los poetas, en quienes la infancia se prolonga, sufren mucho al perder ese poder. Ésa es, sin duda, una de las razones que impulsan al poeta a emplear el opio.

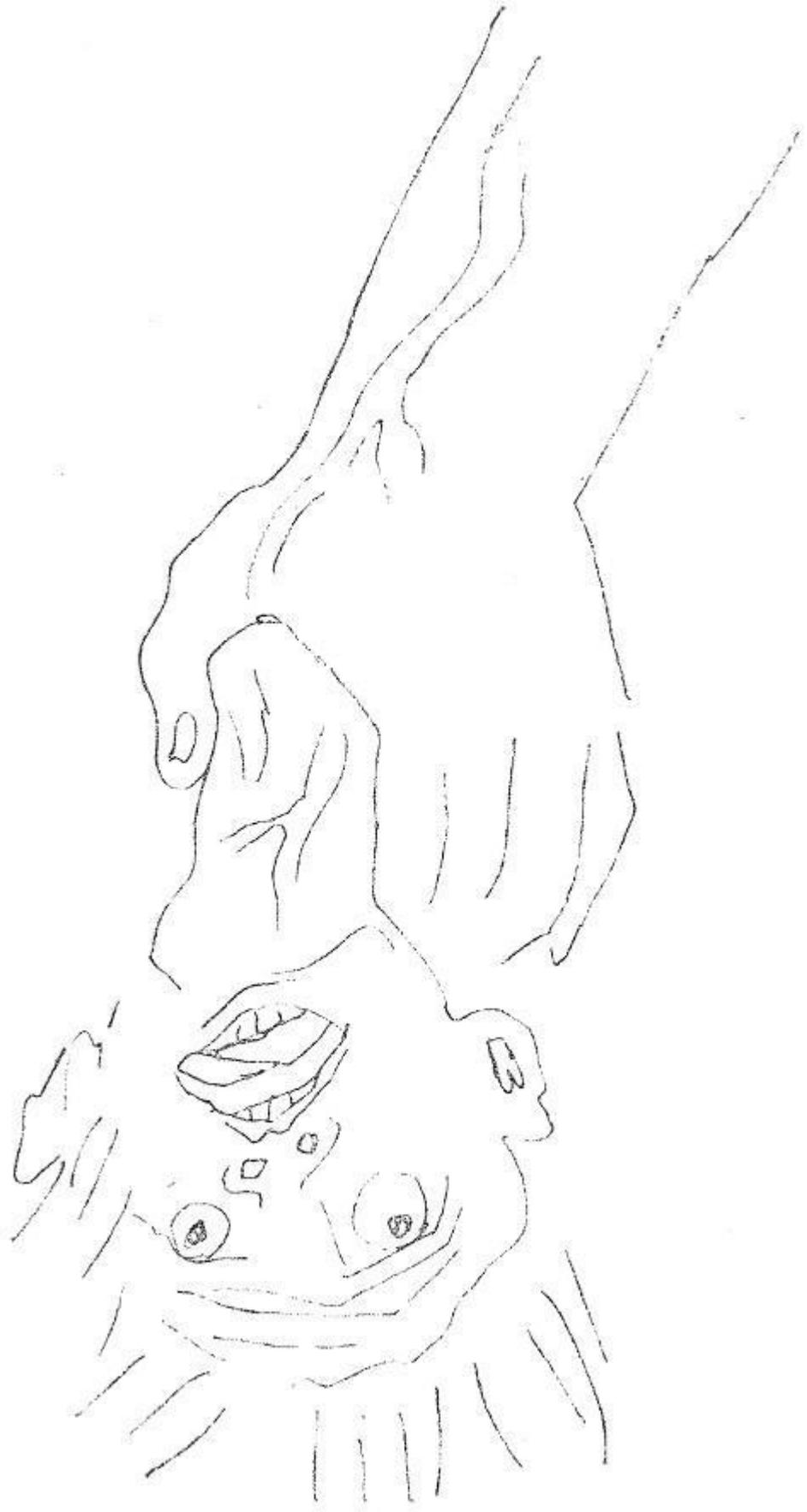
Surge en mí un recuerdo. Cuando, después del proceso de Satie (había enviado tarjetas postales injuriosas), me entregué a «amenazas de hecho contra un abogado en el ejercicio de sus funciones», no pensé ni por un momento en las consecuencias de mi acto. Era un acto pasional. El presente nos absorbe por completo. Nuestro psiquismo se contrae hasta convertirse en un punto. Nada de pasado ya, nada de porvenir.

El pasado, el porvenir me atormentan y los actos de pasión se cuentan.

Ahora bien, el opio remueve el pasado y el porvenir, formando un todo actual. Es lo contrario de la pasión.

El alcohol provoca actos de locura.

El opio provoca actos de cordura.



PERROS. Satie quería hacer un teatro para perros. Se alza el telón. El decorado representa un hueso.

En Inglaterra acaba de proyectarse una película para perros. Los ciento cincuenta perros invitados se arrojan sobre la pantalla y la destrozan. (*New York Times*).

En el 45 de la calle La Bruyère, en casa de mi abuelo, hombre muy enemigo de los perros y con la manía del orden, salgo (tenía yo catorce años) con un fox terrier de año y medio, apenas tolerado. Al terminar los escalones blancos del vestíbulo, mi fox se arquea y se desahoga. Me precipito hacia él con la mano levantada. La angustia dilata los ojitos del pobre animal; devora su excremento y se pone en dos patas.

En la clínica le ponen a las cinco de la mañana, al viejo *bull-dog* moribundo, una inyección de morfina. Una hora después juega en el jardín, salta, se revuelca, Al día siguiente, a las cinco, araña en la puerta del doctor y pide su inyección.

El perro de la señora de C..., en Grasse, enamorado de la perra de María C..., que vive a unos cuantos kilómetros. Acecha el tranvía, salta a la plataforma. La misma maniobra al regreso.

Habían vendido, en los bulevares, un perro minúsculo a la señora A. D... Regresa ésta a su casa y deja al perro en el suelo, para traerle agua. Vuelve y encuentra al perro encaramado sobre un cuadro que representaba una rata con una piel de perro. De furioso que estaba había logrado roer sus falsas patas.

El duque de L.... pagaba a los porteros del castillo por cuidar de su viejo perro de lanas. Llego un día el duque, de improviso. Sale a su encuentro un perro amarillo, con una piel blanca de perro de lanas, que arrastra a su zaga. Desde hacía tres años, los porteros disfrazaban a su perro con la piel del muerto.



fait le  
30 décembre  
1928

Un fumador completamente desintoxicado y que vuelve a fumar, no experimenta ya las molestias de la primera intoxicación. Existe, pues, fuera de los alcaloides y de la costumbre, un espíritu del opio, una costumbre impalpable que subsiste a pesar de la refundición del organismo. No hay que tomar ese espíritu por la tristeza de un opiómano que ha vuelto a la normalidad, aunque esa tristeza entrañe una parte de invocación. La droga muerta deja un fantasma que recorre la casa a ciertas horas.

Un desintoxicado conserva en él defensas contra el tóxico. Si se reintoxica, esas defensas actúan y le obligan a tomar dosis más fuertes que las de su primera intoxicación.

El opio es una estación. El fumador no sufre ya con los cambios de tiempo. No se acatarra jamás. No sufre más que con los cambios de drogas, de dosis, de horas; con todo lo que influye sobre el barómetro del opio.

El opio tiene sus catarros, sus fríos y sus calores, que no corresponden al frío ni al calor.

Los médicos pretenden que el opio nos embota y nos priva del sentido de los valores. Pues bien, si el opio saca bajo nuestros pies la escala de valores, nos pone otra mucho más alta y más fina.

(1930). No puede decirse que el opio, al despojarlo de toda obsesión sexual, empequeñezca al fumador, pues no sólo no provoca ninguna impotencia, sino que sustituye ese género de obsesiones bastante bajas por un género de obsesiones bastante elevadas, singularísimas y desconocidas para un organismo sexualmente normal.

Por ejemplo, un tipo de espíritu será olfateado, rebuscado, emparentado a través de los siglos y las artes, contra toda apariencia, y obsesionará esta sexualidad trascendental como un tipo humano, a través de los sexos y los medios sociales más dispares, obsesionará la sexualidad inculta (*Dargelos, Agata, las «estrellas», los boxeadores del cuarto de Pablo*)<sup>[11]</sup>.

Todos los animales se quedan fascinados por el opio. Los fumadores coloniales conocen el peligro de este cebo para las fieras y los reptiles.

Las moscas se agrupan alrededor de la bandeja y sueñan; las salamandras, con sus pequeños mitones, desfallecen en el techo encima de la lamparilla y esperan la hora; los ratones se acercan y roen el *dross*. No me refiero a los perros ni a los monos, intoxicados como sus dueños.

En Marsella, entre los anamitas, donde se fuma con un material apropiado para despistar a la policía (tubo de gas, botellita de muestra de Benedictine, en la cual se ha abierto un agujero, pinches de sombrero, las cucarachas y las arañas forman círculo extasiadas).

**Triste señor** Un personaje poco interesante      Etiquetas que pondrían los periódicos o la policía sobre todos aquéllos a quienes amamos, admiramos, veneramos. Leonardo de Vinci, por ejemplo.

Hay además ciertos clichés superiores de la gente enterada. *Pero la juventud anamita no fuma ya. En Indochina el pueblo no fuma ya. No se fuma a bordo, más que en los libros.*

Cuando oigo una de estas frases, cierro los ojos, y vuelvo a ver el puesto de los *boys* en el X...., uno de los más amplios paquebotes de la línea Marsella-Saigón. El X... se disponía a zarpar. El comisario de a bordo, fumador amigo mío, me había propuesto la escapatoria. A las once de la noche cruzamos los muelles desiertos y trepamos por la escala hasta el puente. Se trataba de seguir a nuestro guía a toda velocidad y de no tropezar con ninguna ronda. Saltamos amarras, bordeamos columnas, templos griegos, atravesamos plazas públicas, laberintos de máquinas, de sombra y de luna; nos equivocamos de escotilla y de corredores, dé tal modo, que el pobre guía empezaba ya a perder la cabeza, cuando suavemente, el gran olor peculiar nos puso en el buen camino.

Imaginaos unos enormes *sleepings*, cuatro o cinco alcobas, donde fuman sesenta *boys*, sobre dos pisos de tablas. En cada alcoba, una larga mesa ocupa todo el espacio vacío. De pie sobre estas mesas, cortados en dos por una nube aplastada e inmóvil a la altura de la mitad de la habitación, los rezagados se desnudan, tienden esos cordeles donde les gusta colgar la ropa, y se frotan suavemente un hombro.

La escena está iluminada por las lamparillas, en cuya punta chisporrotea la droga. Los cuerpos se colocan unos sobre otros y, sin provocar la menor sorpresa ni el menor desagrado, nos sentamos allí, donde no quedaba realmente sitio para nadie, con nuestras piernas como engatilladas, y nuestras nuca apoyadas sobre unas banquetas. El alboroto que promovemos no molesta siquiera a uno de los *boys*,

que duerme ahora con la cabeza apoyada en la mía. Una pesadilla lo convulsiona; ha caído al fondo del sueño que lo ahoga, que le entra por la boca abierta, por las gruesas narices, por las orejas despegadas. Con su rostro tumefacto, cerrado como un puño furioso, suda, se vuelve, desgarrando sus andrajos de seda. Me parece que un golpe de bisturí lo liberaría, ahuyentaría su pesadilla. Sus muecas hacen un contraste extraordinario con la calma de los demás, calma vegetal, calma que me recuerda algo familiar... ¿Qué? Sobre estas tablas, los cuerpos apelotonados, en los que el esqueleto visible bajo la piel muy pálida no es ya más que el armazón delicado de un sueño... En realidad son los olivos de Provenza lo que estos jóvenes fumadores me evocan, los olivos retorcidos sobre la tierra roja, lisa, y cuya nube de plata permanece suspendida en el aire.

En aquel puesto, no estaba lejos de creer que tanta ligereza profunda era lo único que permitía flotar sobre el agua al navío monumental.



mit 21 31  
Dezember 1965

He querido tomar notas durante mi estadía en la clínica, y sobre todo contradecirme, a fin de seguir las etapas del tratamiento. Convenía hablar del opio sin trabas, sin literatura y sin ningún conocimiento médico<sup>[12]</sup>.

Los especialistas parecen ignorar el mundo que separa al opiómano de las otras víctimas de los tóxicos, *la droga de las drogas*.

No intento defender la droga; intento ver con claridad en lo oscuro, penetrar en la entraña de la cuestión, abordar de frente problemas que se abordan siempre de soslayo.

Supongo que la moderna escuela de Medicina empieza a sacudirse el yugo, a rebelarse contra unos prejuicios ridículos, a seguir la marcha de su época.

Cosa extraña. Nuestra seguridad física acepta médicos que corresponden a los artistas a quienes nuestra seguridad moral rechaza. ¡Ser curado por un Ziem, un Henner, un Jean Aicard!

¿Descubrirán los jóvenes, o bien un método activo de desintoxicación (el método actual sigue siendo pasivo), o si no un régimen que permita soportar los beneficios de la adormidera?

La Facultad odia la intuición, el peligro; quiere prácticos, olvidándose de que los tiene gracias a los descubrimientos que chocan al principio contra el escepticismo, una de las peores especies del *confort*.

Oponen este argumento: el arte y la ciencia siguen distintos caminos. Es inexacto.

Un hombre normal, desde el punto de vista sexual, debiera ser capaz de realizar el acto amoroso con cualquiera e incluso con cualquier cosa, pues el instinto de la especie es ciego; trabaja al por mayor. Esto es lo que explica las costumbres acomodaticias, atribuidas a vicios, del pueblo, y sobre todo de los marinos. Sólo cuenta el acto sexual. El bruto se preocupa muy poco de las circunstancias que lo provocan. No me refiero al amor.

*El vicio comienza en la elección.* Según la herencia, la inteligencia, la fatiga

nerviosa del sujeto, esta elección se refina hasta llegar a ser inexplicable, cómica o criminal.

Una madre que dice: «Mi hijo no se casará más que con una rubia», no sospecha que su frase corresponde a los peores embrollos sexuales. Disfraces, mezclas de sexos, suplicios de animales, cadenas, insultos.



**Extraño desinterés de la sexualidad por la existencia de una progenie espiritual** El arte nace del coito entre el elemento macho y el elemento hembra,

que nos forman a todos, más equilibrados en el artista que en los otros hombres. Proviene de una especie de incesto, de amor de uno consigo mismo, de partenogénesis. Esto es lo que hace el matrimonio tan peligroso en los artistas, para los cuales representa un pleonasma, un esfuerzo de monstruo hacia la norma. El signo del «triste señor» que marca a tantos genios proviene de que el instinto de creación, satisfecho por otra parte, deja al placer sexual en libertad de practicarse en el puro dominio de la estética y lo lleva también hacia formas infecundas.

No se puede traducir a un verdadero poeta, no porque su estilo sea musical, sino porque el pensamiento entraña una plástica, y si la plástica cambia, el pensamiento cambia.

Un ruso me decía: «El estilo de ORFEO es musical en contraposición a lo que el público llama musical, A pesar de su carencia de música, es musical porque deja al espíritu en libertad de aprovecharse de él como quiera».

Un poeta, a menos de ser político (Hugo, Shelley, Byron), no debe contar más que con los lectores que conozcan su lengua, el espíritu de su lengua y el alma de su lengua.

La multitud ama las obras que imponen su canto, que la hipnotizan, hipertrofiando su sensibilidad hasta adormecer el sentido crítico. La multitud es femenina; le gusta obedecer o morder.

Radiguet decía: «*El público nos pregunta si es serio. Yo le pregunto a él si es serio*». ¡Ay!, las obras geniales requieren un público genial. Llega uno a un sustitutivo de ese estado receptivo genial por la electricidad, que exhala una aglomeración de personas mediocres. Ese sustitutivo permite ilusionarse sobre la suerte de una obra de teatro.

Desde 1870 los artistas se acostumbran a despreciar al público. La necesidad del público está admitida. Este prejuicio corre el riesgo de unirse con los prejuicios del público. Lo mismo que el absurdo prejuicio contra la Comedia Francesa, la Ópera, la Ópera Cómica, teatros de todos los escándalos ilustres.

¿No habrá en esto un problema a resolver para los investigadores? En otros tiempos el genio conmovía al público con lentitudes, concesiones, incluso con intermedios. Habría que estudiar al público, hallar el truco de cartas, que lo engañaría ante unas obras rápidas.

El cine ha despejado los cerebros. Con Dullin hemos conmovido doscientas

veces al público popular por mediación de ANTÍGONA (la obra dura cuarenta minutos), representada a toda velocidad y sin más trama que el amor fraternal. Este público desconocía a Sófocles.

¿Cuál sería el poeta, el dramaturgo dotado de las facultades de hipnosis colectiva del fakir de las Indias? ¿Por qué os jactáis entonces de no hallaros en la zona de ilusión y de ver el truco detrás de ese telón? Es el caso de las personas que se burlan del genio porque no puede conmovérlas. Es toda la diferencia que hay entre nosotros y la cámara filmadora con su ojo de vaca. Muchos espíritus confunden ser conmovidos con ser víctimas, admirar con ser engañados. Se rebelan contra la hipnosis. Es fácil, ¡ay!, porque el poeta juega su fluido por banda y posee los medios más débiles para convencer.

Un museo sólo tiene disculpa en la medida en que atestigua actividades antiguas, en que conserva lo que queda de fosforescencia en torno a las obras, el fluido que ellas exhalan y por medio del cual llegan a vencer a la muerte.

Stendhal tiene mucha razón al escribir que una mujer subía al coche genialmente. El empleo de la palabra «genio» hiere nuestra avaricia de elogios.

Ahora bien; jamás un poeta — pintor, por ejemplo— gasta tanto genio como en ciertas farsas, en ciertas charadas, en ciertos disfraces improvisados que lo hacen sospechoso a los espíritus torpes y por medio de los cuales se expresa sin la interposición de ninguno de los cálculos ni de ninguna de las materias muertas indispensables para la duración de una obra de arte.

Es ese minuto llameante de lirismo, ese incendio, limpio de todo ese hastío que ejerce una fascinación sobre los graves imbéciles, lo que Picasso logra fijar en ciertas obras.

Uno no sale de su asombro. Si Picasso, en uno de sus ataques contra la pintura, se tirase por el balcón, el señor X..., el genial coleccionista, diría: «¡Qué bonita mancha!», compraría la acera y haría que se la enmarcara, *con un falso balcón*, Z..., el marquero genial.

Picasso, pintor de crucifixiones. Sus lienzos que nacen de ataques de rabia contra la pintura (lienzo desgarrados, clavos, cuerda, hiel), en los que el pintor se crucifica, crucifica a la pintura, escupe sobre ella, da el lanzazo, y se encuentra domado, obligado fatalmente a que todo aquel destrozo acabe en una guitarra.

Mi sueño, en música, sería oír *la música de las guitarras de Picasso*.

(Abril, 1930). En pleno cielo azul, de pie sobre una bola como el mundo hindú descansa sobre el elefante y sobre las tortugas, mundos que son personas de carne y hueso, amazonas rosadas, monstruos de soledad y de amor.

El escándalo de *Parada* era un escándalo de público. Procedía también de una coincidencia de la representación con la batalla de Verdún. El rótulo del diario *L'Oeuvre* decía: «*Esperábamos una aplanadora y nos dan un ballet ruso*».

El escándalo de los ESPOSOS fue un lavado de trapos sucios en familia, El público se ajustaba a la opinión ajena. El escándalo fue originado por unos artistas que consideraban la torre Eiffel, la antepasada de las máquinas, la primera palabra del modernismo, como si fuera suya, y que no soportaban el verla incorporarse al bazar encantador de la Exposición del 89.

Los escándalos de ideas no me conciernen. Sólo me ocupo de escándalos de materia. Si me preguntan sobre el escándalo de una obra de tesis no podría responder. El escándalo podría producirse en la Cámara, en la iglesia, en el tribunal, en cualquier parte.



La ausencia de escándalo en EL BUEY SOBRE EL TEJADO, en ANTÍGONA,

en ROMEO, en ORFEO, se debe a un largo período en que el *snob*, prevenido por sus papelones, se aplaudía a sí mismo.

MERCURIO aprovechó esta disposición del público. Además, el espectáculo distraía, impedía oír la orquesta de Satie.

En vísperas de 1930, el *snob*, que había recobrado su cerrazón mental, se permite condenar con el silencio unas obras en las que Stravinsky consigue los más altos triunfos sobre sí mismo y sobre la música.

Puesto que el visado ministerial está en vigor para los films, nos separa un pelo de la censura.

El desastre de una censura sería terrible en nuestra época en que la juventud rotura tierras que había dejado incultas por culpa de la censura. No prejuzgo el porvenir. La censura desarma a un Proust, a un Gide, a un Radiguet, a un Desbordes. Figuraos. Se amputa la psicología. Los procesos contra autores se pierden. Se multa, se encarcela, se destierra. El eterno escándalo recomienza.

El semisueño del opio nos hace doblar pasillos y cruzar vestíbulos y empujar puertas y perdernos en un mundo en que las gentes, despertadas sobresaltadamente, sienten un miedo horrible de nosotros.

El opio debe hacernos un poco visibles a lo invisible, hacer de nosotros espectros que espantan a los espectros en su morada.

El opio es realmente eficaz una vez de cada veinte.

No confundir nunca al fumador de opio con el opiófago. Distintos fenómenos.

Después de haber fumado, el cuerpo piensa. No se trata del *pensamiento confuso* de Descartes.

El cuerpo piensa, el cuerpo sueña; el cuerpo se desmembra, el cuerpo vuela. El fumador, embalsamado vivo.

El fumador se observa a vuelo de pájaro.

No soy yo quien me intoxico, es mi cuerpo.

«... como ciertos radicales químicos, esencialmente inquietos en el estado de pureza, se apoderan ansiosamente de un elemento capaz de proporcionarles el reposo». JULIEN BENDA.

Mi naturaleza necesita serenidad. Una mala fuerza me impulsa a los escándalos como a un sonámbulo al tejado. La serenidad de la droga me amparaba contra esta fuerza que me obliga a sentarme en el banquillo, cuando la simple lectura de un periódico me aniquila.

No servimos más que de modelo para nuestro retrato glorioso.

Todo es cuestión de velocidad. (Velocidad inmóvil. La velocidad en sí. *Opio*: la velocidad de seda).<sup>[13]</sup> Después de las plantas, cuya velocidad distinta a la nuestra nos muestra sólo la inmovilidad relativa, y la velocidad de los metales, que nos muestra todavía más inmovilidad relativa, empiezan unos reinados demasiado lentos o demasiado rápidos para que podamos ni siquiera verlos, ser vistos por ellos. (EL CABO, el ángel, el ventilador). No es imposible que el cine pueda algún día filmar lo invisible, hacerlo visible, ajustarlo a nuestro ritmo, lo mismo que ajusta a nuestro ritmo la gesticulación de las flores.

El opio, que cambia nuestras velocidades, nos proporciona la intuición clarísima de mundos que se superponen, se compenetran y ni siquiera se sospechan unos de otros.

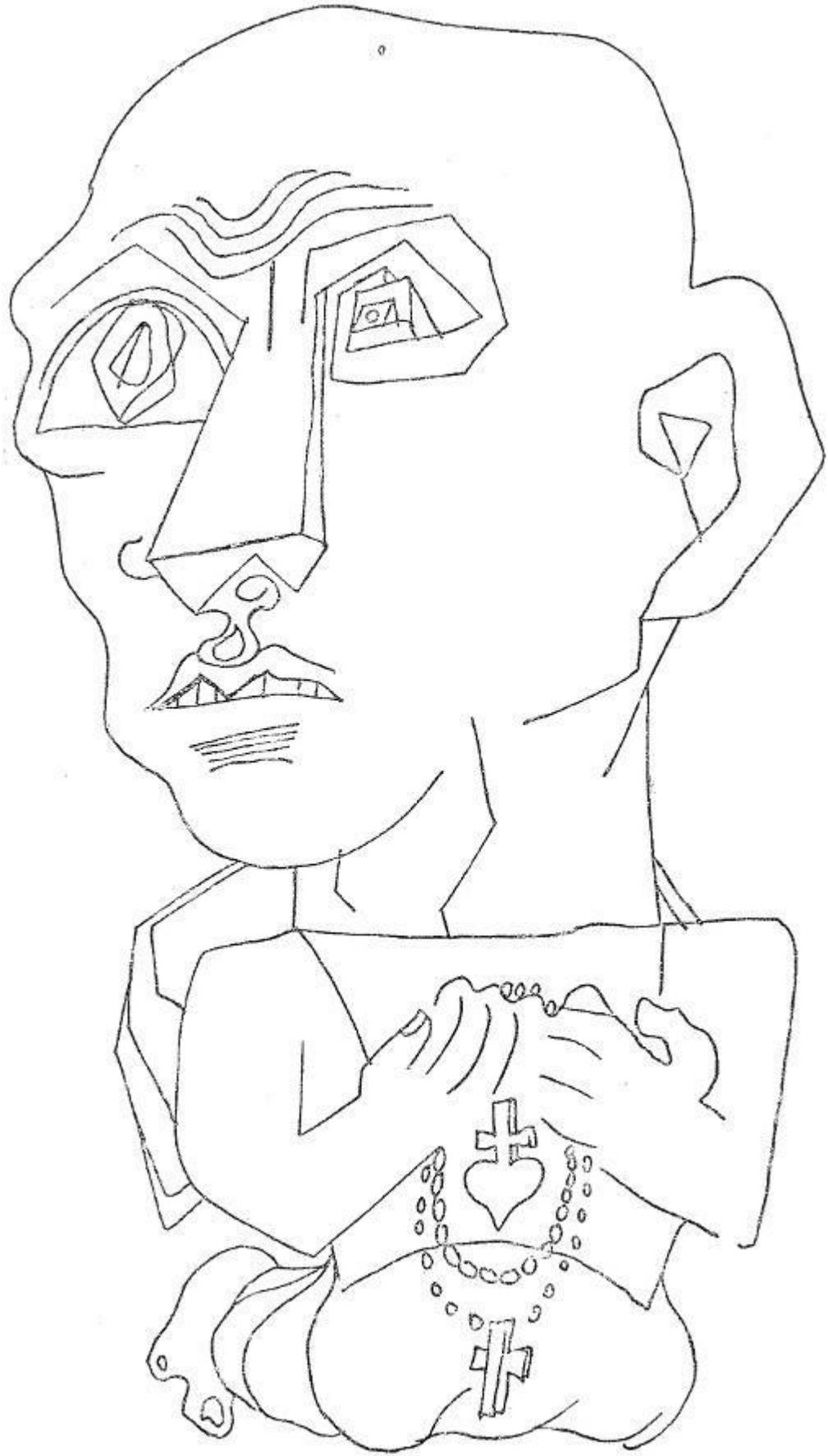
«Si Jesús, en vez de haber sido crucificado, hubiera sido lapidado, ¡qué cambio en la suerte del cristianismo!». BENDA. *Mi primer testamento*.

Aun saliendo de mí mismo y adoptando el punto de vista de Benda, él se equivoca. Olvida lo extraño de Cristo desnudo en las iglesias y de un aparato de tortura que correspondía a la guillotina.

El Cristo lapidado ofrecía una gran imagen; de pie, con los brazos en cruz (Cristo hecho cruz), sangrante la faz.

La mazmorra: daba origen al misterio de Cristo desaparecido. En las iglesias: Cristo arrebatado por los ángeles.

Cristo decapitado: muere por la espada (la cruz). En las iglesias: una espada en forma de cruz.



No condeno la música verbal con todo lo que entraña de disonancias, de purezas, de nuevas dulzuras. Pero una plástica del alma me atrae mucho más. Oponer una geometría viva al encanto decorativo de las frases. Tener estilo y no un estilo. Un estilo que no se deje plagiar de ningún modo. No se sabría por dónde tomarlo. Un estilo que no nazca sino de un corte mío, de un endurecimiento del pensamiento por el paso brutal desde el interior al exterior. Con esa parada atónita del toro al salir del toril. Exponer nuestros fantasmas al chorro de una fuente petrificadora, no aprender a retocar objetos ingeniosos, sino a petrificar al paso cualquier cosa informe que salga de nosotros. Hacer voluminosos algunos conceptos.

El opio permite dar forma a lo informe; impide, ¡ay!, transmitir este privilegio al prójimo. A riesgo de perder el sueño, acecharé el momento único de una desintoxicación en que esta facultad funcione todavía un poco y coincida, por descuido, con la reaparición del poder comunicativo<sup>[14]</sup>.

En cuanto un poeta *se despierta*, es idiota. Quiero decir inteligente. «¿Dónde estoy?», pregunta, como las damas desmayadas.

Las notas de un poeta despierto no valen gran cosa. No las doy más que por lo que valen; por mi cuenta y riesgo. Una experiencia más.

Hay que curarse a todo precio de la inquietud maniática de escribir. El estilo que viene de afuera es indigno, aunque se superponga exactamente al estilo interior. El único estilo posible es el pensamiento hecho carne. Leer sumarios, y a los matemáticos, a los geómetras, a los especialistas en la rama que sea. Suprimir toda otra lectura.

Anatole France: el clásico conforme a los clásicos. El arte conforme al arte. Nunca un talento semejante fue puesto al servicio de la vulgaridad.



El pulmón es una bolsa de glóbulos. Cada glóbulo se divide en alvéolos que están en correspondencia directa con los bronquios. Un glóbulo imita el pulmón entero de una rana. La superficie interna, lisa, está tapizada por una red de capilares sanguíneos. De tal modo que si se extendiera, planchado, el pulmón cubriría doscientos metros cuadrados. Habéis leído bien.

El humo impregna, por consiguiente, de una sola vez ciento cincuenta metros cuadrados de superficie pulmonar.

La masa sanguínea pulmonar, que no tiene más que siete milésimas de milímetro de espesor, representa un litro de sangre.

Dada la velocidad de la circulación pulmonar, puede imaginarse la masa de sangre que atraviesa el aparato respiratorio.

De aquí los efectos instantáneos del opio en el fumador. El fumador sube lentamente como un Montgolfier; lentamente se vuelve y vuelve a caer lentamente sobre una luna muerta cuya débil atracción le impide partir de nuevo.

Aunque se levante, hable, actúe, sea sociable, viva en apariencia, gestos, andar, piel, miradas, palabras, no por eso reflejan menos una vida sometida a otras leyes de palidez y de gravedad.

El viaje contrario tendrá lugar por su cuenta y riesgo. El fumador paga primero su rescate. El opio lo suelta, pero el regreso carece de encantos.

Sin embargo, al volver a su planeta, conserva una nostalgia.

La muerte separa completamente nuestras aguas pesadas de nuestras aguas ligeras. El opio las separa un poco.

El opio es la única sustancia vegetal que nos comunica el estado vegetal. Por él nos formamos idea de esa otra velocidad de las plantas.

Se puede decir: «el sol es grande, este polvo es pequeño», porque participan de nuestra escala de valores. Es insensato decir: «Dios es grande, un átomo es pequeño». Es muy raro que casi nadie viva con el sentimiento de los siglos que pasan, entre cada una de nuestras respiraciones, para los mundos creados y destruidos por nuestro cuerpo, que la idea de las tinieblas del cuerpo les oculte los

fuegos que lo llenan, y que una diferencia de medidas les haga incomprensible el hecho de que esos mundos estén civilizados o muertos; en suma, que lo infinitamente pequeño sea un descubrimiento en vez de ser un instinto.

Lo mismo sucede con lo infinitamente grande (grande, pequeño, con relación a nosotros), puesto que no sentimos que nuestro cielo, nuestra luz, nuestros espacios son un punto de sombra para el ser cuyo cuerpo nos contiene y cuya vida (corta para él) se desarrolla en siglos para nosotros.

A pesar de la fe, Dios daría náuseas. La sabiduría de Moisés fue circunscribir los hombres a su pequeña vivienda.

*El hombre normal.* —Fumador de médula de saúco, ¿por qué vivir esta existencia? Más le valdría tirarse por el balcón.

*El fumador.* —Imposible; floto.

*El hombre normal.* —Su cuerpo llegará pronto abajo.

*El fumador.* —Llegaré lentamente tras él.

Es difícil vivir sin el opio después de haberlo conocido, porque es difícil, después de haber conocido el opio, tomar a la tierra en serio. Y, a menos de ser un santo, es difícil vivir sin tomar en serio a la tierra.

Después de la desintoxicación. El peor momento, el peor peligro. La salud con esa brecha y una tristeza inmensa. Los doctores os entregan lealmente al suicidio.

El opio, que aparta un poco los pliegues apretados gracias a los cuales creemos vivir largo tiempo, por minutos, por episodios, nos quita primeramente la memoria.

Resurgimiento de la memoria y del sentimiento del tiempo (aun en mí, que existen muy poco en estado normal).

El espíritu del fumador se mueve inmóvil, como el muaré.

**Nosotros dos MarcelMotas sobre Proust (Resurgimiento de la memoria)**

Me es imposible recordar un primer encuentro con Proust. Nuestra pandilla lo ha tratado siempre como al hombre célebre. Lo veo, con su barba, en las

banquetas rojas de Larne (1912). Lo veo, sin barba, en casa de *madame* Alphonse Daudet, hostigado por Jammes como por un tábano. Lo vuelvo a encontrar, muerto, con la barba del comienzo. Lo veo, con y sin barba, en aquella habitación de corcho, de polvo y de frasquitos, unas veces acostado, enguantado, y otras de pie, en un cuartito tocador de caso criminal, abotonando un chaleco de terciopelo sobre un pobre torso cuadrado que parecía contener sus mecanismos, y comiendo macarrones de pie.

Lo veo entre las fundas. Las tenían la lámpara y los sillones. La naftalina estrellaba la sombra. Él se erguía contra la chimenea del salón de aquel *Nautilus* como un personaje de Julio Verne, o si no junto a un marco tapizado de crespón, de frac, como Carnot muerto.

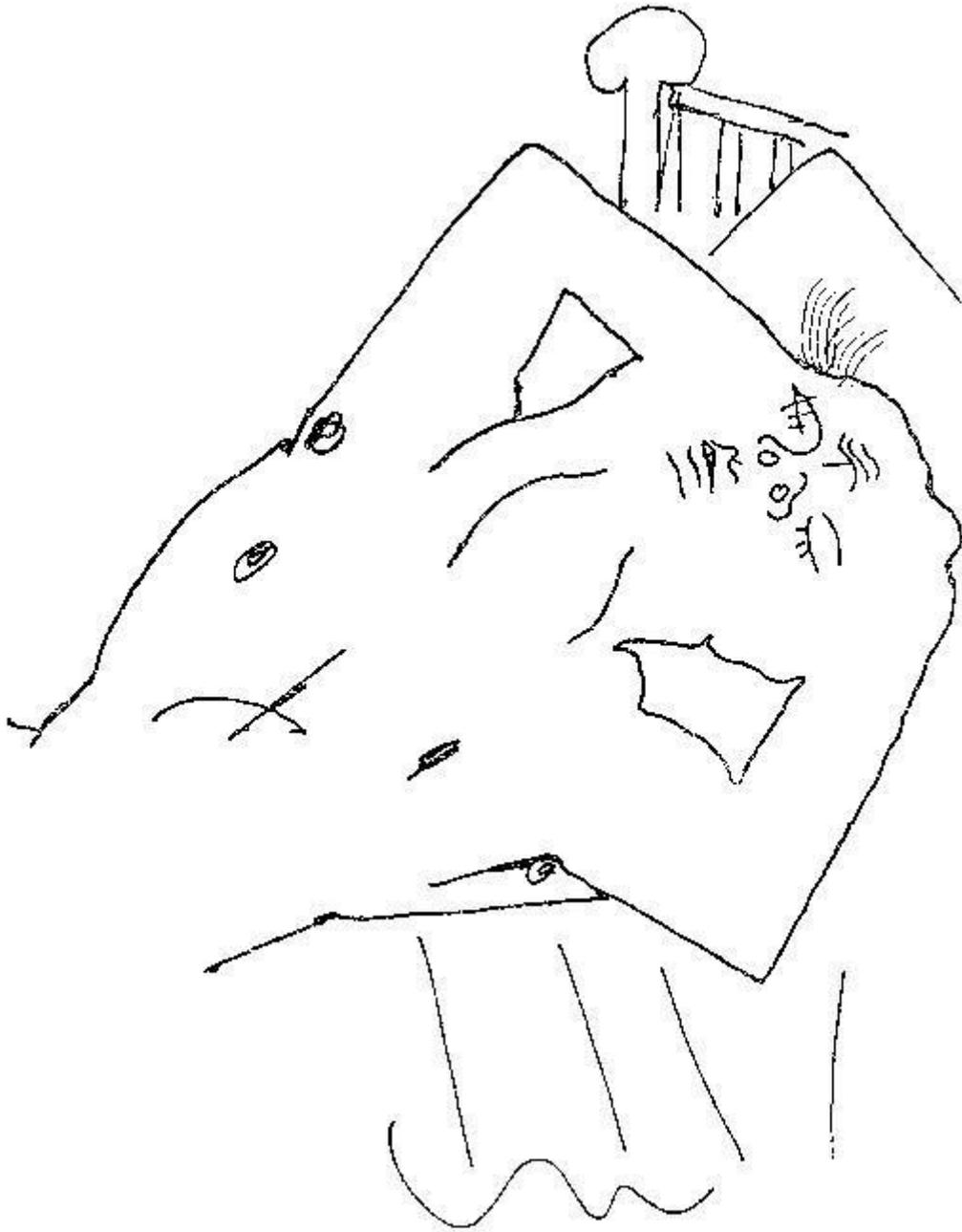
Una vez, anunciado por la voz de Céleste en el teléfono, vino a recogerme a las tres de la tarde para que lo acompañase al Louvre a ver el SAN SEBASTIÁN de Mantegna. Este lienzo ocupaba entonces un sitio en la sala de MADAME RIVIERE, de la OLIMPIA, del BAÑO TURCO. Proust tenía el aspecto de una lámpara encendida en pleno día, de un timbre de teléfono en una casa vacía.

Otra vez debía (quizá) venir alrededor de las once de la noche. Estaba yo en casa de mi vecina del primer piso, de la que él me escribía: «*Cuando yo tenía veinte años ella se negaba a amarme; ¿será posible que, cuando tengo cuarenta y he hecho lo mejor de la duquesa de G..., se niegue a leerme?*».

Había yo encargado que me avisaran. Subí a medianoche. Lo encontré en mi rellano. Me esperaba, sentado en una banqueta, en las tinieblas. «¡Marcel! —exclamé—, ¿por qué no ha entrado usted, por lo menos, a esperarme en casa? Ya sabe usted que la puerta queda entornada». «Querido Jean —me respondió con su voz que él embrollaba con su mano, y que era un lamento, una risa—, querido Jean, Napoleón hizo matar a un hombre que lo había esperado en su casa. Evidentemente yo no hubiera leído más que el Larousse, pero podía haber alguna carta, etc...».

Me han robado, ¡ay!, el libro donde él me escribía versos. Recuerdo éstos:

*Afin de me couvrir de fourrure et de moire, Sans de ses larges yeux renverser l'encre noire, Tel un sylphe au plafond, tel sur la neige un ski, Jean sauta sur la table auprès de Nijinsky*<sup>151</sup>.



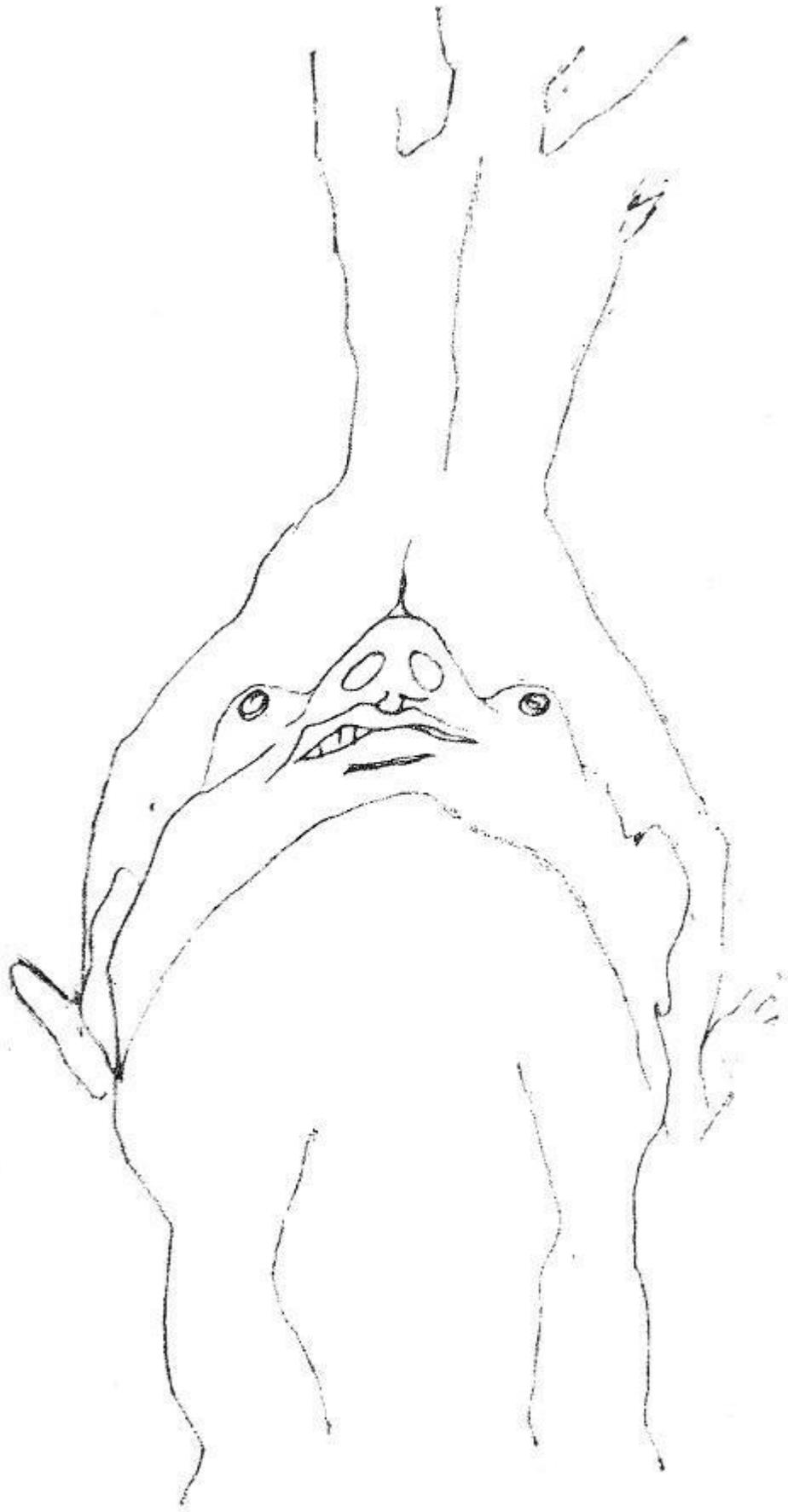
Cenábamos después del teatro con los del Ballet ruso.

*C'était dans le salon purpurin de LameDont l'or, d'un goût douteux, jamais ne se voila. La barbe d'un docteur, blanditeuse et drue, Répétait: ma présence est peut-être incongrue, Mais s'il n'en reste qu'un je serai celui-là Et mon coeur succombait aux coups d'INDIANA<sup>[16]</sup>. ¿Este doctor que conocía los términos exactos sirvió para la*

composición de Cottard? *Indiana* era la música de moda.

En aquella época nos enviábamos señas poéticas. Los de Correos no se enfadaban. Éstas, por ejemplo:

*Facteur porte ces mots, te débarrassant d'eux, Au boulevard Haussmann chez Marcel Proust,  
102<sup>[17]</sup>.102, Boulevard Hausmann, oust!... Courez facteur, chez Marcel Proust<sup>[18]</sup>.*



Proust respondía con sobres cubiertos de patas de moscas. Describía la calle de Anjou, desde el bulevar Haussmann hasta el barrio de Saint-Honoré.

*Près de l'ancre où volait un jour Froment-Meurice Et de l'ineffable Nadar...*<sup>[19]</sup>

He olvidado el comienzo y corto el final, pues la alabanza unida al reproche constituía su método amistoso.

Me pregunto por qué prodigios del corazón, mis queridos amigos Antoine Bibesco, Lucien Daudet, Reynaldo Hahn, conservaron el equilibrio. A pesar de numerosas cartas (una, tan bella, sobre la reposición de PARADA, comparaba los acróbatas a los *Dióscuros*, y llamaba al caballo *gran cisne de gestos locos*), dejamos de vernos a consecuencia de una broma mía. Yo había ido al bulevar Haussmann, como vecino, sin sombrero y sin gabán. Al entrar dije: «No tengo gabán, me hielo».

Él quería ofrecerme una esmeralda. La rechazé. A los dos días caí acatarrado. Un sastre vino a tomarme las medidas para un gabán. La esmeralda debía primeramente facilitarme la compra de aquella prenda. Despedí al sastre y Marcel Proust me guardó rencor por aquello. Añadía a su capítulo de agravios otros agravios en doce carillas que me encargaba de transmitir al conde de B.... Aquella interminable requisitoria terminaba con esta posdata: «*En último caso, no diga usted nada*».

He referido en otra parte (*Homenaje a Marcel Proust*, N. R. F.) la anécdota de la propina al portero del hotel Ritz. «¿Puede usted prestarme cincuenta francos?». «Ahora mismo, señor Proust». «Pues quédese con ellos, porque eran para usted».

Huelga añadir que al día siguiente el portero tuvo que aceptar el triple de aquella cantidad.

Marcel Proust no creaba personajes con clave, eso desde luego, pero ciertos amigos entraban en dosis muy fuertes en sus mezclas. No podía entonces comprender que el modelo, cuyos defectos describía como un atractivo, se negase a leerlo, no por rencor, ya que aquel modelo era incapaz de reconocerse, sino por flaqueza de ánimo. Proust exigía entonces, con cóleras infantiles, algo análogo al éxito loco de Fabre entre los insectos.

Para comprender el ambiente de la casa de Proust, id a la Comedia Francesa. Empujad la última puerta a la derecha, en un pasillo entre la plataforma y el gran *foyer* de los artistas: era el cuarto de Rachel. Allí, entre un calor de boca de

calefacción, veréis unas fundas, un arpa, un caballete de pintor, un armonio, unos fanales de relojes, unos bronces, unos zócalos de ébano, unas vitrinas vacías, un polvo ilustre..., en una palabra, os encontraréis en casa de Proust, esperando que Celeste os introduzca. Subrayo esta semejanza a causa de Rachel, de la Berma, de todos los enigmas sagrados que hacen surgir en nosotros las coincidencias.

La sociedad llama depravación al genio de los sentidos y la condena porque los sentidos guardan relación con los Tribunales. El genio guarda relación con la corte de los milagros. La sociedad lo deja vivir. No lo toma en serio.

A la edad en que Cristo debuta con su muerte, Alejandro muere de una indigestión de gloria. Lo imagino triste, al lado de su carro, preguntándose qué podría poseer aún. Quisiera uno contestarle: América, un aeroplano, un reloj, un gramófono, la T. S. F.

Las embalsamadoras lo saturan de miel. Su orina olía a violeta. Se pregunta uno sí él no es una leyenda inventada como antídoto contra los desengaños humanos. Queda de aquel fin un perfil sobre una moneda que me dio Barrès. El anverso representa un sabio sentado. Todo el mundo sabe que el anverso y el reverso de una moneda tienen pocas probabilidades de encontrarse algún día.

Existen Cristo y Napoleón. Imposible salir de ahí. La gloria afortunada de resultado limitado; la gloria desgraciada de resultado ilimitado. En el método Napoleón, un traidor hace perder la batalla. En Cristo, un traidor hace ganar la batalla.

La estética del fracaso es la única duradera. Quien no comprende el fracaso está perdido.

La importancia del fracaso es capital. No hablo de lo que fracasa. Si no se ha comprendido este secreto, esta estética, esta ética del fracaso, no se ha comprendido nada, y la gloria es inútil.

El número no es nunca bastante numeroso. Transforma las catedrales en capillas.

Los admiradores no cuentan. Es necesario haber trastornado, por lo menos, un alma de arriba abajo. Hacerse amar por el triste desvío de las obras.

«Lo he hecho ya». «Eso ya ha sido hecho», frases estúpidas; *leit-motiv* del mundo artístico desde 1912.

Detesto la originalidad. La evito lo más posible. Hay que emplear una idea original con las mayores precauciones para que no parezca que lleva uno un traje nuevo.

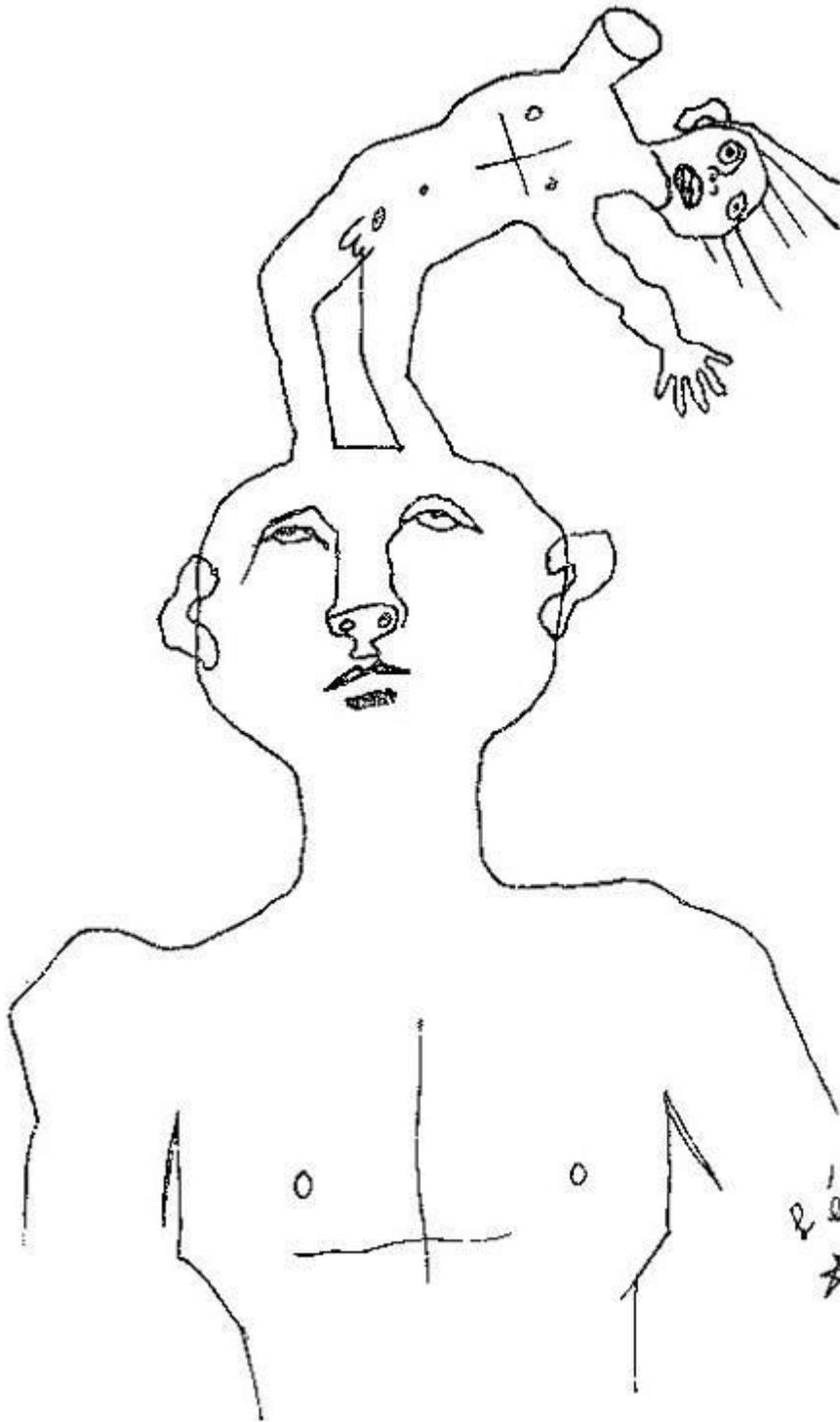
Una mujer de setenta años me decía: «Lo que ha hecho creer que los hombres de mi generación, los miembros del *Jockey*, eran espirituales, es el número de vinos que se bebía entonces en la mesa».

Después de cenar, todo el mundo estaba un poco borracho. Los unos, creían decir cosas mordaces, y los otros, creían oírlas.

El opio despeja el espíritu. No hace nunca espiritual. Explaya el espíritu. No lo aguza.

#### EL GRAN MEAULNES<sup>[20]</sup>. EL DIABLO EN EL CUERPO<sup>[21]</sup>.

El buen alumno Fournier; el mal alumno Radiguet. Estos dos miopes que acababan de salir de la muerte y que se reintegraron a ella en seguida, no se parecían; pero sus libros transmiten el misterio del reino infantil, más desconocido que el reino vegetal o animal. Franz, en clase; Franz, jinete herido; Franz, en malla de acróbata; el sonámbulo Agustín Meaulnes, la loca en el tejado, Yvonne y Marthe destruidas por la infancia terrible.



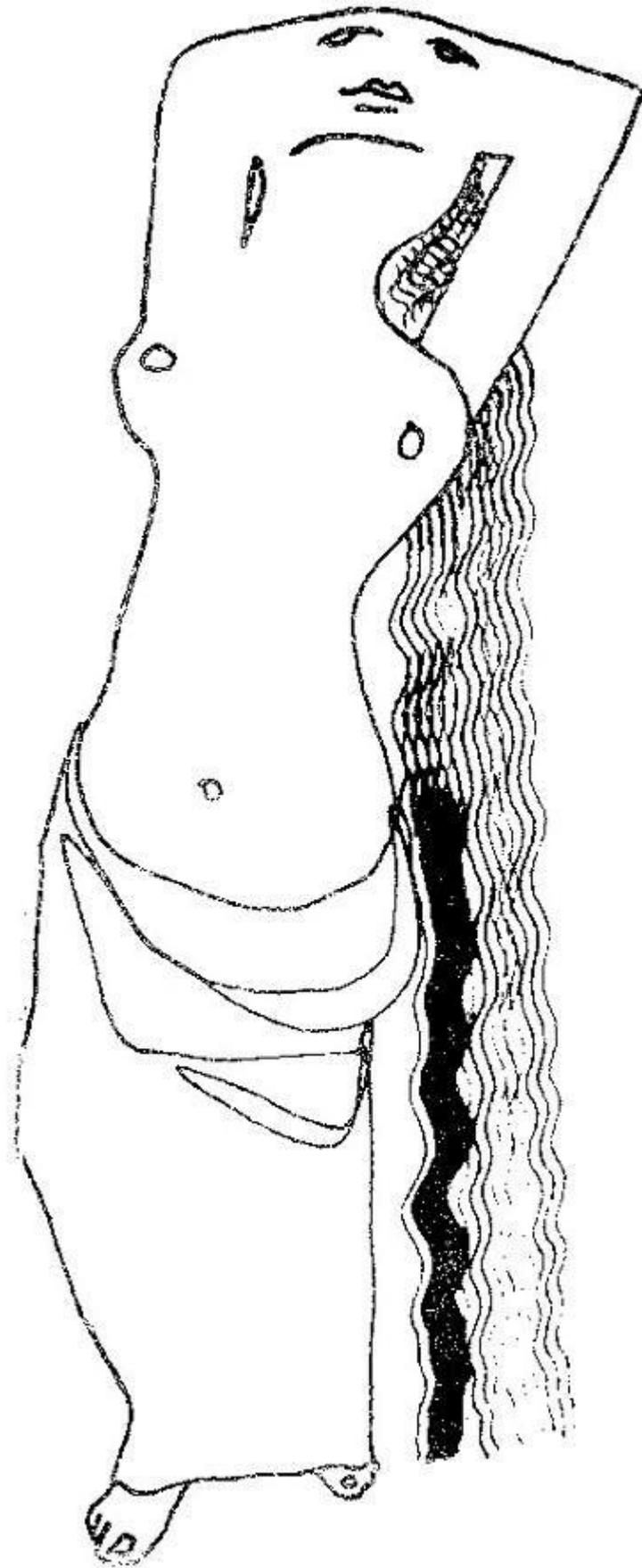
l'enfance de  
l'art  
★  
Jan 23

## *La infancia del arte*

Después de la muerte de mi abuelo, al rebuscar en su atrayente habitación, que era una especie de bazar científico-artístico, encontré una caja intacta de cigarrillos Nazir y una boquilla de cerezo. Me guardé aquel tesoro.

Me veo una mañana de primavera, en Maisons-Laffitte, entre las altas hierbas y los claveles silvestres, abriendo la caja y fumándome uno de aquellos cigarrillos. La sensación de libertad, de lujo, de porvenir, fue tan fuerte, que nunca, sucédame lo que me sucediere, encontraré nada semejante. Aunque me nombraran rey o me guillotinaran, mi sorpresa, mi extrañeza, no serían más intensas que aquella abertura prohibida sobre el universo de las personas mayores; universo de penas y de amargura.

Hay una cosa que todavía me encanta y que me vuelve a la infancia: el trueno. Apenas arrulla, apenas sigue a un vasto relámpago malva, me invade una dulzura, una lasitud. Odiaba yo nuestra casa de campo vacía, los unos y los otros que se marchaban (ocupados fuera), como detesto que lean un periódico delante de mí. La tormenta aseguraba una casa llena de gente, fuego, juego, una jornada íntima y sin desertores. Es, sin duda, la antigua sensación de intimidad la que provoca en mí esa alegría al oír el trueno.



**La infancia** En 1915 nuestro furor aventurero organizaba el más divertido de los convoyes de la Cruz Roja. Una noche, en R..., llovía sobre el corral de una granja. Aquel corral fétido, el estiércol, los pesebres estaban llenos de heridos graves, alemanes, con su ambulancia prisionera.

De pronto, en un rincón oscuro lleno de escaleras y de fantasmas, topé con este espectáculo: el hijo de la señora R..., *boy-scout* de once años, se había escondido en una ambulancia, nos había seguido, y, agazapado allí, alumbrado por una linterna, armado de unas tijeras de uñas, sacando la lengua, demasiado encogido, demasiado atareado para verme, cortaba los botones del uniforme de un oficial alemán amputado de una pierna. El oficial, con sus ojos de estatua entreabiertos, contemplaba al atroz muchacho que proseguía su recolección de recuerdos, como si estuviese sobre un árbol.

Savonarola explotó esa monstruosidad de la infancia. La banda de *boys-scouts* saqueaba, rompía, arrancaba, arrastraba las obras maestras hasta la hoguera purificadora. Los propios niños tuvieron que seguir, sin perder detalle, los preparativos de su suplicio.

No quiero ni puedo matar. Descendiente de cazadores, me sucede que en el campo, al salir un conejo de entre unas matas, me echo la escopeta a la cara. Me *despierto* idiotizado, sólo con ese gesto mortífero.

En V..., seguido por el hijo del guarda, recorría yo las remolachas que rechinan, con una escopeta de perdigones al hombro. Un día encontré en la boca de una madriguera el cadáver de un conejo recién nacido. Volví a casa bastante orgulloso y lo enseñé.

*Mi tío.*— ¿Has matado ese animal?

*Yo* (creyendo que la verdad informa inmediatamente a las personas mayores, que la verdad es una persona mayor en contacto directo con mi tío, que mi tío lo sabe todo, pero que tomará parte en mi juego): —¡Sí tío!

*Mi tío.*— ¿Entonces, lo has matado a culatazos?

*Yo* (reconociendo la voz, todavía suave, y la mirada, ya terrible, que anuncian el desenlace de las purgas). —No lo he matado. Le he encontrado muerto.

*Mi tío.* — ¡Demasiado tarde, muchacho!

Me pegan. Me acuestan. Puedo meditar y comprender que la verdad no tiene quizá tanta intimidad con las personas mayores.

EMBROLLAR LA SUERTE. Por la noche, en Maisons-Laffitte, el tío Andrés da la salida a unos globos *montgolfiers*; pero es preciso que cese el viento. Mis primos y yo, en la mesa: «¡Con tal de que cese el viento!». Y luego: «¡Con tal de que el viento no cese!». (Pensando: «¡Con tal de que cese!»). Y después: «¡Con tal que cese!». (Embrollando la suerte). Después, el vacío obtenido y complicado por cálculos, en los que ciertos detalles de un cartel del CACAO VAN HOUTEN desempeñaban un papel sutil. Después, un cúmulo tal de artimañas, que me perdería en ellas, con o sin opio, hoy día.

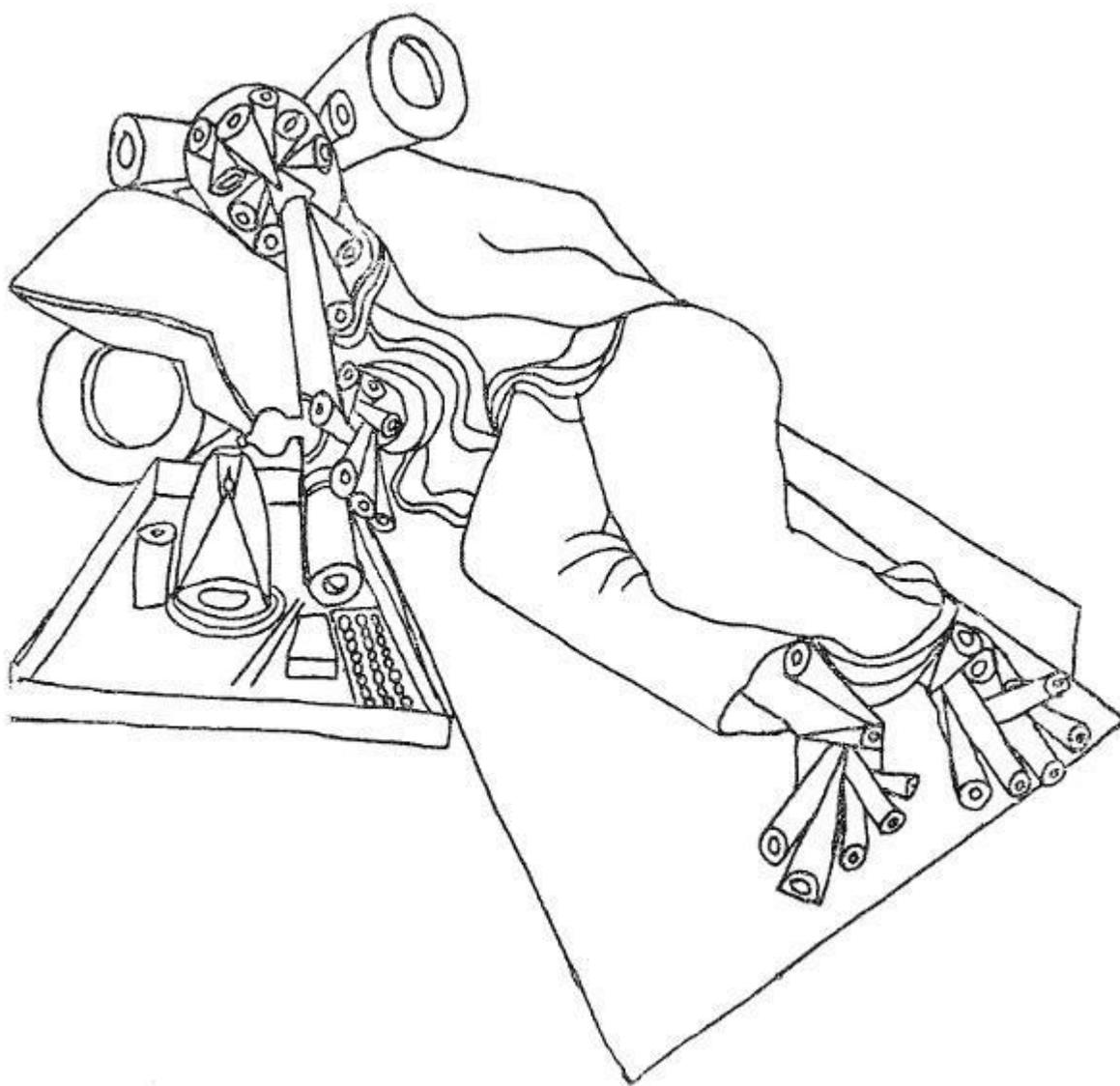
Un gran enredo contra la suerte: invitar a la gente a tomar la merienda de las cuatro. «Esta noche nuestro tío quema unos fuegos artificiales». Por la noche, a las nueve, los caballeros fuman su pipa y las señoras hacen sus labores de punto en el jardín. El tío se ha olvidado del *montgolfier*. Lllaman. Llegan familias con encajes en la cabeza. Sorpresa. Azoramiento. Disculpas. Las familias de encajes se vuelven a sus casas. Nos riñen. Mi primo, un extraño maniático que no puede comer más que en platos que lleven la inicial de Napoleón, grita a voz en cuello: «¡Me alegro por ella! ¡Me alegro por ella!». ¿Ella? La suerte, la verdad, qué sé yo.

Mi primo ocultaba preciosamente el mecanismo de un bañista roto. Si se levantaba el resorte era *la Moskovi*; si se soltaba el resorte, *la Moskova*. Aquella cosa necia, que provocaba carcajadas, caras socarronas y conciliábulos, preocupó mucho a nuestras familias durante todas las vacaciones y se las estropeó.

Amaba yo a la pequeña B.... Tenía dos años menos que ella. Para casarme con ella, decía yo, esperaré a tener dos años más que B.... Aquella pequeña B.... quería que la compadecieran. Se cepillaba las encías en seco. Y luego, con aire distraído, tosía, escupía y mostraba un pañuelo enrojecido. Toda la familia, consternada, marchaba a Suiza. Sus hermanos cambiaban Suiza, que no les gustaba, por unas bolas de cristal que tenían dentro una espiral de color.

En una pensión de Moscú, la dueña, después de haber dicho a los niños: «Formad vosotros mismos vuestra policía: aprended a juzgar; sí vuestros camaradas obran mal, castigadlos», encuentra a un alumno ahorcado por los otros. Se balanceaba en medio del hueco de la escalera. La dueña no se atrevía a descolgarlo, a cortar la cuerda, a tirarlo al suelo.

En el Liceo Condorcet, en tercero, éramos cinco de la pensión Duroc. La pensión sustituía a las familias. Sobre un solo cuaderno de clase, vetado de verde, nos castigaba ella, nos disculpaba, nos evitaba los problemas. Aquella pensión no existía. Yo la había inventado de cabo a rabo. Cuando descubrieron el fraude, al volver a nuestra casa, pretexté un dolor de vientre. «Me duele aquí». Era el apéndice. La apendicitis estaba en pleno apogeo. Me dejé operar en la calle Bizet, por pánico al colegio. Más tarde supe que el director quiso *pasar la esponja* sobre aquello, so pretexto de que yo honraba las clases de dibujo y de gimnasia. Me llevaba los premios de holgazán: gimnasia y dibujo.



Mi padre y mi madre oyen detrás del tabique a mi hermano Pablo, que tiene seis años, poner al corriente a una nueva sirvienta alemana, llegada aquella mañana: «Ah, y además, sabe usted, ¡no me lavan nunca!».

El hermano de Raymond Radiguet vuelve del colegio, clasificado en el puesto vigésimo octavo, entre treinta alumnos. Se lo anuncia a su padre y agrega rápidamente: «¡Es mucho!».

He aquí lo más vivo de la infancia. LES ENFANTS TERRIBLES tratan con personas mayores, con personas de mi medio. (La costumbre de vivir con personas mucho más jóvenes que uno). Artículos, cartas, una, entre otras, muy bella, del profesor Allendy, me hicieron ver que el libro era un libro sobre la infancia. Yo sitúo a ésta más lejos, en una zona más bobalicona, más vaga, más desalentadora, más tenebrosa.

El «juego» dependería aún más de ella. Es por eso que no hablo de ella, que no me atrevo a profundizarla más, como tampoco nuestros cálculos con el afiche Van Houten.

Raymond Roussel<sup>[22]</sup> o el genio en estado puro, inasimilable para la *élite*. LOCUS SOLUS fiscaliza toda la literatura y me aconseja una vez más que tema la admiración y que busque el amor, misteriosamente comprensivo. En efecto, ni siquiera uno de los admiradores innumerables de la obra de Anatole France o de Pierre Loti puede encontrar en ellas una gota del genio que disculpa su gloria, si permanece ciego ante LOCUS SOLUS. Se queda, pues, con France o con Loti, por lo que nos aparta de ellos.

Esto prueba, ¡ay!, que el genio es una cuestión de dosificación inmediata y de lenta evaporación.

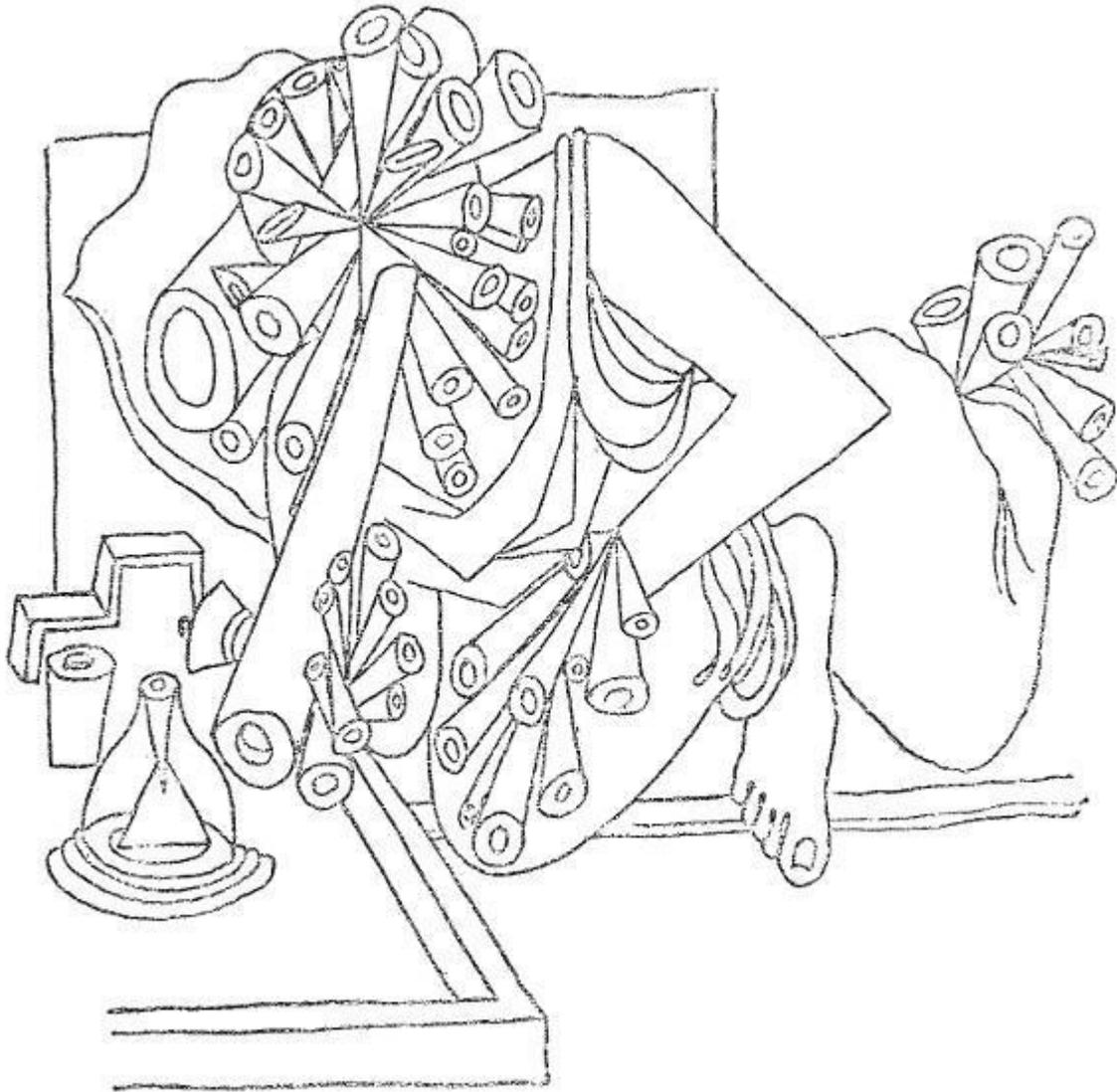
Desde 1910 oigo reírse de los «rieles de bofe de ternera» de IMPRESIONES DE ÁFRICA. ¿Por qué pretendéis que el temor de provocar la risa roce a Roussel? Está solo. Si lo encontráis divertido, os probará en pocas líneas (Olga Tcherwonenkoff) su sentido del humor, opuesto con tacto a su lirismo gravemente meticuloso.

En postdata a una carta reciente que me dirigía, cita este pasaje de LOS ENAMORADOS DE LA TORRE EIFFEL:

FONÓGRAFO UNO: Pero este telegrama está muerto.

FONÓGRAFO DOS: Justamente porque está muerto todo el mundo lo comprende.

Esta postdata prueba que Roussel no ignora ni quién es ni lo que se le debe.



Ciertas palabras provocan la risa del público. *Bofe de ternera* impide ver la estatua ligera que sostienen esos rieles. En *ORFEO*, la palabra «caucho» impedía escuchar esta frase de Heurtebise: «*Ella ha olvidado sus guantes de caucho*». Cuando yo

hacia el papel logré disminuir, luego suprimir, la risa por medio de imperceptibles preparativos. El público, prevenido sin saberlo, esperaba «caucho» en vez de ser sorprendido por su brusca pronunciación. Comprendía de inmediato el lado quirúrgico del término.

Roussel, Proust desmienten la leyenda de la indispensable pobreza del poeta (lucha por la vida, bohardillas, antesalas...). La repulsa de las *élites*, la no adopción maquinal de lo nuevo no se explican solamente por las trabas que el pobre vence poco a poco. Un pobre con genio tiene aspecto de rico.

Proust, gracias a su fortuna, vivía encerrado con su universo, podía permitirse el lujo de estar enfermo, estaba realmente enfermo por la posibilidad de estarlo; asma nervioso, ética en forma de higiene caprichosa, que originaba la enfermedad verdadera y la muerte.

La fortuna de Roussel le permite vivir solo, enfermo, sin la menor prostitución. Su riqueza lo protege. Puebla el vacío. Su obra no tiene mancha alguna de grasa, Él es un mundo suspendido de elegancia, de magia, de miedo.

Al fin de cuentas IMPRESIONES DE ÁFRICA deja una impresión de África. La historia del zuavo es el único ejemplo de escritura comparable a una cierta pintura, que busca nuestro amigo Uhde y que él llama pintura *del sagrado corazón*.

Salvo Picasso en otro género, nadie mejor que Roussel ha empleado el papel de diario. Toca de juez sobre el cráneo de LOCUS SOLUS, cofia de Romeo y Julieta, de Seil-Kor.

El mismo comentario para las atmósferas donde penetra la imaginación de Roussel. Viejos decorados de Casino, viejos muebles, viejos atavíos, escenas como las que se ven pintadas en los organillos, las carpas ambulantes, el presidio del cortador de cabezas del Museo Dupuytren. Lo nuevo no se presenta si no es bajo la apariencia de lo fabuloso: los hipocampos y el Santermes, Faustine, el vuelo de Rhédjed, el número de Fogar.

He hablado de una similitud entre Roussel y Proust, Es una similitud social y física de las siluetas, las voces, las costumbres nerviosas adquiridas en un mismo medio en el que vivieron su juventud. Pero la diferencia de la obra es absoluta. Proust veía a mucha gente. Llevaba una muy compleja vida nocturna. Extraía materiales de sus grandes relojerías. Roussel no ve a nadie. No extrae más que de sí mismo. Inventa hasta las anécdotas históricas. Maquina sus autómatas sin el menor

auxilio exterior.

El estilo de Roussel es un medio, no un fin. Es un medio convertido en fin bajo la especie del genio, pues la belleza de su estilo está hecha de que se aplica a decir con exactitud cosas difíciles, naciendo de su propia autoridad, sin dejar sombra intrigante alguna a su alrededor. Pero como es un enigma y *no tiene nada a su alrededor*, este esclarecimiento intriga aún más.

Si Giorgio de Chirico se pusiera a escribir en vez de pintar, supongo yo que crearía con su pluma una atmósfera análoga a ésta de la plaza de los Trofeos.

Leyendo la descripción de esa plaza se piensa en él.<sup>[23]</sup>

Bajo el opio se deleita uno con un Roussel y no busca participar este goce. El opio nos desocializa y nos aleja de la comunidad. Por otra parte la comunidad se venga. La persecución de los fumadores es una defensa instintiva de la sociedad contra un gesto antisocial. Toma estas notas sobre Roussel como prueba de un retomo progresivo a cierta comunidad reducida. En vez de llevar sus libros a mi cueva quisiera repartirlos. Fumador, ello me causaba pereza. Desconfiar de un deslizamiento hacia la fosa común.

A Gide, que generosamente nos leía otrora IMPRESIONES DE ÁFRICA debo el descubrimiento de LOCUS SOLUS y la reciente lectura de ese admirable POLVO DE LOS SOLES.

No puede imaginarse los tabiques estancos que he debido vencer, colocados por el opio entre el mundo y yo, para ayudar J'ADORE.

Si no hubiese sido por la urgencia de subrayar una aparición realmente féerica, jamás hubiera abastecido este esfuerzo. Me hubiera llevado el libro al mundo en que habito solo.

Por otra parte, ¿se debe intervenir? Otra vez la cuestión del parto a la norteamericana y del progreso médico. Creo que se debe intervenir en cierta medida. El principio de no intervención bien podría ser una excusa a las perezas del corazón.

A los ojos de Roussel, *los objetos que él transfigura siguen siendo lo que son*. Es el genio menos artista. Es el colmo del arte. Satie diría: el triunfo del aficionado.

Equilibrio de Roussel tomado por desequilibrio. Él desea el elogio oficial y

sabe que su obra es incomprendida, probando con ello que el elogio oficial no es despreciable en tanto que oficial, sino en tanto se ejerce mal.

Roussel muestra primero el fin sin los medios y de ello saca sorpresas que descansan sobre un sentimiento de seguridad (GALA DES INCOMPARABLES). Estos medios amueblan el fin de su libro. Pero como estos medios contienen la singularidad que deben a la persona del autor no debilitan los enigmas que iluminan y a los que agregan un nuevo lustre aventurado.

Los episodios adivinatorios que rematan LOCUS SOLUS son probatorios. Aquí el autor muestra primero las experiencias, luego los trucos; pero los trucos parten de una realidad, Roussel, así como los trucos confesados por un ilusionista no nos hacen capaces de ejecutar la magia. El ilusionista que muestra su truco, lleva a los espíritus de un misterio que rechazan a un misterio que aceptan y da vueltas por su cuenta sufragios que enriquecen lo desconocido.

El genio es la agudeza extrema del sentido práctico.

Es genial todo lo que, sin que el menor automatismo, el menor recuerdo consciente tengan tiempo de intervenir, destina lógica y prácticamente un objeto usual a un empleo imprevisto.

En 1918 rechazaba yo a Roussel como si él pudiera meterme en un encantamiento para el que yo no preveía el antídoto. Desde entonces he ido construyendo con qué defenderme. Puedo contemplarlo desde afuera.

«Toda rigidez... del espíritu... será, pues, sospechosa para la sociedad, porque es señal... de una actividad que se aísla... Y, sin embargo, la sociedad no puede intervenir aquí con una represión material, puesto que no es atacada materialmente. Se encuentra en presencia de algo que la inquieta... de una amenaza apenas, cuanto más de un gesto. Responderá, pues, a ello, con un simple gesto. La risa debe ser algo por el estilo, una especie de gesto social».

BERGSON

Es divertido y significativo que Bergson no hable nunca de la risa injusta, de la risa oficial frente a la belleza.

He visto películas divertidas y espléndidas; no he visto más que tres grandes

películas: SHERLOCK HOLMES JUNIOR, de Buster Keaton; LA QUIMERA DEL ORO, de Chaplin; EL ACORAZADO POTESKIN, de Eisenstein. El primero, empleo perfecto de lo maravilloso; LA QUIMERA, obra maestra, igual en detalle y en conjunto a EL IDIOTA, a LA PRINCESA DE CLEVES, al teatro griego; EL ACORAZADO POTESKIN, donde un pueblo se expresa por un hombre.

Al releer estas notas (octubre de 1929), añado UN PERRO ANDALUZ, de Buñuel.

He aquí el estilo del alma. Hollywood se convertía en un paraje de lujo, y sus films, en marcas de autos, cada vez más bellos. Con UN PERRO ANDALUZ uno se vuelve a encontrar en bicicleta.

¡Avanzad y caed, bicicleta, caballo de toros, burros podridos, curas, enanos de España! Cada vez que corre la sangre en las familias o en la calle, se la oculta, se ponen vendas, llega gente, se forma un círculo de personas que impide ver. Hay también la sangre del cuerpo del alma. Mana de atroces heridas, mana de la comisura de las bocas, y las familias, los vigilantes, los desocupados no piensan en ocultarla.

Esa parte inefable, ese fantasma del despertar de los condenados a muerte, es lo que la pantalla nos muestra como objetos sobre una mesa.

Sería necesario un Heinrich Heine para contar los crímenes de la damisela regordeta, el papel en que el corazón de Batcheff deja de latir varias veces en casas de la Muette, en habitaciones Luis XVI malditas, en salas de estudio, en claros de bosque de duelos.

Quisiera uno saber explicar cuando estaba él de pie (Batcheff) en no sé qué (aquello no era ya una habitación)... ¿en la desesperación?, y tenía la boca tapiada, y cuando, sobre la piel que tapiaba la boca, venía a colocarse la axila de la joven, y la joven le sacaba, le sacaba, le sacaba la lengua y lo dejaba allí plantado, y salía dando un portazo, y el viento agitaba sus mechones y su echarpe, y ella guiñaba los ojos, y aparecía la orilla del mar.

Sólo Buñuel puede provocar en sus personajes esos minutos de paroxismo en el dolor, en los que resulta natural y como fatal ver a un hombre de frac arar un salón Luis XVI.

(1930), LA EDAD DE ORO, la primera obra muestra antiplástica. La única sombra de reproche: en Buñuel, la fuerza aparece siempre acompañada de sus

atributos convencionales.

¡Pero es igual! He aquí, indudablemente, el estudio más exacto que puede hacerse de las costumbres del hombre por un ser que nos dominase, como dominamos nosotros a las hormigas.

Film revelador. Es inútil entenderse sobre lo que fuere con personas capaces de reír en los episodios de la vaca y del director de orquesta.

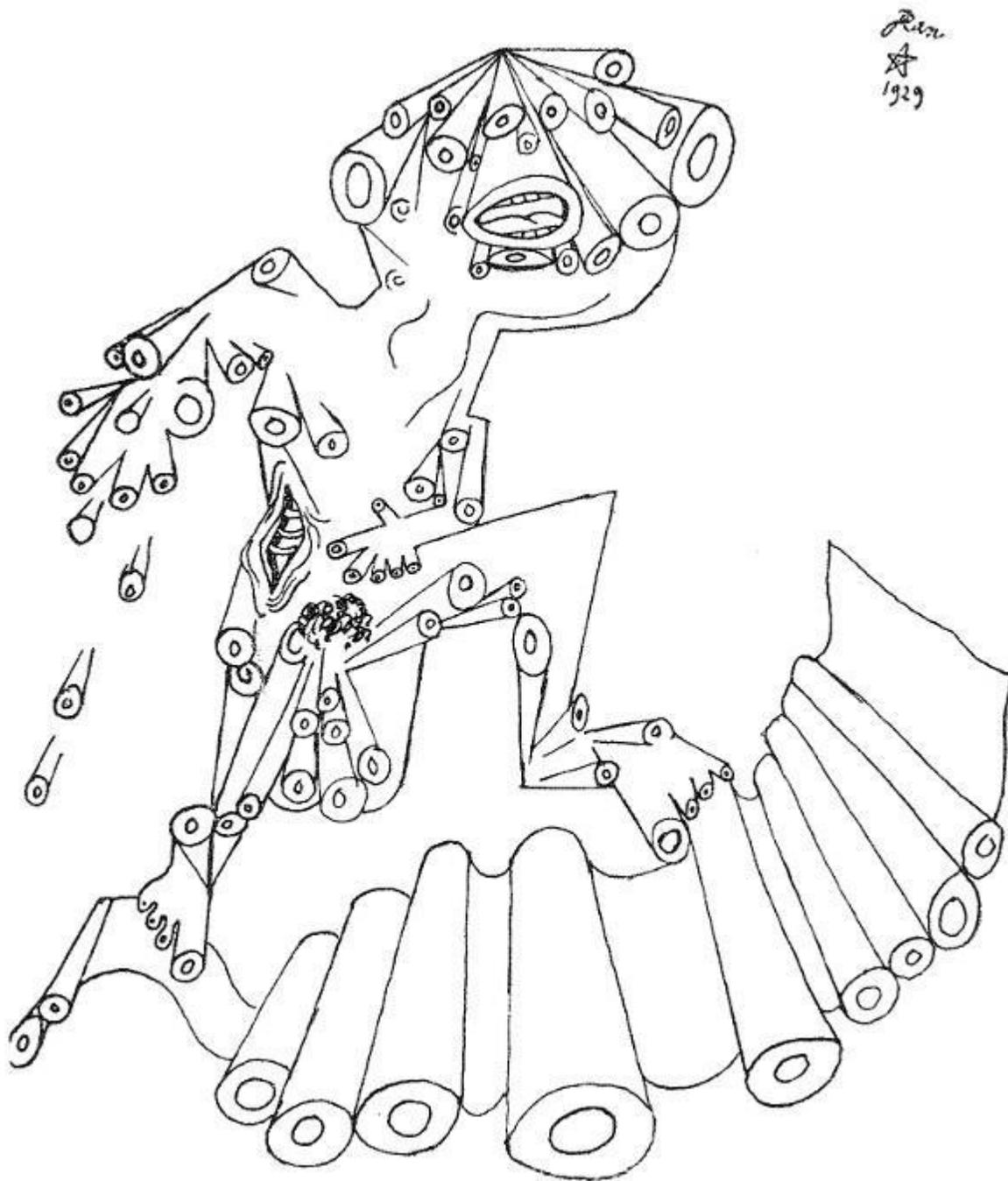
EL ACORAZADO POTESKIN, de Eisenstein, ilustra esta frase de Goethe: *Lo contrario de la realidad para lograr el colmo de la verdad.*

Para un Dreyer, la técnica de Buñuel debe ser mediocre, como si en 1912 un pintor hubiera exigido que Picasso copiase el papel de periódico imitándolo pictóricamente en vez de pegar papel de periódico.

Si Buñuel intriga a Eisenstein, debe ser a través de Freud. Complejo de la mano, de la puerta. Su film debe sorprender a un ruso como si fuese el colmo de la ostentación individual: una llaga que se exhibe, las posaderas de Juan Jacobo, un legajo policíaco, una ficha de reacción Wassermann.

Buñuel podría responder que EL ACORAZADO POTESKIN es un film documental y que documenta sobre Eisenstein, puesto que por su film la masa se encarna en un solo hombre, que la expresa y que se expresa él simultáneamente.

Se documenta siempre, y toda obra es una obra circunstancial. Imposible salir de eso. Pero hay que confesar que uno de los numerosos éxitos de EL ACORAZADO POTESKIN es el no parecer que ha sido tomado por nadie, ni actuado por nadie.



(1930). He conocido a Eisenstein. Estaba yo en lo cierto. Él inventó la escalera de los asesinatos a última hora. Esta escalera pertenece ya a la Historia rusa. Alejandro Dumas, Michelet, Eisenstein, los únicos verdaderos historiadores.

Los hechos trágicos adquieren la fuerza de esos cuentitos obscenos, anécdotas anónimas, que se perfeccionan de boca en boca y acaban por convertirse en cuentos-tipos de una raza. Chistes judíos, chistes marseleses.

*Carta de Columbia.*— Si, después de mi convalecencia, grabo poemas, procuraré que no hagan una fotografía mí voz. Un problema más que se plantea. Resolverlo, abriría la puerta a posibilidades asombrosas de discos convertidos en objetos auditivos, en vez de ser simples fotografías para el oído.

Colocación improvisada de las palabras, vena de la emoción, hallazgo fortuito de palabras graves y de una orquesta de *dancing*, azar al que han levantado una estatua; en resumen, un medio de atrapar la suerte en el lazo, de crear lo definitivo, medio completamente nuevo, absolutamente imposible cuando había que pagar cada noche con su persona.

Evitar los poemas del estilo de PLAIN-CHANT<sup>[24]</sup>, elegir los poemas de ÓPERA<sup>[25]</sup>, los únicos que son lo bastante duros para poder prescindir del gesto, del rostro, del fluido humano, para sostenerse junto a una trompeta, un saxofón o un tambor negros.

Hablar bajo pegado al micrófono. Ponerse el micrófono contra el cuello. Supongo que así, cualquier voz agradable superaría a Chaliapin, a Caruso.

*Regrabar* discos. Cambios de velocidad normalizados de nuevo. Voces celestes.

Conviene que la voz no se parezca a mi voz, que la máquina emplee una voz propia, nueva, dura, desconocida, fabricada en colaboración con ella. EL BUSTO, por ejemplo, declamado, clamado por una máquina como por la máscara antigua, por la antigüedad.

No adorar ya las máquinas ni utilizarlas como mano de obra, Colaborar con ellas.



El capitán holandés Vosterloch descubre en la Tierra del Fuego unos

indígenas de color *azulenco*, que se comunicaban por medio de esponjas capaces de retener «el sonido y la voz articulada».

«De modo que cuando quieren transmitir algo o conferenciar desde lejos hablan de cerca a una de esas esponjas, y luego las envían a sus amigos, los cuales, al recibirlas, las aprietan muy suavemente y hacen salir de ellas palabras como agua, y se enteran por este admirable procedimiento de todo lo que sus amigos desean».

*Correo Verdadero*

(Abril de 1632).

Piensa uno en la planta descubierta por Fogar en el fondo del agua (IMPRESIONES DE ÁFRICA), que conservaba las imágenes.

¡Con qué gusto aplaudiría uno a Stravinsky sobre las mejillas de los vecinos!

Si os extraña que una persona se muestre superior a lo que debiera ser por su educación, por su formación, por su ambiente o por sus amigos, es probable que esa persona fume.

Se dedican a hacerme sudar día y noche. El opio se venga. No le gusta que transpiren sus secretos.

Frase de un sueño: Dad a esta caja de bombones una vuelta de favor.

Esta mañana los pájaros se alegran. Había yo olvidado la mañana, los pájaros,

ocho, ocho, ocho,

ocho, ocho, ocho,

ocho, ocho, ocho, baratija de las jaula,

ocho, ocho, ocho, volados del soto,

ocho, ocho, ocho, rulos de las tijeras;

ocho, ocho, ocho, circuito de golondrinas,

ocho, ocho, ocho, cifra que tiene alas,

ocho, ocho, ocho, dicen los pájaros.

El mozo del *Hotel de la Poste*, en Montargis, llevado graciosamente por los pájaros, (¡ocho, ocho, ocho, los saleros! Ocho, ocho, ocho, el regado entre las cajas verdes de los que dibujan en la acera, ¡ocho, ocho!), sabía volar sin el menor retruécano, sin el menor aparato.

LA PATRONA: Anselmo, vuela, pues un poco para hacerle ver a *Monsieur Cocteau*.

Anoto textualmente los absurdos transparentes del medio sueño matinal.

He tenido esta noche mi primer sueño, largo, coloreado, después de la cura, con masas y atmósfera general. Intoxicado, recordaba yo un fantasma de guión del sueño, el marco que llenaba. Hoy recuerdo casi todo el sueño, poblado de personajes auténticos y de personajes ficticios, diálogos muy plausibles con mujeres a las que no conozco, pero que debiera conocer. Allí estaba Mary Garden.

A propósito de un itinerario y de un film inspirado en EL DIABLO EN EL CUERPO, ese sueño se relacionaba con un episodio, tomado no de la realidad, sino de otro sueño antiguo, que recordaba yo haber tenido en el momento en que soñaba el episodio. Tomé entonces mi sueño por una realidad predicha por un sueño.

Los episodios de los sueños, en vez de fundirse sobre una pantalla nocturna y de evaporarse prontamente, vetean hondamente, como el ágata, los parajes turbios de nuestro cuerpo. Existe una formación por el sueño. Se superpone a cualquier otra. Se puede decir de una persona formada para siempre por el sueño, que ha cursado sus inhumanidades a fondo. Tanto más cuanto que los sueños clásicos, los primeros sueños que visitan la infancia, lejos de ser ingenuos, son *atridas* y se nutren de tragedia.

Los gags del film norteamericano. Montaje de los films. El sueño, en vez de proyectar sus gags atroces, monta en nosotros el film y nos lo deja. Luego los gags pueden servir para otros montajes.

Lengua viva del sueño, lengua muerta del despertar... Hay que interpretar, traducir.

Pregunto a los discípulos de Freud el sentido de un sueño que he tenido desde los diez años, varias veces por semana. Este sueño ha cesado en 1912.

Mi padre, que había muerto ya, no había muerto en mi sueño. Se había convertido en un papagayo del «Pré-Catelan», uno de esos papagayos cuya algarabía ha permanecido para mí unida siempre al sabor de la leche espumosa. Durante ese sueño, mi madre y yo íbamos a sentarnos ante una de las mesas de la granja del «Pré-Catelan», que mezclaba varias granjas con la terraza de las cacatúas del Jardín de Aclimatación. Yo sabía que mi madre sabía y no sabía que yo sabía, y adivinaba que ella buscaba en cuál de aquellas aves se había convertido mi padre, y por qué se había convertido en aquello. Me despertaba llorando a causa de su cara, que intentaba sonreír.



Con frecuencia hay jóvenes extranjeros que escriben a los poetas disculpándose por leerlos tan mal y por saber tan mal nuestra lengua. Soy yo el que me disculpo por escribir una lengua en vez de trazar simples signos capaces de provocar el amor.

Un escándalo en Roma. —Tesoros de Pío y vuelos de pájaros. —Más niños raptados por los ángeles. —Los ángeles, ladrones de niños. —Los poetas abusan de los ángeles. —Se acusa a los pájaros de ligereza—. Leonardo y Paolo di Dono declaran.

Sólo un pájaro podía permitirse pintar LA PROFANACIÓN DE LA HOSTIA. Sólo un pájaro era lo bastante puro, lo bastante egoísta, lo bastante cruel.

Carta de Corot: «He experimentado esta mañana un placer extraordinario al ver de nuevo un cuadrito mío. No había nada en él; pero era encantador y estaba como pintado por un pájaro».

Guillaume Apollinaire, herido, destinado entonces el Ministerio de Colonias, en un salón lleno de fetiches, me escribía una carta que terminaba así:

*Nous parlerons de vos projets De l'Europe ou bien de l'Asie Et de tous les dieux, nos sujets, A nous rois de la poésie*<sup>[26]</sup>. Y que él coronaba con un estandarte que llevaba esta divisa: *El pájaro canta con sus dedos*.

Y este pasaje de LOCUS SOLUS:

«Una tenue humareda, engendrada por el cerebro del durmiente, mostraba, a manera de sueño, once jóvenes doblándose a medias bajo el influjo de un espanto inspirado por cierta bola aérea casi diáfana, que, pareciendo servir de blanco al vuelo dominador de una blanca paloma, marcaba sobre el suelo una sombra ligera que envolvía a un pájaro muerto»<sup>[27]</sup>.

Les voleurs  
d'enfants

de  
1929



## *Los ladrones de niños*

RECUERDO DEL MÁS DE FOURQUES.— Con un gesto español, el pavo real cierra su abanico. Abandona el teatro con su mirada cruel, su cara esmaltada, su collar de perro, su corpiño de esmeraldas, su penacho. Su cola de corte arrebatada los ojos atónitos de la multitud. Inclinado al borde de la escalinata, llama vanidosamente a su chofer.

QUIEN PAGA SUS DEUDAS.— En esta época ingrata me gustaría escribir un libro de gracias. Entre otras pruebas de amistad de Gide, la que me ha dado reformando mi letra. Yo me había creado, por esa estupidez de la juventud extrema, una letra especial.

Esa falsa letra, reveladora para un grafólogo, me falseaba hasta el alma. Cerraba yo con un pequeño rulo el gran rulo de mis J. mayúsculas. Un día, saliendo conmigo de mi casa, Gide me dijo en la puerta, dominando su azoramiento: «Le aconsejo que simplifique sus jotas».

Empezaba yo a comprender la gloria lamentable que se funda en la juventud y en el brío. La operación de ese rulo me salvó. Me esforcé en recordar mi letra verdadera, y con ayuda de ella, recuperé la espontaneidad que había perdido.

Desconfiad de vuestra letra, cerrad vuestras letras, unidlas entre sí; no hagáis una *t* que pueda tomarse por una *d*.

El colmo de la inelegancia: tener una firma ilegible.

Un día que escribía yo una dirección en casa de Picasso, me miró éste y dijo con una sonrisa especial: «¡Ah! ¿Tú también?». Yo estaba ligando, después de trazadas, las letras del nombre que acababa de escribir. Picasso lo sabe todo; como es natural, sabía también eso.

Un escritor desarrolla los músculos de su espíritu. Este entrenamiento no permite ocios deportivos. Requiere sufrimientos, caídas, perezas, flaquezas, fracasos, fatigas, penas, insomnios, ejercicios opuestos a los que desarrollan el cuerpo.

Error del éxito del diablo en los intelectuales. ¡Dios y los simples! Ahora, bien: sin el diablo Dios no hubiera llegado nunca hasta el gran público.

Un poeta podría reprochárselo a Él como una concesión.

A propósito de los estudios sobre los dialectos salvajes, me es grato imaginar una traducción de Proust en salvaje, en la que una sola palabra designase la envidia, *que consiste* en esto..., o la *que consiste* en aquello... Se verían páginas reducidas a una línea, y Swe, por ejemplo, significaría POR EL CAMINO DE SWANN.

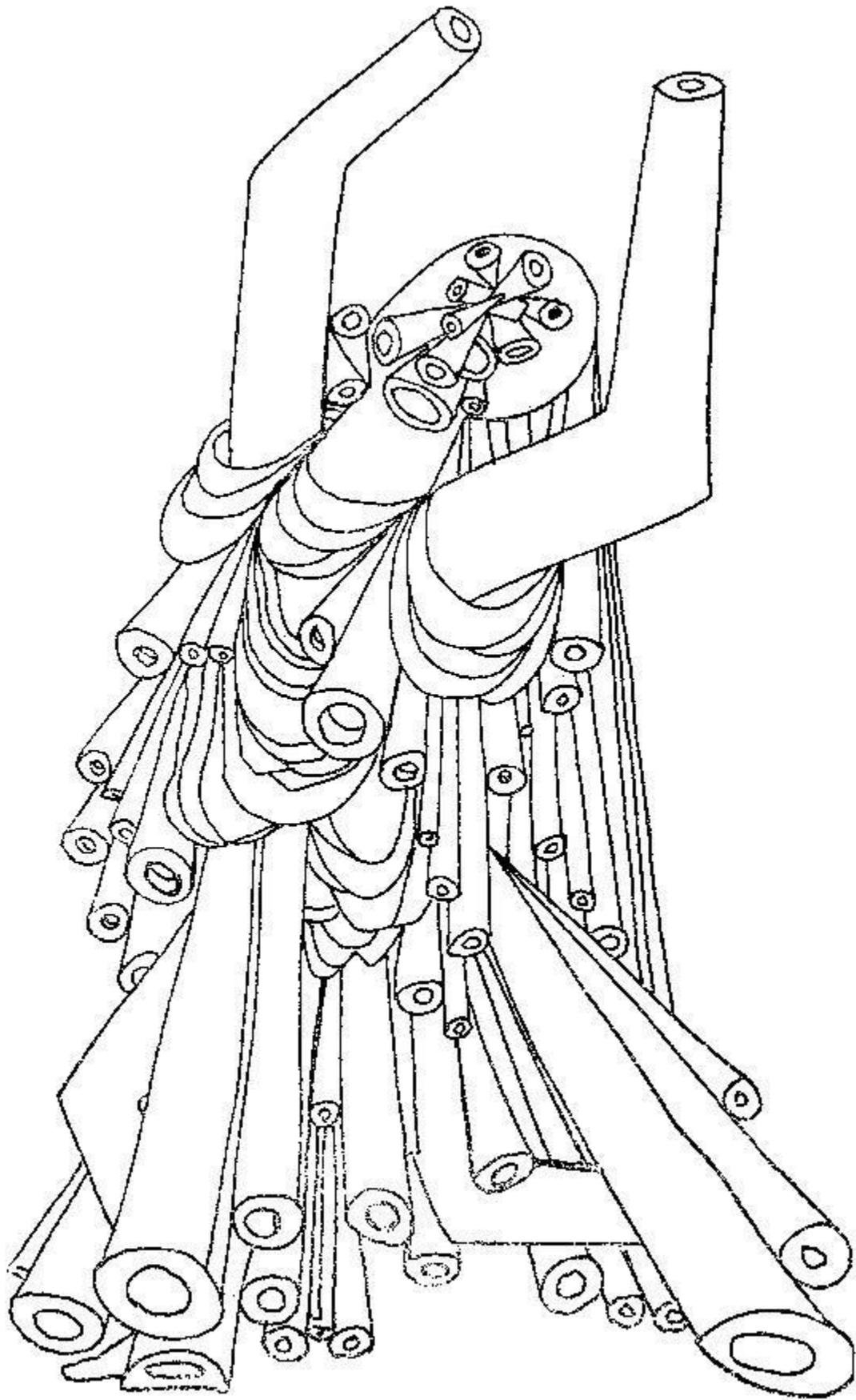
He comprobado que el sistema de no recibir recortes de periódicos sobre nuestras obras, de contar únicamente con el azar para ponemos en contacto con los artículos importantes, nos hacía cometer grandes descortesías. Pero como no hay ni sombra de cortesía en los artículos que importan, y sus autores no quieren ser leídos por el artista del que hablan, y al que tratan, por lo demás, como si hubiese muerto, nuestra descortesía nos priva solamente de los artículos superficiales, pero nunca de estudios serios.

Importancia inexplicable de la poesía. La poesía considerada como álgebra.

Al principio, no atrae más que a las almas más duras, a las almas que debieran despreciarla como un lujo; el peor de todos.

Sí me probasen que me condenaba a muerte sí no quemaba EL ÁNGEL HEURTEBISE<sup>[28]</sup>, quizá lo quemara.

Si me probasen que me condenaba a muerte si no añadía o si no suprimía una sílaba del poema, no podría tocarlo, me negaría a ello, moriría.



Cuando veo a todos los artistas que se jactaban de despreciar a la buena sociedad porque no eran aún admitidos en ella, caer en el snobismo pasada la cuarentena, me felicito por haber tenido la suerte de frecuentar la vida de sociedad a los dieciséis años y de haberme hartado de ella a los veinticinco.

En favor del opio. El opio antimundano. Excepto en algunas personas activas y de una salud desbordante, el opio suprime toda mundanidad.

Recuerdo con toda precisión (no fumaba todavía) la noche en que decidí no volver a salir más y en que tuve la prueba de que los artistas mundanos pierden categoría.

Era en la Embajada de Inglaterra. La embajadora daba una recepción en honor del príncipe de Gales.

El pobre príncipe, de uniforme y con botas de montar, enrojecía, bailaba la danza del oso sobre una pierna y sobre otra, palpaba su correa, bajaba la cabeza, solo, bajo una de las arañas, en el centro de un amplio estanque de parquet reluciente. La multitud de invitados, de pie, se apretaba hasta cierta línea ideal, y las personas presentadas cruzaban el espacio encerado. Las damas se zambullían hacia él y volvían; eran escasos los hombres presentados.

De pronto, el embajador, lord D..., se acercó a mí, me tomó del cuello, me arrastró más muerto que vivo, y me arrojó ante el príncipe como se arroja un hueso a un perro, con estas palabras: «Aquí tiene usted a uno que lo divertirá».

Confieso que tengo la réplica tardía. Generalmente, encuentro mis respuestas demasiado tarde y me consumo. En aquella ocasión, los reflejos de réplica funcionaron a las mil maravillas. El príncipe me contemplaba en el colmo del azoramiento. LO INTERROGUÉ. Era, sin duda, la primera vez que lo interrogaban. Contestó, con cara estupefacta, suave como un cordero.

Al día siguiente, Reginald Bridgeman, secretario particular de lord D..., y que fue luego líder de los laboristas, me contó que toda la Embajada se preguntaba por qué había interrogado yo al príncipe. «Explícales, le dije, que después de la grosería del embajador, no me quedaba más recurso que interrogar al príncipe para hacerle comprender que trataba con un igual<sup>[29]</sup>». (El príncipe, de resultados de aquello, debió creer que yo había bromeado, para justificar la frase del embajador).

Desde aquel día envié varias cartas rogando que me tachasen de las listas y ahorqué mi frac.



## Oreste

X.... rechaza una condecoración. ¿De qué sirve rechazar si la obra acepta? La única cosa de que puedo uno enorgullecerse es de haber hecho su obra de tal modo, que nadie pueda pensar en concedernos una recompensa oficial por nuestro trabajo.

Muchas modas sorprendentes del traje han surgido porque un hombre o una mujer ilustres tenían que ocultar alguna deformidad.

La carta anónima es un género epistolar. Yo no he recibido más que una y estaba firmada.

Los artistas, las revistas, descubren en 1929, las fotografías tomadas por debajo, por encima, al revés, que nos encantaban y que nos sirvieron en 1914.

Los anuncios, los escaparates, las publicaciones de lujo emplean en gran escala todo lo que hacía que el desorden de un cuarto como el mío, de la calle d'Anjou, fuese fabuloso en 1916. Yo no me daba cuenta de ello, Leía los artículos sobre ese cuarto, con sorpresa. Encontraba aquel desorden desesperante y normal.

Es curioso ver al mundillo que cree marcar la pauta, imaginarse aún que las épocas triunfan. «¡Uf!, dice el *snob* de 1929, por fin puede uno fotografiar unas tablas viejas y poner debajo: Nueva York; o un farol y poner debajo: Estudio de desnudo, o mostrar emparejados un suplicio chino y un partido de fútbol. Al fin hemos triunfado. No sin trabajo. ¡Viva el taller fotográfico!», sin comprender que esas diversiones privadas son del dominio público y que se preparan otras, a escondidas.

Se forja una leyenda en torno a los poetas que viven en una casa de cristal. Si se esconden, si viven en una cueva desconocida, el público piensa: «Te escondes, quieres hacernos creer que hay algo donde no hay nada».

Por el contrario, si mira la casa de cristal, el público piensa: «Tus gestos demasiado sencillos ocultan algo. Nos engañas. Te burlas», y cada cual piensa a

adivinar, a deformar, a interpretar, a buscar, a encontrar, a simbolizar, a mistificar.

Las personas que se acercan a mí y descubren el pastel, me compadecen, se indignan; no conocen las ventajas de una leyenda absurda: cuando me queman, queman un maniquí que ni siquiera se parece a mí. Una mala fama debe ser mantenida con más amor y más lujo que una bailarina.

Aclaro así la bella frase que me escribía Max Jacob: *No debe uno ser conocido por lo que hace.*

La gloria en vida no debe servir más que para una cosa: para permitir que, después de nuestra muerte, debute nuestra obra con un nombre.

Porque he autorizado a Luíís Moyses, que merece todas las ayudas, a adoptar, como fetiches, para sus muestras, títulos de obras mías, la gente cree que regenteo bares, que mis costumbres y mi salud no me permiten siquiera visitar. He estado en *Le Grand Ecart* una mañana y no conozco LES ENFANTS TERRIBLES más que por fotografías. Lo cual no obsta para que los noctámbulos me reconozcan en ellos y la policía inscriba en sus fichas: propietario del BOEUF SUR LE TOIT, poeta en ratos libres (sic). ¡Dulce Francia! Y pensar que en el extranjero me mimarían en todas partes, me darían alojamiento, me colmarían de atenciones. Mi pereza, estilo noble: mi patriotismo prefiere la ingrata Francia. Verdad es que París es una de las pocas capitales donde no se intenta aún acabar con la nicotina. Uno de mis amigos vivía en Berlín en el hotel ADLON. Por la noche, en el restaurante, un individuo encantador le pidió fuego. —¿Está usted en el hotel ADLON? —Sí, ¿cómo lo sabe usted? —Soy el encargado del ascensor.

En aquel momento, añadía mí amigo, no sentí ya más que el vacío. Éste es el resultado de un país que quiere acabar con la nicotina. Ya no quedaban ante mí mesa ni hombre, ni mujer, ni encargado del ascensor: sólo el vacío.

Pronto habrán acabado con el genio en el arte, considerándolo como nicotina. Es poco más o menos el caso de Rusia, donde el último recurso de un Eisenstein será achacar sus hallazgos cinematográficos al sueño. «¡Era un sueño! ¡Era un sueño únicamente!», y, por lo tanto, de un individualismo inofensivo.

He vivido tan apasionadamente, tan ciegamente cada una de mis épocas, que me ocurre a veces olvidarme por completo de alguno de ellos. Un objeto, una persona que lo marcaron, se desprenden de mi memoria sin atadura alguna. ¿De dónde es ese objeto? ¿De dónde esa persona? Busco. No encuentro. El decorado ha

desaparecido.

No hablo de los grandes actores ni de los grandes decorados del drama.



**Teste no es Valery Monsieur** Teste querría explorar la isla desierta que habito desde mi nacimiento y de la que no puedo salir.

A veces llega hasta el borde y vaga por allí y trata de vencer el sueño mortal que vuelcan los primeros árboles. Es el momento, después de la cena, en que *Madame* Teste lo ve alejarse sentado, sin dejar en el sillón más que una gran masa vacía que fuma.

Si yo me aventurara, podría, yo, hombre del medio, divisarlo de lejos, apoyado contra un árbol semejante a su columna de Ópera. Pero abandonar el medio de la isla me atemoriza, y luego, ¿para qué? Su orgullo no se rebajaría jamás a interrogar a los indígenas. Por otra parte, yo hablo otro lenguaje. Además, conozco mal esta isla. Estoy acostumbrado a ella. La sufro. Me sería necesario el nexo de un turista, de un Teste y un Teste no penetra allí.

(*Octubre 1929*).

**Actos gratuitos** Lafcadio cree matar gratuitamente. En realidad tira por la portezuela lo que siempre ha arrojado por la ventana, el tipo que su tipo expulsa, que no puede admitir sin pena de muerte.

Lafcadio vaciando a F..., es como si se mirara en el vidrio del vagón, se apretara el ala de la nariz entre las uñas, hiciera salir la grasa muerta. Yo lo imagino después de este acto de higiene, de coquetería (el asesinato), tranquilizándose, tapándose, desempolvando de un papirotazo la solapa de su traje nuevo (1930).

El opio tiene un buen aguante. Después de una desintoxicación vuelvo a encontrar miserias que yo le atribuía y que él atenuaba; recuerdo que me torturaban las mismas miserias, en otro tiempo, cuando yo no lo conocía, (1930).

Un día, al dirigirme a la calle Henner y pasar por la de La Bruyère, donde he vivido mi juventud en el 45, hotel en el que mis abuelos ocupaban el primer piso y nosotros el entresuelo (el bajo, formado por las cocheras y el vestíbulo, no comprendía más que una sala de estudio que daba al patio, sobre los árboles del jardín Pleyel), decidí dominar la angustia que, generalmente, me hacía correr por aquella calle, como sordo y ciego. La puerta cochera del 45 estaba entreabierta; penetré bajo la bóveda, miraba yo sorprendido los árboles del patio donde pasaba el verano entre mi bicicleta y la decoración guiñolesca, cuando una portera desconfiada se asomó por una claraboya alta, condenada en otro tiempo, y me

preguntó qué hacía allí. Al contestarle que había entrado para echar un vistazo a mi casa de la niñez, replicó: «Me extraña mucho», desapareció de la claraboya, vino a mi encuentro por el vestíbulo, me examinó, no se dejó convencer por ninguna prueba, me echó casi y cerró de un golpe la puerta cochera, levantando con aquel ruido de cañoneo lejano una multitud de recuerdos nuevos.

Después de aquel fracaso, se me ocurrió recorrer mi calle desde la calle Blanche hasta el 45, cerrando los ojos y dejando arrastrar mi mano derecha sobre las casas y sobre los faroles como hacía siempre al volver de clase. Como la experiencia no dio un gran resultado, comprendí que en aquella época mi estatura era reducida y que mi mano llegaba ahora más arriba y no encontraba los mismos salientes. Repetí la maniobra.

Gracias a una simple diferencia de nivel, y por un fenómeno análogo al del roce de la púa sobre las asperezas de un disco, obtuve la música del recuerdo y volví a encontrarlo todo: mi capa, el cuero de mi cartera, el nombre del condiscípulo que me acompañaba y los de nuestros profesores, ciertas frases exactas que yo había dicho, la cubierta jaspeada de mi cuadernito de deberes, el timbre de voz de mi abuelo, el olor de su barba, las telas de los vestidos de mi hermana y de mamá, que recibían los martes.

Me pregunto cómo hay gente que pueda escribir la vida de los poetas, ya que los poetas mismos no podrían escribir su propia vida. Hay demasiados misterios, demasiadas verdaderas mentiras, demasiada confusión.

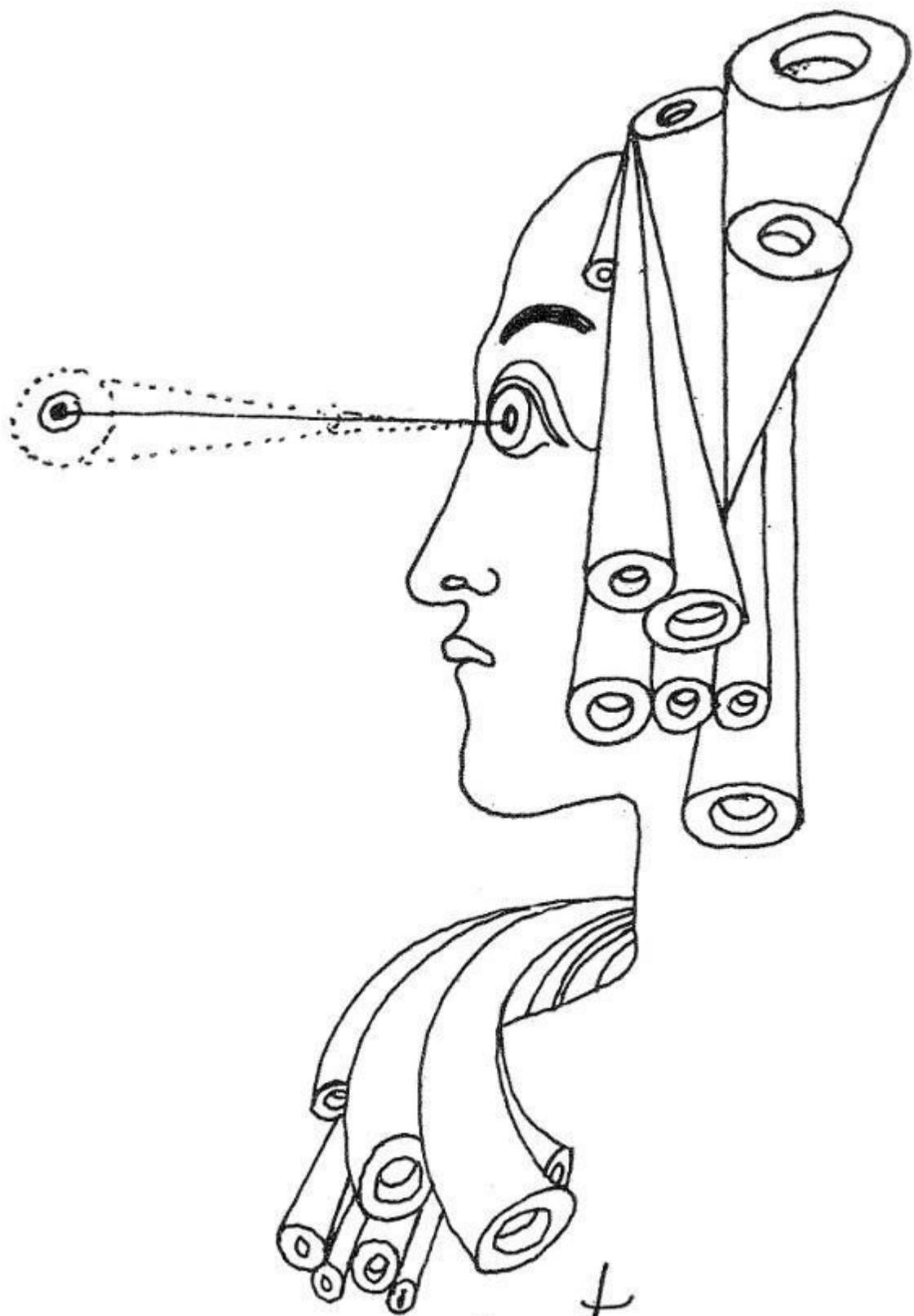
¿Qué decir de las amistades apasionadas que hay que confundir con el amor y que son otra cosa sin embargo, límites del amor y de la amistad, de esa zona del corazón en que intervienen sentidos desconocidos y que no pueden comprender los que viven en serie?

Las fechas se confunden, los años se embrollan. La nieve se derrite, los pies vuelan; no quedan huellas.

El espacio desempeña un poco el papel del tiempo. Es ya una perspectiva. Un extranjero, que juzga nuestro carácter por nuestra obra, nos juzga mejor que los que nos rodean, que juzgan nuestra obra por nosotros.

Sueño con poder escribir un EDIPO Y LA ESFINGE, una especie de prólogo tragicómico al EDIPO REY, precedido éste, a su vez, de una gran farsa con soldados, un espectro, el empresario y una espectadora.

Representación que vaya desde la farsa al colmo de lo trágico, cortada por mis discos y por un cuadro vivo: *Las nupcias de Edipo y de Yocasta* o *La peste en Tebas*.



des enfants troubles ☆

## *Los niños terribles*

**Seis semanas después de la supresión** Desde hace ocho días vuelvo a tener buena cara y a recuperar la fuerza de mis piernas. (Jouhandeau me hace observar una cosa exacta: mis manos tienen todavía mala cara). Ahora bien, noto que, desde hace ocho días, no puedo ya escribir sobre el opio. Ya no necesito hacerlo. El problema del opio se aleja. Tendría que inventar.

De modo que yo eliminaba por la tinta e incluso, después de las eliminaciones oficiales, efectuábase una eliminación oficiosa cuyo escape tomaba cuerpo, por mi propósito de escribir y de dibujar. Dibujos o notas a los que no concedía más que un valor de franqueza y que me parecían un derivado, una disciplina de los nervios, se convierten en el gráfico fiel de la última etapa. El sudor, la bilis, preceden a alguna sustancia especial que se hubiera disuelto sin dejar más huellas que una gran depresión, si una lapicera no la hubiese canalizado, prestándole volumen y contorno.

Esperar, para tomar esas notas, a una etapa de calma, era intentar revivir un estado inconcebible en cuanto el organismo no se reconoce ya. Como nunca he concedido la menor importancia al decorado, y como yo empleaba el opio en calidad de medicina, no he sufrido al ver desaparecer mi bandeja. A lo que uno renuncia, es letra muerta para los que creen que el decorado desempeña un papel. Deseo que este reportaje ocupe su puesto entre los folletos médicos y la literatura del opio. Ojalá pueda servir de guía a los novatos que no reconocen, bajo la lentitud del opio, una de las formas más peligrosas de la velocidad.

Primera salida en auto. He ido a leer *La voz humana* al comité de lectura de la Comedia Francesa. Habitacióncita oscura, llena de cuadros que representan a Racine, a Moliere, a Rachel. Alfombra verde. Lámpara de juzgado de instrucción. Los *sociétaires* escuchan en las posturas de algún lienzo célebre: «Lectura de X... por Z...». El administrador, frente a mí. Detrás de él, un *burgrave* de barba blanca.

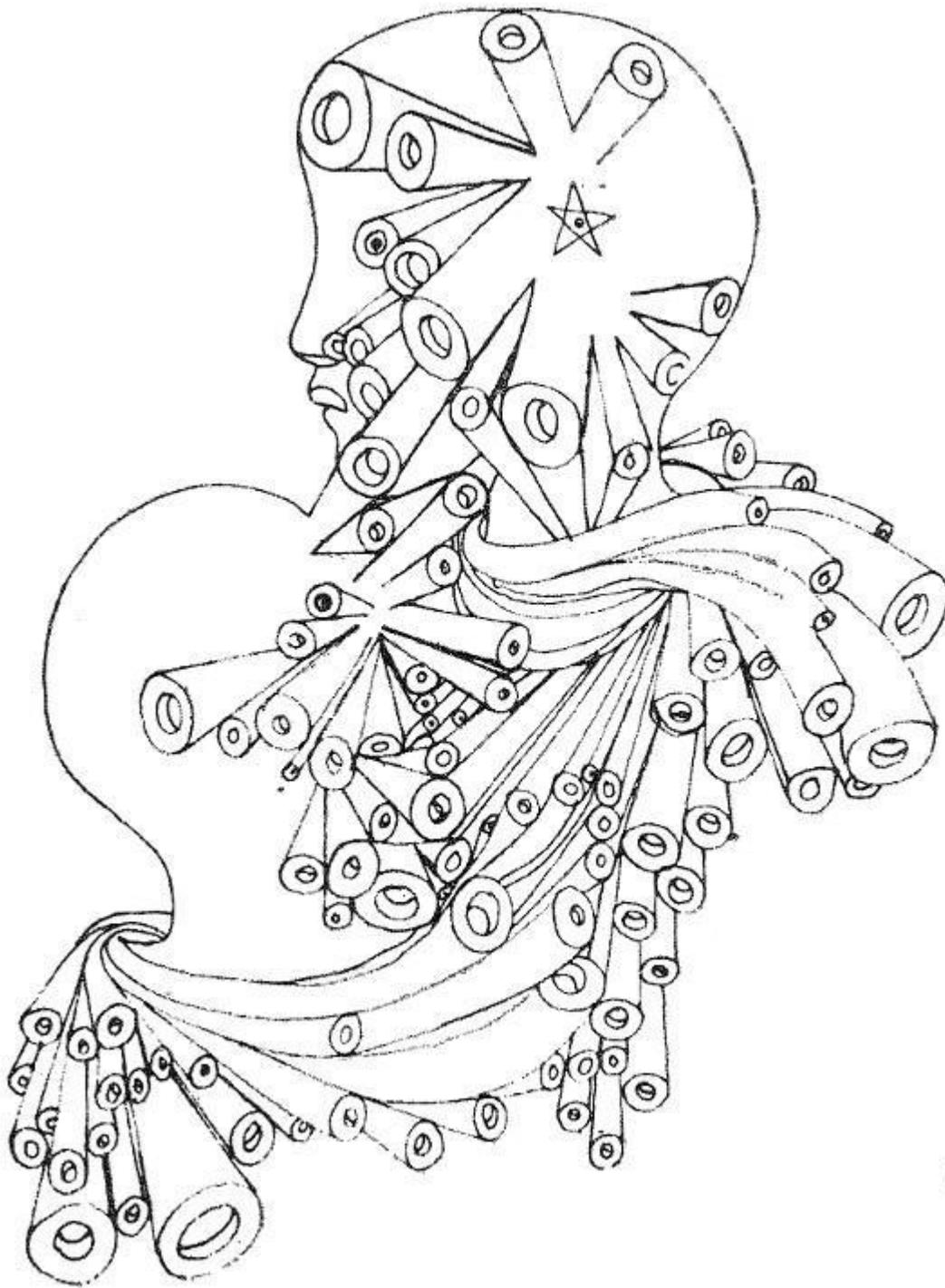
«¿Por qué entrega usted una obra a la Comedia Francesa?». Me hacen esta pregunta sin cesar. Es absurda. Además de que la Comedia Francesa es un teatro como otro cualquiera, mejor atendido que otros, con un marco dorado que favorece y un público más ávido de sentimiento que de sensaciones, su escenario sigue

siendo el único en que puede situarse un acto.

La gente del bulevar ha cambiado de sitio. Ahora se encuentra en los teatros llamados de vanguardia. El público busca allí audacias excitantes y el éxito no les deja a los directores ni variar ni probar obras.

El antiguo teatro de vanguardia ha sido sustituido por los talleres del cine que destronó al antiguo bulevar. Los dramaturgos supervivientes de ese antiguo bulevar intentan rejuvenecer sus fórmulas.

En resumen, como los teatros jóvenes están atestados, como el público de esos teatros lo espera todo, menos lo nuevo que, anticuando la moda, no parece de moda, y como París rechaza el sistema que consiste, en Alemania, en dar una hora de teatro después del teatro, no queda más que la Comedia Francesa que sea capaz de intercalar en medio de la representación esas obras cortas, que la costumbre obliga a los demás teatros a sacrificar en la primera parte del espectáculo.



Muerte del teatro por el *film hablado*, y, por lo tanto, renacimiento del verdadero teatro.

Ese teatro que parecía demasiado singular, demasiado excepcional para vivir, sobrevivirá únicamente porque nada podría ocupar su puesto. Toda forma pura es insustituible. Insustituibles los relieves, los colores, el prestigio de la carne humana, la mezcla de lo verdadero y de lo falso.

El teatro de bulevar se convertirá en el film hablado, perfeccionado. El acto, el acto rápido, ágil, recio, ¿dónde colocar ese acto sino en la Comedia Francesa, que conserva restos de una época en que las fiestas, los ballets regios, permitían el espectáculo corto?

El acto recobrará su puesto entre un film clásico de Chaplin y un film hablado. Esa especie de programa que comprendería además los mejores números de *music-hall*, será el origen de la futura Comedia Francesa. Y ese teatro, yo lo aconsejo en un barrio capaz de suministrar una base de público, un público *de barrio* al que vendrá a agregarse el público de los *snobs* y de los aficionados (Montparnasse). Añadiré que tendría que ser sencillo, en estilo rojo y oro, con una iluminación modelo y jóvenes maquinistas, que valen por todos los ascensores y por todos los escenarios giratorios del mundo.

Mi infancia: los Julio Verne rojos con cantos dorados, Robert Houndin, los bustos, las ceras, los caballitos de feria.

Comedia Francesa. Los bustos, las balaustradas, los candelabros, el terciopelo, los tapices, el escenario: ¡maravilla! Espada de fuego que separa el mundo ficticio del nuestro, y el telón solemne que sólo debiera alzarse sobre cuartos del crimen, sobre grupos históricos del Museo Grévin, sobre las farsas crueles de Moliere, sobre la fatalidad de los Atridas.

LA VOZ HUMANA, acto inestético, acto de presencia contra los estetas, contra los *snobs*, contra los jóvenes (los peores *snobs*), capaz de emocionar únicamente a los que no esperan nada ni prejuzgan.

Hacer que los demás digan: «*Eso no es Cocteau. ¿Por qué habrá escrito eso? Fulano podría haberlo hecho tan bien e incluso mejor, porque es más hábil*».

Reunirse con el verdadero público que no se encuentra más que en la Comedia Francesa y en Bobino. Grandes éxitos de taquilla. Llenos. Llamadas a escena. No hay que molestar al gran público sino a la *élite*; conseguir un escándalo trivial, entrar en el repertorio, sostenerse en el arte. El error sería lograr en 1930 un escándalo como el de PARADA en 1917 y retirarse del cartel.

Hacer decir: ¡es un Bataille!, a la gente que toma un paisaje de Corot por un paisaje de Harpignies.

Quizá la idea de un solo personaje en escena proceda de mi infancia. Veía yo marchar a mi madre vestida de noche, a la Comedia Francesa. Mounet-Sully representaba LA HUELGA DE LOS HERREROS después de EL ENIGMA, de Paul Hervieu. Representaba ese monólogo, rodeado de una compañía de *sociétaires*: jueces, jurados, gendarmes. Soñaba yo con ese teatro, que no creía tan semejante al Guiñol, por sus dorados y su función. Me preguntaba cómo podía hacer una obra un solo actor.

El principio de novedad resulta difícilísimo de reconocer cuando una época nos obliga a despojarlo de sus atributos habituales de singularidad.

Tan sencillo es ponerse al mismo nivel del público con un cambio de frente bastante feo, como difícil conseguir que la curva de nuestra obra nos lleve a ese punto ideal de contacto en que trabajan siempre los Shakespeare, los Charlie Chaplin.

Ya se empieza a ver lo que constituirá la parte ridícula de 1930. Así como 1900 sigue siendo la época del pirograbado, del estilo modernista, del Palais de Glace, del vals lento, del *cake-walk*; 1930 será la época de los contrastes, contrastes a lo Hugo, a lo Balzac. Todos esos contrastes de ideas surgen del contraste de las formas: cubo y bola.

Soy incapaz de escribir una obra y de montarla en pro o en contra de alguna cosa; pero me felicito de que un instinto de rebeldía, el espíritu de contradicción que existe en el poeta, me hayan inspirado una obra de unidad, de estatismo, una contradicción completa a las síncopas del jazz y del cine actuales.

Mi próxima obra será un film.

Hacer decir: ¡es un Bataille!, a la gente que toma un paisaje de Corot por un paisaje de Harpignies.

*Abril 1930.* Yo deseaba responder a las críticas, aprovechar la falta de amargura, apoyarme en el éxito de una obra hecha para el éxito. Tristan Bernard me telefona: Compra LE JOURNAL. En primera página responde en mi lugar, me evita esta falta de gusto.

... *Una pieza como el acto de Jean Cocteau, LA VOZ HUMANA ha asustado mucho*

a nuestros buenos jueces. Y, no obstante, estaban dóciles, más bien con buena disposición, listos a seguir al autor en la dirección en que esperaban que se comprometiera. Ahora bien, bruscamente, éste los pone en falta. Su acto, simple y profundo, muestra una verdad que uno no esperaba, a la que no estábamos acostumbrados, una verdad virgen. Los expertos se han detenido ante el fulgor desconcertante de esta pieza de oro que parecía no tener curso porque no había rodado bastante.

**Dulce Francia** Los autores dramáticos cobran en la Sociedad de Autores en relación al número de actos de sus piezas.

Registraba yo LA VOZ HUMANA:

*La dactilógrafa:* Comedia Francesa... ¿cantidad de actos?

Yo: Uno solo. Lo lamento.

*La dactilógrafa:* ¡Eso de todos modos, os pone un pie en la casa!

LES ENFANTS TERRIBLES ha sido escrito bajo la obsesión de *Make Believe* (SHOW BOAT); los que amen ese libro deben comprar ese disco y releerlo escuchándolo.

Curado, me siendo vacío, pobre, asqueado, enfermo. Floto. Salgo pasado mañana de la clínica. ¿Adónde ir? Hace tres semanas sentía como un verdadero gozo, interrogaba a M.... sobre la altitud, sobre unos hotelitos en la nieve. Iba a salir.

Era un libro el que iba a salir. Es un libro el que sale, el que *va a salir*, como dicen los editores. No soy yo... Ya puedo morirme: a él le tiene sin cuidado... La misma farsa se repite siempre y siempre se deja uno embaucar por ella.

Era difícil prever un libro escrito en diecisiete días. Podía creer que se trataba de mí.

El trabajo que me explotaba necesitaba el opio; necesitaba que dejase el opio; soy su víctima una vez más. Y yo me preguntaba: ¿volveré a fumar? Inútil adoptar un aire desenvuelto, querido poeta. Volveré a fumar si mi trabajo quiere.

Y si el opio quiere.

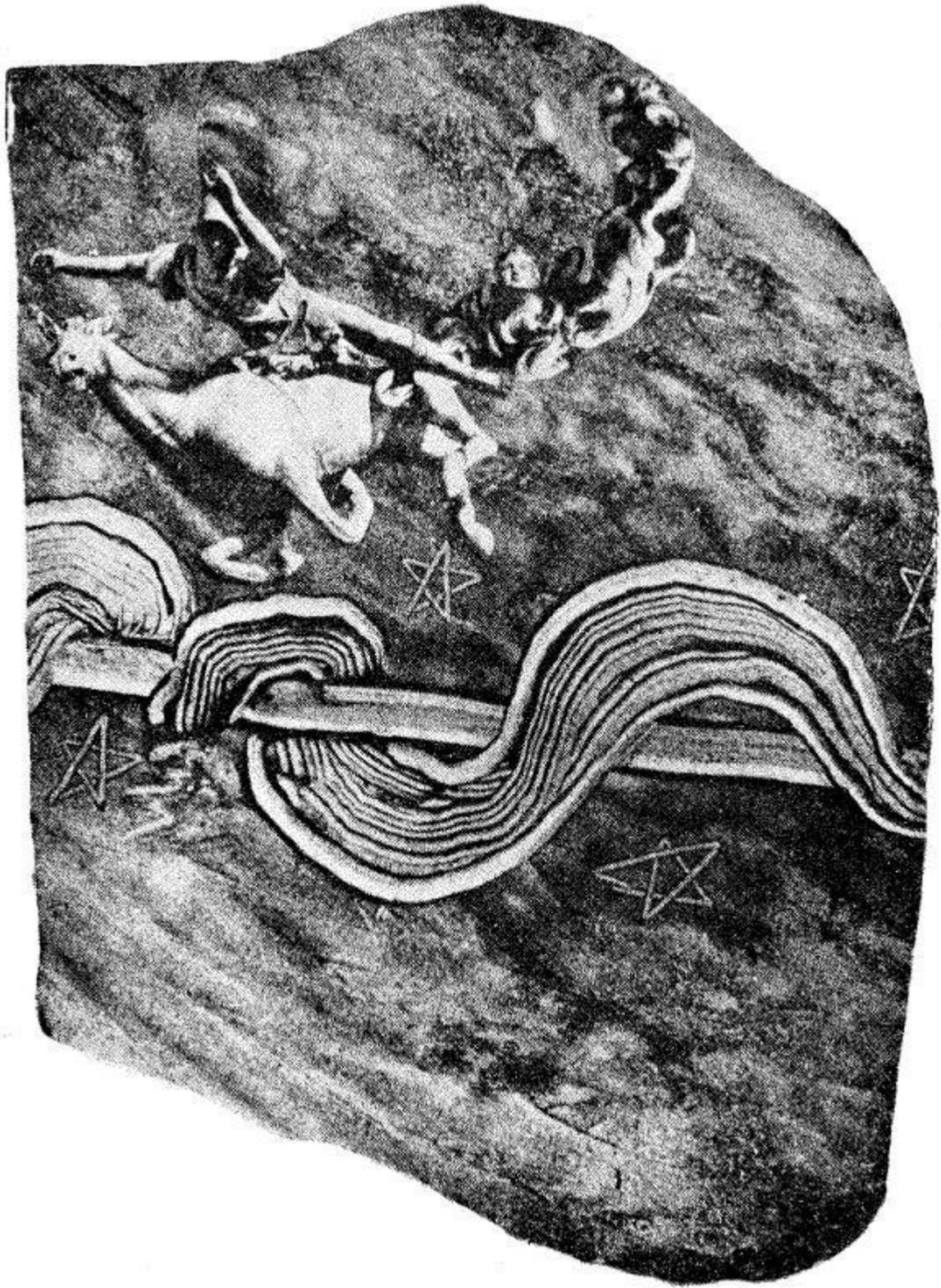
La bola de nieve de Dargelos<sup>[30]</sup> era una bola de nieve durísima.

Ahora, he leído tantas veces, me han dicho tantas veces: «Esa bola contenía una piedra», que ya dudo. El amor hace presente; ¿habría adivinado, Gerardo, la verdad?

Yo no sabía que el libro empezaba por una bola blanca y terminaba en una bola negra, ni que Dargelos era el que enviaba las dos. Aire premeditado de los equilibrios instintivos.

Frecuentemente, personas a quienes parece gustar LES ENFANTS TERRIBLES, me dicen: «Menos las últimas páginas». Pues bien, las últimas páginas se han grabado al principio, una noche, en mi cabeza. Yo no respiraba ya, no me movía, no tomaba notas. Me sentía indeciso entre el miedo a perderlas y el de tener que hacer un libro que fuese digno de ellas.

Poema que sirvió de puesta en marcha, después del regalo de las últimas páginas.



*Abandono Saint-Cloud*

**Le camarade**<sup>[31]</sup>*Ce coup de poing en marbre était boule de neige, Et cela lui étoila le coeur Et cela étoilait la blouse du vainqueur, Étoila le vainqueur noir que rien ne protège. Il restait stupéfait, debout Dans la guérite de solitude, Jambes nues sous le gui, les noix d'or, le houx, Étoilé comme le tableau noir de l'étude. Ainsi partent souvent da collèges Ces coups de poing faisant cracher le sang, Ces coups de poing durs des boules de neige, Que donne la beauté vite au coeur en passant*<sup>[32]</sup>. Saint-Cloud, febrero 1929. Notas de 1929 y de 1930. Roquebrune.



La destinee de  
e' oiselle

*El destino del pajarero*

## Notas

- [1] Las notas fechadas en 1930 fueron añadidas en las pruebas. (N. del A.) <<
- [2] El signo del héroe militar es la desobediencia, la falta de disciplina. (N. del A.) <<
- [3] Carta a lord Alfred Douglas, edición completa. (N. del A.) <<
- [4] Una de las primeras obras de Cocteau (1918). (N. del T.) <<
- [5] Es comprensible que lo maravilloso procedente de un orden que se altera ligeramente se nos aparezca siempre sobre puntos sin gravedad. Esto permite confundirlo con pequeñas coincidencias. (N. del A.) <<
- [6] Retruécano intraducible, en el que Cocteau juega con el sentido de la frase *L'ami Zamore de Madame du Barry* (el amigo Zamora de *Madame du Barry*), cuya pronunciación puede sonar como *La mise à mort de Madame du Barry* (la ejecución de *Madame du Barry*). (N. del T.) <<
- [7] Residuo de la preparación del opio, que es el único que fuma la clase baja en Oriente. (N. del T.) <<
- [8] Medida lineal que se tomó de la distancia que hay desde el codo a la punta del dedo del medio, y que tenía unos 50 centímetros. (N. del T.) <<
- [9] Epígrafe paradójico de Cocteau, jugando con el orden y el sentido habitual de *desseins* = designios y *dessins* = dibujos, contrapuestos aquí y que suenan en francés casi lo mismo. (N. del T.) <<
- [10] Novela de Cocteau. (*Thomas l'imposteur. Histoire*. 1923. Edit. N. R. F.) (N. del T.) <<
- [11] Cocteau se refiere a personajes de su célebre novela *Los niños terribles* (*Les enfants terribles*). (N. del T.) <<
- [12] Consúltese el *Libro del Humo*, de Luis Laloy, la única bella obra moderna

sobre el opio. (N. del A.) <<

[13] Juego de palabras de Cocteau sobre *en soi* (en sí) y *en soie* (de seda). (N. del T.) <<

[14] *Les enfants terribles*, nacidos en diecisiete días, con faltas de estilo, de ortografía, y que no me atrevo a tocar. (N. del A.) <<

[15] «Para cubrirme con pieles de muaré — sin verter la tinta negra de sus grandes ojos — tal un silfo en el techo, tal un esquí sobre la nieve — Jean saltó sobre la mesa junto a Nijinsky». <<

[16] «Era en el salón purpúreo de Larue — cuyo oro, de mal gusto, jamás se empañó. — La barba de un doctor, encanecida y tiesa, — repetía: mi presencia es quizás incongruente, — pero sí no queda más que uno, ése seré yo — y mi corazón sucumbía a los golpes de INDIANA». <<

[17] «Cartero, lleva estas palabras y despréndete de ellas — al bulevar Haussmann, casa de Marcel Proust, 102». <<

[18] «102, bulevar Haussmann ¡hala! — corre, cartero, a casa de Marcel Proust». <<

[19] «Cerca del antro donde volaba un día Froment-Meurice — y del inefable Nadar...». <<

[20] Título de la mejor novela de Alain Fournier. (N. del T.) <<

[21] Título de una de las dos novelas del admirable Raymond Radiguet, tan sutil y puro poeta como profundo y humano prosista. (1903-1923). (N. del T.) <<

[22] Poeta y prosista, nacido en 1877. Autor de *La Doublure* (1896), *La Vue* (1903), *Impressions d'Afrique* (1910) y *Locus Solus* (1914). Escritor fascinante y extraño, lleno de calma y de sutileza. (N. del T.) <<

[23] (1930) *HEBDOMEROS* me da la razón. Chirico no ha leído a Roussel. Es un parecido de familia. <<

[24] *Plain-Chant* (Canto llano), obra de poesía de Cocteau (Edit. Stock, 1923). (N. del T.) <<

<sup>[25]</sup> *Ópera* (Obras poéticas, 1925-1927), de Cocteau (Editorial Stock, 1927). (N. del T.) <<

<sup>[26]</sup> Hablaremos de sus proyectos —de Europa o si no de Asia— y de todos los dioses, los súbditos —de nosotros los reyes de la poesía. <<

<sup>[27]</sup> Conozco esculturas de Giacometti, tan sólidas y tan ligeras, que se diría nieve que conservase las huellas de un pájaro. (N. del A.) <<

<sup>[28]</sup> *L'ange heurtebise* (poesía), obra de Cocteau. (Editorial Belle Edition, 1925). (N. del T.) <<

<sup>[29]</sup> *Un hombre*. (N. del A.) <<

<sup>[30]</sup> Véase *Les enfants terribles*. (N. del T.) <<

<sup>[31]</sup> *El Camarada*, está grabado en una de las caras de un disco Columbia. Se intercala también en la película *La vida de un poeta*, empezada en abril y terminada en setiembre de 1930, (N. del A.) <<

<sup>[32]</sup> «Aquel puñetazo marmóreo era bola de nieve — y le estrelló el corazón — y estrelló la blusa del vencedor — estrelló al vencedor negro, al que nada protege. — Permanecía estupefacto, — de pie en la garita de soledad, — desnudas las piernas bajo el muérdago, las nueces de oro, el acebo, — estrellado como el pizarrón del estudio. — Así parten a veces del colegio — esos puñetazos que hacen escupir sangre, — esos puñetazos duros de las bolas de nieve, — que la belleza asesta, rápida, sobre el corazón, al pasar». <<

## Table of Contents

Opio

Prólogo

Diario de una desintoxicación

Situación de Mallarmé

Maravillas

Coincidencias en torno de un nombre y de una obra

Elegir sus trampas

Intensidad de una atmósfera

Sorpresas del tribunal de Dios

Triste señor. Un personaje poco interesante.

Extraño desinterés de la sexualidad por la existencia de una progenie espiritual

Nosotros dos Marcel. Motas sobre Proust (Resurgimiento de la memoria).

La infancia

Teste no es Valery

Actos gratuitos

Seis semanas después de la supresión

Dulce Francia

Le camarade

Notas