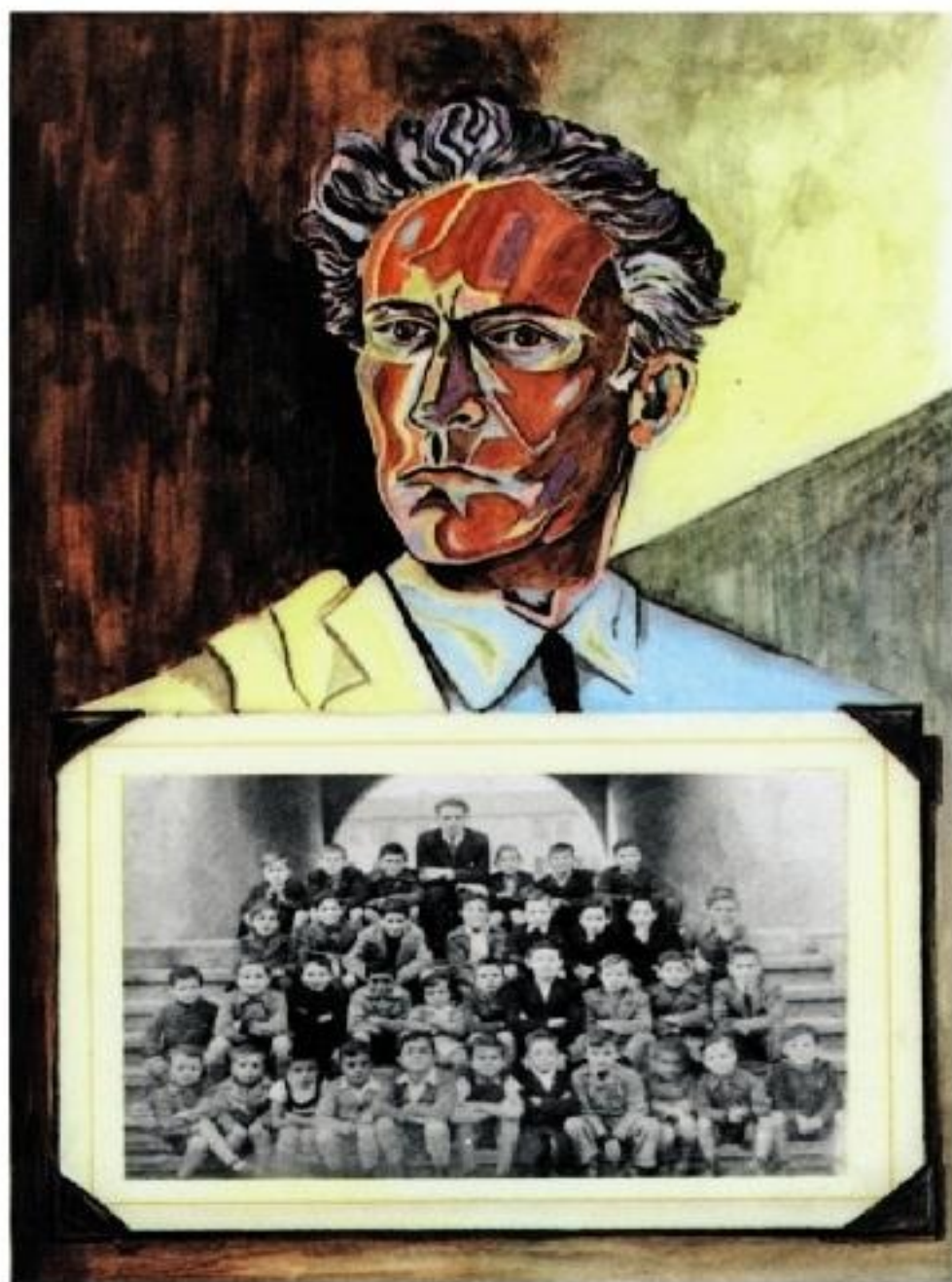


JEAN COCTEAU

Los Niños terribles

Edición de José Ignacio Velázquez



de

Lectulandia

Jean Cocteau (1889-1963) resume en su fértil actividad creadora todos los aciertos y contradicciones de la primera mitad de nuestro siglo. Su obra nos transmite la vitalidad de una existencia hecha para la imagen y la alquimia a partir de la fantasía y el ensueño. «Los Niños terribles» plantea el imposible acuerdo entre realidad e imaginación, placer y deber, orden y aventura, Eros y Thanatos. Su doble estructura —lineal y circular a la vez— recrea las claves de la antigua tragedia en la levedad de unos niños que se niegan a ser adultos.

Lectulandia

Jean Cocteau

Los niños terribles

ePub r1.0

Titivillus 10.08.16

Título original: *Les Enfants Terribles*
Jean Cocteau, 1929
Traducción y Edición: José Ignacio Velázquez
Ilustraciones: Jean Cocteau

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

INTRODUCCIÓN



Cocteau, adolescente

COCTEAU, UN DESCONOCIDO EN EL RECUERDO

No resulta fácil dar cuenta, siquiera aproximada, de los episodios literarios — artísticos, estéticos, cinematográficos, etc.—, en los que se fundamenta la vida de Cocteau. Porque, ante quien se inclina sobre ellos, aparecen exuberantemente apasionados, fulgurantes, metamórficos, ambiguos y desbordantes de actividad y de matices, y todo ello en una densidad que impide la reducción. Y porque seguir un hilo conductor en la multiplicidad de la actividad creadora del poeta supone comprender la intensidad con que nuestro siglo se había de plantear el problema de sus representaciones. O porque intentar entender al hombre conlleva hacer un estudio acerca de la condición y la naturaleza humanas en su más amplia variedad. Y sintetizarlo todo en el concepto y en las etiquetas de *genio* o de *artista* equivale a renunciar por anticipado a cualquier aproximación racional, aceptarlo como caso único e irrepetible. Y ninguna de estas soluciones sabría satisfacerlos.

Integrar esos datos de genialidad y de contradicción, de humanidad y de irracionalidad, integrar sus paradojas de mundanidad y de aislamiento, de convención y de ruptura, de naturaleza y de artificio, quizá resulte una empresa atrevida. Es, sin embargo, la única digna —al margen, naturalmente, del conocimiento de su obra— a la hora de abordar a quien supo ser una de las personalidades más fascinantes de nuestro siglo, uno de los creadores más inquietos y lúdicos, una de las personas más irrespetuosas con las convenciones y, por ello, consigo misma, más espejeante, en fin, en sus múltiples facetas y personalidades.

¿Es un prosista, un hombre de teatro, un director de cine, un dibujante...? Evidentemente es todo ello, sin contar con su valor como dinamizador, como catalizador de propuestas culturales. Es, sobre todo, poeta, en su sentido más profundo, el que arranca su significado de la etimología de *poiesis*, el que atiende a la facultad alquímica de crear de la nada, de invertir espíritu en materia y viceversa. La magia de la palabra y la imagen, entre sus manos, debía convertirse en el instrumento que alumbraba universos menos ficticios que el real. ¿No nos dirá él mismo que «la fábula suplanta a la realidad, (que) es como un bollo en el que nuestro pan cotidiano se convierte», en su *Journal d'un Inconnu*? En su juego con los lenguajes, resulta inclasificable. Prolífico, no sabría ser encasillado en ninguno de los grandes repertorios genéricos al uso. Tan sólo su potencial *poiético*, su dimensión alquímica sabrían acercarnos a su auténtico significado.

Su vida, su obra definen este siglo. En el núcleo inicial de buena parte de las más extraordinarias aventuras culturales del mismo, supo no encasillarse en ninguna, con voluntad de ser él mismo. Incómodo para cualquier dogma, incomodado por los dogmas, calificado como mundano y artificial con voluntad excluyente y peyorativa, ha sabido aportar una obra que, irónicamente, nos define a nosotros mismo tanto como a él. Cocteau es, finalmente, una de esas figuras mayores que sólo la

perspectiva temporal descubre en su real valor, en la que, sólo tiempo después, descubrimos nuestras señas de identidad.

Nació un 5 de julio de 1889. Era, en París, el año de la Exposición Universal, el año de la inauguración de la Torre Eiffel, el del primer centenario del comienzo de la Revolución, y Cocteau había de mantener por estos acontecimientos una predilección especial, en su gusto por la mitificación de lo cotidiano. Moriría en 1963. Una vida densa, construida a base de líneas oblicuas y zigzagueantes, como su propia producción creadora.

Su infancia, su adolescencia, podemos evocarlas a través de sus obras. *Los Niños terribles* nos darán buena cuenta de ello. Pero sabemos que el medio en el que nació y se crió estuvo marcado por las influencias artísticas de sus padres —ambos músicos; su padre, además, dibujante y pintor— y por la comodidad de una familia burguesa.

Puede que en ese mundo la mundanidad fuera una virtud. De lo que no cabe duda es de que ese niño brillante en el que pronto se convertiría Jean y que tendría ocasión de relacionarse con la Emperatriz Eugenia o con Nijinski, con Anna de Noailles o con Lucie Delarue-Mardrus, con Sacha Guitry, con la futura Misia Sert o con Valentine Hugo había de sentirse a gusto en contacto con la *aristocracia del espíritu*.

Su infancia había de quedar marcada por el suicidio de su padre. Cocteau aún no contaba diez años. Su padre, Georges, rentista de una familia de notarios, se había casado con Eugénie Lecomte, de una familia de cambistas de bolsa. En verano, vivían en Maisons-Laffitte, a una veintena de kilómetros del París de entonces, entre el bosque de Saint-Germain y el Sena. Allí había de nacer Jean, en una de esas zonas residenciales de verano de las familias de la alta burguesía parisina. En invierno, se instalaban en la calle Bruyère, en la villa del abuelo materno que, por cierto, se interesaba por la música, había frecuentado a Rossini y formado un cuarteto de íntimos, en el que él tocaba el piano, con un repertorio de Liszt, Beethoven, Berlioz... Adelantemos que la muerte de su padre inaugurará un período de viajes en compañía de su madre, que no dejará de tener importancia en cuanto a la percepción del mundo exterior por parte del poeta.

Sus dos hermanos eran mayores que él: Marthe le llevaba doce años, y Paul, ocho. Más adelante veremos el papel que su relación pudo jugar a los ojos del hermano pequeño en la composición de las relaciones entre Paul y Elisabeth. Las travesuras de la infancia las correrá con la prima Marianne, dos años mayor. Con ella descubrirá el teatro, el circo. Pero el mundo interior compone esa vertiente oculta e íntima de su vida, de una vida infantil y soñadora, sensible, enfermiza, caprichosa. La habitación, siempre su *habitación* a través de todas las habitaciones de su vida, a través de buena parte de su producción. Naturalmente, en esta obra. Pero también en *Les Parents terribles*, en *La Voix humaine*, en *Le Bel Indifférent*... La necesidad de un refugio, de un claustro y una guarida, el cofre del tesoro y el último baluarte, la evasión y el crisol de la experiencia exterior, la linterna mágica de las búsquedas, el altar en el que la materia se transforma en mineral sagrado.

En 1906 sus fracasos escolares le conducen al internado Dietz, primero en Bretaña, más tarde en París. Al año siguiente, Jean comienza a vivir solo con su madre, que continúa llevando una vida brillante y mundana, tras la boda de su hermana y la independencia familiar de su hermano, en el amplio piso de la avenida Poincaré. Tras un nuevo fracaso en las pruebas, el poeta renuncia a obtener su título de bachillerato.

Entretanto, ha habido el instituto Condorcet y Dargelos —como prototipo— que, con su aureola mítica, encontraremos en las páginas siguientes. A los quince años, en compañía de su madre, el descubrimiento de Venecia, y a los diecisiete, con otros muchachos, el de Eldorado, en el que alquilan un palco para contemplar a Mistinguet, a Jeanne Reynette, a Madeleine Carlier... Ha habido el *music-hall*, el prestigio de los escenarios, el descubrimiento del patinaje en el Palais de Glace...

Será en 1908 cuando Cocteau, que ya ha sido introducido en la sociedad que frecuenta su madre, en la que figura como adolescente poeta, se verá elevado a categoría de descubrimiento en la famosa sesión matinal del teatro Femina que organizaría el actor Édouard de Max, en la que es presentado por Laurent Tailhade. Sus relaciones literarias se amplían. Conoce a Serge Diaghilev y funda la revista *Schéhérazade* con Maurice Rostand. Un año después, encontramos a Cocteau independizado provisionalmente de su madre, manteniendo una fugaz aventura con la actriz Madeleine Carlier y publicando su primera recopilación poética, *La lampe d'Aladin*. Pero su madre le hace romper con su amiga y regresar al domicilio familiar.

Tras una nueva mudanza en 1910, se instalan en el domicilio de la calle Anjou, donde su madre vivirá cada vez más sola, a causa de las escapadas de Jean. François Mauriac, Anna de Noailles, Sacha Guitry componen el círculo de amistades del poeta, que publica su segunda recopilación poética, *Le Prince frivole*. Busca ampliar sus relaciones literarias —Gide, Péguy— y artísticas —Stravinski—; en 1911. Diaghilev le encarga la redacción de un guión para *ballet*, *Le Dieu bleu*, cuyo estreno, un año después, interpretado por Nijinski constituirá un fracaso. Un viaje por Argelia y la publicación de su tercer libro de poemas, *La Danse de Sophocle*, mantienen el interés por la búsqueda artística de quien se ve reprochar ya, desde las páginas de la *Nouvelle Revue Française*, bajo la pluma de Henri Ghéon, su «exceso de elegancia y su frivolidad».

La composición de *Le Potomak*, con lo que comporta de apuesta decidida por la ruptura de convenciones y la búsqueda formal, marca 1913. El poeta entiende su trabajo en la línea audaz del montaje por los Ballets Rusos de *La Consagración de la Primavera*, de Stravinski, en ese mismo año. Cocteau intentará que la guerra, en 1914, no constituya un paréntesis en su actividad de creador. No apto para el servicio, trabajó en la organización de una columna de ambulancias junto a Misia Edwards y como voluntario en la Sección de Ambulancias creada por Étienne de Beaumont; esta experiencia, además de su encuentro con Raoul de Castelnaud, que le serviría de modelo para el protagonista, le permitieron constituir el núcleo de lo que más

adelante sería *Thomas l'imposteur*. Y, junto con Paul Iribé, funda *Le Mot*.

En 1915 comienza su relación estrecha con el grupo de poetas, pintores y músicos de Montparnasse, particularmente con Apollinaire, que actúa como referencia teórica y práctica para ellos, con Picasso —en una amistad que durará toda su vida, por encima de acontecimientos y aventuras—, con Max Jacob o con Erik Satie. A partir de mayo de 1916 comienza a desarrollar el proyecto de *Parade* y, un par de meses después, es licenciado definitivamente en el ejército. Tras una estancia en Roma, en marzo de 1917, en la que Picasso, Diaghilev y Stravinski trabajan en común acabando *Parade*, cuya coreografía establecerá Massine, el estreno de esta obra, el 18 de mayo, por los Ballets Rusos, constituyó un escándalo por la audacia de sus propuestas.

En el plano artístico, en enero de 1918 Cocteau organiza la primera manifestación del Grupo de los Seis (Milhaud, Poulenc, Auric, Honneger, Tailleferre y Durey); también en ese año funda en compañía de Blaise Cendrars la Editorial de la Siréne y presenta *Le Coq et l'Arlequin*, manifiesto de las nuevas tendencias musicales, pictóricas y poéticas. Un año después, aparece *Le Potomak*, la *Ode à Picasso* y *Le Cap de Bonne Espérance*, y Max Jacob le presenta a Raymond Radiguet, que, hasta su temprana muerte, se convertirá en el cómplice inseparable del poeta. *Paris-Midi* comienza la publicación de las *Carie blanche*, pero las relaciones del poeta con el grupo de la *Nouvelle Revue Française* o con el grupo dadaísta y ya pre-surrealista, a pesar de su amistad con Picabia, se vuelven cada vez más difíciles.

Las colaboraciones de Cocteau continúan en 1920: en febrero, se estrena en la Comédie des Champs-Élysées *Le Boeuf sur le toit*, con música de Darius Milhaud, que en junio pasa al Coliseum de Londres. Con Radiguet, comienza a trabajar en *Les Mariés de la tour Eiffel*. También aparece su primera recopilación en *Poésies (1917-1920)*. Un año después se estrena, sobre textos de Radiguet y de Cocteau y con música de Poulenc, *Le Gendarme incompris*, y, en junio de 1921, el grupo dadaísta intenta interrumpir el estreno de *Les Mariés de la tour Eiffel*, a cargo de los Ballets Suecos. El verano marca un punto de inflexión importante para Cocteau: empujado por Radiguet, llevan a cabo un retiro de trabajo en Piquey. Radiguet compondrá *Le Diable au corps*; Cocteau intentará definir, en *Le Secret professionnel*, el regreso al neoclasicismo como nueva estética. El hecho de que comience las adaptaciones de *Antígona* y de *Edipo Rey*, de Sófocles, no parece casual. Entre sus publicaciones de 1921 destacan *La Noce massacrée* y *Souvenirs I*.

La apertura de «Le Boeuf sur le toit», el club de la calle Boissy-d'Anglas que Cocteau iba a animar, constituye un precedente para el fenómeno de las *caves* de St.-Germain en la década de los 50. El poeta desarrolla en él su faceta más mundana y el bar se convierte rápidamente, en 1922, en centro de reunión de artistas. El poeta escribe sus primeras obras en prosa novelesca: *Thomas l'imposteur* y *Le Grand Écart*, además de comenzar *Plain-Chant*. Su compañero Radiguet, con quien se desplaza y vive a lo largo del año, termina la corrección de pruebas de *Le Diable au*

corps y comienza la composición de *Le Bal du comte d'Orgel*. Dentro de la continuada actividad de Cocteau, se trata de un periodo feliz y productivo, a pesar de los ataques permanentes del grupo dadaísta-surrealista contra la pareja y Max Jacob, su amigo, ataques que llegarán hasta el escándalo en el ensayo general de *Antigone*, en diciembre. Jean y Valentine Hugo, Auric o Lacrosette forman parte del grupo de amistades próximas. Aparecen *Vocabulaire* y *Le Secret professionnel*. En noviembre visita a Proust, ya muerto.

Publicar *Le Grand Écart*, *Thomas l'imposteur*, *Plain-Chant* o *La Rose de François*; asegurar el éxito editorial de *Le Diable au corps*, que triunfa inmediatamente, mediante artículos de prensa o conferencias en el Collège de France, enmarcan su febril actividad en 1923. Sin embargo, el acontecimiento más trascendental de ese año ocurre en diciembre: muere Raymond Radiguet, el compañero del poeta, enfermo de fiebres tifoideas y minado físicamente por los excesos. Entre julio y octubre habían conocido sus últimos momentos al margen del tumulto parisino. Para Cocteau es un golpe del que tardará en reponerse. De hecho, sus amigos le invitan a una estancia en un lugar de la costa, en la que el consumo de opio, que hasta entonces no era más que puramente incidental, se va a convertir en una drogadicción formal, y comienzan a manifestarse sus inquietudes espirituales.

Al margen de ello, en 1924 hará aparecer su segunda recopilación, *Poésie (1916-1923)*, que contenía, además de las obras anteriormente citadas, su *Discours du grand sommeil*. En junio, el poeta representa el papel de Mercutio en el estreno de *Roméo et Juliette*. En torno al mes de julio, ciertos datos que ilustran su biografía posterior: Cocteau conoce a Maurice Sachs, a Jacques y Raïssa Maritain —que se convertirán por un tiempo en sus guías espirituales— y a Jean y Jeanne Bourgoingt, cuya relación le inspirará, como más adelante veremos, en la composición de *Los Niños terribles*. La crítica ha insistido acerca de la visita a Picasso, en el mismo mes, en la que el poeta tiene la revelación del nombre —Heurtebise— para ese *ángel* que le obsesiona y cuya esencia intenta materializar.

En plena crisis espiritual, Cocteau hace que Jean Bourgoingt y Maurice Sachs se bauticen y él mismo, bajo la influencia de los Maritain, lleva a cabo su primera cura de desintoxicación, en la clínica de Thermes, donde comienza los poemas de *Opéra*, que seguirá componiendo en su estancia en el hotel Welcome, en Villefranche, en compañía de amigos entre los que destaca Christian Bérard, *Bébé*, y donde comienza la fabricación de sus objetos míticos, según Brosse: «objetos insólitos en los que se expresan su mitología personal y sus obsesiones.» Si la crisis puede considerarse concluida con la publicación, que conducirá a la ruptura, por parte de Maritain de su *Réponse á Jean Cocteau*, en enero del año siguiente, es preciso señalar la fecundidad de 1925: además de trabajar en *Opéra*, *L'Ange Heurtebise*, *Cri écrit*, *Prière mutilée*, la *Lettre á Jacques Maritain*, *Orphée* y, junto con Stravinski, *Oedipus rex*, dan buena prueba de ello.

Los años siguientes verán las publicaciones o las representaciones sobre las que

Cocteau ha trabajado en este período, además de continuar multiplicando sus actividades. *Le Mistère late*, que no será publicado hasta 1928, constituye la defensa de De Chirico, que el grupo surrealista ha condenado. *Le Rappel á l'Ordre* aparece en 1926, año en el que el poeta pasa largas temporadas en Villefranche y en el que conoce a Jean Desbordes, con quien intentará recrear la perdida relación con Radiguet, incitándole incluso a escribir ese *J'adore* que Desbordes publicará en 1928. Por lo demás, en 1927 aparece *Opéra, Oeuvres Poétiques (1925-1927)* Y compone *Le Livre blanc* y quizá *La Voix humaine*.

El desorden de su existencia durante 1928 concluye con su internamiento, para seguir una nueva cura de desintoxicación, en Saint-Cloud. El poeta compone un diario de textos y dibujos, *Opium*, que aparece en 1930. Pero, sobre todo, en un auténtico arrebató de escritura, compone en un tiempo mínimo (poco más de dos semanas) *Los Niños terribles*. En 1929 cuando Cocteau abandona la clínica (en marzo), publica esta obra (en mayo) que alcanza un éxito inmediato de público y crítica, graba su primer disco de poemas y edita *25 Dessins d'un dormeur* o *Une entrevue sur la critique avec Maurice Rouzaud*.

Opium, Journal d'une désintoxication aparecerá, como se ha visto, en 1930. Pero ese año estará marcado, sobre todo, por *La Voix humaine*, en cuyo ensayo general Éluard organizará un escándalo, y por el primer contacto del poeta con el mundo del cine. Por encargo del vizconde de Noailles —un auténtico mecenas que había de favorecer los proyectos de Buñuel y de Dalí en este dominio— rueda su primera película *Le Sang d'un poète*. Por otra parte, en junio, la Orquesta Sinfónica de París estrena *Cantate*, con música de Igor Markévitch sobre un texto de Cocteau. Los veranos de 1930 y del año siguiente los pasa el poeta en Toulon, acompañado por Desbordes y *Bébé* (cuyo primer decorado teatral había sido precisamente el de *La Voix humaine*), y en contacto con Édouard y Denise Bourdet, que cuidan de él cuando en 1931 contrae fiebres tifoideas.

Su texto *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, de 1930, aparecerá dos años después en el *Essai de critique indirecte*. Ya ha estrenado *Le Sang d'un Poete* y, durante 1932, Cocteau trabaja en *La Machine infernale*, titulada al principio *La Mort du Sphinx*; la termina en septiembre, y Louis Jouvet decide llevarla inmediatamente a los escenarios, lo que no se producirá hasta abril de 1934. En diciembre de 1933, Desbordes abandona a Cocteau que, a su vez, había comenzado, a principios de año una relación con Marcel Khill. Tras publicar su *Fantôme de Marseille* en noviembre, Cocteau comienza su tercera cura de desintoxicación.

Mythologie se edita en 1934, con diez litografías de De Chirico, al mismo tiempo que *La Machine infernale*. La relación con Markévitch le conduce a una estancia en la casa de éste, en Vevey, donde el poeta termina su primera versión de los *Chevaliers de la Table Ronde*. A finales de año comienza su amistad con Louise de Vilmorin, en cuya casa, en Antibes, pasará una temporada al año siguiente, antes de volver, siempre con Khill, a Villefranche, o de visitar a los Hugo en su casa de Fourques.

Durante varios meses, ese año, *Le Figaro* publica en sus páginas literarias sabatinas sus «Portraits-Souvenir». Pero es Jean Prouvost, director de *Paris-Soir*, quien le encarga a finales de año que lleve a cabo la ficción inventada por J. Verne y haga una *vuelta al mundo en 80 días*. Aparecen sus *Portraits-Souvenirs, 1900-1914* recopilados, así como sus *60 Dessins pour Les Enfants terribles*.

Efectivamente, el 29 de marzo de 1936, Cocteau, siempre en compañía de Khill, comienza su *vuelta al mundo*, con escalas en Roma, Atenas, El Cairo, Bombay, Rangún, Singapur, Tokio, Honolulu, San Francisco, Hollywood y Nueva York, antes de regresar a París el 17 de junio. El relato de los acontecimientos, que incluye un encuentro con Charlie Chaplin en el mar, el 11 de mayo, lo que dará lugar a una estrecha amistad entre ambos creadores, se publica en *Paris-Soir* entre agosto y septiembre del mismo año, y, con el título de *Mon premier voyage*, en febrero del año siguiente. En ese mismo año de 1937, además de las colaboraciones que Aragón le pide para *Ce Soir* y que durarán hasta junio de 1938, Cocteau convence al ya maduro boxeador negro Al Brown para que vuelva a los cuadriláteros y conoce al joven Jean Marais, que estaba iniciando su carrera de actor y que en los *Chevaliers de la Table Ronde*, que se estrenará en octubre, encarna al protagonista, Galaad, con un éxito personal que contrasta con la tibieza de la acogida de la obra.

Para él y para Yvonne de Bray compone en una semana *Les Parents terribles*, que Alice Cocéa acepta estrenar en 1938. La obra, editada el mismo año, es estrenada en el Théâtre des Ambassadeurs, prohibida por el Consejo Municipal de París, retomada por el Théâtre des Bouffes-Parisiens, en donde, a pesar de la tibieza de la crítica, conoce un extraordinario éxito de público. Entretanto, Al Brown consigue recuperar su título mundial.

Con el comienzo de la guerra, Cocteau va a Saint-Tropez. A su regreso a París, escribirá *Les Monstres sacrés*. Marais, repuesto de la enfermedad en la que el poeta le había cuidado llevándole a Piquey, donde había comenzado *La Machine à écrire*, se ve movilizado hasta junio de 1940. Mientras, el poeta ha estrenado *Les Monstres sacrés* junto con *Le Bel Indifférent*, escrita para Edith Piaf. Nuevo cambio de domicilio, ya el último. Hasta su muerte conservará el de la calle de Montpensier, número 36, frente al piso de Colette. Sin embargo, en junio se instala en Perpignan, con Marais, y conoce la muerte de Marcel Khill. En septiembre llevará a cabo, de regreso a París, una nueva y definitiva cura de desintoxicación. Aparecen *La Fin du Potomak* y *Les Monstres sacrés*.

Durante la ocupación alemana, su actividad, aunque confusa, permanece viva. Estrena *La Machine à écrire*, obra atacada por la prensa colaboracionista. Colabora en *Comoedia*, en donde un año después aparecerá su «Salut á Breker», el escultor alemán, lo que le valdrá más tarde reproches de colaboracionista; escribe *Renaud et Armide*; reestrena *Les Parents terribles*, prohibida y vuelta a permitir; publica *Allégories* y los *Dessins en marge des Chevaliers de la Table Ronde...* Cocteau frecuenta y defiende a Jean Genet y actúa en la película de Serge de Poligny *Le*

Barón fantôme.

En enero de 1943, unos días después del estreno de *Antigone*, con música de Arthur Honneger, en la Opera, muere la madre del poeta. En abril, estrena *Renaud et Armide* en la Comédie Française, con vestuario y decorados de *Bébé*; y Cocteau y Jean Delannoy ruedan *L'éternel retour*, película que conocerá un notable éxito de público. Trabajando en los proyectos de *L'Aigle á deux tetes* y de *Léone*, publica *Le Mythe du Gréco*. Pero, antes de la Liberación, otros dramáticos acontecimientos iban a tener lugar. Max Jacob es deportado. Cocteau prepara un manifiesto en su favor y obtiene su liberación, aunque demasiado tarde, cuando ya el poeta ha muerto. Y, en julio, es Jean Desbordes quien muere tras ser detenido. Tras la liberación de París, Jean Marais se alista en el ejército francés.

Tras el final de la guerra, Cocteau reemprende su ritmo de trabajo habitual y sus relaciones mundanas, entre las que se encuentran ahora Duff Cooper, el embajador inglés en Francia, y su mujer, *Lady Diana*.

Rueda *La Belle et la Bête*, con Jean Marais y la colaboración, en decorados y vestuario, de *Bébé*. A pesar de padecer una enfermedad de la piel, compone *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film*, que no aparecerá hasta un año después y *La Crucifixión*. Publica *Léone* y el *Portrait de Mounet-Sully*.

La Belle et la Bête recibe una excelente acogida de público y crítica en su estreno, en julio de 1946. La película obtiene el premio Louis-Delluc en diciembre. En octubre estrena *L'Aigle d deux tetes*, con Edwige Feuillère y Jean Marais, en Bruselas, Lyon y París. En junio, había estrenado en el Théâtre des Champs-Élysées su *Jeme Homme et la Mort*, ballet, con Jean Babilée. Pero antes había comenzado a escribir *La Difficulté d'Être*, y, en verso, *La Nappe du Catalan*, en los propios manteles del restaurante Le Catalan, en colaboración con Georges Hugnet, en Morzine, convaleciente. Más adelante, visitará de nuevo en Verrières a los Vilmorin, acariciando el proyecto de retirarse a vivir al campo. De hecho, a comienzos del año siguiente, Jean Marais y él comprarán la propiedad de Milly-la-Forét, donde el poeta había de morir. La Editorial Margerat, de Lausana, comienza a publicar sus *Obras completas*, en una edición inacabada, tras once volúmenes, en 1951.

Los rodajes cinematográficos continúan absorbiendo buena parte de su trabajo. En 1947, Roberto Rossellini rueda *La Voix humaine*, con Anna Magnani, y él mismo adapta *Ruy Blas*, que se rueda ese mismo año. Se rueda *L'Aigle à deux têtes* en Vizille y escribe el guión de *Orphée*. Publica *La Difficulté d'Être* y *Le Foyer des artistes*. Contrata como jardinero a Édouard Dermit, un joven pintor, del que más adelante Cocteau hará su hijo adoptivo y heredero. Ya en 1948, rueda *Les Parcnts terribles*. Comienza sus trabajos de tapicería con el cartón de *Judith et Holopherne*, y publica *Neiges*, *Un ami dort*, *Drôle de ménage* —con ilustraciones propias—, *Reines de la France* —ilustrado por *Bébé*—. Pero *Bébé*, Christian Bérard, ese compañero de tantos proyectos, muere en febrero de 1949, cuando el poeta acaba de regresar de Nueva York y de comenzar su *Lettre aux Américains*.

De nuevo su sentido de la aventura le hace acompañar, entre marzo y junio de 1949, la gira teatral que, con Marais, Yvonne de Bray y Gabrielle Dorziat, representará en El Cairo, Alejandría, Estambul, Ankara y Beirut, *Les Parents terribles*, *La Machine infernale*, *Les Monstres sacrés*, *Britannicus*, *Huis-clos* y *Léocadia*. Podemos seguir el relato del desplazamiento en el diario publicado, *Maalesh*. En agosto, organiza el Festival de Cine Maldito de Biarritz y rueda *Orphée*. En diciembre, ayuda a Jean-Pierre Melville en el rodaje de *Les Enfants terribles*, tras la edición de su *Théâtre de Poche*. Se relaciona con Alec y Francine Weisweiler y recibe la distinción de Caballero de la Legión de Honor.

Orphée es estrenada en Cannes en marzo de 1950 y obtendrá el Premio Internacional de la Crítica de Venecia. Cocteau, que compone un libro sobre Jean Marais, estrena *Phédre, ballet* con música de Georges Auric, y veranea, con Dermit, en la propiedad de Francine Weisweiler, villa Santo Sospir de Saint-Jean Cap-Ferrat, cuya decoración de los muros comienza para continuarla en el verano siguiente, mientras realiza una película sobre la villa y escribe en unos días una nueva obra, *Bacchus*. En abril se habían desplazado Dermit, Francine Weisweiler y él por Italia: Roma, Sicilia y Calabria. Durante el verano frecuenta a Picasso y comienza su nuevo diario, que mantendrá hasta la muerte: *Le Passé défini*. A comienzos del año había grabado las 14 *Entretiens con André Fraigneau*, poco antes de la muerte de Gide, con quien había de mantener una cordial enemistad, y de aceptar la presidencia del Sindicato de Autores y Compositores.

François Mauriac había de organizar un escándalo en el estreno de *Bacchus*, representado por Madeleine Renaud y Jean-Louis Barrault, en diciembre de 1951, que proseguirá con la *Lettre ouverte á Jean Cocteau*, de Mauriac, en *Le Figaro*, en la que le acusa de blasfemo, que el poeta contestará en *France-Soir*. Al margen de una breve reaparición en 1962, será su último trabajo para el teatro. Aparece *Entretiens autour du cinématographe*, con Fraigneau, y su *Jean Marais*. Pero ya prepara su primera exposición del conjunto de pinturas y dibujos, que tiene lugar en Munich, en enero de 1952, y, en febrero, termina su *Journal d'un Inconnu*. Un nuevo escándalo de público se produce en mayo con el estreno del oratorio *Oedipus rex*, compuesto por cuadros vivientes diseñados, como las máscaras, por el propio autor, y dirigido por Stravinski.

Cocteau aprovecha el verano para, con sus amigos Dermit y Francine Weisweiler, viajar por Grecia antes de instalarse de nuevo en Santo Sospir, donde compone *Le Chiffre Sept*, comienza *Appogiatures* y concluye el oratorio de *L'Apocalypse*. Comienza un nuevo *ballet*, *La Dame à la licorne*, que será estrenado en Munich en mayo de 1953, mientras el poeta preside el Festival de Cine de Cannes.

Durante el verano, continúa trabajando en *Clair-Obscur* —que concluirá en febrero del año siguiente— y realiza su primer viaje a España, en donde se apasiona con la tauromaquia, asistiendo posteriormente, en el Mediodía francés y en compañía de Picasso, a algunas corridas de toros. Un año después, en 1954, asiste de nuevo a

una corrida en Sevilla, donde toma notas que le servirán para su futura *La Corrida du premier mai*. En junio, sufre su primer infarto de miocardio, del que se repone pintando en Santo-Sospir, antes de conocer la muerte de Colette. Publica sus *Poésies 1946-1947*.

A comienzos de 1955, reemplaza a Colette en la Real Academia de Lengua y Literatura Francesa en Bélgica —en la que pronunciará el elogio de su amiga, en octubre— y es elegido miembro de la Academia Francesa —en la que André Maurois responde a su discurso. Cocteau había rechazado en 1949 formar parte de la Academia Goncourt. Un año después es investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford, en la que pronuncia el discurso titulado «La Poésie ou l’Invisibilité». Y en 1957 es nombrado miembro del National Institute of Arts and Letters de Nueva York.

Simultanea, en 1956, la publicación de sus *Poèmes 1916-1955* con su iniciación a la cerámica y la litografía, la decoración de la capilla de Villefranche, o los bocetos de decoración para la sala de bodas de la Alcaldía de Mentón. Y durante el verano del año siguiente, compone los poemas y las prosas que conformarán *Paraprosodies précédées de 7 dialogues*. En 1957 aparecerán los dos volúmenes de *Théâtre* ilustrados por el autor, *La Corrida du premier mai* y *Entretiens sur le Musée de Dresde*, con Aragón.

Tras la muerte de su hermana Marthe, en enero de 1958, Cocteau comienza a pensar en *Le Testament d’Orphée*, su última película. Viaja a Viena, a Venecia —donde aprende el trabajo con vidrio en Murano—, a Bruselas. En noviembre expone sus cerámicas en París por primera vez y, en enero de 1959, durante un ensayo de *La Voix humaine*, con música de Poulenc, sufre un ataque de hemoptisis, que le condena a un reposo absoluto en el que escribe lo que será considerado por la crítica como su testamento poético, *Le Requiem*. La obra se estrena en el mismo mes, así como *La Dame à la licorne*, en la ópera. Cocteau viaja a Saint-Moritz, convaleciente.

La decoración de edificios le atrae; entre mayo y junio prepara las maquetas para la capilla de la Virgen en Notre-Dame-de-France en Londres y para un teatro abierto en el Centro de Estudios mediterráneos en Cap-d’Ail, a partir de mosaicos. En julio, se trata de la capilla de Saint-Blaise-des-Simples, en Milly. Publica, por otra parte, *Poésie critique I* y *Gondole des morts*. En septiembre, le encontramos rodando *Le Testament d’Orphée*, en Niza, Villefranche y Santo-Sospir: el poeta representa su propio papel, y en noviembre interpreta en Londres el papel del coro en *Oedipus rex*, dirigido por Stravinski.

En octubre de 1960, de nuevo viaja a España, donde comienza su *Cérémonial espagnol du Phénix*, antes de la exposición del conjunto de su obra grabada y pintada en Nancy. Publica *Poésie critique II*, *Monologues* y *Nouveau Théâtre de Poche*. De nuevo en España, en la primavera de 1961, pinta varios frescos en Marbella, de los que más adelante nos ocuparemos. Volverá entre julio y octubre a Marbella, donde escribe *Le Cordon ombilical*. En diciembre, muere su hermano Paul. Nombrado

Comendador de la Legión de Honor, escribe *L'impromptu du Palais-Royal* y publica su *Cérémonial espagnol du Phénix*, seguido por *La Partie d'échecs*.

Su actividad se vuelve infatigable en 1962. En Saint-Jean-Cap-Ferrat inaugura un fresco, trabaja en las vidrieras de Saint-Maximin de Metz, en el teatro de Cap-d'Ail, en el Bastión de Mentón, destinado a un futuro Museo Cocteau, en la capilla del Santo Sepulcro de Fréjus, en los decorados y el vestuario de *Pelléas et Mélisande*... Publica *Picasso 1916-1961*, así como las últimas obras elaboradas. Se estrena el *Impromptu* en Tokio. En 1963, muere Poulenc y en marzo compone y publica *La Comtesse de Noailles oui et non*. Graba en abril, para la televisión, «Portrait-Souvenir», una emisión dedicada a su persona. El mismo mes, el *iz*, sufre una nueva crisis cardíaca que le hace regresar a Milly, donde muere el 11 de octubre, el mismo día —poco después— que Edith Piaf.

Y LOS TÓPICOS SON REVISADOS...

La casi simultánea muerte de ambos amigos había de suponer un golpe de atención hacia la desaparición de dos de los más prestigiosos personajes de la cultura parisina. Y el punto de partida para que buena parte de los tópicos referidos a Cocteau comenzaran a ser revisados. El primero de ellos, el que oponía trabajo y mundanidad, el que consideraba al poeta como un *dilettante* que no habría conocido el valor del esfuerzo en lo referente a la creación.

Como hemos podido observar, pocas vidas de creadores se encuentran tan determinadas por lo que constituye el proceso de creación. Toda la actividad de Cocteau es actividad de composición, de producción, es actividad *poiética*. Su vida privada y su vida de autor se confunden y basta repasar su copiosa bibliografía o los datos más relevantes de su biografía para darse cuenta de que Cocteau es, literalmente, su obra. Fue un gran trabajador poético que, sin dramatizar las condiciones de la creación, convirtiéndose a menudo él mismo en objeto de su propia ironía, aceptando ser etéreo en un universo abrumado, corría el riesgo de aparecer como un *improductivo*, cuyas *perversas* costumbres no hacían sino estimular su aversión al trabajo. Evidentemente, la obra del poeta desmiente formalmente esta interpretación. Cocteau fue un gran trabajador y sólo en muy contados y cortos periodos soportó no llevar a cabo una actividad concreta de creación.

En cambio con mucha frecuencia llevaba adelante varias de ellas a la vez.

También había de ser moneda corriente el considerar al poeta como un creador superficial, de escasa sustancia y fundamento, frívolo e intranscendente. Y, sin embargo, ¿serían las propuestas de *Parade* una excepción, el acierto en su recreación de los mitos y las magias infantiles de *Los Niños terribles* una casualidad, la perfección de sus películas fruto del trabajo ajeno...? Autor prolífico, en direcciones diferentes que buscan explorar y no reiterar, incisivo y preciso, no sólo en su expresión, sino en los contenidos de la misma, hasta el punto de que buena parte de las obsesiones y los interrogantes de nuestro siglo se encuentran en su obra, Cocteau no es ese escasamente profundo *jongleur* que tan a menudo ha sido descrito, sino un creador que se interroga en profundidad sobre su obra, aunque —como ocurriera con otro no menos prestigioso a quien también había de reprochársele su facilidad— «en lugar de buscar, encontrara».

¿Poeta parisino? En esa alternativa en la que París aparece enfrentada al resto de Francia, en la que lo parisino se sitúa en oposición a *lo simple, lo natural*, Cocteau está representando a la capital. Y es cierto que los valores parisinos que desde fuera de la ciudad se le han atribuido encuentran en él una figura que los cataliza a lo largo de toda su vida. Basta, sin embargo, con repasar su biografía para observar el importante papel que le concedía a los viajes, a la evasión, al extranjero y al campo abierto. El poeta, fruto de París, a gusto en la ciudad, deriva fuera de ella y regresa

para volver a partir. Ocurre que la geografía propia de Cocteau no es la parisina más que cualquier otra: su marco de referencia es él mismo. Es a menudo la mirada ajena la que hace de él un punto de referencia en la imaginaria construcción parisina. Pero es preferible la matización a la reducción, y, en este aspecto también, la figura de Cocteau merece que huyamos del lugar común.

Aparece, así, la figura de un trabajador serio de sus medios poéticos, menos superficial que profundo, dinámico hasta el punto de encontrarse en permanente innovación y metamorfosis, cuya obra testimonia acerca de su *disponibilidad creadora*, de la riqueza de sus propuestas formales, de su carácter único. Y es también el retrato de quien, lejos de dramatizar sus experiencias, había de insertarlas en el dinamismo de la existencia. Por muchas razones, es ahora cuando la crítica comienza a analizar con rigor la creación de Cocteau. Y debe hacerlo recurriendo a criterios tan trascendentes como para situarla en la intersección entre *Eros* y *Thanatos*, dando a su obra su auténtico significado. Lo demás, los tópicos que habían de acompañarle —por prestigiosos que sean—, los títulos honoríficos (además de los reseñados era presidente de la Academia de Jazz y de la del Disco, presidente honorífico del Festival de Cannes, miembro de las Academias Mallarmé, Alemana, Americana, Mark Twain, etc.), sí que es irrelevante. Es, en último término, el disfraz de quien había de jugar a vivir, otorgando al juego la categoría suprema, de quien desarticularía lo aparente en provecho de una imaginación más real y auténtica que la materia, de quien conseguiría abolir la frontera entre la escritura y el acto, llegando hasta su identificación mediante la imagen *poiética*.

«LOS NIÑOS TERRIBLES»

Cocteau compuso *Los Niños terribles*, como hemos visto, en un periodo crucial de su existencia, cuando se encontraba en una clínica de Saint-Cloud, en la que permanecería desde el 16 de diciembre de 1928 hasta finales de marzo de 1929, sometido a una cura de desintoxicación. El relato de sus dramáticas experiencias durante este periodo se encuentra en *Opium*. Sin embargo, al cabo de unas semanas, el poeta se encuentra con ánimos suficientes para rehacer una existencia cotidiana de la que eran parte esencial las visitas de sus amigos, la escritura y el dibujo. En 1925 Cocteau ya había tenido que seguir otra cura, tras los excesos con el opio a los que la muerte de Radiguet le había conducido el año anterior, poco después de haber conocido a los Bourgoingt, en quienes, como es sabido, se inspirará parcialmente para componer la pareja de Paul y Elisabeth.

La obra fue escrita en diecisiete días, según el propio autor, que, en otras ocasiones, indica diecinueve. Poco importa este detalle. Lo relevante es que se trata de una creación que se lleva a cabo de una manera rápida y seguida, lo que resulta aún más sorprendente si nos atenemos a la rigurosa construcción y al equilibrio absoluto de la composición del libro. Pero si la rapidez es asombrosa, una carta del propio autor a Gide nos señala que el proceso de creación es anterior y que, en último término, los datos estaban ya ordenados desde mucho antes y esperando ser materializados. En el mismo mes de marzo, Cocteau escribe:

El auténtico beneficio de mi cura: el trabajo que me trabaja. Estoy expulsando un libro que deseaba escribir desde 1912... El libro sale sin atropellos —me guía, me maltrata y hago en diecinueve días un trabajo de varios meses...

En 1951, el poeta había de precisar, en *Entretiens avec A. Fraigneau*, respecto de la composición de la obra:

Todo aquello se formaba en mí, encontraba cosas preexistentes y salía de mí como cuando se lleva a cabo una excavación arqueológica. Se trataba de no hacerlo demasiado mal con la pala; yo era mi propio arqueólogo, lo encontraba todo hecho. Cuando he querido empezar a hacer algo yo mismo, es horrible, en fin, no he podido, tuve que detenerme... Y, en cierto modo, fue como un castigo que duró siete, ocho días...

Al poeta, en todo caso, había de gustarle recordar las circunstancias que rodearon la creación de la obra. Como cuando, en *Opium*, señala:

Escribí *Los Niños terribles* obsesionado por Make Believe (SHOW BOAT); quienes gustan de este libro deben comprar el disco y releerlo mientras lo escuchan.

Quizá el atractivo que para él había de tener el recuerdo de la creación radique, en parte, en que probaba el poder de las construcciones imaginarias (la creación) sobre la propia realidad, lo que constituye una de las claves privilegiadas de la misma obra.

La curación de su dependencia de la droga le proyecta hacia el futuro. Es curioso cómo las últimas páginas de *Opium*, de nuevo, están consagradas precisamente a la novela:

Curado, me siento vacío, pobre, desanimado, enfermo... Lo que iba a salir es un libro. Es un libro que sale, que va a salir, como dicen los editores. Yo no... Yo puedo reventar, a él le da igual... Era difícil prever un libro escrito en diecisiete días. Podía pensar que se trataba de mí. El trabajo que me explota necesitaba que tomara opio; también necesitaba que lo dejara; una vez más, me ha engañado. Y me pregunto: ¿volveré a fumarlo o no? Es inútil que adoptes un tono desenvuelto, querido poeta. Volveré a fumar si mi trabajo quiere... La bola de nieve de Dargelos era una bola de nieve muy dura. Ahora he leído tantas veces, me han repetido tantas veces: «Esta bola ¿contenía una piedra?», que hasta tengo mis dudas. El amor facilita una visión menos precipitada; ¿estaría Gerard en lo cierto? Yo no sabía que el libro se abriría con una bola blanca, que se cerraba con una bola negra, y que Dargelos las enviaba, las dos. Aspecto premeditado de los equilibrios instintivos.

A menudo, personas que creen apreciar *Los Niños terribles* me dicen: «Menos las últimas páginas». Pues bien, las últimas páginas se inscribieron una noche, en mi cabeza, anticipadamente. Yo no respiraba, no me movía, no anotaba. Estaba dividido entre el miedo a perderlas y el de tener que hacer un libro que fuera digno de ellas.

Opium concluye con el poema «El compañero», que había de reaparecer en *La Vie d'un Poete*, la película de 1930:

El Compañero

El puñetazo de mármol era bola de nieve
y el viento le consteló el corazón
y el viento constelaba la bata del vencedor
y el viento consteló al negro vencedor al que nada protege

yo, perplejo, de pie,

garita de soledad,
sus piernas desnudas bajo el muérdago, las piñas
las, el acebo,
telado como la pizarra del estudio.

urgen a menudo del colegio
puñetazos que hacen escupir sangre
duros puñetazos de las bolas de nieve
rápidos y paseando, la belleza asesta en el corazón.

Así pues, se trata de una obra escrita rápidamente, sobre materiales almacenados por el poeta desde mucho tiempo atrás, que Cocteau proyectaba parcialmente recurriendo a personajes y geografías con un sustrato real y que había de jugar un papel terapéutico, inconscientemente y aún a su propio pesar, en el proceso de desintoxicación que el poeta seguía en esos momentos. Sin embargo, el rigor de su construcción aparece de un modo evidente, hasta el punto de dar la impresión de una obra extraordinariamente trabajada y cuidada hasta en sus menores detalles.

Buena parte de esta impresión se debe al curioso aspecto de trayecto lineal y circular a un tiempo que presenta. Así, el argumento nos describe la evolución de unos personajes enfrentados con el drama del abandono del universo infantil y su adaptación al mundo de los adultos. Adaptación forzada, aunque no sea más que como consecuencia de la muerte de los demás, del cambio de vivienda, del intento de absorción de la sexualidad. Incluso si la muerte de los hermanos es la prueba de su imposible adaptación al mundo real, era preciso un trayecto que, tras hacérselo descubrir, tras mostrarles la imposible adaptación de ese mundo al suyo —no olvidemos que la muerte de Michaël es simbólica—, les obligara a una definitiva confrontación. En esa linealidad que es, al mismo tiempo, la propia de todo trayecto de escritura, es preciso recordar que la bola ha pasado de ser blanca a ser negra.

Y circularidad al fin y al cabo, como el propio poeta no dejaría de señalar: si el desarrollo dramático se abre y se cierra con la presente ausencia de Dargelos —el personaje determinante a escala referencial—, la circularidad de ambas bolas de muerte, la blanca de nieve, la negra de veneno, es suficientemente elocuente. El conflicto, en efecto, se cierra con ese imposible regreso a los orígenes en el que ambos «se pertenecerían en la muerte», a la manera en que se pertenecían en ese refugio al margen del tiempo y del espacio que era la habitación de la calle Montmartre. Es el fracaso que salda la experiencia del trayecto lineal, que, a su vez, existe porque la temporalidad obliga a que los niños dejen de serlo, lo que motiva el regreso a un punto de partida que, de todos modos, se convierte en meta. Porque no se trata de rehacer el trayecto una vez corregido el elemento erróneo: se trata de rehacerlo pero en sentido inverso. El dato erróneo lo constituye la materia, el tiempo, la realidad, en último término.

En la obra reaparecen determinadas claves de la poética de Cocteau. Así, el

recurso a la circularidad está presente no sólo en la estructura global de la ficción o en las bolas de nieve y veneno, está en la recurrencia a las «boules», cuya función es la de dar calor, en el propio nombre de Agathe, relacionado desde las primeras páginas con las «canicas de ágata» que componen los tesoros de infancia. Y el blanco, como color, reaparece en la nieve, en el rostro de Paul, en la bola, en la fotografía de Dargelos en la que Agathe cree reconocerse, llegando la confusión hasta el extremo de que Paul les confunda por un momento, en razón de la blancura de la fotografía-bola de nieve. Y hasta en las propias «nuits blanches» que componen el marco privilegiado para el desarrollo de su intimidad-identificación.

Otros elementos no son menos reveladores: la recurrencia de las escaleras (del patio, de la casa de l'Étoile), la presencia de la enfermedad (Paul, su madre), de los desplazamientos (fuera de París, en París, dentro de los pisos), de los disfraces y la belleza, de los espejos (los personajes se ven viéndose, en desdoblamientos que tienen mucho que ver con el carácter espectacular que imprimen a sus comportamientos) y hasta la propia vida que le confieren a los objetos (y, como ejemplo privilegiado, la expresión de esa bufanda que, como con vida propia, estrangula a Michaël, y de su coche, que se conduce a sí mismo en los últimos instantes del desastre, con su dueño decapitado). Son otros tantos datos que ilustran hasta qué punto en la composición de la obra Cocteau se ha servido de sus propios fantasmas, de elementos procedentes de su mundo imaginario, para proyectarlos en el desarrollo argumental.

¿Y la rapidez de composición de la obra? Es un hecho que el poeta, cuya cura puede considerarse concluida, se encuentra a gusto en la clínica en la que ha reanudado su vida humana con el círculo de amistades próximas. Francis Steegmuller relata cómo Mlle. Chanel, cansada de sufragar el coste elevado de la clínica, le instó para que la abandonara. Cocteau debía oponerle una razón de peso que le permitiera permanecer en ella todavía unas semanas más.

Esa razón de peso habría sido la elaboración de la obra que Jacques Chardonne, vinculado a la editorial Stock, con la que el poeta había publicado en 1922 *Le grand Écart*, le reclamaba. Cocteau lo relata de la siguiente manera:

Me recriminaba: «Está Vd. agarrotado ante la obra maestra. Le paraliza a Vd. la página en blanco. Comience Vd. de cualquier modo. Escriba: una noche de invierno...» Yo escribí: «La *cit*é de Monthiers se encuentra situada entre la calle de Amsterdam...»

Es cierto que el poeta había de tener un gusto particular en recordar los detalles de composición de la obra. En una emisión de televisión, en 1963, recordaba:

Escribía siete páginas al día. Creo haber contado que escribía diecisiete, pero eso es una fanfarronada marsellesa. Escribía siete páginas al día, ni una

más. Y en mitad del libro, cuando Elisabeth se casa con el joven americano, quise decir cosas que me interesaban acerca de América. Quise mezclarme en el libro, actuar por mi cuenta, y el mecanismo se rompió. Tuve que esperar quince días para que volviera a ponerse en marcha.

Efectivamente, un año antes, relataba:

A menudo he relatado el alto que, mientras componía *Los Niños terribles* en la clínica de Saint-Cloud —diecisiete páginas tras diecisiete páginas— me impuso la libertad que me tomé de abandonar mi papel de *médium* para substituirlo por determinadas ideas personales, cuando la fuerza misteriosa que me dictaba el libro me volvió la espalda para replegarse en sí misma en silencio. Tuve que esperar, con la cabeza agachada, que diecisiete días después de este alto, el ritmo quisiera volver a ponerse en marcha.

Su papel de *médium* también había de ser subrayado a menudo por el creador. Adoptando la terminología de Mauron, había de señalar, por ejemplo: «El Yo profundo... quiso que yo me convirtiera en su escribiente y me dictó su libro.» Y las condiciones excepcionales de concentración también han sido subrayadas. Steegmuller recuerda los términos en los que Cocteau muestra la impresión que producía en su enfermera de la clínica:

Ella decía a Raymond Roussel, que ocupaba una habitación próxima y me lo contó: «Cuando mi enfermo escribe, se le pone una cara de las que a una no le gustaría encontrar en el fondo de un bosque...»

Al margen de estos elementos que pueden ser considerados más anecdóticos que de interés de cara a la construcción de la obra, otra de sus características esenciales es la sencillez, la sensación de filtro de todos aquellos elementos o detalles que no aportan un sentido a la construcción del relato o que resultan redundantes. Apenas alguna reiteración viene a quebrar una progresión que hace que el registro utilizado, además de la ligereza expresiva propia de Cocteau, refuerce el dinamismo de una obra que desarrolla su trayecto de una manera equilibrada y enérgica.

Por parte de la crítica, se han señalado los elementos que caracterizan, estilísticamente, a la obra. Insistiré, por mi parte, sobre la simplicidad. En la expresión, apenas tamizada por la fantasía poética que irrumpe en mitad de una descripción. En la forma de abordar, de una manera natural, el desarrollo de la acción, la progresión argumental, los comportamientos de los personajes, los desenlaces conflictuales. Parece como si el poeta desafiase la trascendencia de la muerte con la simplicidad de su ejercicio... Ingenuos, los personajes actúan impregnados de inocencia, y su conjunción, la coordinación de sus actos, hace que la simplicidad

aparezca también nucleando a los niños que, de hecho, reúnen sus cualidades para *constelarse*, ellos mismos, mejor.

La obra, escrita en poco más de dos semanas, compuesta inconscientemente a lo largo de toda su juventud, recreada durante el resto de su vida en la imaginación —la referencia a *Paul et Virginie* se hace punzante cuando se recuerda su escritura como poesía dramática en colaboración con Raymond Radiguet en 1920, aunque no viera la luz hasta 1973—, llama la atención por la precisión con que Cocteau quiere transmitir aquello que, aparentemente, incluso para él mismo, forma parte del fondo oscuro de su personalidad, sin adornos superfluos o falsas perspectivas, sin disimulos tampoco. Adaptando el tono de su escritura a la ingenuidad que, prestada a los hermanos, marca la pauta de composición, todo en la obra presenta una coherencia desconcertante. Hasta ese punto resultan peligrosas la sencillez de la inteligencia, la facilidad del esfuerzo, la aparente intranscendencia de la obra o del autor.

PERSONAJES REALES, EXISTENCIAS LITERARIAS

Reducir, como en ocasiones se ha hecho, la peculiaridad de la obra a una descripción de su argumento o sus personajes me parece un serio error. Existe una multiplicidad de fuentes en la misma, que provoca, asimismo, una multiplicidad de interpretaciones de lectura. Por ello, las especulaciones en torno a la figura de Dargelos o a los modelos de los hermanos deben ser tomadas con todo tipo de precauciones.

Efectivamente, Dargelos, existió, con su propio nombre, su *tipo* también. Como el propio Cocteau señala en *Opio*, representa «la sexualidad en estado bruto». Pero no creo que ese carácter, junto con la inclinación homosexual que cristaliza en el poeta, baste para describir su papel en la obra. Más adelante, en sus *Portraits-Souvenir*, dirá Cocteau de él que «simboliza al más prestigioso mal alumno», a quien pertenecía, de una vez por todas, el último lugar, el primero del alumno inútil. Pero lo poseía con tal fuerza, con una tal audacia, con tal tranquilidad que ninguno de nosotros se hubiera atrevido a arrebatárselo, ni siquiera a sentir celos por ello. Añadiré que era hermoso, con esa belleza animal, de árbol o de río, con esa belleza insolente que la suciedad resalta, que parece ignorarse, saca provecho de sus menores recursos y no necesita mostrarse para convencer.

Insiste Cocteau en que la belleza de Dargelos, robusta, evidente, «embujaba» al personal del colegio, representando el papel de un jefecillo que nunca era castigado.

Resulta curioso que al lado de los protagonistas evidentes de la obra, los hermanos, presentes desde el principio hasta el fin de la misma, en torno a los cuales giran todos los demás, el papel representado por ese ausente que sólo aparece para comenzar y concluir el drama, Dargelos, resulte de tamaña importancia. Es él quien abre y cierra los acontecimientos, y son sus bolas, la blanca de nieve y la negra de veneno, las que determinan el desarrollo y la conclusión de la obra. Es, así y en último término, el detonador de la acción, la clave de los trayectos de descubrimiento que llevan a cabo los hermanos, juntos y por separado.

El capítulo VIII de *Portraits-Souvenir* lo dedica el poeta a recordar en 1935 lo esencial de aquellos recuerdos suyos que se relacionan con su infancia escolar, sus compañeros de estudios y su entorno infantil. En él encontramos sus angustias ante el estudio y el trabajo regulares, sus pésimas calificaciones, la desesperación de su familia, los novillos por la calle Blanche o por el pasaje del Havre, una descripción de la *cit * Monthiers y otros detalles no menos reveladores de esos fantasmas que le han conducido a la escritura, precisamente, de esos *Niños terribles*.

Pues bien, el capítulo concluye con una descripción de Dargelos que, a pesar de su extensión, parece del mayor interés incorporar a esta presentación de los

personajes de la obra. A través de estas líneas resulta evidente el papel que sobre la imaginación del muchacho iba a representar el ídolo, lo que ilustra acerca del valor de compensación que la escritura iba a significar en la vida del poeta:

Siempre supuse que Dargelos conocía tal privilegio y abusaba de él. Era la *vamp* del colegio. Nos deslumbraba, nos anonadaba, nos aplastaba con su lujo moral y desarrollaba en nosotros ese famoso complejo de inferioridad que (...) más que el orgullo, motiva tantas miserias.

En su descripción, Cocteau eleva las cualidades, los comportamientos a una altura de perfección en la que la belleza se alía con el mal, en una tradición totalmente baudelairiana. Pero el propio autor se da cuenta de su creación imaginaria. No habiendo alterado su nombre en la obra de ficción, se imagina verle aparecer un día «humilde, trabajador, tímido, despojado de su fábula». El poeta conoce el riesgo y lo rechaza: para él, Dargelos siempre ha de ser aquel que él había creado en su cura de Saint-Cloud:

Preferiría que siempre se mantuviera en la sombra en la que le he sustituido por su constelación, que siga siendo para mí el tipo de todo lo que no se aprende, de lo que no se enseña, no se juzga, no se analiza, no se castiga, de todo lo que hace singular a un ser, el primer símbolo de las fuerzas salvajes que viven en nosotros, que la máquina social intenta matar en nosotros y que, más allá del bien y del mal, guían a los individuos cuyo ejemplo nos consuela de la vida.

Pierre B. Gobin, por su parte, señala ese carácter ambiguo del personaje, caracterizado por su papel desencadenante de efectos: lanzando bolas de nieve o pimienta, operando mediante sustitutos (Agathe, con nombre de canica redonda como la bola de nieve o la de veneno; la fotografía cuya blancura identifica Paul con la de la nieve en un momento dado) y actuando mediante simulacros (las fotografías —y no sólo la suya— de Paul, la propia Agathe). Como característica esencial, su deshumanización, su indiferencia ante los desarrollos que provoca, su inaccesibilidad: en este sentido, no es casual que Cocteau le represente disfrazado de *Athalie*.

Que el auténtico Pierre Dargelos, el compañero del instituto Condorcet, que luego había de convertirse en un conspicuo ingeniero, insistiera en que los rasgos que el poeta le había prestado no correspondían a los suyos propios, poco importa. Es más que evidente que el creador que ha realizado una amplia operación de fusión de personajes, de cristalización de sensaciones, emociones y recuerdos, haya convertido, en último término, a su personaje en un mito.

Y ese mito, en el estadio de la primera figuración, la del compañero del instituto, se carga con las angustias de una sexualidad incipiente que deriva hacia la

homosexualidad, con el prestigio que lo acabado ejerce sobre lo experimental, lo descubierto sobre lo buscado. Dargelos recompone la figura bárbara del acto y la refinada de la belleza griega, en una operación que, por paradójica, es relevante. Porque, en efecto, representa a la vez la fuerza bruta de la naturaleza infantil y la perfección estética que sólo la madurez le permite adquirir al poeta. Y todo ello, sentido, percibido a través de los instintos, sin que ningún ejercicio de razón venga a filtrarlo si no es en una segunda etapa.

Pero Dargelos es también Jean Bourgoint, a quien Cocteau frecuenta asiduamente a partir de 1925; hijo de un masón y alejado él mismo de la religión, tras su común experiencia del opio, se dejará guiar por el poeta —es él mismo quien lo señala— y por Maritain hacia una conversión católica que le haría más tarde ordenarse y, ya trapense, acabar en las leproserías de Camerún, con el nombre de «hermano Pascal». Curiosa existencia la de este nuevo Jean, el cual mantenía con su propia hermana, Jeanne, en su domicilio de la calle Rodier, una más que estrecha relación en la que la crítica ha creído ver la clave de la unión que mantienen Paul y Elisabeth en *Los Niños terribles*.

Periodo de crisis espiritual para el grupo que, junto con los citados, forman Maurice Sachs —que, por cierto, escribe a Bourgoint, en septiembre de 1925, cuando éste se ha reunido con Cocteau en el hotel Welcome, en Villefranche-sur-Mer, donde el poeta termina *Orphée*: «Mi más profundo deseo es ordenarme»—, Marc Allégret, Jean Desbordes o Pierre de Massot. En enero de 1926, siempre desde Villefranche, Cocteau escribe a Bourgoint:

Jeannot, mi ángel querido, no me siento desgraciado porque te tengo a ti... Cada vez me doy más cuenta de que es imposible vivir sin la fe, incluso si es tan torpe como la mía, a mi manera...

Es efectivamente un periodo de crisis el que atraviesa el poeta.

Pero Bourgoint, que había de beneficiarse de las relaciones sociales de Cocteau para eludir su servicio militar en Marruecos, presenta características que no dejan de recordar a Paul. Así, cuando escribe a su hermana:

Querida mía: Hasta tal punto he vivido en una nube de pereza y de lujo que ni siquiera me quedaban fuerzas para levantar la pluma... Todo el mundo me hablaba de ti admirando tu belleza: Dick de Bertier, Marcel Herrand, Bérard el pintor a quien llaman *Bébé*. Yo estaba encantado. Esta vida en Villefranche, en casa de Jean (Cocteau), es el colmo de lo chic, sobre todo para un infeliz soldado —una locura de alegría, de poesía, de *knickerbockers*. El domingo pasado, velada en casa de esta loca adorable, Isadora Duncan, que nos ha hecho llorar, tan bellas y emocionantes han sido sus danzas...

También Cocteau escribirá a Jeanne, la hermana:

Mi querida Jeannette. Estoy seguro de que Jean no la escribe. Es por culpa del sol, de las insolaciones y del sueño. Pero piensa en usted, yo también y hablamos mucho de usted... Estoy muy contento de la buena inclinación por la que Jean se desliza hacia la realidad. Pues, para él, la única realidad posible es la celeste...

Como puede verse, es exactamente el tono que encontraremos en la obra.

La aparición de *J'adore*, de Jean Desbordes, en 1928, y los esfuerzos de Cocteau en favor del éxito de la obra consuman la ruptura con buena parte de sus amigos católicos, exceptuados Max Jacob, Reverdy y Julien Green. Bourgoint y Cocteau apenas se frecuentaban. Sin embargo, De Miomandre facilita la siguiente carta, fechada en junio de ese año, de Bourgoint al poeta:

Monsieur Jean Cocteau,
Chez Mlle. Chanel
29, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.

Mi Jean, te recuerdo tu promesa: acerca de la lista de discos; te escribo porque creo que Jeanjean (Desbordes) debe irse... Mientras esté Jean ausente (Desbordes) estarás a menudo solo por la noche, y te confieso que cuento con que la soledad ha de pesarte. Entonces telefonéame a la galería antes de las seis y media y, si he planeado algo para la noche, sea lo que sea lo anularé. Te quiero, mi Jean; a veces, cuando parece olvidarme, me enfado en el fondo de mi corazón, pero nadie se entera. Una noche contigo es una fiesta, pienso en ella de antemano. Y nunca, ni la costumbre ni nada, entiéndelo, sabrá disminuir el valor de ese precioso regalo que la vida nos ha hecho al permitir que te frecuentáramos, que te viéramos, que te amáramos. Me asombra a veces que no sea para todo el mundo como para mí. Besos cariñosos también para J. D. (Desbordes).

Así como la de noviembre de 1928, esta vez de Cocteau a Bourgoint:

Mi niño querido. Yo no te amo como a mí mismo, porque sería amarte poco y mal. Te amo más y me sacrificaría con alegría para hacerte feliz. Tu carta me trastorna... Si te dieras cuenta, si escribieras, si contaras por todos los rincones de la mesa y en el dorso de los sobres y si me enviaras ese trabajo para pasarlo a limpio (como hacía Radiguet) te salvarías... Escribe, escribe, escribe. No escuches a nadie más que a mí que soy un oráculo...

Su hermana, Jeanne, se suicidó con barbitúricos el día de Navidad de 1929: recuérdese que Elisabeth escribiría en el espejo: «El suicidio es un pecado mortal». La historia de Jean se reduce, ahora, a unas fechas: Navidad de 1948, cuando entra en la Orden; 1955, cuando, tras casi veinticinco años de distanciamiento, Cocteau vuelve a tener noticias suyas y restablecen un contacto siempre epistolar; 1965, viaje a Camerún, en donde se establece en una leprosería, en Makolo, para morir al año siguiente.

En *Le Passé défini*, en 1952, Cocteau escribía:

Jean Bourgoingt, trapense. Piensa que todos nosotros somos barro. ¿Y qué es él más que eso? Nunca se ha lavado, ni en su exterior ni en su interior, ni el cuerpo ni el alma. Vivía a expensas de todo el mundo y él no quería hacer nada a cambio. Felizmente, ha encontrado a los trapenses. Que se quede con ellos. Todos sus defectos le serán de utilidad. Su poesía (la de *Los Niños terribles*) ha muerto. Se vació de ella en mí... Lo único que le queda es esa miseria, esa innoble pereza que algunos creen que es santidad. ¿Renuncia, a qué? Delicioso suicidio...

Gertrude Stein había de interrogar al poeta acerca de Paul: ¿era Bourgoingt su modelo, o no lo era? La respuesta de Cocteau es ambigua y matizada, como casi siempre: el parecido podía no haber sido buscado, pero, efectivamente, ciertos rasgos de Jean habían servido para perfilar el personaje de ficción. Más interesante puede resultarnos, de cara a nuestra propia composición de los personajes, la identificación que pretende entre Elisabeth y Greta Garbo a sus dieciocho años. En efecto, Steegmuller da cuenta de una carta del poeta a Roland Caillaud, en 1931, a la sazón vecino de la actriz en California:

Dígale a Mme. Garbo que cuando escribía el personaje de Elisabeth la tenía siempre presente. Cuando Elisabeth empuña el revólver, al final, incluso coloqué una exacta descripción de su rostro.

Así, podrían seguirse las pistas de cara a la composición de los personajes de la obra. Gérard estaría, en buena parte, formado por los recuerdos del propio poeta sobre sí mismo en el período de su infancia y la primera juventud, en el descubrimiento de su ambigua sexualidad. Dargelos sería un compuesto del propio Dargelos, de otros compañeros del instituto y de Bourgoingt, cuya hermana, Jeanne, constituiría, en parte, el modelo de Elisabeth a causa de su relación con Jean, relación que permite el desarrollo del tema mayor del incesto en la obra. Agathe, por su parte, carecería de modelo definido. Pero es necesario tener en cuenta que se trata, como señala J. Brosse, del «sosias» femenino de Dargelos, es decir, en último término, su propia existencia está determinada por la del muchacho.

Pero, si seguimos al propio Cocteau, en sus *Entretiens avec A. Fraigneau*, en 1951, resulta que la obra, escrita en 1929, se encontraba ya en su imaginación en 1907. El crítico apoya este dato con una carta a Élie Gagnebin. Pues bien, el recuerdo infantil que el poeta habría deseado exorcizar mediante la ficción le retrotrae hasta la relación privilegiada que, a los ojos del niño y tal como él podía sentirla, mantenían sus hermanos mayores, Paul y Marthe, ocho y doce años mayores que él, respectivamente. Como señala el crítico:

... evidentemente, no se trata de las relaciones entre ellos tal y como en realidad eran, sino como podía imaginarlas el niño al que dejaban de lado, por consiguiente, a la vez lleno de envidia y proyectando sobre ellos sus propios deseos, es decir, exquisitos y culpables, inocentes y perversos.

Relaciones entre Jeanne y Jean que constituirían, por tanto, el detonante para actualizar la percepción infantil que existía de las de Marthe y Paul. Como puede observarse, más importante entonces que los propios modelos resultan las construcciones imaginarias y los fantasmas que el creador intentaría fijar en ellos.

Ya se ha señalado que el personaje de Agathe resulta ser una proyección del de Dargelos. Pero, como otro crítico ha indicado, en el caso de que quisiera buscarse una raíz real para el mismo tampoco debería resultar difícil. Se trata de un personaje de menor profundidad, en evolución. La *Agathe* que se va a incorporar al juego puede formar parte de las muchachas que, sin una educación particular, sin una personalidad formada, se mueven en el mundo de modelos que el poeta conoce. Recuérdese que, al principio, el papel que representa es más el de una espectadora que el de actora, del mismo modo que, durante un tiempo, ocurre con Gérard. Sólo posteriormente ambos adoptarán unos *roles* más activos.

Pero si los personajes principales pertenecen al mundo infantil y juvenil, entre algunos adultos se dan ciertas características especiales. Como sombras protectoras, el médico, el tío y la muchacha —por cierto, la elección del nombre de Mariette para ella no deja de mostrar la ironía del autor. En efecto, que un personaje que representa la bondad, el afecto maternal, la sencillez y la simplicidad campesina tome su nombre del de Auguste Mariette, un conocido egiptólogo, en una descripción que incorpora, al hablar del lenguaje misterioso de los niños, una referencia a los «jeroglíficos infantiles», no es en absoluto casual— actúan discretamente, sin querer influir o participar en un mundo que les está vedado, el de lo imaginario infantil, sin querer tampoco imponer unos criterios que son los propios de la edad adulta. Lo que les caracteriza a los tres es su falta de interés en una madurez de los niños, su respeto por las prerrogativas de la infancia. Pero como sombras protectoras, no deja de tener interés el hecho de que en el momento en que el drama culmina, ninguno de los tres se encuentra ya presente, en el caso de la muchacha por disponer de su día libre.

En conjunto, puede decirse que es siempre infantil la mirada que relata el

conjunto de los personajes secundarios, lo que puede explicar el hecho de que, en buena parte de las ocasiones, basten unas pinceladas expresionistas para desarrollar, tanto al resto de los niños (los compañeros del colegio, los niños del hotel de vacaciones), como de los adultos (director y jefe de estudios del colegio, la madre de la pareja, etc.). De hecho, nunca puede olvidarse que todos ellos están ahí en razón de los *roles* que, con respecto a los niños, pueden representar en un momento u otro, nunca con existencias autónomas y en razón de su propio interés evolutivo.

Michaël actúa, pura y simplemente, como testigo de contraste exterior del punto sin retorno al que ha llegado la magia de la habitación. Cocteau traduce a través de él la distancia existente entre el encantamiento que a su mirada infantil le produce el universo prestigioso de la complicidad entre los hermanos mayores y el mundo de la realidad. Así, la muerte de Michaël es inevitable: se ha atrevido a desafiar a las fuerzas de lo maravilloso que, naturalmente, son más fuertes que él. Su muerte supone una sentencia para los jóvenes: su existencia, en lo sucesivo, no puede ser entendida como *normal*, escapan a cualquier regla de conducta regular, deben asumir un destino distinto y, en último término, el «juego» se ha hecho más real que la propia realidad.

Desde el punto de vista de composición de personajes, en consecuencia, cabe señalar que, contrariamente a lo que se ha dicho a menudo, si existen fuentes evidentes para algunos de ellos, los procedimientos de fusión, por una parte, y las opciones de la mirada infantil de Cocteau, por otra, hacen que resulten construcciones más imaginarias que reales, en primer lugar.

En segundo lugar, llama la atención la extraordinaria simplicidad de composición. Los personajes son, estrictamente, los que deben aparecer representando algún papel significativo. En ellos no hay nada superfluo. Pero tampoco lo hay en los medios de los que Cocteau se sirve para otorgarles su densidad. La discreción se hace regla de oro para el poeta.

En cualquier caso, hay dos tipos de personajes: los que pueden formar parte del mundo maravilloso de la habitación —o del *recinto* que la reemplaza— y los demás. Entre los primeros, Paul y Elisabeth, con posterioridad Gérard, con más dificultades Agathe y solo tras su muerte Michaël, simbólicamente. También Dargelos a través de la fotografía. Con Mariette y el médico, son los únicos que tienen acceso a ese espacio privilegiado y alquímico, colmado de otras presencias figuradas, los retratos de los periódicos sujetos en las paredes.

Es una capacidad de comunicación la que determina la interrelación de los personajes. Adivinamos al niño Jean intentando descifrar el código de sus hermanos mayores, al adulto recreando esa capacidad de complicidad mediante la ficción de la escritura. Cuando esa capacidad no existe, es preferible el silencio: así lo han entendido los *mayores* que ejercen funciones protectoras, sabiendo que es peor querer forzarla.

Esa capacidad de comunicación se ve sometida a la alternancia entre la sinceridad

—consigo mismo, con los demás— y el engaño. ¿Cabía otro procedimiento con unos personajes que *juegan*, siempre? De hecho, en el mundo infantil, esos términos de adulto no tienen mucho sentido, no responden a una mecánica dirigida por lo imaginario. No existen connotaciones éticas o morales en ello: el engaño se encuentra entre lo lúdico y el carácter de recurso de supervivencia. No es determinante ni de la realidad ni del poder de la realidad sobre los niños.

Un último elemento en cuanto a la composición de los personajes. Puede observarse que la primera parte de la obra resulta expansiva, en el sentido de que intenta *añadir cómplices*. La segunda, en cambio, es restrictiva. De ese modo, la pareja inicial añade —como ocurre con el *tesoro*— hasta un punto en el que la complejidad de la situación, los malentendidos o las equivocaciones aconsejan —la muerte simplifica las cosas extrañamente— recomponer una sencillez que llega hasta el vacío, la nada. El refugio como unidad esencial y marginal significa ese fracaso en la apertura hacia los demás, el error cometido en algún momento del trayecto.

En último término, poco importa que los personajes hayan tenido una mayor o menor consistencia en el *mundo real*... Quien les crea es una mirada que compone sus peculiaridades y sus relaciones, que las expresa mediante imágenes. Es la mirada de Cocteau, el auténtico protagonista y casi único personaje de la obra, en la medida en que, si la obra le compromete en lo más profundo de él mismo, él mismo se sitúa —de un modo u otro— en el interior de sus figuraciones. No nos engañemos. Si síntesis hay, entre ellos, es porque el poeta lo ha querido. Si existen, es porque él mismo, para restituir su propia identidad, ha necesitado recrear el conflicto cuyo trayecto seguimos. Este le define, junto con sus soluciones o sus paradojas. En *Los Niños terribles* queda contenido su autor, quizá a su pesar, en forma de *retrato de protagonista*, y ello con una precisión que le costaría alcanzar en las obras en que conscientemente había de intentarlo.

UN CONFLICTIVO TRAYECTO, UN TRAYECTO CONFLICTUAL

La obra presenta las características generales de un conflicto del que, una vez presentado al lector, el autor explora las vías posibles de solución antes de decidirse por una de ellas, quizá la única posible en función de los datos conflictuales acumulados previamente. Por consiguiente, interesa delimitar cuáles son estos datos haciendo abstracción del nivel argumental, particularmente en los momentos críticos, antes de plantear la naturaleza propia del conflicto. Porque no puede olvidarse que, si toda obra de creación supone un trayecto de escritura, este trayecto está jalonado por permanentes opciones que el autor debe operar, y que le comprometen a él tanto como a la obra que toma cuerpo con sus sucesivos compromisos.

Llama la atención el recurso a la muerte como solución a situaciones aparentemente no solubles mediante otros recursos, que utiliza el autor. Muerte de la madre en el momento en que la pareja debe enfrentarse a su propio destino, al margen de otros vínculos de familia que maticen la soledad de su relación; muerte de Michaël cuando el desarrollo argumental conduce su relación con Elisabeth hacia un dominio prohibido, el del matrimonio; muerte de los hermanos; presencia constante de la muerte futura del tío de Gérard y de la posible, como resultado de la bola de nieve, de Paul en el taxi que le conduce a su casa, en la imaginación de Gérard; presencia de la muerte también en la frase escrita por Elisabeth en el espejo —«El suicidio es un pecado mortal»—... La muerte es una solución conflictual privilegiada en la obra.

Ello es así, sin duda, a causa del carácter prestigioso de una solución neta en una construcción ambigua y llena de matices: el carácter de imposible regreso que caracteriza la desaparición física de un personaje aporta un efecto de contraste en una obra, como la de Cocteau, en la que juega más el claroscuro que la luz o la oscuridad. Pero, al margen de su propia naturaleza, en el caso que nos ocupa debe ser puesta en relación con tres datos más, a cual más importante: el refugio, el fénix y la clave del conflicto, es decir, los dos polos que conducen el trayecto de escritura.

El refugio, en primer lugar, que, en sí mismo, constituye una clave temática de primera importancia. No voy a insistir acerca de lo que la crítica ha subrayado en torno a las dos habitaciones. Me limitaré a subrayar el carácter artificial y *a imagen de* de la segunda, intentada recrear a partir de elementos —los biombos— cuya solidez es más que dudosa, como la del propio recinto. El claustro materno tiene mucho que ver en relación con la identidad del enclaustramiento en oscuridad —recuérdese que las veladas privilegiadas de la pareja, luego del trío en razón del complejo de espectacularidad presente en toda la obra de Cocteau, ocurren de noche, en una atmósfera que, incluso de día, permanece abrigada del exterior.

Pues bien, debo destacar que la muerte, sentida como agresión exterior, como

consecuencia de una transgresión o, más simplemente, como motor de la acción de escritura, aparece, en palabras de Cocteau, al final como un refugio frente a la crisis. Adoptando una posición espiritualista —no confesional, en cualquier caso— es la posibilidad de un encuentro más allá de la materia lo que constituye el último pensamiento de Paul y Elisabeth. Ahora bien, se trata de una reunión al margen de lo contingente, sin nada que ver en relación con el tiempo y el espacio, ausente de cualquier agresión exterior, en la que el propio carácter que la sociedad atribuye al incesto se vacía de contenido. La muerte, desde este punto de vista, se constituye en barrera que permite la reconstitución de la unidad esencial hacia la que la pareja tiende, a través de los meandros del argumento, a lo largo de toda la obra. La muerte, así, aparece como un refugio y, en último término y paradójicamente, como la *no-muerte*.

Es este aspecto el que desarrolla precisamente el segundo punto de esta reflexión acerca del autor del *Cérémonial espagnol du Phénix*. La muerte tiene, en último término, una consistencia semejante a la del espejo que sus personajes, y él mismo, gustan de traspasar para introducirse en una existencia distinta. El *morir para renacer* ha ejercido sobre el poeta un atractivo particular, y él mismo se ha visto, en sus curas de desintoxicación, representando una ceremonia en la que algo de él debía morir para que algo en él comenzara a vivir. En la obra disponemos de un ejemplo simbólico de primera importancia: es, precisamente, tras su muerte cuando la existencia de Michaël toma una importancia decisiva para los muchachos. Despojado de su naturaleza humana, Michaël puede convertirse en un amigo a su medida.

Por ello, Cocteau, que con la propia escritura de la obra se hace su propio espectador en la ceremonia de un cambio vital que implica su renacimiento, entiende la transformación de la materia como un dato esencial de composición: después de todo, los hermanos mueren encarando un futuro más allá de la muerte. Pero ya desde las primeras páginas esta negación de la muerte se ha precisado: Gérard imagina a Paul muerto a consecuencia de la bola de nieve. Pero, más allá de una muerte real, cuyas características se le escapan, la muerte que él imagina en ese lugar de refugio, constituido por el asiento trasero del vehículo, tiene por objeto colocar a Paul en un espacio marginal, pero en el que su existencia quede asegurada a cubierto de las agresiones exteriores; en un espacio, por otra parte, creado por los celos de Gérard, que excluye, por consiguiente, la desaparición total del objeto de su amor.

Nos encontramos, en razón de lo anteriormente expuesto, ante la presencia de la *no-muerte*, es decir, de una existencia distinta a la real, más bien que ante una materialización convencional de la muerte percibida como *no-existencia*. La muerte como refugio en el desarrollo instintivo de los personajes, la muerte como finta, en último término, que permite comenzar de nuevo. Con ello abordamos el tercer aspecto de esta reflexión, la naturaleza de los polos que determinan ese conflicto que viene a ser saldado con una apariencia de muerte, con un *simulacro de no existencia* que, como hemos visto, es preciso entender más bien como un comienzo de una

existencia distinta.

La muerte de Michaël viene a resolver —pero sólo demasiado tarde lo entenderán— la imposible inserción de los niños en el mundo real, del mismo modo que la falsa solución dada a la atracción entre Paul y Agathe sólo lo es en la medida en que, con su matrimonio, ésta y Gérard son expulsados del mundo irreal que la pareja ha construido desde el principio: el sacrificio de los cómplices resulta necesario para la supervivencia del simulacro de ese universo prestigioso.

En efecto, Paul y Elisabeth constituyen un núcleo exclusivo. La incorporación de Gérard suponía un riesgo, pero, en la medida en que ocurre en un periodo infantil en el que la realidad todavía es manipulada sin consecuencias —como los hurtos en el veraneo—, ese riesgo queda controlado. La de Agathe resulta más peligrosa, no por ella misma, que, después de todo, «tiene nombre de canica» y supone una metamorfosis de Dargelos, sino por la incorporación que lleva a cabo de ese *mundo real* que constituye su peor enemigo.

Prueba de ese peligro es la aparición de Michaël: demuestra la existencia de un mundo real y su comportamiento desmiente el de los niños. Su realidad es inconciliable y la atracción entre Elisabeth y él sólo puede deberse a la fascinación por lo diferente entre dos naturalezas igualmente extremas. La muerte de Michaël vendrá a saldar el error cometido creyendo ambas dimensiones compatibles. Al menos, habrá muerto antes de hacer definitiva, con su matrimonio real, la contaminación del mundo imaginario.

No obstante, su contacto les ha extraído del refugio infantil. Y, de malentendido en ambigüedad, no encontrarán mejor solución que aprovechar ese espacio absurdo, único, que ha escapado a la lógica de la casa de 1'Étoile, para recrear la ficción de la infancia. Ficción artificiosa, por otra parte, e inestable, por cuanto está basada sobre biombos. Los propios biombos caen cuando la estratagema de Elisabeth se desvanece.

En efecto, el mundo imaginario que los niños se han construido sólo puede existir mediante el acuerdo en la ficción. Sobre esa base, la mentira no lo es tanto, la manipulación de los demás es sólo un juego, y el propio *juego* es más real que la realidad. Cuando la complicidad deja de existir, el drama está servido ante la ruptura del precario equilibrio que les resulta imprescindible para mantener su falsa existencia común. Cuando Paul decide no creer a su hermana, cuando prefiere conocer la verdad de labios de Agathe, el encanto entre ambos queda casi definitivamente roto y la muerte se perfila de nuevo como solución. Porque, mientras que para Elisabeth su boda con Michaël no constituía sino una finta suplementaria en su duelo con Paul, éste, en cambio, decide acabar su relación con la dimensión imaginaria de su hermana, rompiendo el pacto implícito entre ambos.

Con todo ello, el auténtico conflicto se sitúa, aparentemente, entre los mundos de la infancia y de la edad adulta. Ambos quieren imponer sus reglas, sus prerrogativas. En la obra, es la infancia quien resulta conflictiva: en efecto, la norma que debe

cumplirse es la progresiva acomodación a los usos y costumbres adultos, la incorporación de los niños al reino de la colectividad, abandonando su deseada marginalidad, respetando las exigencias de lo material, de lo consciente. El argumento podría ser resumido como el drama de unos niños que se resisten a abandonar los privilegios de su infancia y resultan, en consecuencia, los inadaptados a los que el título —terribles— se refiere.

Pero sería un error no retener sino esta única dimensión en la lectura de la obra, aun siendo cierta. Porque si comparamos los datos analizados de la obra con los que caracterizan al conjunto de la producción del poeta, descubrimos suficientes analogías como para no permanecer en ese nivel superficial y, haciendo abstracción de los elementos argumentales de la novela, descubrir la estructura significativa que manifiestan.

Y esos datos, nucleados en un principio en la dialéctica *niños/adultos* en razón de las edades de sus protagonistas, si prescindimos de ellas, vienen a conformar una antítesis entre los principios de la *realidad* —o del *deber*— y del *placer*. El instinto, esas fuerzas profundas con las que se divierten en jugar y Elisabeth en luchar, cuando se trata de su hermano, y esa forzada e inútil acomodación a la realidad componen las claves del conflicto. Los niños se guían, en su exploración de ellos mismos, por el placer y el deseo. Incluso las propias normas que inventan, en su oscura sensación de necesidad de ellas, están pensadas únicamente en función de una canalización más rentable y productiva de ese placer.

El mundo exterior se produce al margen de ellos, protegidos como están por esas figuras —Mariette, el tío, el médico— que se ocupan de hacer menos imposible su acomodo a la realidad material. Pero se produce a través del espacio y, sobre todo, del tiempo, su gran enemigo, hasta el punto de que, en la dimensión superficial del argumento, puede decirse que se trata de la lucha de los niños contra él. Es el mundo exterior el que hace que ellos *debieran ser, hacer*, etc., de otro modo, es decir, el que quiere forzarles a adoptar unas identidades autónomas y separadas —la inserción en la colectividad obliga a ello—, a adoptar *roles* definidos y, en consecuencia, a abandonar esa identidad placentaria en la que se reconocen a sí mismos.

El conflicto planteado, en esta dimensión, es la lucha de una conciencia —que ya no distingue entre personajes, entre hermano y hermana— contra la voluntad de su extrañamiento (otros dirían alienación) que viene impuesta por los demás. Parece inútil, llegados a este punto, establecer diferencias entre lo que se entiende por desarrollo de los personajes y dramatización de unas pulsiones que sólo al autor pertenecen y que, en el caso de Cocteau, además de estar presentes a lo largo de toda su obra, se producen con una intensidad particular.

Así, la obra —y el poeta no se equivoca cuando achaca la rapidez de su composición al valor ceremonial que tiene para él mismo y al hecho de que todos sus componentes se encontraban en estado latente en su interior, esperando únicamente la acción del arqueólogo para salir a la superficie— se manifiesta con todo el rigor

dramático de una catarsis, y deja de ser esa broma amable de unos niños algo irresponsables —tal y como podía ser entendida por quienes, según Cocteau, le confesaban apreciarla con excepción de las últimas páginas— para convertirse en el documento que, mediante su proyección en la realidad de la página cubierta de escritura, ilustra la manipulación de los signos de la realidad exterior a que se entrega Cocteau, al objeto de acomodarlos mejor a su deseo.

Llegados a este punto, habiendo visto de qué manera la obra se convierte en retrato de protagonista de su autor, ¿cómo hacer abstracción del hecho de que, si de refugio se habla en la obra, refugiado se encontraba Cocteau, en el momento de la escritura, en un mundo ficticio en el que la imaginación poco a poco aprende a jugar el juego de la realidad? Por prosaico que pueda parecer, es difícil olvidar que Cocteau está llevando a cabo una cura de su drogodependencia en un sanatorio. ¿Puede considerarse como una moraleja la muerte de los hermanos? Parece abusivo. Pero, con la lucidez que caracteriza al poeta y la voluntad de su compromiso vital, no debía encontrar posible conciliación entre lo real y el juego más que en la escritura. La pareja muere; él escribe, crea. Si moraleja existe en la obra, quizá sea ésta la más productiva.

Y, al final, la muerte como renacimiento o como vacío. No es un dilema importante. La clave está en saber si ha existido un error en el trayecto que conduce hacia un callejón sin salida o si, por el contrario, todo conducía, desde el principio, a los niños hacia la solución de colocar a la realidad entre paréntesis. No hay una respuesta que no deba ser matizada. Ese desarrollo conflictual nos sitúa de una manera demasiado nítida en la fuente del drama como para no comprender que es el destino quien maneja los hilos de personajes, comportamientos y situaciones. No hay, no puede existir solución satisfactoria de la crisis en una dimensión humana. Sólo puede existir al margen de los datos que hacen que una comunión esencial sea denominada incesto. Si el «*fatum*» les prepara o no otras existencias es un problema accesorio.

Trayecto conflictual, por consiguiente, que se salda con el recurso a otra evasión. La realidad se hace agobiante, de manera que es preciso prescindir de la materia. Con la captación de Paul por el discurso, con la casi simultaneidad de su muerte, la crisis queda resuelta de una manera absoluta, al margen de las contaminaciones de cualquier otra solución. La densidad de los personajes no habría de permitir que fuera de otro modo. Y la textura del mundo real tampoco. Es, finalmente, la única solución posible frente al trayecto conflictual, el absoluto como salto en el vacío.

COCTEAU Y ESPAÑA

Como hemos visto, el primer contacto profundo del poeta con España se sitúa a partir de su viaje en 1953. Un año antes, no obstante, Cocteau había realizado el guión para la película de Luis Saslavsky *La Corona negra*, cuyos diálogos escribió Miguel Mihura. Con abundantes colaboradores españoles, la película sería interpretada por María Félix, Vittorio Gassmann y Rossano Brazzi, con producción franco-española. Lo tardío —en cualquier caso— de la fecha llama la atención, si nos atenemos, por otra parte, a la consideración que Cocteau prestó a lo meridional o a los permanentes contactos con un Picasso que, habiendo renunciado a regresar a su país, mantenía a su alrededor y difundía en la medida de sus posibilidades cierto ambiente español que el poeta apreciaría en su misterioso prestigio.

Quizá sea posible encontrar en el texto de «Marseille espagnole», según el manuscrito de la colección Bernard, algún detalle que explique este interés tardío. Si tenemos en cuenta la importancia que para él adquirirán las corridas de toros como símbolo vivo del carácter español, es importante su constatación de que «en España, antaño, apenas podía soportar las corridas. Era muy joven». Quizá sea preciso, pues, esperar la madurez del poeta para que su atención se fije no sobre los aspectos más superficiales y tópicos, vistos a través de la cultura francesa, sino sobre unas claves que más tarde ha de comprender que debe aceptar o rechazar, pero no juzgar.

Al final del manuscrito, otra frase llama la atención. Haciendo referencia a la escasa brillantez de los espectáculos taurinos en el exterior de España, Cocteau escribe: «Sin duda sobrepasado por el drama real, poco queda del drama español.» El pudor y la ambigüedad de Cocteau respecto a la política son poco dudosos. El partido tomado por Picasso no alcanza a comprometerle y desde la década de los 50 hace abstracción —al margen de ligeros apuntes más poéticos que de otra naturaleza— de la situación política española. Pero, al margen de sus contactos amistosos, que acabarán imponiéndole una visión de España, ciertamente poética y trágica pero de ninguna manera ideológica, es posible que incluso estéticamente le haya resultado molesta la imagen de una España incómoda para los creadores. De hecho, Francis Steegmuller, relatando la reconciliación que tendría lugar entre Cocteau y Aragon, señala cómo, a instancias de éste, el primero había de firmar una petición en favor de los refugiados españoles, que provocaría «su expulsión de la España de Franco (a la que volvió después de que oficialmente le fueran pedidas excusas)».

Gomez m'avait dédié
son taureau. La montera
sur mes genoux me fut
l'objet témoin
qui m'identifiait au
spectacle.

Gómez me había brindado su toro. La montera sobre mis rodillas se convirtió en el objeto que testimoniaba mi identificación con el espectáculo

¿Qué busca, qué le interesa a Cocteau de lo español? Sin duda los aspectos más espectaculares, sean corridas de toros, paisajes o temperamentos y caracteres concretos. El gusto por lo pintoresco que se desarrolla hasta el punto de que, en el mismo manuscrito, «los símbolos religiosos por los cuales se expresa un pueblo y muestra sus entrañas» se convierten en una caricatura, un espectáculo circense («¿Por qué esas tan hermosas corridas se convierten en puro circo?»), cuando se intenta reproducirlos fuera de su marco natural, lo español. Ese pintoresquismo especial fundado sobre un misticismo siempre estético, por más que el término no dejara de molestar al poeta, como señala en *La corrida du premier mai*:

Sería totalmente ridículo considerar a España como un lugar poético y pintoresco. No es ni lo uno ni lo otro. Es más que todo eso. Es un poeta. ¿Citaré la frase de Max Jacob que no es ninguna salida ingeniosa: «Cayó muerto el viajero, herido de pintoresquismo»? Dejemos para los turistas los golpes de pintoresquismo y veneremos a esta España que, por periodos, hace arder lo que adora, a este Fénix que arde él mismo para vivir.

Los nombres de los españoles que Cocteau había de frecuentar son, además del de Picasso o de Sabartés, los de Luis Miguel Dominguin, de Luis Escobar, de José M^a Pemán, Alberto Puig, Edgar Neville, Pedro Domecq, Ana de Pombo... Son referencias permanentes Dalí, Gaudí, Lorca. En sus viajes a España le acompañan Francine y Carole Weisweiler o Doudou (Édouard Dermit). Sin embargo, en contra de lo que cabría pensar, el poeta había de buscar una relación más profunda con el país de lo que cabría suponer. ¿No señala, en sus «Notas acerca de un primer viaje a España», que «España no se parece en nada a lo que me habían contado sobre ella», con apuntes como el siguiente: «Resulta de todo ello que España es un país pobre que es rico y que Francia es un país rico que es pobre»? La frecuencia posterior de sus

viajes prueba en cualquier caso que su experiencia española había de resultar fructífera.

La corrida de toros, los toros y los toreros, las ganaderías y las plazas componen el núcleo temático más importante de sus referencias, siempre marcado por el sentido de la ceremonia, por el misticismo de la muerte, por la estética del matador, por el juego de Eros y Thanatos. Manolete y Belmonte, Dominguín y Pepe y Antonio Ordóñez, Juan Cobaleda o Dámaso Gómez son los sacerdotes de una ceremonia sagrada en la que el sacrificio y el erotismo son sólo uno:

Además, hay que notar con qué curiosa voluptuosidad la pareja del animal y el hombre se enrosca, se roza y se acaricia. Podría decirse que las sucesivas vueltas de una larga faena deben la perfección de sus formas de guijarros redondeados a las oscuras volutas de una ola aplicada a pulir una obra maestra,

señala en *La corrida* de nuevo.

A partir de ese primer viaje a España, en 1953, Cocteau se apasionará por la fiesta y asistirá, en el Mediodía francés, en compañía de Picasso a varias corridas de toros. En mayo de 1954, le encontramos tomando notas, el 1.º de mayo, en una corrida de Sevilla para su futura *La corrida du premier mai*; en ella Dámaso Gómez le brinda la muerte de un toro y el poeta mantiene estrujada contra su pecho la montera del diestro hasta el final de su actuación. Un mes después había de sufrir su primer infarto. La obra aparecerá en 1957. Volvemos a encontrarle en España en octubre de 1960, comenzando su *Cérémonial espagnol du Phénix*, que será editado un año más tarde, obra cuya primera concepción se remonta a agosto, en Cádiz, con ocasión de la lección inaugural de los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz, dirigidos por José M.^a Pemán. A «mi muy querido José María Pemán» había de dedicar precisamente el poema «Corrida para una Fiesta», fechado «Cádiz 31 de julio 1960 Jeres» (sic):

cio de Loyola
u doble fiesta adorno
undancia de un cuerno
lloso de no estar ya allí

para que yo firmara
: versos que del corazón brotan
acía falta a San Ignacio
gloria sin vencedor

esta fecha acompañe
ortuna que reunió

an y a José María
Cipira de España.

Y, en 1961, entre abril y mayo, en Marbella, como le escribe a su amigo Jean-Marie Magnan, termina «seis amplios paneles para el estudio de Ana de Pombo, profesora de danza flamenca y de castañuelas artísticas», asimismo anticuaria en Marbella. Francine Weisweiller había alquilado «Casa Ana», perteneciente a la Princesa de Bismarck. Aún había de realizar dos paneles más, además de, en total, unos doscientos dibujos relacionados con Andalucía, «La Montaña Blanca de Marbella» y «El Estrecho de Gibraltar». El mismo año, entre julio y octubre, se encuentra de nuevo en Marbella, componiendo *Le Cordon ombilical*, solicitado por Denise Bourdet.

Para André Fraigneau, a partir de su frecuentación de las corridas de toros,

se produce una de las más sabrosas renovaciones formales en (su) obra. Su ritmo, incesantemente entrecortado, que alterna las breves fórmulas con los desarrollos incidentales, impide que el lector se deslice libremente, reclama su participación para restituir a la lectura su sentido activo,

concluye, tras haber señalado:

Cocteau es invadido por esa droga con la que se intoxican, desde hace siglos, las multitudes en España: la corrida. Así, la descripción de la entrada a matar contiene la precisión alucinatoria de algunas páginas de *Opium...* Alternativamente, el brillante torero y el animal desnudo y oscuro se convierten en la hembra y el macho del combate nupcial...

Quizá uno de los autores españoles que mejor había de conocerle sea Ramón Gómez de la Serna, quien le dedica su último capítulo de *Ismos*, «Serafismo», que comienza señalando: «Para arrojar luz sobre el arte contemporáneo hay que iluminar hasta la transparencia la figura de Cocteau...» El tono poético de Ramón —que le califica «el más bello pez en las peceras iluminadas», «genial niño de Francia» que «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»— se mezcla, al relatar la biografía del poeta, con algunos errores de bulto, con algunas carencias y con numerosas anécdotas acerca de su relación, todo lo cual no impide que el español sepa comunicar el papel poético que atribuye a Cocteau.

La descripción de su primer encuentro —los Delaunay habían invitado a comer en casa a Tzara y al español, en 1918, y en la sobremesa otros creadores habían de darse cita en el taller— aparece bañada por el prestigio poético de aquellos años a ojos de Ramón:

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 en la nieve... Como un volador, fue breve en su visita y enseguida se marchó hacia las TTTTTTTTTT (chimeneas) de la tarde.

Los episodios relativos a la fundación de la Liga Antimoderna, a la apertura del club *Le Boeuf sur le toit*, retomando el mismo título de su obra homónima, que se adelantará a las «caves» parisinas de la segunda postguerra en tantas cosas, y una de ellas en su adopción del *jazz*, «ese dios de muchos brazos que él llama el dios del ruido» ilustran el relato de una vida marcada por la ligereza y el trabajo, gracias a una «agilidad (que) ha pasado su espíritu como un rayo descubridor de colores a través de opacidades».

En 1930 habían de encontrarse en varias ocasiones: en una cena en casa de Mme. Hugo, junto con la Duquesa de Dato, en otra cena en casa de Victoria Ocampo, en compañía de Ortega y Gasset y de Mme. de Noailles:

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 substituye su tupé rubio por la lengua de fuego del verbo sagrado y frívolo de la época..., 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...

Es cierto que Ramón había de sentirse particularmente a gusto rivalizando en ingenio con Cocteau, quien, por su parte, había de atizar cierta complicidad con el español:

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

Pero el propio poeta francés no desdeñaba, a su vez, ser llamado «banderillero», como señala en *La Corrida*: «Eso me ha valido un apodo del que me siento muy orgulloso. Me llaman el banderillero (el que sabe colocar en su sitio y oportunamente las frases).»

Por lo demás, no deja de señalar Gómez de la Serna el interés del dibujante por lo

español:

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.

Todavía señalará que había de ser Picasso quien le aconsejara reunir en un álbum aquellos dibujos, según los cuales, «El Cristo acostado en la cripta / Es un caballo de picador».

Como puede observarse, los puntos de contacto del poeta con España, lo español o los españoles resultan escasos pero profundos. Pocas estancias y, sin embargo, determinantes en un giro de su escritura. No muy numerosos amigos; no obstante, aquellos que podían resultar eficaces en cuanto a una mejor comprensión de lo español. En cuanto a la temática hispánica, es, cuando menos, reducida. Sus recurrencias, sin embargo, nos muestran una voluntad de profundidad infrecuente en un creador francés al margen del hispanismo, acompañada por un más determinante gusto estético por lo diferente y por el legado de un tradicional culto al exotismo en la literatura francesa. Resulta curioso observar cómo son los rasgos más vitales o temperamentales de la tópica hispana los que seduzcan al poeta tildado de artificioso que, en general, no había de tener una considerable audiencia en nuestro país.

Todo ello conduce a una conclusión que, en cualquier caso, debe ser entendida con las matizaciones de rigor: Cocteau amó cierta imagen de España, la que él mismo había de fabricarse para su propio uso. No cabe sorprenderse sobremanera por ello: así había de operar en cualquier dominio, en la vida, en el sueño y hasta en la muerte. Por su parte, España no ha sido generosa en el reconocimiento al poeta. Con excepción de algunos devotos, más vinculados a él por la amistad que por la valoración poética, escasos han sido los españoles que se han interesado por él. Habrá sido, en suma y hasta el presente, la historia de una relación fallida.

NOTAS A LA TRADUCCIÓN

Los problemas planteados por la prosa de Cocteau, él mismo había de citarlos en su *Journal d'un inconnu*, al señalar que «la traducción no debe contentarse con ser un matrimonio. Debe ser un matrimonio por amor», al insistir en que «se pasean traducciones de mis obras tan locas, que uno se pregunta si el traductor me ha leído». Esas dificultades, él mismo las conocía mejor que nadie y, en ese capítulo, lleva a cabo un pequeño inventario de las más evidentes. Pero, al margen de sus consideraciones acerca del ritmo de la frase, de los juegos de sonoridades, del respeto por la expresión literal que entra a veces en contradicción con otros criterios, señalaré que la escritura del poeta se caracteriza por los juegos de alternancias de sus recursos.

Alternancia entre un registro familiar de la lengua que, repentinamente, adopta un tono distinto y, con el juego de subjuntivos o la acumulación de fórmulas verbales en una misma proposición —sin contar los aspectos léxicos—, pasa a caracterizarse por el preciosismo de su expresión. Alternancia entre los elementos más descriptivos de la prosa y la ligereza de las construcciones imaginarias que nos aproximan a la prosa poética.

La precisión, por otra parte, de la escritura de Cocteau se mezcla con algunas intervenciones de autor y con rasgos irónicos. Pues bien, todo ello ha aconsejado mantener la literalidad en la medida de lo posible, actualizando algunos términos o manteniendo, a veces, el arcaísmo de otros, interpretando ciertas ambigüedades o trasladándolas íntegramente, siempre recurriendo a anotarlas cuando parecía oportuno hacerlo. Se trata, por ello, de una versión ecléctica que, en lugar de encorsetar las expresiones del poeta, ha procurado adaptarse a ellas en la medida de lo posible. Si Cocteau compadecía a sus traductores, recordemos su fórmula: «Desconfiemos de la traducción de uno de nuestros textos si, dado su parecido, nos parece acorde. Equivale a un mediocre retrato. Es preferible que nos desconcierte.»

Se han procurado señalar, en forma de notas y recurriendo a la expresión original, las dificultades de comprensión que pueden producirse, cuando la peculiaridad de las imágenes utilizadas por Cocteau lo reclama. En la Bibliografía se señala la edición utilizada para la versión. Pero, ya desde el comienzo, el título planteaba problemas. El haber retenido la literalidad del galicismo resulta de dos consideraciones. La primera, la falta de expresividad o los deslizamientos semánticos de otras posibilidades del tipo *inadaptados*, *difíciles*, *traviesos*, etc., que aportan o sustraen valores al término francés. La segunda, determinante, resulta del cada vez más frecuente uso de la expresión, de su progresiva aceptación, y del hecho de que su modificación literal hubiera podido causar, paradójicamente, problemas en la identificación de la obra. Aun contando, pues, con todo ello y también con la banalización de la expresión, ha parecido conveniente acudir a una traducción literal del título.

Cocteau era generoso. Escribió que

la metamorfosis de una obra que cambia de lengua sugiere ideas que proceden de su gracia original y dejan de pertenecerle... ¿Quién sabe? Quizá nuestras obras traducidas adoptan un perfil que favorece su leyenda...

¿El mejor aprecio para *Los Niños terribles*? Sin lugar a dudas, ser *Les Enfants terribles*.

BIBLIOGRAFÍA

- Beylie, Cl., *Jean Cocteau*, París, Ed. de l'Avant-Scène, s. f.
- Borgal, Cl., *Cocteau, Dieu, la Mort, la Poésie*, París, Ed. du Centurión, 1968.
- Brosse, J., *Cocteau*, París, Ed. Gallimard, col. Pour une Bibliothèque idéale, 1970.
- Brown, Fr., *An Impersonation of Angels. A Biography of Jean Cocteau*, Nueva York, The Viking Press, 1968.
- Cajzergues P., y Temple, F. J., *Jean Cocteau et le Sud*, Avignon, Ed. A. Barthélemy, 1989.
- Chanel, P., *Jean Cocteau, Poete graphique*, París, Ed. Stock-du Chêne, 1975.
- Chonez, C., *Jean Cocteau par lui-même*, Ed. du Seuil, col. Écrivains de Toujours, número 19.
- Jean Cocteau: «Cocteau et les mithes I»*, La Revue des Lettres Modernes, números 298-303, París, 1972.
- Jean Cocteau: Entretien avec André Fraigneau*, París, Ed. Plon, UGE, col. 10/18, 1965. Véase más adelante.
- Crosland, M., *Jean Cocteau*, Londres, Ed. P. Nevil, 1955.
- De Grève, M., *Jean Cocteau*, Amberes, Ed. Rotary Club, 1964.
- Desch, Fr. H. K., *Leben und Werk des Jean Cocteau*, Vienne-Munich, Basilea, 1961.
- Dubourg, P., *Dramaturgie de Jean Cocteau*, París, Ed. Grasset, 1954.
- Evans, A. B., *Jean Cocteau and his Films of Orphic Identity*, Filadelfia, Art Alliance Press, 1977.
- Fermigier, A., *Jean Cocteau, entre Picasso et Radiguet*, Ed. Hermann, col. Miroirs de l'Art, 1967.
- Fraigneau, A., *Cocteau*, París, Ed. du Seuil, col. Écrivains de Toujours, 1957.
- Georgel, P., *Jean Cocteau et son temps*, Ed. Musée Jacquemart-André, 1965 (catálogo).
- Gilson, R., *Jean Cocteau*, París, Ed. Seghers, col. Cinéma d'aujourd'hui, 1964.
- Gilson, R., *Jean Cocteau, cinéaste*, París, Ed. des Quatre Vents, col. Spectacle poche, 1988.
- Gómez de la Serna, R., *Ismos*, Madrid, Ed. Guadarrama, col. Punto Omega, 1975, «Serafismo».
- Jouhandeau, M., *Jean Cocteau, l'amitié faite homme*, Lieja, Ed. Dynamo, col. Brimborions, 1964.
- Kihm, J.-J., *Cocteau*, París, Ed. Gallimard, col. Bibliothèque Idéale, París, 1960.
- Kihm, J.-J.; Sprigge, E., y Béhar, H.-C., *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, París, Ed. de la Table Ronde, 1968.
- Lannes, R., *Jean Cocteau*, París, Ed. Seghers, col. Poètes d'aujourd'hui, número 195, 1945.
- Magnan, J.-M., *Cocteau*, París, Ed. Desclée de Brouwer, col. Les Écrivains devant

Dieu, 1968.

Marais, J., *Histoires de ma Vie*, París, Ed. Albin Michel, 1975-

Massis, H., *De Radiguet a Maritain. Hommage a Cocteau*, Lieja, Ed. Dynamo, col. Brimborions, 1963.

Mauriac, Cl., *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, París, Ed. Odette Lieutier, 1945.

Mauriac, C., *Une amitié contrariée*, París, Ed. Grasset, 1970.

Meunier, M., *Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau*, París, Ed. Debresse, 1959.

Meunier, M., *Présume de Jean Cocteau*, Lyon, Ed. Vitte, 1964.

Millecam, J.-P., *L'Étoile de Jean Cocteau*, Monaco, Ed. du Rocher, 1952.

De Miomandre, Ph., *Moi, Jean Cocteau*, París, Ed. Jean-Cyrille Godefroy, 1985.

Mourgues, G., *Jean Cocteau*, París, Ed. Universitaires, col. Classiques du XXème. siècle, 1965.

Peters, A. K., *Jean Cocteau and André Gide, an abrasive.*

Friendship, New Brunswick, New Jersey, Ed. Rutgers Univ. Press, 1973.

Peters, A. K., *Jean Cocteau et son univers*, París, Ed. du Chêne, 1987.

Pillaudin, R., *Jean Cocteau tourne son dernier film*, París, Ed. *de la Table Ronde*, 1960.

Simón, K.-G., *Jean Cocteau oder die Poésie in Film*, Berlín, Ed. *Rembrandt-Verlag*, 1958.

Sion, G., *Jean Cocteau ou Fillustre inconnu*, Lieja, Ed. Dynamo, col. Brimborions, 1964.

Steegmuller, Fr., *Cocteau*, París, Ed. Buchet/Chastel, 1973.

Se trata exclusivamente de una bibliografía disponible en la actualidad para los analistas que no incluye los innumerables artículos críticos o de prensa sobre el poeta. Es preciso mencionar, no obstante, las recopilaciones críticas que aparecen en los *Cahiers Jean Cocteau*, París, Ed. Gallimard, desde el número 1, en 1969, como método de actualización indispensable para los investigadores. En otra dimensión, no cabe silenciar el número especial *Cocteau*, editado por *Libération*, en octubre de 1983. *La Table Ronde* (número 94, París, octubre de 1955), *Empreintes* (Bruselas, mayo de 1950), *Masques* (París, septiembre de 1983), *L'Avant-Scène Cinéma* (números 367-368, París, mayo de 1983), *Cinéma 83* (París, mayo de 1983), *Cahiers du Cinéma* (número 152, París, febrero de 1964) o *La Revue du Cinéma* (número 262, París, julio de 1972) le han dedicado también números especiales. Más recientemente, el coloquio internacional organizado por la Université Paul Valéry, en Montpellier, con el título de *Centenaire de Jean Cocteau*, en mayo de 1989.

Por lo que se refiere a las obras de Cocteau, al margen de las *Obras Completas* editadas por la Ed. Margerat de Ginebra, con 11 tomos, y que no lo son tanto, se espera su próxima aparición anotada en la «Bibliothèque de la Pléiade», en la Ed.

Gallimard.

Los Niños terribles figuraba en el tomo I de la edición señalada, en 1949. Hemos seguido la versión editada por Grasset, en «Livre de Poche» con dos errores de transcripción que hemos señalado en sendas notas, cuya última reedición es de 1986. De destacar también los *60 Dessins pour les Enfants terribles*, por Jean Cocteau, editados en Grasset, París, en 1935, y la película que Jean Pierre Melville rodaría sobre la obra en 1950, con adaptación y diálogos del poeta, interpretada por Nicole Stéphane, Édouard Dermit, Renée Cosima, Jacques Bernard, Mel Martin y Roger Gaillard. Existe, asimismo, una grabación radiofónica de la obra, conservada por el INA (París), según una adaptación de Agathe Mella, con música de H. Sauguet y las voces de Jean Marais, J. Day, J. Cocteau y S. Montfort, realizada el 14-3-1947.

Por lo demás, existen abundantes obras del poeta en las que se ofrecen numerosos recuerdos acerca de la novela y su composición. Hemos citado reiteradamente el *Journal d'un inconnu*, *Portraits-Souvenir*, *Opium*, las distintas *Entretiens...*, *La Difficulté d'être*, *Mes Monstres sacrés* o las *Lettres a Jean Marais* entre otras, así como numerosas referencias radiofónicas que nos hablan del poeta y sus fórmulas de creación. Igualmente, cabe señalar la emisión de «*Orphée et Les Enfants terribles*», en RTL, el 31-12-1949, conservada también en el INA. Otros testimonios como el de D. Tual: *Au coeur du Temps* (París, Ed. Carrière-Lafon, 1987) o el de G. Auric: *Quand étais la* (París, Ed. Grasset, 1979), más tangenciales, son también dignos de consideración.

LOS NIÑOS TERRIBLES



La auténtica *cité* Monthiers, dibujada por Cocteau

PRIMERA PARTE

1

La *cit * Monthiers^[1] se encuentra situada entre la calle Amsterdam y la de Clichy. Se accede a ella desde la calle Clichy atravesando una verja, y desde la de Amsterdam por una puerta para vehículos permanentemente abierta, abovedada por un inmueble cuyo patio sería esta *cit *, verdadero patio oblongo en el que unas casitas particulares se disimulan en la parte inferior de los altos murallones vulgares de la manzana de casas. Estos hotelitos, peraltados por cristaleras con cortinas de fotógrafo, parecen pertenecer a pintores. Podemos imaginarlos llenos de armas, de brocados, de cuadros que figuran gatos en sus cestos, familias de ministros bolivianos y allí mismo vive el maestro, desconocido, ilustre, abrumado de encargos, de recompensas oficiales, protegido contra la inquietud por el silencio de esta *cit * provinciana.

Pero, dos veces al día, a las diez y media de la mañana y a las cuatro de la tarde, un tumulto viene a turbar este silencio. Es que el pequeño instituto Condorcet abre sus puertas frente al 72 *bis* de la calle Amsterdam y los alumnos han escogido la *cit * como cuartel general. Es su plaza de Gr ve^[2]. Una especie de plaza medieval, corte de amor, de juegos, de milagros, de Bolsa de sellos y canicas, de ladronera en la que el tribunal juzga y ejecuta a los culpables, en la que se tramam con anticipación esas bromas pesadas que acaban realizándose en las clases y cuyos preparativos asombran a los profesores. Porque hay que decir que los jóvenes de quinto curso son terribles. El próximo año estarán en cuarto^[3], en la calle Caumartin, desprezicar n la de Amsterdam, adoptarán sus poses y cambiarán el bolso (la cartera) por cuatro libros sujetos por una cinta y un trozo de paño.

En quinto, sin embargo, esa fuerza naciente se encuentra sometida todavía a los tenebrosos instintos de la infancia. Instintos animales, vegetales, cuyo ejercicio resulta tan difícil de sorprender, ya que la memoria no los retiene como tampoco lo hace con el recuerdo de ciertos dolores y porque los niños callan cuando los mayores se les aproximan. Se callan y adoptan actitudes de otro mundo. Esos grandes comediantes saben erizarse instantáneamente con púas de animal o bien armarse con la humilde dulzura de una planta, y nunca divulgan los oscuros ritos de su religión. De ella, como mucho, alcanzamos a saber que exige astucias, víctimas, juicios sumarísimos, temores, suplicios, sacrificios humanos. Los detalles nunca salen a la luz y sus fieles poseen un idioma propio que impediría entenderles si, por casualidad, se les escuchara sin que ellos se dieran cuenta. Todos los acuerdos se negocian en canicas de ágata, en sellos. Las ofrendas abultan los bolsillos de los jefes y de los semidioses, los gritos ocultan concili bulos y yo supongo que, si alguno de los pintores, enclaustrado en su lujo, tirara del cordón que hace correr los doseles de su cortina de fotógrafo, estos muchachos no habrían de ofrecerle precisamente uno de esos temas que él aprecia tanto y que se titulan: *Batalla con bolas de nieve entre*

deshollinadores, La mano caliente^[4] o *Amables pilluelos*.

Aquella tarde, nevaba. Caía la nieve desde la víspera y, naturalmente, fijaba un decorado distinto. La *cité* retrocedía a épocas pasadas; parecía como si la nieve, desaparecida de la tierra confortable, no cayera en ningún otro lugar y no se amontonara más que allí.

Los alumnos al ir a sus clases ya habían estropeado, machucado, apisonado, levantado con sus patinazos la dura y embarrada superficie. La nieve sucia formaba como una carrilada a lo largo del arroyo. En realidad, esa nieve sólo lo era de verdad en los peldaños, en las marquesinas y en las fachadas de las casitas. Burletes, cornisas, pesados bultos de cosas livianas, en lugar de amazacotar las líneas, hacían flotar a su alrededor una especie de emoción, de presentimiento, y, gracias a esta nieve que por sí misma relucía, con la dulzura de los relojes de radium, el espíritu del lujo atravesaba las piedras, se dejaba ver, se convertía en ese terciopelo que reducía las dimensiones de la *cité*, la amueblaba, la embrujaba, la transformaba en un salón fantasmal.

Abajo, el espectáculo era menos dulce. Las lamparillas de gas apenas iluminaban una especie de campo de batalla vacío. El suelo, despellejado en vivo, enseñaba sus adoquines irregulares bajo los desgarrones de la helada; ante las bocas del alcantarillado los montones de nieve sucia favorecían las emboscadas, un cierzo infame reducía a intervalos el gas y los rincones oscuros cuidaban ya de sus muertos.

Desde este punto de vista, la óptica cambiaba. Las casitas dejaban de ser los palcos de un extraño teatro y se convertían por entero en viviendas de luces apagadas a propósito, emboscadas al paso del enemigo.

Y es que la nieve le quitaba a la *cité* su aspecto de plaza libre y abierta a los juglares, a los titiriteros, a los verdugos y a los mercaderes. Le confería, en cambio, un sentido especial, una utilidad definida como campo de batalla.

Desde las cuatro y diez el combate había comenzado de tal manera que se hacía aventurado asomarse al porche. Bajo ese porche se concentraban las reservas, que crecían con nuevos combatientes que llegaban solos o por parejas.

—¿Has visto a Dargelos?

—Sí... no, no lo sé.

La contestación procedía de un alumno que, ayudado por otro, sostenía a uno de los primeros heridos y le retiraba de la *cité*, bajo el porche. El herido, con un pañuelo anudado en su rodilla, saltaba a la pata coja apoyándose en sus hombros.



El alumno Dargelos, dibujado por Cocteau

El que había preguntado tenía un rostro pálido, unos ojos tristes. Parecían ojos de enfermo; cojeaba y la capa que le caía hasta media pierna parecía ocultar una joroba, una protuberancia, alguna extraordinaria deformación. Repentinamente, lanzó hacia atrás los bordes de su capa, se aproximó a una esquina en la que se amontonaban las carteras de los alumnos y pudo verse que su andar, que esa cadera enferma eran simulados por un modo peculiar de llevar su pesada cartera de cuero. La abandonó y dejó de ser un impedido, pero sus ojos seguían siendo los mismos.

Se dirigió hacia la batalla.

A la derecha, en la acera que daba a la bóveda, estaban interrogando a un prisionero. El farol de gas iluminaba intermitentemente la escena. Cuatro alumnos sujetaban al prisionero (uno de los pequeños), apoyando su cuerpo contra la pared. Uno de los mayores, en cuclillas, le estiraba las orejas obligándole a contemplar sus horribles muecas. El silencio de aquel monstruoso rostro que cambiaba de forma aterrorizaba a su víctima. Lloraba e intentaba cerrar los ojos, bajar la cabeza. Con cada tentativa, el que hacía las muecas le friccionaba las orejas con bolas de nieve gris.

El alumno pálido dio la vuelta al grupo y avanzó por entre los proyectiles.

Buscaba a Dargelos. Le amaba.

Este amor causaba más estragos aún en él por cuanto precedía al propio conocimiento del amor. Era un dolor difuso, intenso, contra el que no existe ningún remedio, un casto deseo sin sexo ni objetivo.

Dargelos era el gallito del colegio. Se sentía a gusto con quienes le plantaban cara o con quienes le secundaban. Pues bien, cada vez que el alumno pálido se encontraba frente a esos cabellos enrevesados, a esas rodillas heridas, a esa chaqueta de

intrigantes bolsillos, perdía la cabeza.

La batalla le daba ánimos. Correría, se reuniría con Dargelos, pelearía, le defendería, le probaría de qué era capaz.

Volaba la nieve, se deshacía al golpear contra las capas, estrellaba los muros. Cada tanto, entre dos noches^[5], podía verse el detalle de un rostro enrojecido con la boca abierta, una mano que mostraba un objetivo.

Una mano señala al alumno pálido que titubea y va a llamar otra vez. Acaba de reconocer, de pie en una escalinata, a uno de los acólitos de su ídolo. Este acólito le condena. Abre la boca «Darg...»; al instante, la bola de nieve golpea su boca, penetra en ella, paraliza sus dientes. Apenas tiene tiempo de notar una risa y, al lado de la risa, en medio de su estado mayor, a Dargelos que se endereza, con las mejillas ardientes, con su cabellera desordenada, en un soberbio gesto.

Una bola le golpea en mitad del pecho. Un golpe oscuro. Un puñetazo marmóreo. Un puñetazo de estatua. Su cabeza se vacía. Adivina a Dargelos en una especie de estrado, con su brazo que ha vuelto a bajar, estúpido, en una iluminación sobrenatural.

Yacía en el suelo. Una oleada de sangre escapada de su boca embadurnaba su barbilla y su cuello, empapaba la nieve. Sonaron unos silbatos. En un instante, la *cité* quedó vacía. Tan sólo algunos curiosos se agolpaban alrededor del cuerpo y, sin servirle en absoluto de auxilio, miraban con avidez la boca^[6] roja. Algunos se alejaban, temerosos, haciendo chasquear sus dedos; componían una mueca, alzaban las cejas y cabeceaban; otros acababan cayendo junto a sus carteras de un resbalón. El grupo de Dargelos permanecía en los peldaños de la escalinata inmóvil. Por fin, aparecieron el jefe de estudios y el portero del colegio, alertados por el alumno que la víctima, al entrar en la batalla, había llamado Gérard. Iba delante de ellos. Los dos hombres levantaron al enfermo, el jefe de estudios se giró hacia el lado más oscuro:

—¿Es usted, Dargelos?

—Sí, señor.

—Sígame.

Y el grupo se puso en marcha.

Son inmensos los privilegios de la belleza. Influye incluso sobre quienes no la perciben.

Los maestros querían a Dargelos. El jefe de estudios se sentía extremadamente molesto con esta incomprensible historia.

Condujeron al alumno a la conserjería y allí la portera, una buena mujer, le lavó e intentó que volviera en sí.

Dargelos permanecía de pie en la puerta. Detrás de ella, se amontonaban las cabezas curiosas. Gérard lloraba y mantenía entre las suyas la mano de su amigo.

—Cuenta lo que ha ocurrido, Dargelos —dijo el jefe de estudios.

—No hay nada que contar, señor. Nos tirábamos bolas de nieve. Yo le he tirado una. Debía de estar muy dura. Le ha dado en mitad del pecho, ha gritado «¡oh!» y en esas se ha caído. Al principio he pensado que le sangraba la nariz por culpa de alguna otra bola de nieve.

—Una bola de nieve no hunde el pecho.

—Señor, señor —dijo entonces el alumno que respondía al nombre de Gérard—, había una piedra dentro de la bola.

—¿Es cierto? —preguntó el jefe de estudios.

Dargelos se encogió de hombros.

—¿No tiene nada que decir?

—Es inútil. Mire, ya está abriendo los ojos, pregúntele a él...

El enfermo se reanimaba. Apoyaba la cabeza en la manga de su compañero.

—¿Cómo se encuentra usted?

—Perdóneme...

—No hace falta que se excuse, usted está enfermo, se ha desmayado.

—Ya recuerdo.

—¿Puede decirme usted qué es lo que le ha hecho perder el sentido?

—Me han tirado una bola de nieve al pecho.

—¡A uno no le hace tanto daño una bola de nieve!

—Pues no me han tirado nada más.

—Su compañero pretende que dentro de la bola de nieve había una piedra.

El enfermo vio cómo Dargelos se encogía de hombros.

—Gérard está loco —dijo—. Estás loco. Esa bola de nieve no era más que una bola de nieve. Yo corría, he debido congestionarme.

El jefe de estudios respiró.

Dargelos iba a salir. Cambió de idea y pudo pensarse que andaba hacia el enfermo. Al llegar frente al mostrador en el que los conserjes venden manguillos para las plumas, tinta, golosinas, dudó, sacó unas monedas de su bolsillo, las colocó en el borde y tomó, a cambio, uno de esos rollos de regaliz que parecen cordones para botines y que los colegiales chupan. Luego, atravesó la portería, llevó su mano hasta la sien en una especie de saludo militar y desapareció.

El jefe de estudios quería acompañar a su casa al enfermo. Ya había enviado a buscar un coche que les esperaba cuando Gérard insistió en que era inútil, que la presencia del profesor había de producir una gran inquietud a la familia y que él se ocupaba, personalmente, de conducir al enfermo a su casa.

—Por lo demás —añadió—, fíjese, Paul recupera sus fuerzas.

El jefe de estudios tampoco estaba especialmente interesado en este paseo. Nevaba. El alumno vivía en la calle Montmartre.

Supervisó cómo se instalaban en el coche^[7] y viendo al joven Gérard que

envolvía a su compañero con su propio pasamontañas de lana y su capa, consideró sus responsabilidades ya bien cubiertas^[8].



Paul caído, dibujado por Cocteau

Rodaba lentamente el coche por el pavimento helado. Gérard contemplaba las sacudidas a izquierda y derecha del rincón del vehículo de la pobre cabeza. La veía de abajo arriba, iluminando el ángulo con su palidez. Adivinaba con dificultad los ojos cerrados y no distinguía sino las sombras de las narices y de los labios en torno a los cuales permanecían adheridas pequeñas costras de sangre. Murmuró: «Paul...». Paul le escuchaba pero un increíble cansancio le impedía contestar. Deslizó la mano desde debajo de las capas arrebujadas y la colocó encima de la de Gérard.

Al enfrentarse con un peligro de este tipo, la infancia se divide entre dos posturas extremas. Sin sospechar lo profundamente anclada que se encuentra la vida y sus poderosos recursos, imagina enseguida lo peor; pero lo peor apenas le parece real a causa de la imposibilidad en que se encuentra de encarar la muerte.

Gérard se repetía: «Paul se muere, Paul se va a morir»; pero no se lo creía. Esta muerte de Paul le parecía la continuación natural de un sueño, un viaje por la nieve y que siempre habría de durar. Porque, si bien amaba a Paul como Paul amaba a Dargelos, lo que constituía el prestigio de Paul a los ojos de Gérard era su debilidad. Puesto que Paul mantenía su mirada fija en el fuego de un Dargelos, Gérard, fuerte y justo, le vigilaría, le espiaría, le protegería, impediría que se quemara en él. ¡Bien estúpido había sido ya bajo el porche! Paul buscaba a Dargelos, Gérard había querido asombrarle con su indiferencia y el mismo sentimiento que conducía a Paul hacia la batalla le había impedido seguirle. De lejos, le había visto caer, manchado de rojo, en una de esas posturas que los papanatas adoptan a distancia. Temiendo, si se acercaba, que Dargelos y su grupo le impidieran avisar, se había apresurado a buscar ayuda.

Ahora volvía a encontrar el ritmo de lo acostumbrado, velaba a Paul; ese era su lugar. Le conducía. Todo ese sueño le elevaba hasta una dimensión de éxtasis. El silencio del coche, las farolas, su misión le encantaban. Parecía como si la debilidad de su amigo se petrificara, adoptara una grandeza definitiva y como si su propia fuerza encontrara finalmente una utilidad digna de ella.

Bruscamente, pensó que acababa de acusar a Dargelos, que el rencor le había dictado su frase, le había hecho cometer una injusticia. Recordó la garita del portero, al muchacho desdeñoso que se encogía de hombros, la mirada azul de Paul, una mirada de reproche, su esfuerzo sobrehumano diciendo: «¡Estás loco!», y disculpando al culpable. Apartó ese pensamiento molesto. Tenía buenas excusas. Entre las férreas manos de Dargelos una bola de nieve podía convertirse en un sólido más criminal que su cuchillo de nueve hojas. Paul lo olvidaría. Sobre todo, era preciso, al precio que fuera, volver a esa realidad infantil, realidad grave, heroica, misteriosa, alimentada por discretos detalles y cuyo hechizo queda perturbado por las preguntas de los mayores.

El coche continuaba a cielo abierto. Se cruzaba con los astros. Sus resplandores impregnaban los cristales esmerilados, fustigados por cortas ráfagas de viento.

Repentinamente, dos notas lastimeras pudieron oírse. Se volvieron desgarradoras, humanas, inhumanas, los cristales temblaron y el ciclón de los bomberos pasó. A través de las eses dibujadas en la escarcha, Gérard pudo ver la base de los furgones uno tras otro y aullando, las rojas escalas, los hombres de casco dorado anidados como alegorías.

El reflejo rojo bailaba en el semblante de Paul. Gérard pensó que cobraba ánimos. Tras la última tromba, volvió a ponerse lívido y sólo entonces Gérard se dio cuenta de que la mano que él mantenía cogida estaba caliente y que este calor tranquilizador le permitía seguir jugando su juego. Juego es un término muy inexacto, pero así es como Paul designaba ese estado de semi-conciencia en el que se sumergen los niños; y él era un redomado maestro en eso. Dominaba el tiempo y el espacio; comenzaba sueños, los combinaba con la realidad, sabía vivir entre dos espacios de claroscuro^[9], creando en la clase un mundo en el que Dargelos le admiraba y obedecía sus órdenes.

¿Está jugando el juego? —se pregunta Gérard apretando la mano caliente, mirando con avidez la cabeza caída.

Sin Paul, este coche no hubiera sido sino un coche, esta nieve tan sólo nieve, las farolas unas farolas, ese regreso a casa un regreso. Él era demasiado rudo como para haberse creado por sí solo esta sensación de ebriedad; Paul le dominaba y su influencia, a la larga, lo había transfigurado todo. En vez de estudiar gramática, cálculo, historia, geografía, ciencias naturales, había aprendido a dormir despierto un sueño que le coloca a uno fuera de cualquier alcance y confiere a los objetos su auténtico sentido. Ciertas drogas indias hubieran obrado con menor fuerza sobre estos niños nerviosos que una goma o una plumilla mascados a escondidas bajo el pupitre.

¿Está jugando el juego?

Gérard no se hacía ilusiones. El juego, jugado por Paul, era algo bien distinto. Unos bomberos pasando no podrían distraerle de él.

Intentó retomar el fino hilo, pero ya no había tiempo; acababan de llegar. El coche se detuvo ante la puerta.

Paul salía de su somnolencia.

—¿Quieres que te ayudemos? —preguntó Gérard.

No merecía la pena; si Gérard le sostenía, podría subir. Lo único que Gérard tenía que hacer era bajarle primero la cartera.

Cargado con la cartera y con Paul a quien sostenía por la cintura y que se le agarraba doblando el brazo izquierdo alrededor de su cuello, ascendió los peldaños. Se detuvo en el primer piso. Un viejo banco de destripada felpa verde mostraba sus cerdas y sus muelles. Gérard depositó en él su preciosa carga, se acercó a la puerta de la derecha y llamó. Sonaron unos pasos, un alto, un silencio.

—¡Elisabeth!

Se mantenía el silencio.

—¡Elisabeth! —susurró con fuerza Gérard.

—¡Abra! Somos nosotros.

Una vocecilla obstinada se dejó oír:

—¡No abriré! ¡Me tenéis harta! Estoy más que cansada de los chicos. ¿Os parece normal volver a casa a estas horas?

—Lisbeth —insistió Gerard—, abra, abra deprisa. Paul está enfermo.

Se entreabrió la puerta tras una pausa. La voz continuó por la abertura.

—¿Enfermo? Es un truco para que abra. ¿Es verdad semejante mentira?

—Paul está enfermo, dese prisa, está tiritando en esa banqueta.

La puerta se abrió de par en par. Apareció una muchacha de dieciséis años. Se parecía a Paul; tenía sus mismos ojos azules sombreados por pestañas negras, las mismas mejillas pálidas. Ciertas líneas acusaban un par de años más y, bajo su corta cabellera, rizada, el rostro de la hermana, que dejaba de ser un esbozo y hacía aparecer el del hermano un tanto tierno, se organizaba, se orientaba apresurada y desordenadamente hacía la belleza.

Desde el oscuro vestíbulo lo primero que pudo verse surgir fue esta blancura de Elisabeth, y el manchón de un delantal de cocina demasiado largo para ella.

La realidad de lo que ella había creído una farsa impidió que prorrumpiera en exclamaciones. Entre ella y Gérard sostuvieron a Paul, que daba traspiés y dejaba colgar su cabeza. Desde el vestíbulo, quiso Gérard explicar lo ocurrido.

—Especie de idiota —musitó Elisabeth—, no hay pifia en la que no participe usted. ¿No puede hablar sin gritar? ¿Quiere que mamá se entere?

Atravesaron un comedor rodeando la mesa y entraron, a la derecha, en el dormitorio de los hermanos. Esta habitación contenía dos minúsculas camas, una cómoda, una chimenea y tres sillas. Entre las dos camas, una puerta daba a un tocador-cocina, al que también se accedía por el vestíbulo. Una primera ojeada por la habitación no dejaba de sorprender. De no ser por las camas, hubiera podido tomársela por un cuarto trastero. Cajas, ropa, toallas de felpa cubrían el suelo. Una cartera con su cinta al aire. En medio de la chimenea, reinaba un busto de escayola en el que, con tinta, habían añadido ojos y bigotes; y, por todas partes, clavados con chinchetas, páginas de revistas, de periódicos, programas, que figuraban artistas de películas, boxeadores, asesinos.

Elisabeth se abrió paso apartando las cajas a patadas. Soltaba tacos. Por fin, tendieron al enfermo en una cama rebotante de libros. Gérard relató la pelea.

—Esto es demasiado —exclamó Elisabeth—. Los señoritos se divierten con bolas de nieve mientras que yo hago de enfermera, mientras que yo debo cuidar a mi madre enferma. ¡Mi madre enferma! —gritaba, contenta con estas palabras que tan importante la hacían—. Cuido a mi madre enferma, y ustedes jugando a las bolas de nieve. ¡Y yo estoy segura de que es usted, especie de idiota, el que una vez más ha arrastrado a Paul!

Gérard callaba. Conocía el estilo apasionado del hermano y de la hermana, su vocabulario de colegiales, esa tensión que era la suya y que nunca se relajaba. Sin embargo, seguía siendo un tímido y siempre se quedaba algo impresionado.

—¿Quién cuidará a Paul, usted o yo? —continuaba ella—. ¿Por qué se queda usted ahí, como un tarugo?

—Mi pequeña Lisbeth...

—Yo no soy ni Lisbeth, ni su pequeña, le ruego que sea correcto. Por lo demás...

Una lejana voz interrumpió el apostrofe:

—Gérard, amigo mío —decía Paul entre dientes—, no escuches a esta sucia tipeja... Lo que puede fastidiarnos.

Elisabeth saltó con el insulto:

—¡Tipeja! Pues bien, individuos, arréglenselas sin mí. Cuídate solito. ¡Es el colmo! ¡Un idiota que ni siquiera aguanta las bolas de nieve, y yo tengo que ser lo bastante absurda para, encima, envenenarme la sangre por él!

«Fíjese, Gérard —continuó sin pausa—, mire».

Con un repentino impulso, envió su pierna derecha hacia arriba, más alta que su cabeza.

—Desde hace dos semanas trabajo en ello.

Volvió a comenzar su ejercicio.

—¡Y ahora, váyase! ¡Largo!

Le indicaba la puerta.

Gérard dudaba, en el umbral.

—Quizá... —farfulló—, haría falta llamar a un médico.

Elisabeth lanzó su pierna.

—¿Un médico? Esperaba su consejo. Tiene usted una inteligencia singular. Sepa que el médico visita a mamá a las siete y que le haré ver a Paul. Venga, ¡fuera! —concluyó; y como Gérard no sabía qué cara poner:

—Por una de esas casualidades, ¿no será usted médico? ¿No? Entonces, ¡váyase! Pero ¿es que nunca se va a ir usted?

El pie de ella daba golpecitos y su mirada le enviaba un duro relámpago. Se batió en retirada.

Como salía retrocediendo y el comedor estaba a oscuras, derribó una silla:

—¡Idiota! ¡Idiota! —repetía la muchacha—. No la levante, tirarías otra. ¡Lárguese deprisa!, y sobre todo no dé un portazo al salir.

En el descansillo, Gérard pensó que había un coche esperándole y que en sus bolsillos no había ni un céntimo. No se atrevía a volver a llamar. Elisabeth no le abriría o bien creería que era el doctor quien llamaba y le abrumaría con sus sarcasmos.

Vivía en la calle Laffitte, criándose en casa de su tío. Decidió hacerse conducir allí, explicar las circunstancias y conseguir que su tío pagara al taxista.

Circulaba, encajado en el rincón en el que poco antes se recostaba su amigo. Con toda intención, dejaba que su cabeza cayera hacia atrás con las sacudidas del trayecto. No intentaba jugar el juego; sufría. Tras un periodo fabuloso, acababa de reanudar su contacto con la desconcertante atmósfera de Paul y Elisabeth. Elisabeth le había despertado de él, le había recordado que la debilidad de su hermano se complicaba con crueles caprichos. Paul vencido por Dargelos, Paul víctima de Dargelos, no era el Paul cuyo esclavo era Gérard. Gérard se había comportado en el coche un poco como un loco que abusa de una muerta y, sin representarse esta idea con tanta crudeza, se daba cuenta de que debía la dulzura de esos minutos a una combinación de nieve y síncope, a una especie de quiproquo. Convertir a Paul en un personaje activo en este paseo era tanto como atribuir el reflejo fugaz del paso de los bomberos a un regreso de la sangre a su rostro.

Desde luego que conocía a Elisabeth, el culto que ella reservaba a su hermano y la amistad que él podía esperar como consecuencia de ello. Elisabeth y Paul le querían mucho, y él conocía lo tempestuoso de su amor, los relámpagos que sus miradas intercambiaban, el choque de sus caprichos, sus lenguas viperinas. En la tranquilidad recobrada, con la cabeza caída, bamboleante, con el cuello frío, colocaba las cosas en su lugar. Pero si estas reflexiones le indicaban que detrás de las palabras de Elisabeth existía un corazón ardiente y tierno, también volvían a recordarle el síncope, la realidad de este síncope, un síncope para mayores y las consecuencias que no dejaría de tener.

En la calle Laffitte, le rogó al chófer que esperara un momento. El chófer refunfuñaba. Subió los peldaños de la escalera de cuatro en cuatro, encontró a su tío y convenció al buen hombre.

Abajo, lo único que mostraba la calle vacía era su nieve. El conductor, cansado de esperar, indudablemente había aceptado irse con algún peatón persuasivo que se había ofrecido a abonar el servicio debido. Gérard se guardó el dinero en el bolsillo.

—No diré nada —pensó—. Le compraré algo a Elisabeth y con eso tendré un pretexto para volver a por noticias.

En la calle Montmartre, tras la huida de Gérard, Elisabeth entró en la habitación de su madre que constituía, junto con un pobre salón, el ala izquierda del piso. La enferma dormitaba. Desde que, cuatro meses antes, un ataque la hubiera paralizado en lo mejor de sus fuerzas, esta mujer de treinta y cinco años parecía una anciana y deseaba morir. Su marido la había embrujado, mimado, arruinado, abandonado. Durante tres años había hecho breves apariciones en el domicilio conyugal. Representaba en él horribles escenas. Una cirrosis de hígado le hacía regresar al hogar. Exigía que le cuidaran. Amenazaba con matarse, blandiendo un revólver. Tras cada crisis, volvía con su amante, que le echaba de su lado cuando el mal se hacía sentir de nuevo. Una vez vino, pataleó, se acostó y murió, incapaz de irse, en casa de la esposa con la que se negaba a vivir.

En su rebeldía esta mujer apagada se convirtió en una madre que abandonaba a sus hijos, se maquillaba, cambiaba de muchacha cada semana, bailaba y se procuraba dinero por cualquier medio.

Las máscaras pálidas de Elisabeth y de Paul venían de ella. De su padre, habían heredado el desorden, la elegancia, los furiosos caprichos.

¿Para qué vivir?, pensaba ella; el médico, un viejo amigo de la familia no dejaría nunca que los niños se perdieran. Una mujer impedida extenuaba a la muchacha y la casa entera.

—¿Duermes, mamá?

—No, sólo dormito.

—Paul tiene un esguince; le he acostado; cuando venga el doctor, le diré que le vea.

—¿Le duele?

—Le duele cuando anda. Te manda un beso. Está ahora recortando periódicos.

La enferma suspiró. Desde hacía mucho tiempo, dejaba todo en manos de su hija. Era egoísta como lo son los enfermos. Tampoco le interesaba saber más del asunto.

—¿Y la muchacha?

—Lo mismo da.

Elisabeth volvió a su habitación. Paul se había vuelto contra la pared.

Se inclinó sobre él:

—¿Estás dormido?

—Déjame en paz.

—Muy amable.

Estás ido (en el dialecto fraterno, *estar ido*^[10] significaba el estado provocado por el juego; decían: *me voy a ir, me voy, estoy ido*. Molestar al jugador ido constituía una falta imperdonable).

—Estás ido y yo, en cambio, bien ajetreada. Eres un tipejo. Un tipo infecto. Dame tus pies para que te los descalce. Tienes los pies helados. Espera que te prepare un caldo.

Colocó los zapatos embarrados al lado del busto y desapareció en la cocina. Pudo oírla encendiendo el gas. Luego, volvió y obligó a Paul a dejarse quitar la ropa por ella. Él refunfuñaba pero se dejaba hacer. Cuando su ayuda se hacía indispensable, Elisabeth decía: «Levanta la cabeza, o levanta tu pierna» y «si te haces el muerto no puedo pasar esta manga».

Mientras lo hacía, ella vaciaba sus bolsillos. Tiró al suelo un pañuelo con manchas de tinta, unos mixtos, unos rombos de azofaifa pegados entre sí y con copos de lana adheridos. Luego, abrió un cajón de la cómoda y metió en él lo demás: una manita de marfil, una canica de ágata, un capuchón de pluma.

Era el tesoro. Tesoro imposible de describir, de tanto como los objetos del cajón habían alterado su utilidad dotándose de valores simbólicos, y que no ofrecía al profano sino el espectáculo de un revoltijo de llaves inglesas, de tubos de aspirina, de

anillos de aluminio y de bigudíes.

El caldo estaba caliente. Separó las mantas renegando, extendió una camisola y le quitó la camisa que todavía llevaba igual que se desuella a un conejo. El cuerpo de Paul detenía cada vez sus brusquedades. Las lágrimas le venían a los ojos a la vista de un donaire semejante. Le tapó, le remetió la ropa y terminó sus cuidados con un «¡Duerme, imbécil!», acompañado por un gesto de despedida. Luego, con la mirada fija y las cejas fruncidas, con la lengua un poco sacada entre los labios, ejecutó algunos ejercicios.

Un timbrazo vino a sorprenderla. Costaba oír el timbre; lo habían envuelto en trapos. Era el médico. Elisabeth le condujo por la pelliza hacia la cama de su hermano y le puso al corriente.

—Déjanos, Lise. Tráeme el termómetro y espérame en el salón. Quiero auscultarle y no me gusta que se muevan a mi alrededor ni que me miren.

Elisabeth atravesó el comedor y entró en el salón. La nieve continuaba haciendo milagros en él. De pie tras un sillón, la niña miraba esta habitación desconocida que la nieve suspendía en el aire. La reverberación de la acera de enfrente proyectaba sobre el techo algunas ventanas de sombra y de penumbra, un encaje de luz por cuyos arabescos circulaban las siluetas de los viandantes, más pequeñas que al natural.

Este engaño de una habitación suspendida en el vacío se veía reforzado por un algo de vida propia de ese hielo que semejaba un inmóvil espectro entre la cornisa y el suelo. De vez en cuando, un automóvil lo barría todo con un ancho trazo negro.

Elisabeth intentó jugar el juego. Era imposible. Notaba los latidos de su corazón. Para ella, al igual que para Gérard, la continuación de la batalla de bolas de nieve dejaba de formar parte de su espacio de leyenda. El médico la devolvía a un mundo severo en el que el temor existe, en el que las personas tienen fiebre y pillan la muerte^[11]. Durante unos segundos, imaginó a su madre parálitica, a su hermano moribundo, una sopa traída por una vecina, la carne fría, los plátanos, las galletas comidas en cualquier momento, la casa sin muchacha, sin amor.

A veces, Paul y ella misma se alimentaban con caramelos de cebada que cada uno devoraba en su cama mientras intercambiaban insultos y libros; pues no leían sino algunos libros, siempre los mismos, atiborrándose de ellos hasta la saciedad. Este empalago formaba parte de un ceremonial que comenzaba con un minucioso repaso a las camas, que habían de quedar libres de migajas y pliegues, continuaba con horribles misturas y terminaba con el juego para el que, al parecer, el hartazgo servía de inmejorable impulso inicial.

—¡Lise!

Elisabeth se encontraba ya lejos de la tristeza. La llamada del médico la trastornaba. Abrió la puerta.

—Mira —dijo—; no merece la pena que te figures lo que no es. No es grave. No es grave pero sí serio. Ya tenía el pecho débil. Un papirotazo hubiera sido suficiente.

Ni hablar de que vuelva a clase. Reposo, reposo y reposo. Has hecho bien diciendo que era un esguince. No adelantamos nada preocupando a tu madre. Ya no eres una niña pequeña; cuento contigo. Llama a la muchacha.

—Ya no tenemos muchacha.

—Perfecto. Desde mañana mismo haré venir un par de asistentes que se relevarán y se ocuparán de la casa. Comprarán lo que haga falta y tú te encargarás de controlar a todo el mundo.

Elisabeth no daba las gracias. Acostumbrada a vivir entre milagros, los aceptaba sin sorprenderse. Los esperaba y siempre ocurrían.

El doctor visitó a su enferma y se fue.

Paul dormía. Elisabeth escuchó su respiración y le contempló. Una pasión violenta la empujaba hacia los dengues, las caricias. A un enfermo dormido no se le molesta. Se le vigila. Se le descubren manchas malvas bajo los párpados, se observa su labio superior que se hincha y sobrepasa el inferior, se pega la oreja al brazo ingenuo. ¡Qué tumulto escucha el oído! Elisabeth tapa su oreja izquierda. Sus propios sonidos se añaden a los de Paul. Se angustia. Se diría que el tumulto aumenta. Si sigue aumentando, es la muerte.

—¡Querido!

Ella le despierta.

—¡Eh! ¿Qué?

Él estira sus músculos. Ve un rostro alterado.

—¿Qué te pasa, te has vuelto loca?

—¡Yo!

—Sí, tú. ¡Qué pelma! ¿No quieres dejar que los demás duerman?

—¡Los demás! También yo podría dormir, y en cambio estoy en vela, te doy de comer, soy yo quien escucha el ruido que haces.

—¿Qué ruido?

—Un maldito ruido.

—¡Idiota!

—Y yo que quería darte una formidable noticia. Pero puesto que soy una idiota, ya no pienso anunciártela.

La gran noticia tentaba a Paul. Evitó una estratagema demasiado evidente.

—Tu noticia, puedes guardártela —dijo—. Me importa un rábano.

Elisabeth se desnudó. Ningún pudor existía entre la hermana y el hermano. Esta habitación era una concha en la que vivían, se lavaban, se vestían, como dos miembros de un mismo cuerpo.

Colocó carne fría de vaca, unos plátanos, leche sobre una silla próxima al enfermo, trajo galletas y granadina junto a la cama vacía y se acostó en ella.

Masticaba y leía en silencio cuando Paul, devorado por la curiosidad, le preguntó por lo que el doctor había dicho. Poco le importaba el diagnóstico. Quería la gran

noticia. Pero la noticia debía proceder de lo otro.

Sin levantar los ojos de su libro y sin dejar de masticar, Elisabeth, a la que la pregunta venía ahora a molestar y que temía las consecuencias de una negativa, lanzó con un tono indiferente:

—Ha dicho que ya no volverías a la jaula^[12].

Paul cerró los ojos. Un atroz malestar le hizo ver a Dargelos, a un Dargelos que continuaría viviendo lejos, un futuro en el que Dargelos no ocupaba ningún lugar. El malestar se hizo tan grande que llamó:

—¡Lise!

—¿Eh?

—Lise, no me encuentro bien.

—¡Vamos, hombre!

Ella se levantó, cojeando, con una pierna entumecida.

—¿Qué quieres?

—Quiero..., quiero que te quedes a mi lado, junto a mi cama.

Brotaron sus lágrimas. Lloraba como los niños muy pequeños, haciendo hociquitos, embadurnándose con viscosidades y mocos.

Elisabeth empujó su cama hasta delante de la puerta de la cocina. Casi se juntaba con la cama de su hermano, separada de la suya sólo por una silla. Volvió a acostarse y acarició la mano del infeliz.

—Venga, venga... —decía—. Vaya con este idiota. Le dicen que no volverá a ir a clase y se echa a llorar. Piensa que vamos a vivir ahora encerrados en nuestra habitación. Tendremos enfermeras de blanco, el doctor lo ha prometido, y yo no saldré más que a por caramelos y a la biblioteca.

Las lágrimas dibujaban señales húmedas en la pobre cara pálida y algunas, cayendo del extremo de las pestañas, tamborileaban en la almohada.

Ante ese desastre que no dejaba de intrigarla, Lise se mordía los labios.

—¿Tienes canguelo? —preguntó.

Paul agitó la cabeza a izquierda y derecha.

—¿Te gusta trabajar?

—No.

—Entonces ¿qué pasa? ¡Corta ya!... ¡Oye! (Ella le sacudía los brazos). ¿Qué te parece si jugamos al juego, quieres? Suénate. Mira. Te estoy hipnotizando.

Ella se le acercaba, abría unos ojos enormes.

Paul lloraba, sollozaba. Elisabeth se sentía cansada. Quería jugar al juego; quería consolarle, hipnotizarle; quería comprender. Pero el sueño dispersaba sus esfuerzos con anchos surcos negros que giraban como los de los automóviles en la nieve.

3

Al día siguiente se organizaron los turnos. A las cinco y media, una enfermera en bata blanca abrió la puerta a Gérard que traía unas violetas de Parma artificiales envueltas en papel de cartón. Elisabeth quedó seducida.

—Vaya a ver a Paul —dijo sin malicia—. Yo estoy ocupada con la inyección de mamá.

Paul, lavado, peinado, tenía hasta casi buen aspecto. Pidió noticias del Condorcet. Las noticias eran apabullantes.

Por la mañana, Dargelos había sido llamado al despacho del director. El director había querido retomar el interrogatorio que había comenzado el jefe de estudios.

Dargelos, exasperado, contestó con algo parecido a un «¡Vale, vale!», con unos modales tan insolentes que el director, incorporado de su sillón, le amenazó con su puño por encima de la mesa. Entonces, Dargelos sacó de su chaqueta un cucurucho de pimienta y le lanzó su contenido en plena cara.

El resultado fue tan terrible, tan prodigiosamente inmediato, que Dargelos, espantado, trepó encima de una silla en un reflejo de defensa contra alguna esclusa que se abriera, contra cualquier brutal inundación. Desde este lugar elevado, contemplaba el espectáculo de un anciano cegado, que arrancaba el cuello de su camisa, que se retorció sobre la mesa, que bramaba y presentaba todos los síntomas del delirio. El espectáculo de ese delirio y de Dargelos, encaramado, estúpido como el día anterior cuando había lanzado la bola de nieve, detuvo en seco en el umbral al jefe de estudios que acudía, atraído por los quejidos.

Al no existir la pena de muerte en los colegios, expulsaron a Dargelos y condujeron al director a la enfermería. Dargelos atravesó el peristilo con la cabeza erguida, inflados los carrillos, sin estrechar la mano de nadie.

Es fácil imaginar la emoción del enfermo al que su amigo cuenta este escándalo. Puesto que Gérard no muestra ninguna señal de triunfo, él no manifestará su pena. Sin embargo, es más fuerte que él^[13], pregunta:

—¿Sabes dónde vive?

—No, amigo mío; un tipo como éste nunca da sus señas.

—¡Pobre Dargelos! Así que eso es todo lo que nos queda de él. Trae las fotos.

Gérard busca dos de ellas, detrás del busto. En una figuran los alumnos de la clase, escalonados según su estatura. A la izquierda del maestro, Paul y Dargelos aparecen sentados en cuclillas en el suelo. Dargelos cruza sus brazos. Como un jugador de fútbol, exhibe orgullosamente sus robustas piernas, uno de los atributos de su poder.

La otra toma le muestra vestido con un disfraz de Athalie. Los alumnos habían

montado *Athalie*^[14] para una festividad de San Carlomagno. Dargelos había querido representar el papel que servía de título a la pieza de teatro. Bajo sus velos, sus oropeles, parece un joven tigre, con algún parecido a las grandes actrices trágicas de 1889.

Mientras Paul y Gérard se entregaban a sus recuerdos, Elisabeth entró.

—¿Lo ponemos? —dijo Paul agitando la segunda fotografía.

—¿Si ponemos qué? ¿Dónde?

—¿En el tesoro?

—¿Qué es lo que metemos al tesoro?

El rostro infantil volvía a mostrarse suspicaz. Ella veneraba el tesoro. Incorporar un nuevo objeto al tesoro no era ninguna pamplina. Exigía que se la consultara.

—Te estamos consultando —contestó su hermano—, es la foto del tipo que me tiró la bola de nieve.

—A ver.

Ella inspeccionó largo tiempo la toma y no contestó.

Paul añadió:

—Me lanzó una bola de nieve, le ha tirado pimienta al director, le han expulsado de la jaula.

Elisabeth estudiaba, pensaba, paseaba arriba y abajo, se mordía la uña del dedo pulgar. Por fin, entreabrió el cajón, deslizó el retrato por la rendija, volvió a cerrarlo.

—Tiene una jeta que no me gusta —dijo—. Jirafa, no fatigue a Paul (era el apodo amistoso de Gérard); me vuelvo con mamá. Estoy vigilando a las enfermeras. Y no sé si saben lo difícil que es eso. Quieren tomar *iniciativas*. No puedo dejarlas solas ni un instante.

Y, medio en serio medio en broma, salió de la habitación pasando la mano por sus cabellos con un gesto teatral mientras fingía arrastrar una pesada cola de vestido.



Fotografía de 1901: Cocteau admira a su modelo Dargelos,
compañero en la misma clase

Gracias al médico la existencia adoptó un ritmo más normal. Esta especie de comodidad apenas influía sobre los niños, puesto que ellos disponían de la suya propia que no era de este mundo. Lo único que podía atraer a Paul al colegio era Dargelos. Con Dargelos expulsado, Condorcet se convertía en una cárcel.

Por lo demás, el prestigio de Dargelos comenzaba a modificar su tonalidad. No es que disminuyera. Por el contrario, el alumno crecía, despegaba, subía hasta el cielo de la habitación. Sus ojos vencidos, sus rizos, sus gruesos labios, sus anchas manos, sus rodillas condecoradas, adoptaban poco a poco la apariencia de una constelación. Se movían, giraban, separados por el vacío. En resumen, Dargelos había ido a reunirse con su fotografía en el tesoro. Modelo y fotografía se identificaban. El modelo se estaba haciendo inútil. Una forma abstracta idealizaba al hermoso animal, enriquecía los accesorios del espacio mágico, y Paul, liberado, gozaba voluptuosamente de una enfermedad que para él ya no significaba sino unas vacaciones.

Los consejos de las enfermeras no habían conseguido imponerse sobre el desorden de la habitación, que se agravaba y ya formaba como calles en su interior. Esas cajas como perspectivas de edificios, esos lagos de papel, esas montañas de ropa componían la ciudad del enfermo y su decorado. Elisabeth se deleitaba demoliendo puntos de vista esenciales, destruyendo montañas con el pretexto de coladas y alimentando a manos llenas esa borrascosa temperatura sin la que ninguno de los dos hubiera podido vivir.

Gérard venía cada día, recibido con andanadas de injurias. Sonreía, inclinaba la cabeza. Una dulce costumbre le inmunizaba contra semejantes acogidas. Ya no le impresionaban y hasta saboreaba su caricia. Frente a su sangre fría, los niños estallaban en risas, fingiendo entonces encontrarle ridículo, «heroico», y haciendo como si reventaran de hilaridad comunicándose cosas que le concernían y que guardaban en secreto.

Gérard conocía el programa. Invulnerable, aguantaba, examinaba la habitación, buscaba las huellas de algún capricho reciente que ya nadie comentaría. Por ejemplo, un día pudo leer, escrito en mayúsculas con jabón sobre un espejo: *El suicidio es un pecado mortal*.

Este lema encendido y que subsistió largo tiempo debía representar en el espejo el mismo papel que los bigotes de la escultura. Parecía tan invisible para los niños como si lo hubieran escrito con agua. Era la prueba del lirismo de curiosos episodios que nadie presenciaba.

Con una frase poco afortunada que desviara los tiros, Paul la tomaba con su hermana. Entonces la pareja abandonaba una presa demasiado fácil y aprovechaba el rodaje previo para lanzarse:

—¡Ah! —suspiraba Paul—, cuando tenga una habitación para mí solo...

—Y yo la mía.

—¡Sí que estará bien tu habitación!

—¡Mejor que la tuya!

—Fíjese, Jirafa, ahora querrá hasta una lámpara de araña...

—¡Cállate!

—Jirafa, tendrá una esfinge de escayola ante la chimenea y quiere pintar con ripolín una araña Luis XIV.

Ella reventaba de risa.

Es cierto, tendré una esfinge y una araña. Tú eres demasiado inútil para entenderlo.

—Pues, por lo que a mí respecta, me niego a quedarme aquí. Viviré en un hotel. Tengo lista la maleta. Me iré a un hotel. ¡Que se cuide solito! Me niego a quedarme aquí. Ya tengo la maleta. Me niego a vivir con este gahnápiro.

Todas esas escenas concluían con Elisabeth sacando la lengua, con su salida de la habitación, con el saqueo de las arquitecturas del desorden a zapatillazos. Paul escupía hacia ella, ella cerraba la puerta de golpe y se seguían oyendo luego otros portazos.

Paul padecía a veces pequeñas crisis de sonambulismo. Estas crisis, muy cortas, apasionaban a Elisabeth y no la asustaban. Eran lo único que conseguía obligar al maníaco a que saliera de la cama.

En cuanto Elisabeth veía aparecer una larga pierna que se movía de una manera determinada, retenía su respiración, atenta a los tejemanejes de la estatua viviente que merodeaba con destreza para después volverse a acostar e instalarse como antes.

La muerte repentina de su madre detuvo estas tempestades. La amaban, y, si la trataban bruscamente, es porque la imaginaban inmortal. Todo se complicó en la medida en que se sintieron responsables, ya que se había muerto sin que lo notaran una tarde en que Paul, que por primera vez se había levantado, y su hermana se peleaban en su habitación.

La enfermera estaba en la cocina. La pelea degeneraba en batalla y la pequeña, con las mejillas inflamadas, intentaba refugiarse en el sillón de la enfermera cuando, trágicamente, se encontró frente a una anciana desconocida que la observaba, con los ojos y la boca abiertos de par en par.

Los rígidos brazos del cadáver, sus dedos agarrotados en el sillón conservaban intacta una de esas actitudes que la muerte sabe improvisar y que sólo a ella pertenecen. El doctor preveía esta conmoción. Los niños, solos, incapaces de reaccionar, miraban, lívidos, ese grito petrificado, esa substitución de una persona viva por un maniquí, este furioso Voltaire que les resultaba desconocido^[15].

Debían conservar una impresión duradera de esta visión. Tras las ceremonias del

duelo, las lágrimas, el pasmo, la recaída de Paul, las palabras de consuelo del médico y del tío de Gérard que se ocuparon de ellos contratando a una enfermera, los niños se encontraron solos cara a cara.

En vez que hacerles más penoso el recuerdo de su madre, las circunstancias fabulosas de su muerte vinieron en su ayuda. El rayo que la había fulminado dejaba de ella una imagen macabra, sin la menor relación con la madre que echaban de menos. Además, en unos seres tan puros, tan salvajes, una ausente que sólo por hábito es llorada corre el riesgo de perder rápidamente su lugar. No hacen caso de los convencionalismos. Les guía el instinto animal y ya sabemos lo que es el cinismo filial de los animales. Pero la habitación exigía la intervención de lo inaudito. Lo inaudito de esta muerte protegía a la muerta como un sarcófago pagano y, sorprendentemente, de la misma manera que la infancia recuerda un episodio grave a causa de un detalle nimio, iba a conferirle el lugar de honor en el cielo de los sueños.

La recaída de Paul fue larga y puso su vida en peligro. La enfermera Mariette se tomaba en serio su trabajo. El médico se había enfadado. Quería tranquilidad, descanso, sobrealimentación. Pasaba por el piso para dar sus órdenes, para dejar las cantidades que hacían falta, y volvía a pasar para estar seguro de que se cumplían sus órdenes.

Elisabeth, arisca al principio, agresiva, había ido dejándose vencer finalmente por el ancho y rosado rostro de Mariette, por sus rizos grises y por su entrega. Entrega a prueba de cualquier cosa. Amante de un nieto que vivía en Bretaña, esta abuela, esta bretona inculta descifraba los jeroglíficos infantiles.

Unos jueces íntegros hubieran dictaminado que Elisabeth y Paul eran unos niños difíciles, hubieran alegado la herencia de una tía loca, de un padre alcohólico. Complicados, sin lugar a dudas, lo eran tanto como una rosa, y tales jueces tanto como la propia complicación. Mariette, simple como la simplicidad, adivinaba lo invisible. Ella se movía a gusto en este clima infantil. No buscaba tres pies al gato. Se daba cuenta de que el ambiente de la habitación era más ligero que el aire. El vicio no hubiera aguantado en ella más de lo que algunos microbios soportan la altura. Ambiente puro, vivaracho, en el que nada torpe, bajo, vil, podía penetrar. Mariette admitía, protegía igual que se admite a un genio y se protege su trabajo. Así, su simplicidad le confería el genio de la comprensión capaz de respetar al genio creador de la habitación. Porque se trataba, efectivamente, de una obra maestra que los niños creaban, una obra maestra que ellos mismos *eran*, al margen de la inteligencia, y que resultaba maravillosa por su falta de orgullo y de finalidad.

¿Es preciso decir que el enfermo se aprovechaba de su cansancio y manejaba a su antojo su fiebre? Se callaba, ya no reaccionaba ante los insultos.

Elisabeth anduvo enfurruñada, se enclaustró en un mutismo desdeñoso. Cansada de este mutismo, pasó de su papel de arpía al de nodriza. Se prodigaba, adoptaba un tono de voz dulce, caminaba de puntillas, abría o cerraba las puertas con mil precauciones, trataba a Paul como a un *minus habens*, como a un número, como si fuera un pobre deshecho digno de compasión.

Se haría enfermera de hospital. Mariette le enseñaría. Permanecía encerrada durante horas enteras en el salón que hacía esquina con el busto del bigote, con camisas desgarradas en vendas, con guata hidrófila, gasas, imperdibles. Por todos los muebles podía encontrarse ese busto de escayola con los ojos extraviados, con la cabeza vendada. Mariette se moría de miedo cada vez que, al entrar en una habitación, lo distinguía en la penumbra.

El médico felicitaba a Elisabeth, asombrado por semejante metamorfosis.

Y aquello continuaba. Ella se obstinaba, se convertía en el personaje que interpretaba. Porque nunca, en ningún momento, nuestros jóvenes protagonistas se

percataban del espectáculo que ofrecían al exterior. Por lo demás, tampoco es que lo ofrecieran, les importaba poco ofrecerlo. Esta atractiva habitación, devoradora, la amueblaban con sueños, pensando detestarla. Proyectaban tener habitaciones personales y ni siquiera pensaban utilizar la que había quedado vacía. Para ser exactos, Elisabeth sí que lo había pensado durante una hora. Pero el recuerdo de la muerte, sublimado por la habitación compartida, todavía la asustaba demasiado. Puso como pretexto que debía atender al enfermo y se quedó.

La enfermedad de Paul se complicaba con la crisis de crecimiento. Se quejaba de calambres, inmóvil en un estudiado cobijo de almohadones. Elisabeth no le escuchaba, colocaba el índice en sus labios y se alejaba con un andar de muchacho que regresa a casa de noche y tarde y atraviesa el vestíbulo con los zapatos en la mano, en calcetines. Paul se encogía de hombros y regresaba al juego.

En abril, se levantó. No se sostenía de pie. Sus nuevas piernas le soportaban con dificultad. Elisabeth, profundamente humillada porque la aventajaba en una buena media cabeza, se vengaba comportándose como una santa. Le sostenía, le sentaba, le ponía algún chal, le trataba como si fuera un anciano achacoso.

Paul esquivaba instintivamente la trampa^[16]. Al principio, el nuevo comportamiento de su hermana le había desconcertado. Ahora estaba deseando vencerla; pero las reglas del desafío que mantenían desde su nacimiento le aconsejaron la actitud oportuna. Por lo demás, esta actitud pasiva estimulaba su pereza. Elisabeth bullía para sus adentros. También en esta ocasión crearon un nuevo modelo de pelea, una lucha en base a lo sublime, y se recompuso el equilibrio.

Gérard no podía pasarse sin Elisabeth que, en su corazón, iba ocupando insensiblemente el lugar de Paul. Para ser justos; lo que adoraba en Paul era la casa de la calle Montmartre, eran Paul y Elisabeth. La fuerza de las cosas hacía que la irradiación de Paul se trasladara sobre una Elisabeth que, dejando de ser una niña y convirtiéndose en una muchacha, se deslizaba de la edad en la que los chicos se burlan de las chicas a aquella en la que las jovencitas perturban a los jovencitos.

Privado de visitas por orden del médico, quiso desquitarse y convenció a su tío para que invitara a Lise y al enfermo al mar. El tío era soltero, rico, estaba abrumado de consejos de administración. Había adoptado a Gérard, hijo de su hermana, viuda, muerta en el momento de su nacimiento. El buen hombre educaba a Gérard, que había de heredar su fortuna. Aceptó el viaje; también él descansaría un poco.

Gérard esperaba que le insultaran. Tuvo así la gran sorpresa de ser recibido por una santita y un papanatas que le expresaron su agradecimiento. Se preguntaba si la pareja no estaría meditando una broma o preparándole alguna agresión, cuando un breve fulgor entre las pestañas de la santa y un tic en la nariz del papanatas le advirtieron de qué juego se trataba. Evidentemente, no le concernía. Caía en mitad de un nuevo capítulo. Se desarrollaba un nuevo episodio. Debía adaptarse a su ritmo y se

felicité por ese amable comportamiento que auguraba una estancia en común acerca de la que el tío podría no tener demasiados motivos de queja.

En efecto, en lugar de los diablos que temía, el tío se maravilló ante unas naturalezas tan formales. Elisabeth jugaba a embelesarle:

—Sabe usted —melindreaba—, mi hermano pequeño es algo tímido...

—¡Pécora! —mascullaba Paul entre dientes. Pero, dejando de lado ese *pécora* que el atento oído de Gérard no dejó de oír, el hermano pequeño mantuvo la boca callada.

En el tren, necesitaron esforzarse fuera de lo normal para apaciguar su excitación. Ayudados por la elegancia natural de sus ademanes y de su espíritu, aquellos niños que nada conocían del mundo y a cuyos ojos aquellos vagones representaban el lujo, tuvieron suficiente dominio como para parecer acostumbrados a todo.

Quisieran o no, las literas les recordaron la habitación. Al instante, ambos supieron que pensaban lo mismo: «En el hotel, tendremos dos habitaciones y dos camas».

Paul no se movía. Por entre sus pestañas, Elisabeth observaba en sus menores detalles su azulado perfil bajo la luz mitigada de la lámpara. De ojeada en ojeada, esta profunda observadora había comprobado que, desde el período de las soledades que le aislaba, Paul, propenso a cierta apatía, ya no oponía a esta apatía la menor resistencia. La línea de su barbilla, algo huidiza, angulosa en ella, la irritaba. A menudo le había repetido: «Paul, ¡tu barbilla!», como las madres dicen «¡Ponte derecho!», o «Pon las manos encima de la mesa». Él le contestaba cualquier grosería, lo que no le impedía trabajar su perfil ante el espejo.

El año anterior, a ella se le había ocurrido dormir con una pinza para la ropa en la nariz, para conseguir un perfil griego. Una gomita elástica cortaba el cuello de Paul e imprimía en él una huella roja. Luego, había decidido mirar siempre de frente o de tres cuartos.

Ninguno de los dos se preocupaba por agradar. Esas tentativas privadas a nadie concernían.

Sustraído al dominio de un Dargelos, entregado a sí mismo desde el mutismo de Elisabeth, privado del chisporroteo vivificador de la discordia, Paul se deslizaba según su inclinación natural. Su débil naturaleza se ablandaba. Elisabeth había puesto el dedo en la llaga. Su solapada vigilancia estaba al acecho hasta de los menores indicios. Odiaba ese tipo de gula que saborea hasta las más pequeñas alegrías, el ronroneo, el relamerse. Esta naturaleza, toda de hielo y fuego, no podía admitir lo tibio. Como en la epístola al ángel de Laodicea: «*Ella lo vomitaba por su boca*^[17]». Animal de casta era, animal de casta quería que Paul fuera, y esta niña que por primera vez viaja en un expreso, en vez de escuchar el tam-tam de las máquinas, devora el rostro de su hermano, bajo esos gritos de loca, esa cabellera de loca, esa conmovedora cabellera de gritos que por momentos flota por encima del sueño de los viajeros.

A la llegada, una decepción esperaba a los niños. Los hoteles estaban invadidos por un sinfín de gente. Al margen de la habitación del tío, tan sólo quedaba otra, en el otro extremo del corredor. Les propusieron que Paul y Gérard durmieran en ella; para Elisabeth instalarían una cama en el cuarto de baño adyacente. Era tanto como decidir que Elisabeth y Paul dormirían en la habitación, y Gérard en el lavabo.

Desde la primera noche la situación se volvió insostenible; Elisabeth quiso bañarse, Paul también. La furia fría de ambos, sus alevosías, sus puertas cerradas de golpe o abiertas de improviso desembocaron en un baño cara a cara. Este hirviente baño en el que Paul, flotando como un alga y riendo como un bendito en el vapor, irritaba a Elisabeth, inauguró un periodo de patadas. Las patadas continuaron al día siguiente, en la mesa. Por encima de la mesa, el tío no recibía más que sonrisas. Por debajo, se libraba una guerra solapada.

Esta guerra de patadas y codazos no era la única muestra de una progresiva transformación. El encanto de los niños hacía de las suyas. La mesa del tío se convertía en el centro de una curiosidad que se expresaba mediante sonrisas. Elisabeth detestaba el trato de los demás, despreciaba a *los demás*, o bien se encaprichaba con una persona, de lejos, de forma maníaca. Hasta entonces, sus chaladuras se habían orientado hacia los protagonistas jóvenes y las mujeres fatales de Hollywood, cuyas enormes cabezas de estatuas pintadas empapelaban la habitación. El hotel no ofrecía recurso alguno. Las familias eran negras, feas, glotonas. Algunas niñas enclenques, llamadas al orden con algún sopapo, giraban su cuello hacia la mesa maravillosa. La lejanía les permitía seguir la guerra de las piernas y la tranquilidad de los rostros como si se produjeran en un escenario dispuesto para ello.

La belleza era para Elisabeth tan sólo un pretexto para muecas, pinzas nasales, pomadas, absurdos vestidos improvisados en soledad con trapos. Este éxito, lejos de engreírle, iba a convertirse en un juego que sería al juego lo que la pesca con caña es al trabajo ciudadano. Estaban de vacaciones de la habitación, «de la cárcel», decían, pues, olvidando su ternura, no reconociendo su poesía, respetándola mucho menos de lo que lo hacía Mariette, imaginaban que, mediante el juego, se evadían de una celda en la que debían vivir, atados a la misma cadena.

Este juego de veraneo comenzó en el comedor. Elisabeth y Paul, a pesar del espanto de Gérard, se entregaban a él bajo los ojos del tío que nunca encontraba sino sus caras de mosquitas muertas.

Se trataba de aterrorizar mediante una brusca mueca a las niñas enclenques y, para ello, era preciso esperar que se produjera un excepcional concurso de circunstancias. Tras un largo acecho, si, durante un instante de descuido general, una de las niñas, dislocada en su silla, volvía su mirada hacia la mesa, Elisabeth y Paul

esbozaban una sonrisa que se terminaba en una horrible mueca. La niña, sorprendida, giraba la cabeza. Unas cuantas repeticiones de la experiencia la desmoralizaban y provocaban su llanto. Se quejaba a la madre. La madre miraba a la mesa. Inmediatamente Elisabeth sonreía, le sonreían, y la víctima, sacudida, abofeteada, ya no volvía a moverse. Un codazo marcaba el tanto, pero ese codazo era de complicidad y precedía a las carcajadas. En la habitación terminaban por estallar; Gérard se moría de risa con ellos.

Una noche una niñita que no se había dejado pulverizar por una docena de muecas y que se contentaba con hundir la nariz en su plato, les sacó la lengua sin que nadie la viera, cuando se levantaron de la mesa. Esta réplica les encantó y acabó de liberar definitivamente el ambiente. Pudieron así recrear otro. A la manera de los cazadores o de los jugadores de golf, ardían en deseos de comentar, una y otra vez, sus hazañas. Admiraban a la niña, discutían sobre el juego, complicaban sus reglas. Los insultos volvieron a brotar con más ahínco.

Gérard les suplicaba que pusieran una sordina a sus voces, que cerraran los grifos que fluían sin cesar, que no intentaran inmovilizarse sumergiendo sus cabezas bajo el agua, que no se pegaran ni se persiguieran enarbolando sillas y pidiendo socorro. Odios y carcajadas se desplegaron juntos, pues, por mucho que se estuviera acostumbrado a sus repentinos cambios, resultaba imposible adivinar el instante en el que ambas piezas convulsas se reunirían para acabar por no formar sino un único cuerpo. Gérard esperaba y temía ese fenómeno. Lo deseaba^[18] a causa de los vecinos y de su tío; lo temía porque unía a Elisabeth y a Paul en su contra.

Pronto el juego fue ampliándose. El vestíbulo, la calle, la playa, las tablas de madera en la arena hicieron crecer su territorio. Elisabeth obligaba a Gérard a que les secundara. La banda infernal se diseminaba, corría, se arrastraba, se ponía de cuclillas, sonreía y hacía muecas, sembrando el pánico. Las familias arrastraban niños de cuellos destornillados^[19], con sus bocas abiertas, sus ojos desencajados. Les abofeteaban, les zurraban, les prohibían ir de paseo, les encerraban en sus casas. Esa plaga no hubiera conocido límites de no haber descubierto otro placer.

Ese nuevo placer era el robo. Gérard les seguía, sin atreverse a exponer sus temores. Esos robos tenían por único móvil el robo. En ellos no se mezclaba ni el lucro, ni el sabor de la fruta prohibida. Bastaba con morir de miedo. Los niños salían de las tiendas en las que entraban con el tío con los bolsillos llenos de objetos sin valor y que para nada podían servirles. Las reglas les prohibían coger objetos útiles. Un día, Elisabeth y Paul quisieron obligar a Gérard a devolver un libro porque estaba escrito en francés. Gérard fue perdonado con la condición de que robaría «algo muy difícil», decretó Elisabeth, «por ejemplo, una regadera».

El infortunado, al que los niños habían disfrazado con una amplia capa, llevó a cabo su condena, muerto de miedo. Su comportamiento era tan torpe y la joroba de la regadera tan extravagante, que el droguero, que no daba crédito a sus ojos por lo inverosímil del asunto, se quedó un buen rato mirándoles. —«¡Camina!, ¡camina!

¡idiota! —susurraba Elisabeth—, nos están mirando». Una vez esquinadas las calles peligrosas, respiraban y ponían pies en polvorosa.

Gérard soñaba, por la noche, que un cangrejo le atrapaba por el hombro con sus pinzas. Era el droguero. Llamaba a la policía. Detenían a Gérard. Su tío le desheredaba, etc...

Los robos: anillas de cortinas, destornilladores, interruptores, etiquetas, alpargatas de la talla 40, se amontonaban en el hotel, a modo de tesoro itinerante, falsas perlas de mujeres en viaje que guardan las auténticas en la caja fuerte.

El fondo real de este comportamiento de niños salvajes, lozanos hasta el crimen, incapaces de distinguir lo bueno de lo malo, era, en el caso de Elisabeth, un instinto que la hacía rectificar, mediante esos juegos de piratas, esa inclinación vulgar que tanto temía en Paul. Paul, acosado, aterrado, haciendo sus muecas, corriendo, insultando, ya no se reía como un bendito. Ya veremos hasta qué extremos iba a llegar ella con su intuitivo método de reeducación.

Volvieron. Gracias a la sal de un mar que sólo distraídamente habían contemplado, traían a su vuelta una fuerza que multiplicaba por diez sus destrezas. Mariette los encontró desconocidos. Le regalaron un broche que no procedía de ningún robo.



La habitación, dibujada por Cocteau, con sus actores y el espectador

Sólo a partir de esta fecha se lanzó a mar abierta la habitación. Su envergadura era mayor, su estiba más peligrosa, más altas sus olas.

En el peculiar mundo de los niños, podía hacerse la plancha e ir deprisa. Parecida a la del opio, la lentitud se hacía en él tan peligrosa como un récord de velocidad.

Cada vez que su tío estaba de viaje, que iba a inspeccionar las fábricas, Gérard se quedaba a dormir en la calle Montmartre. Le instalaban sobre montones de cojines y le tapaban con abrigos viejos. Frente a él, las camas se le imponían como el escenario de un teatro. En la iluminación de ese teatro se encontraba el origen de un prólogo que inmediatamente situaba el drama. En efecto, la luz se encontraba sobre la cama de Paul. Él la velaba con un trozo de tela de algodón. La tela de algodón cubría la habitación con una penumbra roja e impedía que Elisabeth viera con nitidez. Ella echaba pestes, se levantaba, quitaba la tela. Paul volvía a colocarla; tras una pelea en la que ambos tiraban del pingajo, el prólogo terminaba con la victoria de Paul que maltrataba a su hermana y volvía a cubrir la lámpara. Porque, desde que habían vuelto del mar, Paul podía con su hermana. Los temores de Lise cuando, al levantarse él, había podido comprobar su crecimiento eran fundados. Paul ya no aceptaba un papel de enfermo y la cura moral del hotel había cumplido su objetivo con creces. Por más que ella dijera: «El señor lo encuentra todo muy *agradable*. Una película es muy *agradable*, un libro es muy *agradable*, una música es muy *agradable*, un sillón es muy *agradable*, la granadina y la horchata son muy *agradables*. Mire, Jirafa, ¡me repugna! ¡Mírele! Fíjese. ¡Se está relamiendo! ¡Mire qué cabeza de carnero!», no por ello dejaba de notar al hombre que estaba substituyendo al niño de pecho. Como en las carreras, Paul le sacaba casi una cabeza. La habitación lo mostraba bien a las claras. En su parte superior, la habitación pertenecía a Paul, que no necesitaba esforzarse para alcanzar con la mano o con la mirada los accesorios del sueño. Abajo, era la habitación de Elisabeth, y cuando ella buscaba los suyos, rebuscaba, se zambullía, como si anduviera buscando un orinal.

Pero tampoco le costó demasiado encontrar nuevas torturas y recuperar la ventaja arrebatada. Ella que, antaño, operaba con armas varoniles, se replegó hacia los recursos de una naturaleza femenina a estrenar y lista para servir. Por eso acogía a Gérard de buen grado, presintiendo la utilidad de un público y que las torturas de Paul serían más vivas, si había un espectador presente.

El teatro de la habitación abría a las once de la noche. Con excepción de los domingos, no había matinales.

A los diecisiete años, Elisabeth parecía tener diecisiete; Paul aparentaba diecinueve a los quince. Salía. Callejeaba. Iba a ver películas *muy agradables*, a escuchar músicas *muy agradables*, seguía a muchachas *muy agradables*. Cuanto más

femeninas eran esas chicas, cuanto más buscaban llamar su atención, *más agradables* las encontraba.

A su regreso, relataba sus encuentros. Hacía sus descripciones con la franqueza maníaca de un primario. Esta franqueza, y la ausencia de vicio que denotaba, se convertían en sus labios en lo contrario del cinismo y en el colmo de la inocencia. Su hermana preguntaba, se burlaba, hacía ascos. De repente, un detalle que no podía ofender a nadie la ofendía. Inmediatamente adoptaba un aspecto muy digno, trincaba algún periódico y, disimulada tras sus páginas desplegadas de par en par, comenzaba su minuciosa lectura.

Por lo general, Paul y Gérard quedaban citados entre las once y las doce de la noche en la terraza de una cervecería de Montmartre; regresaban juntos. Elisabeth acechaba el choque apagado de la puerta, medía con sus pasos el vestíbulo de un lado a otro, agonizaba de impaciencia.

La puerta para vehículos señalaba su abandono del puesto de vigilancia. Corría a la habitación, se sentaba y empuñaba su lima.

La encontraban sentada, con una redecilla para los cabellos en la cabeza, con la lengua algo sacada, puliendo sus uñas.

Paul se desnudaba, Gérard recuperaba su batín; le instalaban, le arrebuñaban, y el espíritu de la habitación daba la señal para el comienzo de la función.

Insistamos una vez más, ninguno de los protagonistas de ese teatro, y ni siquiera el que hacía de espectador, se daban cuenta de que estaban representando un papel. A esa inconsciencia primitiva debía la habitación su eterna juventud. Sin que ellos se dieran cuenta, el cuarto (la habitación, si ustedes prefieren) se columpiaba al borde del mito.

La tela de algodón bañaba el decorado con una penumbra púrpura. Paul circulaba completamente desnudo, volvía a hacer su cama, alisaba la ropa, edificaba el cobijo de almohadones, colocaba sus ingredientes en una silla. Elisabeth, recostada sobre su codo izquierdo, con sus labios finos, severa como una *Théodora*^[20], miraba fijamente a su hermano. Con su mano derecha, se rascaba la cabeza hasta despellejársela. A continuación, untaba esas desolladuras con una pomada que sacaba de un bote colocado en la almohada.

—¡Idiota! —pronunciaba Paul, y añadía:

—No hay nada que me dé tanto asco como el espectáculo de esta idiota con su crema. En algún periódico ha leído que las actrices americanas se despellejaban y se ponían pomadas. Piensa que es bueno para el cuero cabelludo... ¡Gérard!

—¡Qué!

—¿Me oyes?

—Sí.

—Gérard, es usted bueno con ganas. Así que duérmase, no escuche a ese tipo.

Paul se mordía los labios. Sus ojos centelleaban. Se hacía un silencio. Al final, bajo la mirada húmeda, rota, sublime de Elisabeth, se acostaba, remetía su ropa,

intentaba posturas distintas para su nuca, no dudaba en volverse a levantar y en volver a levantar las sábanas cuando el interior de la cama no respondía exactamente a su ideal de comodidad.

Una vez alcanzado este ideal, ningún poder hubiera podido sacarle de su posición. Hacía más que acostarse, se embalsamaba; se rodeaba de vendas, de alimentos, de adornos consagrados; se iba donde las sombras.

Elisabeth esperaba esta instalación que decidía su aparición en escena y parece increíble que durante cuatro años hayan podido representar cada noche la misma pieza sin resolver de antemano su trama. Porque, con algunos retoques, era siempre la misma obra volviendo a comenzar. Quizá esos espíritus salvajes, obedientes a alguna orden, ejecutan un ejercicio tan inquietante como el que, durante la noche, cierra los pétalos de las flores.

Era Elisabeth quien introducía los retoques. Preparaba sorpresas. Una vez, dejó la pomada, se inclinó hasta el suelo y sacó de debajo de la cama una ensaladera de cristal. La ensaladera contenía unos cangrejos. Ella la estrechaba contra su pecho, la rodeaba con sus hermosos brazos desnudos, paseando una mirada golosa entre los cangrejos y su hermano.

—Gérard, ¿un cangrejo? ¡Sí, sí!, acérquese, acérquese, hacen la boca agua.

Ella conocía el gusto de Paul por la pimienta, el azúcar, la mostaza. El los comía con rebanadas de pan.

Gérard se levantó. Temía que la muchacha se enfadara.

—¡Cochina! —murmuró Paul—. No soporta los cangrejos. Detesta la pimienta. Lo que le cuesta...; hace a idea como si se le derritiera la boca.

La escena de los cangrejos debía prolongarse hasta que Paul, que ya no aguantaba más, le suplicara que le diera uno. Entonces le tenía ella a su merced y castigaba esa gula que detestaba.

—Gérard, ¿conoce usted algo más abyecto que un tipo de dieciséis años que se rebaja a pedir un cangrejo? Pasaría su lengua por la alfombra, sabe, andaría a gatas. ¡No!, no se lo lleve, que se levante, ¡que venga! Es demasiado infecto, en fin, semejante gran penco que se niega a moverse, que se muere de glotonería y que es incapaz de hacer un esfuerzo. Si le niego un cangrejo es por vergüenza ajena de él...

Venían después las profecías. Elisabeth las hacía únicamente las noches en las que se sentía en forma, como un oráculo^[21], poseída por el dios.

Paul se tapaba los oídos, o bien cogía un libro y leía en voz alta. El honor de estar en la silla correspondía a Saint-Simon, a Charles Baudelaire. Tras las profecías, decía:

—Escucha, Gérard —y continuaba en voz alta su lectura:

su mal gusto, su falda abigarrada
:an chal renqueante, su voz extraviada
frente achicada^[22].

Declamaba la soberbia estrofa sin darse cuenta de que ilustraba la habitación y la belleza de Elisabeth.

Elisabeth había cogido un periódico. Con una voz que pretendía imitar a la de Paul, leyó los sucesos. Paul gritaba: «¡Basta, basta!» Su hermana continuaba a voz en cuello.

Entonces, aprovechando que aquella loca furiosa no podía verle desde detrás del diario, sacó un brazo y, antes de que Gérard hubiera podido intervenir, le lanzó la leche con todas sus fuerzas.

—¡El miserable!, ¡el atroz!

La rabia sofocaba a Elisabeth. El periódico había quedado adherido a su piel como un trapo húmedo y la leche se escurría por doquier. Pero, puesto que Paul esperaba una crisis de llanto, supo dominarse:

—Tenga, Gérard —dijo—, ayúdeme, coja la servilleta, seque, lleve el periódico a la cocina. A mí —murmuró—, que precisamente iba a darle unos cangrejos... ¿Quiere usted uno? Tenga cuidado, la leche se escurre. ¿Tiene usted una servilleta? Gracias.

La reincidencia del tema de los cangrejos llegó hasta Gérard ya próximo al sueño. Ya no le apetecían los cangrejos. Estaba preparándose para zarpar. Sus glotonerías se debilitaban, arrojaban su lastre, le entregaban atado de pies y manos al río de los muertos.

Era el gran momento en el que Elisabeth utilizaba todo su conocimiento de la provocación para interrumpirle. Ella hacía lo posible para dormirle con sus negativas y, ya demasiado tarde, se levantaba, se acercaba a la cama, colocaba su ensaladera en las rodillas.

—Venga, sucio bicho, no soy tan mala. Tu cangrejo, te lo voy a dar.

El infeliz alzaba por encima del sueño una cabeza pesada, unos ojos que no se despegaban, hinchados, una boca que ya no respiraba el aire de los mortales.

—Venga, come. Quieres y luego no quieres. Come, o me voy.

Entonces, semejante a un decapitado que intentara restablecer un supremo contacto con este mundo, Paul entreabría los labios.

—Hay que verlo para creerlo. ¡Eh! ¡Paul! ¡Ahí tienes!, ¡tu cangrejo!

Ella rompía el caparazón, le empujaba la carne entre los dientes.

—¡Mastica entre sueños! ¡Mira, Gérard! Mira, es muy curioso. ¡Qué glotonería! ¡Hace falta ser innoble!

Y aparentando un interés de especialista, Elisabeth continuaba su tarea. Dilataba sus narices, sacaba algo la lengua. Severa, paciente, encorvada, parecía una loca que estuviera cebando a un niño muerto.

De esta instructiva sesión, Gérard retuvo tan sólo una cosa: Elisabeth le había tuteado.

Al día siguiente, también intentó tutearla a su vez. Se temía una bofetada, pero

ella adoptó el recíproco tuteo y aquello le produjo a Gérard como una profunda caricia.

Las noches de la habitación se prolongaban hasta las cuatro de la mañana. Eso hacía que se despertaran tarde. Hacia las once, Mariette les traía café con leche. Dejaban que se enfriara. Volvían a dormirse. Con el segundo despertar, el café con leche frío carecía de encanto. Al tercero, ya ni se levantaban. El café con leche podía esperar en las tazas. Lo mejor era enviar a Mariette al café Charles que había abierto recientemente en los bajos del edificio. Les traía bocadillos y aperitivos.

Ciertamente, la bretona hubiese preferido que le dejaran cocinar de una manera ordenada^[23], pero sacrificaba sus métodos y se prestaba de buen grado a las extravagancias de los niños.

A veces, les hacía darse prisa, les empujaba hacia la mesa, les servía a la fuerza.

Elisabeth se ponía un abrigo encima del camisón, se sentaba, pensativa, acodada, con su mejilla en una mano. Todas sus poses procedían de esas mujeres alegóricas que representan a la Ciencia, a la Agricultura, a los Meses. Paul se columpiaba en su silla, casi sin vestir. Uno y otra comían en silencio, como los saltimbanquis de un carromato, entre dos representaciones. La jornada les abrumaba. Les parecía vacía. Una corriente les arrastraba hacia la noche, hacia la habitación en la que volvían a la vida.

Mariette sabía hacer la limpieza sin alterar el desorden. De cuatro a cinco, cosía en la habitación que hacía esquina, transformada en cuarto de la ropa. Por la noche, preparaba una recena^[24] y regresaba a su casa. Eran las horas en que Paul deambulaba por las calles desiertas, buscando muchachas que se parecieran al soneto de Baudelaire.

A solas en casa, Elisabeth adoptaba actitudes altivas en el canto de los muebles. No salía más que para comprar sus sorpresas, regresando rápidamente para esconderlas. Vagaba de habitación en habitación, con la náusea de una desazón causada por esa habitación en la que una mujer había muerto, sin relación alguna con la madre que en ella vivía.

Ese malestar crecía a la caída del día. Entonces, entraba en esa habitación que las tinieblas invadían. Se mantenía erguida en su centro. La habitación se iba a pique, se abismaba y la huérfana se dejaba sepultar, con la mirada fija y las manos caídas, firme como un capitán a bordo de ella.

Hay casas, hay existencias que dejarían estupefactas a las personas razonables. No podrían comprender que un desorden que apenas parece poder mantenerse quince días más pueda aguantar varios años. Pues bien, esas casas, esas problemáticas existencias resisten perfectamente, numerosas, al margen de toda ley, en contra de cuanto cabría esperar. Pero en lo que la razón no habría de equivocarse es en que, si la fuerza de las cosas constituye su fuerza, también las precipita a su caída.

Los seres originales y sus asociales comportamientos constituyen el encanto de un mundo plural que los destierra. La velocidad adquirida por el ciclón en el que respiran esos espíritus trágicos y ligeros es angustiosa. Y todo comienza con chiquilladas; que al principio no se interpretan sino como juegos.

Tres años pasaron, en la calle Montmartre, con un ritmo monótono pero de una intensidad nunca debilitada. Elisabeth y Paul, hechos para la infancia, continuaban viviendo como si hubieran ocupado dos cunas gemelas. Gérard amaba a Elisabeth. Elisabeth y Paul se adoraban y se desgarraban. Cada quince días, tras una escena nocturna, Elisabeth preparaba una maleta y anunciaba que se iba a vivir a un hotel.

Las mismas noches violentas, las mismas mañanas pastosas, las mismas lentas tardes en las que los niños se convertían en naufragos, en topos a plena luz. A veces, acontecía que Elisabeth y Gérard salieran juntos. Paul andaba tras sus placeres. Pero lo que veían, lo que oían no les pertenecía en propiedad. Al servicio de una ley inflexible, lo reintegraban a la habitación en la que se fabricaba la miel.

No se les ocurría pensar a esos pobres huérfanos que la vida fuera una lucha, que su existencia fuera irregular^[25], que el destino les tolerara, cerrara los ojos. Les parecía natural que su médico y el tío de Gérard cuidaran de su existencia.

La riqueza es una aptitud, la pobreza también. Un pobre que se vuelva rico ostentará una pobreza lujosa. Eran tan ricos que ninguna riqueza hubiera cambiado su vida. Aunque la fortuna les llegara durmiendo, tampoco habrían de notarla al despertar.

Desmentían cualquier prejuicio contra la vida fácil, las costumbres fáciles y, sin saberlo, practicaban esos «*admirables poderes de la vida muelle y ligera que el trabajo estropea*» de los que habla un filósofo^[26].

Proyectos de futuro, estudios, colocaciones, gestiones, todo ello no les preocupaba más de lo que puede tentarle a un perro de lujo guardar carneros. En los periódicos, leían los crímenes. Pertenecían a esa raza que deforma los moldes, que un cuartel como New York declara no apta para el servicio, prefiriendo verla vivir en París.

De manera que no fue ninguna consideración de orden práctico lo que decidió la

actitud que repentinamente Gérard y Paul descubrieron en Elisabeth.

Quería ponerse a trabajar. Estaba harta de una existencia de criada. Que Paul haga lo que mejor le parezca. Ella tenía diecinueve años, se marchitaba, no continuaría ni un día más:

—Comprendes, Gérard —le repetía—, Paul es libre y, por lo demás, es un incapaz, un inútil, es un asno, un retrasado mental. Es preciso que me las componga sola. Por lo demás, ¿qué sería de él si yo no trabajara? Trabajaré, encontraré un empleo. Es preciso.

Gérard comprendía. Precisamente, acababa de entenderlo. Un detalle desconocido adornaba la habitación. Paul, engominado, preparado para *salir*, escuchaba esos nuevos insultos, recitados en tono grave.

—Pobre crío —continuaba ella—, tenemos que ayudarle. Todavía está muy enfermo, sabes. El médico... (No, no, Jirafa, está dormido), el médico me preocupa mucho. Ten en cuenta que bastó una bola de nieve para derrumbarle, para que tuviera que abandonar sus estudios. No es culpa suya, no le reprocho nada, pero tengo que ocuparme de un enfermo.

«La infecta, ¡oh!, la infecta», pensaba Paul que fingía dormir y cuya agitación se manifestaba en forma de tics.

Elisabeth le vigilaba, callaba y, como una experta torturadora, volvía a pedir consejos, a compadecerle.

Gérard le respondía oponiéndole el buen aspecto de Paul, su estatura, su fuerza. Ella le contestaba con su debilidad, su gula, su apatía.

Cuando, incapaz de contenerse, se removía y hacía como si fuera a despertarse, ella le preguntaba con su más tierna voz si deseaba algo y cambiaba de conversación.

Paul tenía diecisiete años. Desde los dieciséis parecía que tuviera veinte. Los cangrejos, el azúcar ya no bastaban. Su hermana elevaba el tono.

El subterfugio del sueño colocaba a Paul en una situación tan desfavorable que prefirió la refriega. Estalló. Las quejas de Elisabeth se alzaron inmediatamente a la categoría de improperios. Su pereza era criminal, inmundada. Asesinaba a su hermana. Se dejaría mantener por ella.

Elisabeth, en cambio, se convertía en una fanfarrona, en un ser grotesco, en una mula incapaz de servir para nada, de hacer lo más mínimo.

Esta contestación obligó a Elisabeth a pasar de las palabras a los actos. Suplicó a Gérard que la recomendara en una gran casa de modas a cuya dueña conocía. Sería dependienta. ¡Trabajaría!

Gérard la llevó a ver a la modista, estupefacta ante una belleza semejante. Desgraciadamente, el oficio de dependienta exige saber idiomas. No podía contratarla más que como maniquí. Ya tenía una huérfana, Agathe; pondría en sus manos a la muchacha que nada tendría que temer en su trabajo.

¿Dependienta? ¿Modelo? Para Elisabeth, no existe ninguna diferencia. Al contrario: proponerle que fuera modelo era brindarle que diera sus primeros pasos

sobre un escenario. El acuerdo fue cerrado.

Este éxito todavía tuvo otro curioso resultado.

—A Paul se le va a envenenar la sangre —adivinaba ella.

Pues bien, sin pizca de fingimiento, estimulado por cualquiera sabe qué antídotos, Paul entró en un furor violento, gesticulando, gritando que en absoluto deseaba convertirse en el hermano de una fulana, y que preferiría que hiciera la calle.

—¿Para encontrarte en ella? —le replicó Elisabeth—, prefiero no hacerla.

—Por lo demás —se burlaba Paul—, ni te has mirado, pobrecita mía. Estarás ridícula. Al cabo de una hora, te despedirán con una patada en el trasero. ¿Modelo?, te has equivocado de dirección. Hubieras debido colocarte de espantapájaros.

El camerino de las modelos es una áspera angustia. En él vuelven a aparecer la angustia del primer día de clase, las novatadas de los escolares. Elisabeth, abandonando una penumbra interminable, sube al potro de la tortura, bajo los proyectores. Ella se creía fea y estaba preparada para lo peor. Su magnificencia de animal joven hería a esas maquilladas y cansadas muchachas, pero dejaba en su sitio sus burlas. La envidiaban y le daban la espalda. Esa cuarentena se hizo muy penosa. Elisabeth intentaba imitar a sus compañeras; espiaba la forma de andar hacia la clienta como si fuera a exigirle una explicación en público para, llegada a su presencia, darle la espalda con un gesto desdeñoso. No entendían su estilo. La obligaban a pasar vestidos modestos que la mortificaban. Se convertía en una segunda Agathe.

Una fatal amistad, dulce, todavía desconocida para Elisabeth unió de este modo a las dos huérfanas. Sus apuros eran los mismos. Entre los pases de modelos, vestidas con batas blancas, se dejaban caer entre las pieles, intercambiaban libros, confidencias, daban calor a sus corazones.

Y, ciertamente, de la misma manera que en una fábrica la pieza que un obrero ha hecho en el sótano se ajusta a otra preparada por un obrero del último piso, Agathe se introdujo en la habitación como lo más natural.

Elisabeth se esperaba alguna resistencia por parte de su hermano. «Lleva nombre de canica», había avisado. Paul declaró que llevaba un nombre ilustre, una rima con fragata en uno de los más hermosos poemas nunca escritos^[27].

El resorte que había conducido a Gérard de Paul a Elisabeth, también condujo a Agathe de Elisabeth a Paul. Se trataba de un ejemplar menos inaccesible. Paul se sentía agitado en presencia de Agathe. Muy poco preparado para el análisis, catalogó a la huérfana entre las cosas *agradables*.

Pues bien, acababa, sin saberlo, de transferir sobre Agathe los confusos caudales de ensueño que vertía sobre Dargelos.

Se dio cuenta de una manera fulminante una noche en que las muchachas visitaban la habitación.

Mientras Elisabeth explicaba el tesoro, Agathe se apoderó de la fotografía de Athalie y exclamó:

—¿Tenéis una foto mía? —con una voz tan extraña que Paul levantó su cabeza del sarcófago, alzándose sobre los codos como los jóvenes cristianos de Antinoé.

—No es una foto tuya —dijo Elisabeth.

—Es cierto, no es el mismo vestido. Pero es increíble. Ya os la enseñaré. Es exactamente igual. Soy yo, soy yo. ¿Quién es?

—Un chico, querida. Es el tipo de Condorcet que golpeó a Paul con una bola de nieve... Se te parece, desde luego. Paul, ¿acaso se parece a Agathe?

Apenas evocado, el invisible parecido que no esperaba sino un pretexto para evidenciarse, se evidenció. Gérard reconoció el mismo perfil funesto. Agathe, vuelta hacia Paul, blandía la cartulina blanca y Paul, en la penumbra púrpura, vio a Dargelos blandiendo la nieve y recibió el mismo golpe.

Dejó que su cabeza cayera:

—No, hijita —dijo con voz apagada—, el parecido no existe más que en la foto; usted, usted no se le parece.



Mi último recuerdo de Sarah B. como Athalie, por Cocteau

Esta mentira preocupó a Gérard. El parecido saltaba a la vista.

En realidad, Paul no removía nunca ciertos sedimentos de su alma. Esas capas profundas eran demasiado preciosas y él mismo temía su propia torpeza. *Lo agradable* se detenía en el umbral de ese cráter cuyos perturbadores vapores le incensaban.

Desde esa noche, se urdió entre Paul y Agathe un tejido de mallas trenzadas. El tiempo cobraba su desquite invirtiendo las prerrogativas. El orgulloso Dargelos que hería los corazones con un insoluble amor se metamorfoseaba en una muchacha tímida que Paul dominaría.

Elisabeth había arrojado la fotografía en el cajón. Al día siguiente, la encontró en la chimenea. Frunció las cejas. No dijo ni una palabra. Sólo que su cabeza le daba vueltas al asunto. Iluminada por una inspiración, se dio cuenta de que todos los *apaches*^[28], todos los detectives, todas las estrellas americanas sujetas por Paul con chinchetas en las paredes, tenían cierto parecido con la huérfana y con Dargelos-Athalie.

Este descubrimiento la colocó en un estado de turbación que no conseguía precisar y que la sofocaba. Esta sí que es buena, decía, tiene secretitos. Hace trampas en el juego. Puesto que él hacía trampas, también ella las haría con él^[29]. Se aproximaría a Agathe, descuidaría a Paul y no demostraría ninguna curiosidad.

El parecido de los rostros de la habitación era un hecho. Bien se habría asombrado Paul si alguien se lo hubiera hecho observar. Andaba en pos de un tipo, pero sin darse cuenta de ello. Y sin acabárselo de creer. Pues bien, la influencia que ese tipo ejercía sobre él sin que él lo notara y la que él, Paul, ejercía sobre su hermana, contrastaban con su desorden mediante unas líneas rectas, implacables, encaminadas una hacia otra, como las dos líneas hostiles que, desde la base, se juntan en lo alto de los frontispicios griegos.

Agathe, Gérard compartían la inapropiada habitación que cada vez más adoptaba la apariencia de un campamento de gitanos. Sólo faltaba el caballo, no así los niños harapientos. Elisabeth propuso que alojaran a Agathe. Mariette la acomodaría en la habitación vacía que, a ella, no le evocaría tristes recuerdos. «El cuarto de mamá» resultaba penoso para quien había visto, para quien recordaba, para quien esperaba de pie que llegara la noche. Iluminada, limpia, era habitable de noche.

Agathe, ayudada por Gérard, transportó algunas maletas. Ya conocía los hábitos, el pasar la noche en vela, los sueños, las discordias, los tornados, las bonanzas, el café Charles y sus bocadillos.

Gérard iba a buscar a las muchachas a la salida de las modelos. Paseaban o volvían a la calle Montmartre. Mariette les solía dejar una cena fría. Comían por cualquier parte menos en la mesa y, a la mañana siguiente, la bretona debía recolectar las cáscaras de huevos.

Paul quiso aprovecharse rápidamente del desquite que el destino le proporcionaba. Incapaz de hacer como Dargelos y de imitar su soberbia, utilizaba las viejas armas que rodaban por la habitación: es decir, le hacía la vida imposible a Agathe de una manera burda. Elisabeth replicaba por ella. Paul, entonces, utilizaba a la humilde Agathe para alcanzar a su hermana lateralmente. Cuatro huérfanos salían ganado con ello: Elisabeth que descubría una nueva manera de complicar su diálogo, Gérard a quien dejaban respirar, Agathe deslumbrada por la insolencia de Paul, y el propio Paul, puesto que la insolencia confiere prestigio y nunca se le habría ocurrido explotar semejante prestigio, sin ser un Dargelos, si Agathe no se hubiera convertido en un pretexto para insultar a su hermana.

A Agathe le gustaba sentirse la víctima, porque notaba que esta habitación se cargaba de una electricidad de amor cuyas más brutales sacudidas se mantenían inofensivas y cuyo perfume de ozono resultaba vivificante.

Era hija de unos cocainómanos que la maltrataban y se habían suicidado con gas. El administrador de una gran casa de modas vivía en su inmueble. Él le pidió que viniera a la tienda, la presentó a la dueña. Tras un empleo de segunda fila, consiguió empezar a pasar los vestidos. Nada tenía ella que aprender en cuanto a faenas, de insultos, de bromas siniestras. Los de la habitación la distraían; le recordaban las olas que rompen, el viento que azota y el travieso rayo que desnuda a un pastor.

A pesar de esta diferencia, un hogar con drogas la había preparado para las penumbras, las amenazas, las carreras que rompen muebles, la carne fría que se come de noche. En la calle Montmartre, nada de lo que podía escandalizar a una muchacha pudo asombrarla. Salía de una dura escuela y su régimen le había impreso en torno a los ojos y a la nariz ese tono indómito e indefinible que podía confundirse con la soberbia de Dargelos.

En la habitación, puede decirse que se elevó hasta el cielo de su infierno. Vivía, respiraba. Nada le preocupaba y nunca tembló al pensar que sus amigos pudieran llegar hasta las drogas, por cuanto obraban bajo la influencia de una droga natural,

absorbente, y porque el tomar drogas hubiera sido para ellos añadirle blanco al blanco, negro al negro.

Sin embargo, a veces ocurría que se sentían como víctimas de algún delirio; alguna fiebre forraba la habitación con espejos deformantes. Entonces, Agathe se ensombrecía, se preguntaba si, por ser natural, esa droga misteriosa no sería aún más exigente y si cualquier droga no habría de terminar en la asfixia por gas.

Un soltar lastre, una recuperación del equilibrio disipaban sus dudas, la tranquilizaban.

Pero la droga existía. Elisabeth y Paul habían nacido acarreado en su sangre esta fabulosa sustancia.

Las drogas actúan según periodos y cambian la decoración. Este cambio de decorado, esos diferentes estadios en un ciclo de fenómenos no se producen de golpe. Su paso es insensible y provoca la creación de un espacio intermedio de ansiedad. Las cosas se modifican contradictoriamente en su composición de nuevos dibujos.

El juego ocupaba un lugar cada vez menor en la vida de Elisabeth e incluso en la de Paul. Gérard, absorbido por Elisabeth, ya no lo jugaba. El hermano y la hermana lo intentaban todavía y se irritaban por no poder conseguirlo. Ya no *se iban*. Se notaban distraídos, perturbados al borde del ensueño. En realidad, se iban a otros espacios. Habitados al ejercicio que consiste en proyectarse fuera de uno mismo, denominaban distracción a esa nueva etapa que les sumía en ellos mismos. Una intriga de tragedia raciniana venía a ocupar el lugar de los recursos que este poeta utilizara para hacer ir y venir a los dioses de las fiestas versallescas. Sus fiestas resultaban totalmente desorganizadas. Sumirse en sí mismo precisa una disciplina que no eran capaces de adoptar. No encontraban sino tinieblas, fantasmas de sentimientos. «¡Diantre!, ¡diantre!», gritaba Paul con tono irritado. Cada cual levantaba la cabeza. Paul se enfurecía por no poderse ir donde las sombras. Ese «¡diantre!» expresaba su mal humor por haberse visto interrumpido a un paso del juego por el recuerdo de un gesto de Agathe. La hacía responsable de ello y contra ella orientaba su mal humor. La causa de la algarada era demasiado simple como para que Paul, en su interior, y Elisabeth en el exterior, la reconocieran. Elisabeth que, por su parte, intentaba irse mar adentro y se extraviaba, sumiéndose en confusos pensamientos, atrapaba al vuelo este pretexto para escapar de ella misma. El enamorado rencor de su hermano la engañaba. Ella se decía: «Agathe le molesta porque se parece a ese tipo», y esta pareja, tan torpe en descifrarse como hábil antaño en resolver lo insoluble, reemprendía su diálogo de injurias a través de Agathe.

Cuando uno grita demasiado, acaba ronco. El diálogo se moderaba, cesaba, y los guerreros volvían a sentirse víctimas de una vida real que invadía el terreno del sueño, que trastornaba la vida vegetativa de la infancia, poblada únicamente por objetos inofensivos.

¿Qué desconcertante instinto de conservación, qué reflejo del alma habían podido hacer que la mano de Elisabeth, aquel día en que incluyó a Dargelos en el tesoro,

vacilara? Sin duda estuvieron en el origen de aquel otro instinto que condujo a Paul a exclamar: «¿Lo ponemos?», con una voz vivaracha y que desentonaba con su infortunio. La cuestión es que la fotografía no era inofensiva. Paul lo había propuesto como alguien que, descubierto con las manos en la masa, adopta un tono jovial e inventa la primera torpe mentira^[30] que se le ocurre; Elisabeth había asentido sin entusiasmo y abandonado la habitación con una pantomima burlona con el único fin de dar a entender que sabía más de lo que los demás creían y de dejar intrigados a Paul y a Gérard en el caso de que hubieran tramado algo en su contra.

Era evidente, aquel silencio del cajón había dado cuerpo lentamente, perversamente, a la imagen, y no resultaba extraño que Paul la hubiera confundido con la misteriosa bola de nieve, sostenida en el extremo del brazo de Agathe.

SEGUNDA PARTE

Desde hacía varios días, la habitación había perdido su equilibrio. Elisabeth atormentaba a Paul con un sistema de enigmas y de alusiones incomprensibles respecto a algo *agradable* (con insistencia) de lo que él quedaba al margen. Se entendía con Agathe como con una confidente, trataba a Gérard como un cómplice, y guiñaba un ojo cuando las alusiones podían ser entendidas. El éxito de este sistema sobrepasó sus esperanzas. Paul se retorció en la parrilla, ardiente de curiosidad. Tan sólo el orgullo le impedía coger por su cuenta a Gérard o a Agathe, a los que, por lo demás, Elisabeth debía prohibir que abrieran la boca, bajo pena de enfado.

La curiosidad pudo más que él. Acechó al trío en lo que Elisabeth apodaba la «salida de artistas» y descubrió que un deportivo muchacho esperaba con Gérard ante la casa de modas y se llevaba al grupo en su coche.

La escena de aquella noche constituyó un paroxismo. Paul llamó a su hermana y a Agathe furcias infectas y a Gérard alcahuete. Se iría del piso. Ya podían ellas subir hombres a él. Era previsible. Las modelos eran unas furcias, ¡unas furcias de baja estofa! Su hermana era una perra en celo que había arrastrado a Agathe, y Gérard, sí, Gérard, era el culpable de todo.

Agathe lloró. A pesar de Elisabeth que interrumpía con un tono plácido: «Déjale, Gérard, es grotesco...», Gérard se enfadó, explicó que aquel muchacho era un conocido de su tío, que se llamaba Michaël, que era un americano judío, que poseía una inmensa fortuna, y que proyectaban acabar con la conspiración, presentárselo a Paul.

Paul vociferó que se negaba a conocer a ese «infame judío» y que al día siguiente iría a abofetearle a la hora en que habían quedado citados.

—Muy bonito —proseguía, con los ojos constelados de odio—, Gérard y tú arrastráis a esta jovencita, la empujáis en los brazos de ese judío; ¡quizá hasta queráis vendérsela!

—Se equivoca usted, querido —replicó Elisabeth—. Le advierto a usted, amistosamente, que anda usted errado. Michaël viene por *mí*, quiere casarse conmigo y él me gusta mucho.

—¿Casarse contigo?, ¡casarse contigo!, ¡pero tú estás loca, pero no te has mirado en un espejo, pero si a ti no hay quien te case, fea, idiota!, ¡eres la reina de las idiotas! ¡Te ha tomado el pelo, se ha burlado de ti!

Y se reía con una risa convulsa.

Elisabeth sabía que el problema de ser o no judío jamás se había planteado, ni para Paul ni para ella. Se sentía cálida, confortable^[31]. Su corazón se dilataba hasta los límites de la habitación. ¡Cuánto le gustaba esa risa de Paul! ¡Qué feroz se volvía el perfil de su barbilla! ¡Qué dulce era, por consiguiente, hacer rabiar a su hermano hasta ese punto!

Al día siguiente, Paul se sintió ridículo. Se confesaba que su exabrupto sobrepasaba los límites. Olvidando que había pensado que el americano deseara a Agathe, se decía: «Elisabeth es libre. Puede casarse, desposar a quien quiera, poco me importa»; y se interrogaba acerca de las causas de su furor.

Anduvo enfurruñado y, poco a poco, dejó que le convencieran para conocer a Michaël.

Michaël componía un contraste perfecto con la habitación. Un contraste tan claro, tan vivo, que más adelante a ninguno de los jóvenes se le ocurrió la idea de abrirle esta habitación. Para ellos, representaba el mundo exterior.

La primera ojeada bastaba para considerarle con los pies en el suelo; sabían que en él estaban todas sus posesiones y que tan sólo sus automóviles de carrera podían a veces hacerle sentir vértigo.

Este héroe de película debía vencer los prejuicios de Paul. Paul cedió, se encaprichó con él. El pequeño grupo se lanzaba por las carreteras, excepto en esas horas que atraían a los cuatro cómplices a la habitación y que Michaël consagraba ingenuamente al sueño.

Tampoco salía perdiendo Michaël en la complicidad nocturna. Pensaban en él, le exaltaban, le recomponían de arriba abajo.

Cuando más tarde volvían a encontrarle, ni se imaginaba el provecho que extraía de un embrujo semejante al de Titania sobre los durmientes del *Midsummer Night's Dream*^[32].

—¿Por qué no habría de casarme con Michaël?

—¿Por qué no habría de casarse Elisabeth con Michaël?

El futuro de las dos habitaciones se realizaría. Una asombrosa velocidad les conducía al absurdo, estimulando proyectos de habitaciones parecidos a los proyectos de futuro que unas gemelas unidas por una membrana confiaban ambiciosamente en las entrevistas.

Tan sólo Gérard se mantiene reservado. Vuelve la cabeza. Nunca se hubiera atrevido a desear casarse con la pitonisa, con la virgen consagrada. Hacía falta, como en las películas, un joven automovilista que la raptara, que osara ese gesto, por no conocer las prohibiciones del santo lugar.

Y la habitación continuaba, y la boda se preparaba, y el equilibrio se mantenía intacto, equilibrio de unas sillas apiladas que un payaso columpia entre el escenario y el patio de butacas hasta la saciedad.

Saciedad vertiginosa que ocupaba el lugar del empalago algo insulso de los caramelos de cebada. Esos niños terribles se atiborran de desorden, de una pegajosa macedonia de sensaciones.

Michaël veía las cosas de una manera diferente. Mucho se habría sorprendido si alguien le hubiera anunciado que su noviazgo era con la virgen del templo. Amaba a una muchacha encantadora y se casaba con ella. Entre risas, le regalaba su casita de

L'Étoile^[33], sus automóviles, su fortuna.

Elisabeth amuebló para ella una habitación estilo Luis XVI. Dejaría para Michaël los salones, las salas de música, de gimnasia, la piscina y una amplia galería bastante pintoresca, especie de gabinete de trabajo, de comedor, de sala de billar o de esgrima, con altas vidrieras que dominaban el arbolado. Agathe se iría con ella. Elisabeth le reservó un pequeño apartamento, encima del suyo.

Agathe afrontaba el desastre de una ruptura con la habitación. A escondidas, lloraba su mágico poder y la intimidad de Paul. ¿En qué se convertirían las noches? El milagro brotaba de un interrumpido contacto entre el hermano y la hermana. Esta ruptura, este fin del mundo, este naufragio no afectaba ni a Paul ni a Elisabeth. No valoraban las consecuencias directas o indirectas de su actuación, no se planteaban más preguntas que inquietudes puede hacerse una obra maestra dramática por el desarrollo de una intriga o por la proximidad del desenlace. Gérard se sacrificaba. Agathe obedecía al capricho de Paul.

Paul decía:

—Es muy cómodo. Mientras su tío esté ausente, Gérard podrá ocupar la habitación de Agathe (ya no la llamaban *cuarto de mamá*) y si Michaël está de viaje, las chicas no tendrán más que volver a casa.

Ese término de chicas no significaba otra cosa sino que Paul encontraba inconcebible la boda, que presentía un futuro de nubarrones.

Michaël quería convencer a Paul para que fuera a vivir a la casita de l'Étoile. Se negó, aferrándose a su plan de soledad. Entonces Michaël se las ingenió con Mariette para costear hasta los más insignificantes gastos de la calle Montmartre.

Tras una rápida ceremonia en la que actuaron como testigos los hombres que administraban la incalculable fortuna del casado, Michaël decidió pasar una semana en Eze^[34], donde llevaba a cabo algunas edificaciones, puesto que el arquitecto esperaba órdenes suyas, mientras Elisabeth y Agathe terminaban de instalarse. Se llevaba el coche de carreras. La vida en común comenzaría a su regreso.

Pero el espíritu de la habitación estaba vigilante.

¿Acaso es necesario decirlo? En la carretera, entre Cannes y Niza, Michaël se mató.

Su coche era bajo. Una larga bufanda que llevaba anudada a su cuello y quedaba flotando al viento se enrolló en un tapacubos^[35]. Le estranguló, le decapitó con furia, mientras el coche derrapaba, se destrozaba, se encabritaba contra un árbol y se convertía en una ruina silenciosa con una única rueda que seguía girando en el aire cada vez más lentamente como la rueda de una lotería.

La herencia, las firmas, las reuniones con los administradores, los crespones y las fatigas agobiaban a la joven que no conocía del matrimonio más que los formalismos legales. El tío y el médico, cuyo dinero ya no era necesario, sí que lo eran ellos mismos. Tampoco de esta manera cosecharon una mayor gratitud. Elisabeth descargaba sobre ellos todas sus obligaciones.

De acuerdo con los administradores, inventariaban, hacían balances, liquidaban sumas que sólo eran cifras y abrumaban a la imaginación.

Ya hemos mencionado cierta aptitud para la riqueza gracias a la cual nada podía aumentar la riqueza natural de Paul y de Elisabeth. La herencia constituyó una buena prueba de ello. La sacudida del drama les cambió mucho más. Querían a Michaël. La asombrosa aventura de la boda y de su muerte proyectó a este poco secreto ser hacia el espacio secreto. La bufanda viva, al estrangularle, le había abierto la puerta de la habitación. Sin eso, nunca hubiera entrado en ella.

En la calle Montmartre, la realización del proyecto de soledad que Paul acariciaba en la época en que su hermana y él se tiraban de los pelos se hizo insostenible al irse Agathe. Este proyecto tenía sentido en la época de su gula egoísta; perdía cualquier significado al agravar la edad sus deseos.

Aunque esos deseos carecieran de forma definida, Paul descubrió que la soledad ansiada no le procuraba ningún beneficio y, en cambio, ahondaba en él un horrible vacío. Aprovechó su marasmo y aceptó irse a vivir con su hermana.

Elisabeth le dio la habitación de Michaël, separada de la suya por un enorme cuarto de baño. Los criados, tres mulatos a las órdenes de un mayordomo negro, quisieron regresar a América. Mariette contrató a una compatriota. El chófer se quedaba.

Apenas instalado Paul, reformaron el dormitorio.

Agathe tenía miedo, arriba, sola... Paul dormía mal en una cama con dosel... El tío de Gérard solía visitar las fábricas de Alemania... En suma, Agathe dormía en la cama de Elisabeth, Paul arrastraba su ropa de cama y construía su refugio en el sofá, Gérard se amontonaba sus chales.

Es en esta habitación abstracta, capaz de ser recreada en cualquier lugar, donde Michaël vivía desde la catástrofe. ¡La virgen sagrada! Gérard tenía razón. Ni él, ni Michaël, ni nadie en el mundo poseerían a Elisabeth. El amor le revelaba ese círculo incomprensible que la aislaba del amor y cuya transgresión costaba la vida. E incluso admitiendo que Michaël hubiera poseído a la virgen, nunca habría poseído el templo en el que sólo gracias a su propia muerte él vivía.

Recordemos que había en la casita una galería, mitad sala de billar, mitad gabinete de trabajo, mitad comedor. Esta heteróclita galería ya lo era aunque sólo fuera por el hecho de que en realidad no lo era y a nada conducía tampoco. Una banda de alfombra de escalera atravesaba su linóleo por la derecha y se detenía en la pared. Al entrar, hacia la izquierda, podía verse una mesa de comedor bajo una especie de lámpara colgante, algunas sillas y unos biombos de panel flexible adaptándose a la forma deseada. Esos biombos aislaban este esbozo de comedor de un esbozo de gabinete de trabajo, con sofá, sillón de cuero, biblioteca giratoria, planisferio terrestre, agrupados sin estilo en torno a otra mesa, una mesa de arquitecto, sobre la cual una lámpara con reflector formaba el único foco luminoso del vestíbulo.

Más allá de unos espacios que quedaban como vacíos a pesar de unos asientos en balancín, un billar asombroso a fuerza de soledad. De tanto en tanto, unos altos ventanales proyectaban sobre el techo unos centinelas de luz, una iluminación procedente del exterior y en vertical hacia abajo que, formando una rampa, impregnaba al conjunto con un teatral claro de luna.

Cabía esperar alguna linterna sorda, alguna ventana que cede, el sigiloso salto de algún ladrón.

Este silencio, esta rampa, recordaban la nieve, el salón antaño suspendido en el aire de la calle Montmartre, e incluso, antes de la batalla, el conjunto de la *cité* Monthiers reducida por la nieve a las proporciones de una galería. Era, en efecto, una soledad similar, como la espera, como las pálidas fachadas simuladas por las vidrieras.

Esta habitación parecía uno de esos extraordinarios fallos de cálculo de un arquitecto que descubre demasiado tarde el olvido de la cocina o de la escalera.

Michaël había reconstruido la casa; no había podido resolver el problema de ese callejón sin salida en el que siempre se desembocaba. Pero, en un Michaël, un error de cálculo significaba la aparición de la vida; el momento en que la máquina se humaniza y se deja alcanzar. Ese lugar muerto de una casa poco viva era el sitio en el que la vida se había refugiado al precio que fuera. Acorralada por un estilo implacable, por una jauría de hierro y de hormigón, se ocultaba en ese rincón inmenso con el aspecto de las princesas destronadas que escapan llevándose cualquier cosa con ellas.

La gente admiraba la casa; decían: «Nada superfluo. Nada más que la nada. No está mal, para ser un millonario.» Ahora bien, los amantes de Nueva York que hubieran despreciado esta habitación, no podían imaginarse (como el propio Michaël) hasta qué punto resultaba americana.

Mil veces mejor que el hierro y el mármol, representaba a la ciudad de las sectas

ocultas, de las teosofías, de la Christian Science, del Ku-Klux-Klan^[36], de los testamentos que imponen a la heredera misteriosas pruebas, de los clubs fúnebres, de las mesas giratorias, de los sonámbulos de Edgar Poe.

Este locutorio de manicomio, este decorado ideal para los difuntos que se materializan y anuncian su muerte a distancia, evocaba además el gusto judío por las catedrales, por las naves, por las plataformas en un piso cuarenta en el que las señoras viven en capillas góticas, tocando el órgano y haciendo arder cirios. Porque Nueva York, consume más cirios que Lourdes, que Roma, que cualquier otra ciudad santa del mundo entero.

Galería hecha para la infancia angustiada cuando no se atreve a atravesar ciertos corredores, cuando se despierta, cuando escucha crujir los muebles y girar los pomos de las puertas.

Y por este monstruoso cuarto trastero tenía Michaël una debilidad, su sonrisa, lo mejor de su espíritu. La habitación evidenciaba la existencia en él de algo anterior a su encuentro con los muchachos y que le hacía digno de ellos. Probaba lo injusto de su exclusión de la habitación, lo fatal de su boda y de su tragedia. En ella se volvía cristalino un gran misterio: ni por su riqueza, ni por su fuerza, ni por su elegancia Elisabeth se había casado con él, ni por su encanto. Se había casado con él por su muerte.

Y también era normal que los muchachos hubieran buscado la habitación por toda la casa, menos en esta galería. Vagaban entre sus dos habitaciones como almas en pena. Las noches en blanco ya no constituían ese ligero espectro que se escapa con el canto del gallo, sino un espectro inquieto y flotante. En posesión, por fin, de sus respectivas habitaciones y sin querer dar su brazo a torcer, se encerraban con rabia en ellas o se arrastraban de una a otra, con pasos hostiles, los labios apretados, con las miradas como cuchillos lanzados.

Esta galería no había dejado de embrujarles. Su llamada les asustaba un tanto, les impedía franquear su umbral. Habían notado una de sus peculiares virtudes y no la más nimia; la galería derivaba en todos los sentidos, como un navío amarrado a una única ancla.

Cuando se encontraban en cualquier otra habitación, les resultaba imposible ubicarla y, cuando entraban en ella, darse cuenta de su situación respecto a las otras habitaciones. Apenas podían orientarse gracias a un difuso ruido que les llegaba de la cocina.

Ese ruido y esas magias evocaban la infancia somnolienta en pos del funicular, los hoteles suizos en los que las ventanas caen a pico sobre el mundo, desde los que se ven los glaciares enfrente, tan cerca, tan cerca, al otro lado de la calle, como una casa de diamante.

Ahora le tocaba a Michaël conducirles donde fuera preciso, coger la caña

dorada^[37], marcar los límites y señalarles el lugar.

Una noche en que Paul andaba enfurruñado y Elisabeth quería impedirle dormir, se largó dando portazos y se refugió en la galería.

No era un gran observador. Pero recibía los efluvios bruscamente, los almacenaba y los orquestaba rápidamente para su propio uso.

Apenas llegado a esta hilera misteriosa de planos alternativos de sombra y de luz, apenas había avanzado por entre los decorados de este desierto estudio, se transformó en un gato prudente al que no se le escapa ningún detalle. Sus ojos relucían. Se detenía, daba la vuelta, husmeaba, incapaz de relacionar una habitación de esa casa con la *cit * Monthiers, un silencio nocturno con la nieve, pero recuperando a través de ella y en profundidad las experiencias de una vida anterior.

Inspeccion  el gabinete de trabajo, volvió a levantarse, anduvo yendo y viniendo y enrolló los biombos de manera que aislaran un sillón, se tumb  en él, con los pies en una silla; luego, con el espíritu sereno, intentó *irse*. Pero el decorado se iba, abandonando a su personaje.

Sufría. Sufría por orgullo. Su desquite con el doble de Dargelos era un lamentable fracaso. Agathe le dominaba. Y, en vez de comprender que él la amaba, que ella le dominaba con su dulzura, que le interesaba dejarse vencer, se engallaba, se encrespaba, se rebelaba contra esa diabólica fatalidad que tomaba por su demonio.

Para vaciar una tina en otra mediante un tubo de caucho, basta con comenzar.

Al día siguiente Paul se organizó, construyéndose una cabaña como en *Las Vacaciones* de Mme. de S gur^[38]. Con los biombos combin  una puerta. Este recinto, abierto hacia lo alto y cómplice de la sobrenatural existencia del lugar, se pobló de desorden. Paul traía a él el busto de escayola, el tesoro, los libros, las cajas vacías. La ropa sucia se amontonaba. Un enorme espejo se enfrentaba con las perspectivas. Una cama de campaña reemplazaba al sillón. La tela de algodón cubrió la pantalla.

Anunci ndose al principio con algunas visitas, Elisabeth, Agathe y Gérard, incapaces de vivir lejos de este excitante paisaje de muebles, emigraron tras los pasos de Paul.

Volvían a la vida. Montaron el campamento. Aprovecharon los manchones de luna y de oscuridad.

Al cabo de una semana, unos termos reemplazaban al café Charles y los biombos no formaban sino una única habitación, isla desierta rodeada de linóleo.

Desde el malestar creado con las dos habitaciones, sintiéndose de más y atribuyendo a la pérdida de su ambiente el malhumor de Paul y de Elisabeth (malhumor sin ninguna facundia), Agathe y Gérard salían a menudo juntos. Su profunda amistad era como la de los enfermos que padecen el mismo mal. Como Gérard a Elisabeth, Agathe situaba a Paul muy por encima de lo terreno. Ambos amaban, no se quejaban y nunca se hubieran atrevido a formular su amor. Desde abajo, con la cabeza erguida, adoraban a los  dolos; Agathe al muchacho de nieve,

Gérard a la virgen de hierro^[39].

Jamás se les hubiera ocurrido creer a ninguno de los dos que pudieran obtener, a cambio de su fervor, algo más que benevolencia. Encontraban admirable que se les tolerara, temblando con la idea de entorpecer el sueño fraterno y alejándose cuando se creían de más, por delicadeza.

Elisabeth olvidaba sus coches. El conductor se los recordaba. Una noche en que había llevado a Gérard y a Agathe a dar un paseo, Paul, que se había quedado solo, prisionero de su actitud, descubrió su amor.

Mientras miraba hasta el vértigo el falso retrato de Agathe, este descubrimiento le dejó de piedra. Le saltó a la vista. Se parecía a esas personas que, al observar las letras de un monograma, ya no pueden distinguir las líneas insignificantes que esas letras parecen a primera vista entrelazar.

Los biombos, como un camerino de actriz, lucían las revistas desgarradas de la calle Montmartre. Semejantes a las marismas chinas en las que los lotus se abren al amanecer con un inmenso ruido de besos, abrieron repentinamente los rostros de sus asesinos y de sus actrices. El tipo de Paul^[40] surgía, multiplicado por un palacio de espejos. Comenzaba siendo Dargelos, se afirmaba a través de las más nimias muchachas escogidas en la penumbra, conciliaba las cabezas de los ligeros tabiques, se purificaba con Agathe. ¡Cuántos preparativos, esbozos, retoques antes del amor! Él, que se creía víctima de una coincidencia entre la muchacha y el colegial, comprendió hasta qué punto el destino prepara sus armas, su lentitud en apuntar y en atinar en el corazón.

Y el gusto secreto de Paul, su gusto por un tipo especial, no había representado en ello papel alguno, puesto que el destino, entre mil muchachas, había hecho de Agathe la compañera de Elisabeth. Era preciso, por consiguiente, remontarse hasta aquel suicidio por gas para buscar a los responsables.

Paul quedó maravillado por este descubrimiento y sin duda su sorpresa habría sido ilimitada, si su repentina clarividencia no se hubiera limitado a su amor. Se hubiera podido dar cuenta, entonces, de cómo trabaja el destino, imitando lentamente el vaivén de las encajeras, acribillándonos con sus agujas y manteniéndonos en su regazo, como su propio cojín.

Desde esta habitación tan poco apta para organizarse, para equilibrarse, Paul soñaba su amor y no lo relacionó con Agathe al principio a partir de ninguna perspectiva terrena. Se exaltaba en soledad. Bruscamente, vio en el espejo su rostro sereno y se avergonzó de la cara ceñuda con que su estupidez lo había transformado. Había querido contestar al daño haciendo daño. Ahora bien, su mal se transformaba en un bien. Iba a devolver bien por bien lo más rápidamente posible. ¿Sería capaz de ello? Amaba; eso no significaba que ese amor fuera recíproco y que nunca pudiera serlo.

A cien leguas de imaginarse inspirando respeto, acababa incluso de interpretar el

respeto de Agathe como aversión. El sufrimiento que esta idea le causaba ya no ofrecía ninguna relación con el sufrimiento sordo que él creía procedente de su orgullo. Le invadía, le hostigaba, exigía una respuesta. Nada tenía de estático; era preciso obrar, buscar qué era lo más conveniente hacer. Nunca se atrevería a hablar. Por lo demás, ¿dónde hacerlo? Los ritos de la común religión, sus cismas, dificultaban cualquier intriga y su confuso modo de vida tenía tan poco que ver con ciertas cosas especiales dichas en ciertas fechas especiales que se arriesgaba a hablar sin que sus palabras fueran tomadas en serio.

Se le ocurrió escribir. Una piedra caída acababa de ondular la superficie encalmada; una segunda piedra tendría otras consecuencias que no podía prever pero que decidirían en su lugar. Esta carta (por sistema neumático)^[41] sería la presa del azar. O bien caería en mitad del grupo, o bien con Agathe sola y obraría en consecuencia.

Disimularía su ansiedad, fingiría uno de sus enfurruñamientos hasta el día siguiente, lo aprovecharía para escribir y para no mostrarles su rostro enrojecido.

Esta táctica irritó a Elisabeth y desmoralizó a la pobre Agathe. Creyó que Paul le había tomado ojeriza y la evitaba. Al día siguiente se declaró enferma^[42], se acostó y cenó en su habitación.

Tras una cena lúgubre cara a cara con Gérard, Elisabeth le envió con Paul, le suplicó que intentara entrar, que le sonsacara^[43], que le contara lo que tenía contra ellos, mientras que ella cuidaría del resfriado de Agathe.

La encontró llorando, tumbada boca abajo, con su cara contra el almohadón. Elisabeth estaba pálida. El malestar de la casa despertaba en ella ciertos estratos dormidos de su alma. Olfateaba un misterio y se preguntaba qué era. Su curiosidad ya no conocía límites. Mimó a la infeliz, la meció, la confesó.

—Le amo, le adoro, y él me desprecia —sollozaba Agathe.

Así que era cosa de amores. Elisabeth sonrió:

—Mira qué cabeza loca —exclamó, entendiendo que Agathe hablaba de Gérard—; me gustaría saber con qué derecho se atreve a despreciarte. ¿Acaso te lo ha dicho? ¡No! ¿Entonces qué? ¡Qué suerte tiene, este imbécil! Si tú le amas, debe casarse contigo, tienes que casarte con él.

Agathe se deshacía en lágrimas, tranquilizada, anestesiada por la simplicidad de esta hermana, por el inconcebible desenlace que Elisabeth proponía en vez de burlarse de ella.

—Lise... —murmuraba, apoyada en el hombro de la viudita—, Lise, eres buena, eres tan buena... pero él no me ama.

—¿Estás segura de lo que dices?

—Es imposible...

—Ya sabes que Gérard es muy tímido...

Y continuaba meciéndola, mimándola, con el hombro inundado de lágrimas,

cuando Agathe se enderezó:

—Pero... Lise..., no se trataba de Gérard. ¡Estoy hablando de Paul!

Elisabeth se enderezó. Agathe tartamudeaba:

—Perdona..., perdóname...

Elisabeth, con su mirada fija, con las manos abandonadas, se sentía naufragar, firme como en la habitación de la enferma, y de la misma manera que había visto cómo antaño una muerta que no era su madre había tomado su lugar, miraba a Agathe, y en vez de esta chiquilla deshecha en llanto veía a una sombría Athalie, a una ladrona que se había introducido en la casa.

Quería saberlo todo; se dominó. Vino a sentarse en el canto de la cama.

—¡Paul! Estoy confusa... Nunca me lo hubiera imaginado...

Adoptaba un tono amable.

—¡Sí que es una buena sorpresa! Es tan extravagante. La deja a una de piedra. Cuenta, cuenta deprisa.

Y de nuevo enlazaba, mecía, atrapaba las confidencias, alumbraba con argucias ese rebaño de oscuros sentimientos.

Agathe secaba sus lágrimas, se sonaba, se dejaba mecer, convencer. Vaciaba su corazón y se entregaba con Elisabeth a confesiones que nunca se hubiera atrevido a formularse a sí misma.

Elisabeth escuchaba la descripción de este humilde, de este sublime amor, y la pequeña que hablaba recostada en el cuello y el hombro de la hermana de Paul se habría quedado estupefacta si hubiera visto, por encima de la mano que maquinalmente le acariciaba los cabellos, un rostro de juez inexorable.

Elisabeth se levantó de la cama. Sonreía:

—Escucha —dijo—, descansa, tranquilízate. Es muy simple, voy a comentarlo con Paul.

Agathe se enderezó, aterrorizada.

—¡No, no, que no se entere de nada! ¡Te lo ordeno! Lise, Lise, no se lo cuentes...

—Deja, querida. Tú amas a Paul. Si Paul te ama, todo es perfecto. No te voy a traicionar, quédate tranquila. Se lo preguntaré sin que parezca que lo hago y así sabré. Ten confianza, duerme; no salgas de tu habitación.

Elisabeth descendió los peldaños. Llevaba un albornoz atado en la cintura con una corbata. El albornoz colgaba y le molestaba. Pero bajaba maquinalmente, poseída por un mecanismo del que ella no escuchaba sino su ruido. Ese mecanismo la dirigía, impedía que sus sandalias pisaran el borde del albornoz, la hacía girar hacia la izquierda o la derecha, la llevaba a abrir, a cerrar las puertas. Se sentía como una autómatas, fabricada para llevar a cabo cierto número de actos y que debía cumplirlos a menos que se rompiera antes. Su corazón latía a hachazos, sus oídos campanilleaban, ninguno de sus pensamientos tenía que ver con ese paso activo. Pasos semejantes pueden ser escuchados en sueños, pasos pesados, que se acercan y

que piensan, que proporcionan un andar más ligero que el vuelo, que combinan ese peso de estatua con la soltura de los nadadores al sumergirse bajo el agua tras saltar.

Elisabeth, pesada, ligera, volátil, como si su albornoz hubiera rodeado sus tobillos de ese hervor con el que los primitivos señalaban a los personajes sobrenaturales, seguía por los corredores, con el vacío en su cabeza. Esta cabeza tan sólo abrigaba un rumor indefinible y su pecho nada más que los regulares golpes del leñador.

A partir de entonces, la muchacha ya no iba a detenerse. El genio de la habitación venía a ocupar su lugar, se convertía en su doble como cualquier genio, apoderándose de un hombre de negocios, le dicta las órdenes que impiden su quiebra, de un marino los gestos que salvan el navío, de un criminal las palabras que forman una coartada.

Su andar la condujo ante la escalera que conducía a la sala desierta. Gérard salía de ella.

—Iba a verte —dijo—. Paul está raro. Quería que fuera a buscarte. ¿Cómo está la enferma?

—Tiene jaqueca, pide que la dejemos dormir.

—Yo subía ahora a su habitación...

—No subas. Está descansando. Vete a la mía. Espérame en mi habitación mientras veo a Paul.

Segura de la obediencia pasiva de Gérard, Elisabeth entró. La antigua Elisabeth despertó por un momento, contempló los juegos irreales de la falsa luna, de la falsa nieve, el linóleo que espejeaba, los muebles perdidos que en él se reflejaban y, en el centro, la ciudad china, el recinto sagrado, las altas murallas flexibles que guardaban la habitación.

Las rodeó, separó una hoja del biombo y encontró a Paul sentado en el suelo, con el busto y la nuca sobre sus mantas; estaba llorando. Sus lágrimas ya no eran aquellas que derramaba por la amistad destruida y tampoco se parecían a las lágrimas de Agathe. Se formaban entre las pestañas, crecían, desbordaban y se derramaban a largos intervalos, alcanzando tras un rodeo la boca entreabierta en donde se detenían y desde donde volvían a caer como otras nuevas lágrimas.

Paul esperaba un resultado violento de su carta. Agathe no podía dejar de haberla recibido. Esa estratagema fallida, esta espera le mataban. Las promesas de prudencia, de silencio que se había hecho a sí mismo, le abandonaron. Quería saber, a cualquier precio. La incertidumbre se le hacía insoportable. Elisabeth acababa de salir de la habitación de Agathe; la interrogó.

—¿Qué carta?

Si no hubiera dispuesto Elisabeth más que de sus propios recursos, sin duda habría comenzado una discusión y los insultos la habrían hecho derivar rápidamente, alertando a Paul. Éste se habría callado, habría contestado, gritado más alto. Pero ante un tribunal, ante ese tierno tribunal, él confesó. Confesó lo que había descubierto en su interior, su torpeza, su carta, y suplicó a su hermana que le dijera si Agathe le rechazaba.

Estos golpes sucesivos no provocaban en la autómatas sino la puesta en marcha de resortes que modificaban su comportamiento. Elisabeth se espantó ante la idea de esa carta. ¿Agathe la conocía y se había burlado de ella? ¿Había podido olvidarse de abrir una carta neumática y, al reconocer la letra, estaba abriéndola en este instante? ¿Iba a aparecer de un momento a otro?

—Un momento —dijo—, querido. Espérame, tengo cosas serias que contarte. Agathe no me ha hablado de tu carta. Una carta neumática no desaparece en el aire. Es preciso encontrarla. Vuelvo con ella; regreso en un instante.

Salió y, recordando las quejas de Agathe, se preguntó si el neumático no se habría quedado en el vestíbulo. Nadie había salido. Gérard nunca miraba las cartas. Si lo habían dejado abajo, era posible que todavía estuviera allí.

Allí estaba. El sobre amarillo arrugado, curvado, imitaba una hoja muerta, colocada sobre una bandeja.

Encendió la luz. Era la letra de Paul, una escritura gruesa de mal alumno, pero el sobre también le estaba dirigido. ¡Paul escribía a Paul! Elisabeth rasgó el sobre.

Esta casa ignoraba lo que era el papel para correspondencia; escribían en cualquier cosa. Abrió una hoja cuadriculada, un papel de anónimo.

Agathe, no te enfades, te amo. Yo era un idiota. Creía que tú querías hacerme daño. He descubierto que te amo y que si tú no me amas, me moriré. Te pido de rodillas que me contestes. Estoy sufriendo. No pienso moverme de la galería.

Elisabeth sacó un poco su lengua, se encogió de hombros. Siendo la misma dirección, Paul, trastornado, apresurado, había escrito su propio nombre en el sobre. Ya sabía ella cómo hacía las cosas. Nunca cambiaría.

Suponiendo que la carta, en vez de vegetar en el vestíbulo, hubiera vuelto, como un aro, a manos de Paul, se habría desalentado por esta devolución hasta el punto de romper la cuartilla y perder cualquier esperanza. Ella le evitaría las desagradables consecuencias de su distracción.

Fue hasta el lavabo del vestidor, rompió la carta e hizo desaparecer sus restos.

De regreso al lado del infeliz, le contó que volvía de la habitación de Agathe, que Agathe dormía y que la carta se encontraba encima de la cómoda: un sobre amarillo del que sobresalía una cuartilla de papel de cocina. Había reconocido el sobre por un paquete de sobres semejantes que había encima de la mesa de Paul.

—¿No te había dicho nada antes?

—No. Preferiría incluso que no se enterara nunca de que yo lo he visto. Y, sobre todo, no hay ni que mencionárselo siquiera. Contestaría que no sabe de qué estamos hablando.

Paul no había imaginado desenlace alguno para la carta. Su deseo le hacía inclinarse por ciertas perspectivas de éxito. No esperaba este abismo, este vacío. Sus lágrimas manaban en su rostro erguido. Elisabeth consolaba, entraba en detalles acerca de una escena en la que la pequeña le habría confiado el amor que Gérard le inspiraba, el amor de Gérard, sus proyectos de boda.

—Es extraño —insistía—, que Gérard no te haya hablado de ello. Yo le intimidó, le hipnotizo. Contigo, es distinto. Ha debido suponer que te burlarías de ellos.

Paul callaba, bebía la amargura de esta revelación inconcebible. Elisabeth desarrollaba su argumento. ¡Paul estaba loco! Agathe era una chiquilla simple y Gérard un buen muchacho. Estaban hechos el uno para la otra. El tío de Gérard se hacía viejo. Gérard sería rico, libre, se casaría con Agathe y formaría una familia burguesa. Ningún obstáculo se presentaba ante su suerte. Sería atroz, criminal, sí, criminal, atravesarse en su camino, suscitar un drama, trastornar a Agathe, desesperar a Gérard, envenenar su futuro. Paul no podía hacerlo. Se comportaba dominado por un capricho. Ya reflexionaría, comprendería que un capricho no puede interponerse frente a un amor compartido.

Durante una hora ella habló, habló, defendió la causa justa. Se exaltaba, se comprometía con su argumentación. Sollozaba. Paul bajaba la cabeza, admitía, se abandonaba en sus manos. Prometió que se callaría y que pondría buena cara a la joven pareja cuando le dieran la noticia. El silencio de Agathe respecto a la carta probaba su decisión de olvidar, de considerar la carta como un capricho, de no guardarle rencor. Pero, tras esta carta, podría subsistir una situación embarazosa que Gérard se sorprendería al notar. El anuncio del compromiso arreglaría las cosas, distraería a la pareja, luego un viaje de novios acabaría definitivamente con esta molesta situación.

Elisabeth secó las lágrimas de Paul, le abrazó, le arrebujó y acabó por irse del recinto. Debía continuar su tarea. Su instinto sabía que los asesinos golpean sin parar, que no pueden detenerse a tomar aliento. Como una araña nocturna, continuaba su camino, tejiendo su hilo, constelando su trampa en todas las direcciones de la noche, pesada, ligera, infatigable.

Encontró, a Gérard en su habitación. Se aburría esperando:

—Bueno ¿qué? —exclamó.

Elisabeth le regañó.

—Nunca perderás tu costumbre de dar gritos. No puedes hablar sin gritar. Pues bien, Paul está enfermo. Es demasiado tonto para darse cuenta él solito. Basta con mirar sus ojos, su lengua. Tiene fiebre. El médico nos dirá si es una gripe o una recaída. Yo le ordeno que se quede acostado y que no te vea. Tú dormirás en su habitación.

—No, yo me largo.

—Quédate. Tengo algo que decirte.

Elisabeth tenía un tono severo. Le hizo sentarse, anduvo arriba y abajo por la habitación y le preguntó qué pensaba hacer respecto a Agathe.

—¿Hacer, por qué? —preguntó.

—¿Cómo que por qué? —y, con un tono seco, imperioso, le preguntó si se burlaba de ella y si acaso no sabía que Agathe le amaba, que esperaba una petición de

mano, que no se explicaba su silencio.

Gérard abría unos ojos estúpidos. Los brazos le colgaban.

—Agathe... —balbuceaba— Agathe...

—¡Sí, Agathe! —pronunció ardientemente Elisabeth.

Había estado demasiado ciego, en conclusión. Sus paseos con Agathe hubieran debido sacarle de dudas. Y, poco a poco, ella transformaba las confianzas de la muchacha en amor, fechaba, probaba, hacía vacilar a Gérard con un sinfín de pruebas. Añadió que Agathe sufría, que se imaginaba que él amaba a Elisabeth, lo que resultaría cómico, además de que, de todos modos, su propia fortuna, de ella, de Elisabeth, lo haría imposible.

Gérard deseó que la tierra se abriera bajo sus pies. Lo vulgar de este reproche estaba tan alejado del estilo de Elisabeth, tan inconsciente de los problemas pecuniarios, que se sentía atrozmente perturbado. Ella se aprovechó de esta turbación para rematarle y, dándole grandes golpes en su cabeza, le conminó a no seguir mirándola con ojos lánguidos, a casarse con Agathe y a no dar a conocer nunca su papel de pacificadora. Tan sólo la ceguera de Gérard la obligaba a representar este papel y, ni por todo el oro del mundo, podría soportar que Agathe pudiera creer que le debía a ella su felicidad.

—Venga —concluyó—, así está bien hecho. Acuéstate, yo voy con Agathe a anunciarle la buena nueva. Tú la amas. La manía de grandezas te embriagaba. Despierta. Felicítate. Abrázame y confiesa que eres el hombre más feliz del mundo.

Gérard, boquiabierto, manejado, confesó lo que le ordenaba la muchacha. Ella le encerró y, continuando con su tela de araña, subió con Agathe.

De entre todas las víctimas de un asesinato, ocurre que sea una muchacha la que mayor resistencia ofrezca.

Agathe se tambaleaba bajo los golpes y no cedía. Al final, aniquilada por el cansancio, tras una pelea exacerbada en la que Elisabeth le explicaba que Paul era incapaz de amar, que no la amaba porque no amaba a nadie, que se estaba destruyendo a sí mismo y que ese monstruo de egoísmo sería la perdición de cualquier mujer crédula; que, por otra parte, Gérard era un espíritu escogido, decente, enamorado, capaz de asegurar su futuro, la muchacha acabó por reprimir la opresión que la hacía aferrarse a su sueño. Elisabeth la veía colgar fuera de las sábanas, con sus mechones pegados, con su rostro boca arriba, una mano en su herida, la otra caída por el suelo como un guijarro.

La levantó, la empolvó, le juró que Paul no sabía nada de sus confesiones y que bastaba con que Agathe le anunciara alegremente su boda con Gérard para que jamás fuera a sospechar lo más mínimo de todo ello.

—Gracias..., gracias..., qué buena eres... —hipaba la desdichada.

—No me lo agradezcas, duerme —dijo Elisabeth—; y salió de la habitación.

Se detuvo un instante. Se sentía tranquila, inhumana, liberada de un peso. Iba a llegar al final de la escalera cuando su corazón volvió a latir. Oía algo. Y, al levantar

un pie, vio a Paul que se acercaba.

Su largo vestido blanco iluminaba la penumbra. Inmediatamente se dio cuenta Elisabeth de que caminaba presa de una de aquellas pequeñas crisis de sonambulismo frecuentes en la calle Montmartre, siempre causadas por un disgusto. Ella se apoyaba en el pasamanos, manteniendo el pie en el aire, sin atreverse a hacer el más mínimo movimiento, por miedo a que Paul se despertara, le hiciera preguntas acerca de Agathe. Pero él no la veía. Su mirada se posaba tanto en esta mujer suspendida en el aire como sobre cualquier lámpara; miraba la escalera. Elisabeth temía el tumulto de su corazón, al leñador que golpeaba y debía hacerse oír.

Tras un breve alto, Paul regresó allí de donde venía. Ella posó su pie entumecido, escuchó cómo se alejaba hacia la placidez. Luego, alcanzó su habitación.

La habitación de al lado estaba en silencio. ¿Dormía Gérard? Se mantuvo erguida frente al tocador. El espejo la intrigaba. Bajó la mirada y lavó sus pavorosas manos.

Por encontrarse gravemente enfermo el tío, el noviazgo y la boda se apresuraron, en un buen humor ficticio, en el que cada cual representaba su papel y rivalizaba en generosidad. Pesaba un silencio mortal al margen de las ceremonias íntimas en las que Paul, Gérard, Agathe, demasiado felices, abrumaban a Elisabeth. Por más que ella se repitiera que su mano industriosa les salvaba de una catástrofe, que, gracias a ella, Agathe no se convertiría en víctima del desorden de Paul, ni Paul de la inferioridad de Agathe; por más que no hiciera más que repetirse: Gérard y Agathe son de un mismo nivel, se buscaban por medio de nosotros, dentro de un año tendrán un niño, bendecirán las circunstancias; por más que intentara olvidar los pasos dados en la cruel noche como en el despertar de un sueño patológico, que los considerara como la materialización de una sensatez protectora, no por todo ello dejaba de sentirse turbada frente a aquellos desdichados y de temer que en algún momento fueran a quedarse solos los tres.

Ella se sentía tranquila acerca de cada uno de ellos. La delicadeza que les era propia le garantizaba que no cotejarían los hechos, a riesgo de entenderlos torcidamente e interpretarlos como fruto de su malevolencia. ¿Qué malevolencia? ¿Malevolencia, por qué? ¿Malevolencia, con qué objeto? Elisabeth se tranquilizaba, interrogándose sin encontrar respuestas. Quería a aquellos infelices. Era a causa de su interés por ellos, de su pasión, por lo que les había convertido en sus víctimas. Dominándoles desde la altura de su vuelo, les ayudaba, les sacaba a pesar de ellos mismos de un aprieto que el futuro les evidenciaría. Este duro trabajo, bien caro le había costado a su corazón. Era necesario. Era necesario.

—Era necesario —repetía machaconamente Elisabeth, como si de una peligrosa operación quirúrgica se tratara. Su cuchillo se transformaba en bisturí. En la misma noche, había sido preciso decidir, anestesiarse y operar. Se felicitaba por los resultados. Pero con una risa de Agathe que le hiciera caer del sueño, descendía de nuevo a la mesa, escuchaba lo artificial de esa risa, veía el mal aspecto de Paul, la mueca amable de Gérard y volvía a sumirse en sus dudas, a ahuyentar sus terrores, los detalles implacables, los fantasmas de la famosa noche.

El viaje de novios dejó al hermano y a la hermana cara a cara. Paul languidecía. Elisabeth compartía el recinto con él, le velaba, le cuidaba día y noche. El médico no comprendía nada de esta recaída en una enfermedad cuyos síntomas le eran desconocidos. La habitación de biombos le consternaba; hubiera querido que Paul volviera a instalarse en una habitación confortable. Paul se opuso a ello. Vivía rodeado de lienzos informes. La tela de algodón filtraba la luz sobre una Elisabeth sentada, con sus mejillas apoyadas en las manos, con la mirada fija, desfigurada por su sombría solicitud. El tejido rojo ponía algo de color en el rostro del enfermo, hacía

que Elisabeth se formara ilusiones como el reflejo de los bomberos lo había hecho con Gérard, tranquilizaba a esta naturaleza cuyo único alimento lo constituían las ficciones.

La muerte del tío hizo que Gérard y Agathe regresaran. Se instalaron en la calle Laffitte, a pesar de la insistencia de Elisabeth, que les cedía un piso. Presagió, de resultas de ello, que la pareja se entendía bien, alcanzaba una felicidad mediocre (la única digna de ellos) y que, en lo sucesivo, temía la atmósfera indisciplinada de la casa. Paul temía que ellos fueran a aceptar. Respiró cuando Elisabeth le comunicó su decisión:

—Les parece que nuestro ritmo puede echar a perder su existencia. Ha sido el propio Gérard quien me lo ha dicho. Teme que nuestro ejemplo resulte perjudicial para Agathe. Te aseguro que no me invento nada. Se ha convertido en su tío. Yo le escuchaba estupefacta. Me preguntaba si no estaba haciendo teatro, si no se daba cuenta de cómo hacía el ridículo.

De vez en cuando, el matrimonio comía o cenaba en la calle Étoile. Paul se levantaba, subía al comedor y volvían a sentirse violentos bajo la mirada de Mariette, una triste mirada de bretona que olfatea la desgracia.

Una mañana, iban a sentarse a la mesa.

—¿Adivinas con quién me he encontrado?

Gérard dirigía alegremente su pregunta a Paul, que esbozó una mueca interrogativa.

—¡Con Dargelos!

—¿No?

—¡Sí, amigo mío, con Dargelos!

Gérard cruzaba una calle. Dargelos había estado a punto de atropellarle al volante de un coche pequeño. Se había detenido; estaba ya al corriente de su herencia y de que Gérard dirigía las fábricas de su tío. Le gustaría visitar una. Seguía sabiendo lo que quería.

Paul preguntó si estaba muy cambiado.

—El mismo, un poco más pálido... Cualquiera juraría que es un hermano de Agathe. Y ya no le trataba a uno con altivez. Era muy, muy amable. Iba y venía entre Indochina y Francia. Era concesionario de una marca de automóviles. Había conducido a Gérard a la habitación de su hotel y le había preguntado si seguía viéndose con bola de nieve... es decir, el tipo de la bola de nieve..., era Paul.

—¿Y qué?

—Le contesté que sí te veía. Me preguntó: «¿Le sigue gustando el veneno?»

—¿El veneno?

Agathe se sobresaltaba, estupefacta.

—Pues claro —exclamó Paul, agresivo—. El veneno es algo maravilloso. En clase, yo soñaba con tener veneno (hubiera sido más exacto decir: Dargelos soñaba con venenos y yo imitaba a Dargelos).

Agathe preguntó que para qué lo querían.

—Para nada —contestó Paul—, para tenerlo, para tener veneno. ¡Es maravilloso! Me gustaría tener veneno igual que me gustaría tener un basilisco, una mandrágora, igual que tengo un revólver^[44]. Ahí está, sabes que ahí está, lo miras. Es veneno. ¡Es maravilloso!

Elisabeth asintió. Asintió contra Agathe y por espíritu de habitación. A ella le gustaba mucho el veneno. En la calle Montmartre, ella fabricaba falsos venenos, sellaba los frascos, les pegaba etiquetas macabras, inventaba nombres tenebrosos.

—¡Qué horror! ¡Gérard, están locos! Acabaréis juzgados por lo criminal^[45].

Este estallido burgués de Agathe encantaba a Elisabeth, evidenciaba el comportamiento que atribuía a la joven pareja, anulando con ello la falta de delicadeza de haberlo imaginado. Le guiñó un ojo a Paul.

—Dargelos —continuó Gérard—, me enseñó venenos de China, de India, de las Antillas, de Méjico, venenos de flechas, venenos para torturas, venenos para

venganzas, venenos de sacrificios. Se reía. «Cuéntale a Bola de nieve que no he cambiado desde la escuela. Quería coleccionar venenos y tengo una colección. Toma, llévale este juguetito.»

Gérard sacó de su bolsillo un paquetito envuelto en papel de periódico. Paul y su hermana se morían de impaciencia. Agathe permanecía en el otro extremo de la habitación.

Abrieron el periódico. En su interior, envuelta en uno de esos papeles de China que se deshacen como la guata, una oscura bola del grosor de un puño. Un corte mostraba una llaga brillante, rojiza. El resto era terroso, parecido a una trufa, y expandía, o bien un aroma de terrón fresco, o bien un poderoso olor a cebolla y a esencia de geranio.

Todos callaban. Esta bola imponía silencio. Fascinaba y repugnaba a la manera de un nido de serpientes que uno cree formado por un único reptil y en el que se descubren varias cabezas. Emanaba de ella un prestigio mortal.

—Es una droga —dijo Paul—. Él se droga. No regalaría veneno.

Adelantaba una mano.

—¡No lo toques! (Gérard le contuvo). Veneno o droga, Dargelos te lo regala, pero te recomienda, sobre todo, que no lo toques. Por lo demás, eres demasiado inconsciente; por nada en el mundo te dejaría esta porquería.

Paul se enfadó. Adoptaba los argumentos de Elisabeth. Gérard se ponía en ridículo, se tomaba por su tío, etc...

—¿Inconsciente? —se burlaba Elisabeth—. ¡Vais a verlo!

Sujetó la bola con el periódico y comenzó a perseguir a su hermano alrededor de la mesa. Gritaba:

—Come, come.

Agathe desaparecía, Paul daba saltos, ocultaba su rostro.

—¡Ya veis qué inconsciencia!, ¡qué heroísmo! —se mofaba Elisabeth jadeando.

Paul replicó:

—Idiota, come tú misma.

—Gracias. Me moriría. Serías demasiado feliz. Voy a colocar *nuestro* veneno en el tesoro.

—El olor lo invade todo —dijo Gérard—. Guardadla en una caja metálica.

Elisabeth envolvió la bola, la introdujo en una vieja caja de galletas y desapareció. Llegada a la cómoda del tesoro en la que se encontraban el revólver, el busto de los bigotes, los libros, la abrió y colocó la caja encima de Dargelos. La colocó cuidadosamente, lentamente, sacando la lengua un poco, con la afectación de una mujer que hechiza, que clava una aguja en una figurita de cera.

Paul volvía a verse en clase, imitando a Dargelos, no hablando más que de salvajes, de flechas envenenadas, proyectando para deslumbrarle una matanza mediante un sistema de veneno en la goma de los sellos, halagando a un monstruo, sin pensar ni un instante que el veneno mataba. Dargelos se encogía de hombros, le

daba la espalda, le trataba de niña inútil.

Dargelos no había olvidado a aquel esclavo que se empapaba con sus palabras y ahora coronaba sus burlas.

La presencia de la bola excitó mucho al hermano y a la hermana. La habitación se enriquecía con una fuerza oculta. Se transformaba en una bomba viva de la rebelión de las tripulaciones, en una de esas jóvenes rusas cuyos pechos eran una estrella de rayos y amor^[46].

Además, Paul se sentía feliz alardeando de ese carácter insólito del que Gérard (según Elisabeth) quería proteger a Agathe, y desafiando a Agathe.

Elisabeth se felicitaba, por su parte, viendo al Paul de antaño que admitía lo insólito, el peligro, y que conservaba el sentido del tesoro.

Esta bola simbolizaba para ella la contrapartida de una atmósfera mezquina, le permitía esperar un hundimiento progresivo del reino de Agathe.

Pero un fetiche no era suficiente para curar a Paul. Se marchitaba, adelgazaba, perdía el apetito, arrastraba una insípida languidez.

Los domingos, la casa había conservado la costumbre anglosajona de dar permiso a sus sirvientes. Mariette preparaba los termos, los bocadillos y salía con su compañera. El chófer, que les ayudaba a limpiar, se llevaba uno de los coches y recogía una clientela ocasional.

Aquel domingo nevaba. Por orden del médico, Elisabeth descansaba en su habitación, con las cortinas corridas. Eran las cinco y Paul dormitaba desde mediodía. Había rogado a su hermana que le dejara solo, que subiera a su habitación, que obedeciera al médico. Elisabeth dormía y tenía este sueño: Paul estaba muerto. Ella atravesaba un bosque parecido a la galería, pues, entre sus árboles, caía la iluminación desde altas vidrieras separadas por espacios de sombra. Veía el billar, unas sillas, unas mesas que amueblaban un calvero, y pensaba: «Tengo que llegar hasta el tétrico.» En este sueño, el *tétrico*^[47] era el nombre del billar. Ella andaba, revoloteaba, no conseguía alcanzarlo. El cansancio la hacía acostarse, se dormía. De repente, Paul la despertaba.

—Paul —exclamaba—, ¡oh! Paul, ¿así que no estás muerto?

Y Paul contestaba:

—Sí, estoy muerto, pero es que tú acabas de morir; por eso puedes verme y siempre viviremos juntos.

Volvían a andar. Tras un largo trayecto, llegaron hasta el tétrico.

—Escucha —dijo Paul (y colocaba un dedo en el marcador automático)—, *escucha el timbre de adiós*—. El contador marcaba a toda velocidad, llenaba el calvero entero con un crepitar de telégrafo...

Elisabeth se encontró inundada de transpiración, malhumorada, sentada en su cama. Sonaba un timbre. Pensó que en la casa no había criados. Bajo la influencia de la pesadilla, bajó los pisos. Una ráfaga blanca arrojó en el vestíbulo a una Agathe desmelenada, que gritaba:

—¿Y Paul?

Elisabeth volvía en sí, se despegaba del sueño.

—¿Qué, Paul? —dijo—. ¿Qué te pasa? Quería estar solo. Supongo que está durmiendo, como de costumbre.

—Deprisa, deprisa —jadeaba la visitante—, corramos, me ha escrito que se envenenaba, que yo llegaría demasiado tarde, que iba a alejarte de su habitación.

Mariette había entregado la carta en casa de Gérard a las cuatro.

Agathe sacudía a una petrificada Elisabeth, que se preguntaba si todavía seguía dormida, si era la continuación de su sueño. Finalmente, las dos muchachas echaron a correr.

Los árboles blancos, las ráfagas prolongaban en la galería el sueño de Elisabeth y allí, a lo lejos, el billar seguía siendo el *tétrico*, un vestigio de terremoto que la

realidad no conseguía extraer de la pesadilla.

—¡Paul! ¡Paul! ¡Contéstanos! ¡Paul!

El brillante recinto estaba en silencio. Salía de él una pestilencia. Nada más entrar, podía contemplarse el desastre. Un aroma fúnebre, este aroma negro, rojizo de trufa, de cebolla, de geranio que las muchachas reconocían, llenaba la habitación y llegaba hasta la galería. Paul yacía, vestido con el mismo albornoz que su hermana, con las pupilas dilatadas, la cabeza irreconocible. La iluminación de nieve que caía de lo alto, que respiraba según las ráfagas, modificaba los espacios de sombra en una máscara lívida en la que únicamente la nariz y los pómulos retenían la luz.

En la silla, lo que quedaba de la bola de veneno, una jarra de agua, la fotografía de Dargelos, juntas, en desorden.

Las figuraciones de un auténtico drama no se parecen nada a lo que uno puede imaginar. Su simplicidad, su grandeza, sus curiosos detalles nos dejan perplejos. Las muchachas quedaron desconcertadas, al principio. Debían admitir, aceptar lo imposible, identificar a un Paul desconocido.

Agathe se precipitó, se arrodilló, comprobó que seguía respirando. Vislumbró una posible esperanza.

—Lise —suplicaba—, no te quedes parada, vístete, es posible que esta cosa atroz sea una droga, una droga inofensiva. Busca los termos, corre a llamar al médico.

—El médico se ha ido de caza... —balbuceó la desdichada—; es domingo, no hay nadie... nadie.

—Busca el termo, ¡rápido! ¡rápido! Respira, está helado. ¡Necesita calor, es preciso que beba café hirviendo!

Elisabeth se asombraba de la presencia de espíritu de Agathe. ¿Cómo podía ella tocar a Paul, hablar, ajetrearse? ¿Cómo sabía que necesitaba calor? ¿Cómo podía oponer las fuerzas de la razón a esta fatalidad de nieve y de muerte?

Bruscamente, se avivó. Los termos estaban en su habitación.

—¡Tápale! —exclamó desde el otro lado del recinto.

Paul respiraba. Tras cuatro horas de experiencias que le hicieron preguntarse si este veneno sería una droga y si esta droga, en una dosis masiva, bastaría para matarle, había dejado atrás los estadios de la angustia. Sus miembros ya no existían. Flotaba, casi volvía a encontrar su antiguo bienestar. Pero una sequedad interna, una completa ausencia de saliva le hacían sentir pastosas la garganta, la lengua, provocaban en aquellos lugares de su piel que todavía tenían sensibilidad una insoportable sensación apelmazada. Había intentado beber. Sus gestos carecían de tino, buscaba la jarra fuera de la silla, y, con la parálisis que ganaba sus piernas, sus brazos, pronto dejó de moverse.

Cada vez que cerraba los ojos, volvía a ofrecérsele el mismo espectáculo: una gigantesca cabeza de carnero con una gris cabellera de mujer, unos soldados muertos, con los ojos reventados, que giraban lentamente y cada vez más rápidos, rígidos, en posición de firmes, alrededor de ramas de árboles a los que sus pies estaban sujetos

por una correa. Su corazón comunicaba sus saltos a los muelles de la cama extrayendo de ellos una música. Sus brazos se transformaban en las ramas de los árboles; su corteza se recubría con gruesas venas, los soldados giraban alrededor de esas ramas y el espectáculo volvía a empezar.

Una debilidad de síncope resucitaba la antigua nieve, el automóvil, el juego, cuando Gérard le condujo a la calle Montmartre. Agathe sollozaba:

—¡Paul! ¡Paul!, mírame, háblame...

Un sabor agrio le alfombraba la boca.

—Beber... —pronunció.

Sus labios se pegaban, chasqueaban.

—Espera un poco... Elisabeth trae los termos. Está preparando una bolsa de agua caliente.

Volvió a comenzar:

—Beber...

Quería agua. Agathe le mojó los labios. Ella le suplicaba que hablara, que explicara su locura y la carta que sacaba de su bolso y le enseñaba.

—Es por tu culpa, Agathe...

—¿Por mi culpa?

Entonces Paul se lo contó todo, separando las sílabas, susurrando, alumbrando toda la verdad. Agathe le interrumpía, exclamaba, se justificaba. El engaño al descubierto mostraba sus tortuosas maquinaciones. El moribundo y la muchacha lo examinaban, le daban la vuelta, desmontaban uno a uno los resortes del mecanismo infernal. Su diálogo hacía aparecer una Elisabeth criminal, la Elisabeth de la noche de las visitas, la intrigante, la terca Elisabeth.

Acababan de comprender su labor y Agathe exclamaba:

—¡Debes vivir!

Y Paul gemía:

—¡Ya es demasiado tarde!... —cuando Elisabeth, espoleada por el temor a dejarles solos demasiado tiempo regresó con la bolsa de agua caliente y el termo. Un silencio fabuloso reemplazó al negro olor. Elisabeth, vuelta de espaldas, sin sospechar que todo había sido descubierto, movía cajas, frascos, buscaba un vaso, lo llenaba de café. Se acercó a las víctimas de su mentira. Sus miradas la sobrecogieron. Una feroz voluntad enderezaba el busto de Paul. Agathe le sostenía. Sus rostros juntos llameaban de odio:

—¡Paul, no bebas!

El grito de Agathe detuvo el gesto de Elisabeth.

—Estás loca —murmuró—, cualquiera diría que quiero envenenarle.

—Serías capaz de hacerlo.

Otra muerte venía a añadirse a la muerte. Elisabeth vaciló.

Intentó contestar.

—¡Monstruo! ¡Sucio monstruo!

Esta terrible frase procedente de Paul resultaba aún más grave por cuanto Elisabeth pensaba que no tenía fuerzas suficientes para hablar y confirmaba sus temores acerca de una conversación a solas de la pareja.

—¡Sucio monstruo! ¡Sucio monstruo!

Paul continuaba, hablaba entre estertores, la fusilaba con una mirada azul, de un ininterrumpido fuego azul, por entre la rendija de los párpados. Los calambres, los tics torturaban su hermosa boca y la sequedad que consumía el manantial de las lágrimas comunicaba a su mirada unos destellos febriles, una fosforescencia de lobo.

La nieve azotaba las vidrieras. Elisabeth retrocedió:

—Pues bien, sí —dijo—, es cierto. Estaba celosa. No quería perderte. Odio a Agathe. No podía tolerar que se te llevara de casa.

La confesión la engrandecía, la revestía, le arrancaba su vestido de astucias. Los rizos caídos hacia atrás por la tormenta desnudaban su pequeña frente feroz y la hacían amplia, arquitectónica, por encima de los ojos líquidos. Sola con la habitación contra todos, desafiaba a Agathe, desafiaba a Gérard, desafiaba a Paul, desafiaba al mundo entero.

Se apoderó del revólver de la cómoda. Agathe aullaba:

—¡Va a disparar! ¡Va a matarme! —y se enlazaba a Paul, que divagaba.

Apenas se le hubiera ocurrido a Elisabeth disparar contra esta mujer elegante. Había empuñado el revólver con un gesto instintivo para completar su actitud de espía acorralada en un rincón y decidida a vender cara su piel.

Enfrentada a una crisis nerviosa, a una agonía, su fanfarronada le resultaba inútil. De nada le servía la grandeza.

Entonces Agathe, espantada, descubría algo repentino: una demente que se desencaja, se acerca al espejo, haciendo muecas, arrancándose los cabellos, extraviando sus ojos, sacando la lengua. Porque, al no poder soportar por más tiempo un alto que no correspondía a su tensión interna, Elisabeth expresaba su locura mediante una pantomima grotesca, intentaba hacer imposible la vida por un exceso de ridículo, retrasar los límites de lo vivible, alcanzar el minuto en el que el drama la expulsaría, no la toleraría más.

—¡Se está volviendo loca!, ¡socorro! —continuaba aullando Agathe.

Este término de loca hizo que Elisabeth se volviera del espejo, dominó su paroxismo. Se tranquilizó. Apretaba el arma y el vacío entre sus temblorosas manos. Se erguía, con la cabeza baja.

Ella sabía que la habitación se deslizaba hacia su final por una vertiginosa pendiente, pero este final tardaba en llegar y sería preciso vivirlo. La tensión no disminuía, y ella contaba, calculaba, multiplicaba, dividía, recordaba fechas, números de casas, los sumaba juntos, se equivocaba, volvía a empezar. De repente, recordó que el tético de su sueño procedía de *Paul et Virginie*, en donde «tético» significaba colina. Se preguntó si el libro discurría en Île-de-France. Los nombres de islas sustituyeron a las cifras. Île-de-France; isla Mauricio; isla Saint-Louis. Recitaba, se

equivocaba, mezclaba, sin conseguir con ello más que un vacío, un delirio.

Su tranquilidad asombró a Paul. Abrió los ojos. Ella le miró, encontró unos ojos que se alejaban, que se sumergían, en los que una misteriosa curiosidad ocupaba el lugar del odio. Elisabeth, al observar esta expresión, presintió su triunfo. El instinto fraterno la sostenía. Sin que su mirada abandonara esta nueva mirada, continuó su inerte trabajo. Calculaba, calculaba, recitaba y, a medida que aumentaba el vacío, adivinó que Paul se hipnotizaba, reconocía el juego, regresaba a la habitación ligera.

Su fiebre la volvía lúcida. Ella descubría los arcanos. Ella dirigía las sombras. Lo que hasta entonces había creado, sin comprenderlo, trabajando a la manera de las abejas, tan inconsciente acerca de su mecanismo como un individuo de la Salpêtrière^[48], ella lo concebía, lo provocaba, como un parálítico que se endereza con el choque de algún acontecimiento excepcional.

Paul la seguía, venía; era evidente. Su certeza constituía el fundamento de su inconcebible trabajo cerebral. Ella continuaba, continuaba, continuaba encantando a Paul con sus experimentos. Estaba segura, notaba que Agathe ya no se enlazaba a su cuello, que él ya no escuchaba sus quejas. ¿Cómo hubieran podido oírlos el hermano y la hermana? Sus gritos resuenan por debajo de la escala en la que componen su campo^[49] mortal. Se elevan, se elevan juntos. Elisabeth se lleva a su víctima. Montados en los altos coturnos de los actores griegos, abandonan el infierno de los Átridas^[50]. Toda la inteligencia del tribunal divino ya no habría de bastar; tan sólo pueden contar con su genio. Todavía unos instantes más de valor y desembocarán allí donde las carnes se disuelven, donde los espíritus se desposan, donde el incesto ya no merodea.

Agathe aullaba en otra dimensión, en otra época. A Elisabeth y Paul les importaba menos que las nobles sacudidas que conmovían los cristales. La dura iluminación de la lámpara substituía al crepúsculo, excepto en el espacio en que se encontraba Elisabeth, que recibía el púrpura del colgajo de tela y se mantenía protegida en él, construyendo el vacío, tirando de Paul hacia una sombra desde la que ella contemplaba a plena luz.

El moribundo se extenuaba. Se proyectaba en tensión hacia Elisabeth, hacia la nieve, el juego, la habitación de su infancia. Un hilo de araña^[51] le mantenía en vida, armonizaba un difuso pensamiento con su pétreo cuerpo. Distinguía mal a su hermana, una alta persona que gritaba su nombre. Porque Elisabeth, como una enamorada que retrasa su placer para esperar el del otro, con el dedo en el gatillo, esperaba el espasmo mortal de su hermano, le gritaba que se reuniera con ella, le llamaba por su nombre, al acecho del instante espléndido en el que ambos se pertenecerían en la muerte.

Paul, agotado, dejó caer su cabeza. Elisabeth creyó que era el final, apoyó el cañón del revólver contra su sien y disparó. Su caída arrastró uno de los biombos que cayó bajo ella, con un estrépito horroroso, descubriendo la pálida luz de los cristales de nieve, abriendo en el recinto una herida íntima de ciudad bombardeada, haciendo

de la habitación secreta un teatro abierto a los espectadores.

Esos espectadores, Paul los distinguía detrás de los cristales.

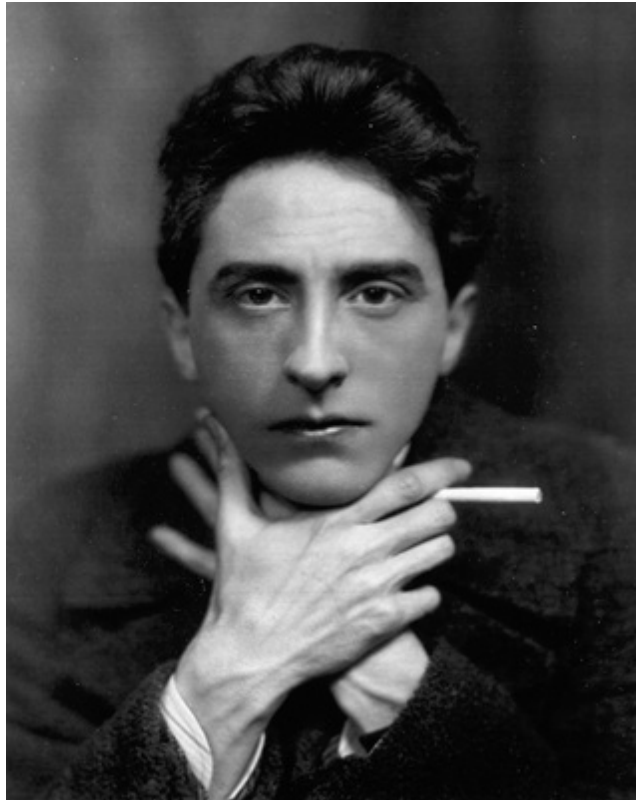
Mientras que Agathe, muerta de espanto, se callaba y contemplaba cómo sangraba el cadáver de Elisabeth, él distinguía en el exterior, aplastándose por entre los regatillos de escarcha y de nieve fundida, las narices, las mejillas, las manos rojas de la batalla con bolas de nieve. Reconocía las caras, las capas, las bufandas de lana. Buscaba a Dargelos. Era el único al que no veía. No veía más que su gesto, su inmenso gesto.

—¡Paul! ¡Paul! ¡Socorro!

Agathe tiritita, se inclina.

Pero ¿qué quiere ella? ¿Qué pretende? Los ojos de Paul se apagan. El hilo se rompe y de la habitación, que levanta el vuelo, no queda sino ese infecto olor y una damita en un refugio, disminuyendo de tamaño, alejándose, desapareciendo.

Saint-Cloud, marzo de 1929.



JEAN COCTEAU (Francia, 1889-1963). Poeta, novelista, dramaturgo, diseñador, autor de libretos y director de cine francés, cuya versatilidad, falta de convencionalismo y enorme producción le proporcionaron fama internacional. Estuvo asociado con el movimiento surrealista y su obra ejerció gran influencia en la de otros muchos escritores. Cocteau nació el 5 de julio de 1889, en Maisons-Laffitte, cerca de París. Consentido por su madre (su padre se suicidó en 1898), fue mal estudiante, y su falta de interés eclipsó su talento. Abandonó la escuela y fue a París. A los dieciséis años, Cocteau conoció al actor Édouard de Max, que le lanzó como poeta. Max invitó a un grupo de personas selectas que asistió a una lectura de poemas de Cocteau el 4 de abril de 1908.

Su primer libro de poemas, *«La lámpara de Aladino»*, apareció en 1909 y rápidamente le situó como un escritor importante. Cuando los Ballets Russes se establecieron en París, en 1909, su gran empresario Sergei Diáguilev entró a formar parte del círculo de Cocteau e hizo que el poeta participara en el teatro. Cuando Cocteau le expresó su deseo de crear ballets, Diáguilev le desafió: «Sorpréndeme». Diáguilev dirigió libretos de ballet de Cocteau: *«Parade»* (1917, con música del compositor francés Erik Satie) y *«Le boeuf sur le toit»* (El buey en el tejado, 1920, con música del compositor francés Darius Milhaud). Durante la I Guerra Mundial Cocteau sirvió en la Cruz Roja como conductor de ambulancias. Durante ese mismo periodo conoció a Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, y muchos otros escritores y artistas con los que colaboraría más tarde o que influirían en su vida. En 1923, Cocteau consumió opio, una experiencia que describió en

«*Opio*» (1923), y que le obligó a pasar un periodo de recuperación en un sanatorio. Durante este tiempo escribió algunas de sus obras más importantes: «*Orfeo*» (1927) y «*La máquina infernal*» (1934), la novela «*Los niños terribles*» (1929) y su primera película, «*La sangre de un poeta*» (1930).

Las películas de Cocteau, en su mayoría escritas y dirigidas por él, fueron especialmente importantes en la introducción del surrealismo en el cine francés. Varias de ellas, especialmente «*La bella y la bestia*» (1945), «*Orfeo*» (1950) y «*Los muchachos terribles*» (1929), han llegado a ser consideradas clásicas del cine moderno. A pesar de sus éxitos en prácticamente todos los campos artísticos, Cocteau insistió en que era ante todo un poeta y que todas sus obras eran poesía. Murió en Milly-la-Fôret, cerca de Fontainebleau, el 11 de octubre de 1963.

Notas

[1] Mantenemos el vocablo de *cit * para designar un concepto urbanístico acerca del que no existe exacta correspondencia en castellano, ya que los términos *corrala*, *barrio*, *bloques*, *Ciudad...*, *mangana*, *recinto*, *etc.*, aun aproximados, no responden a la idea de este espacio habitable semiprivado, cuyas construcciones resultan homogéneas, sin que ello implique relaciones dependientes de vecindad si no es por los servicios comunes. En el París actual todavía pueden encontrarse abundantes muestras de este tipo de urbanización y la *cit * en cuestión existe en el emplazamiento señalado en la obra, en el IX  distrito. <<

[2] La referencia a la plaza de Grève debe ser entendida históricamente y en razón de su valor simbólico. La auténtica plaza de Grève (hoy plaza del Hôtel-de-Ville) era, antaño, lugar de reunión para desocupados y para quienes rehusaban trabajar (la expresión «se mettre en Grève», «ponerse en huelga», resulta significativa al respecto), así como lugar de ejecuciones públicas. <<

[3] Referencias al sistema educativo francés. <<

[4] «La main chaude» constituye un juego infantil: un jugador, con los ojos vendados o tapados, ofrece por delante o por detrás de él una mano a los otros jugadores que la golpean, uno cada vez. El primer jugador debe adivinar cuál de ellos lo ha hecho. Si acierta, éste debe ocupar su lugar. <<

[5] «De place en place, entre deux nuits», como, en la línea anterior, «la neige... étoilait les murs», son otros tantos ejemplos de la escritura poética del autor, a veces con metáforas que conviene respetar mediante la literalidad, en otras ocasiones con usos variados de ambigüedad. En la primera de estas expresiones, obsérvese la polivalencia *tiempo/espacio*. <<

[6] La crítica ha anotado la posibilidad de «boue», «barro», en vez de «bouche» que, por razones de coherencia, parece oportuno respetar. <<

[7] Efectivamente, P. Gobin insiste acerca de la construcción inhabitual de «la mise en voiture», que relaciona con otras como «la mise au tombeau du Christ» o «la mise en bière d'un mort», subrayando un sentido casi religioso en las atenciones de Gérard hacia su amigo. <<

[8] Parece casi una proporción directa: Gérard cubre los deberes del profesor al mismo tiempo que la cara de su compañero. <<

[9] «Entre chien et loup»: en este caso, entre el ensueño y la realidad, literalmente «en el crepúsculo». <<

[10] Las cursivas del autor y estas amplias explicaciones: acerca, ahora, de «irse» como, antes, de «jugar el juego» —tan distinto de «jugar a un juego», de «seguirle el juego», de «jugar al juego de...», o de atribuir a «jouer» el valor léxico de «representación»—, no hacen sino insistir acerca del carácter real de lo imaginario. En otras palabras, se trata de la única realidad —la ficticia del otro lado del espejo— que les parece suficientemente atractiva para existir en ella. Realmente *se van*, de ninguna manera *juegan*. Para subrayar este aspecto prestigioso de su comportamiento he preferido el auxiliar «estar» al «haber». <<

[11] En el original: «ou les personnes ont la fièvre et attrapent la mort.» Mantengo una expresión popular para restituir otra que no lo es menos y cuyo efecto es reforzar la materialidad de una muerte que, casi contagiosa, no respeta la relación de causa a efecto y se hace, ella misma, enfermedad. <<

[12] En el original: «U a dit que tu ne retournerais plus en boîte.» Se trata de una expresión familiar y popular para designar al colegio. <<

[13] En el original: «c'est plus fort que sa forcé.» <<

[14] Se trata de la tragedia de Racine, estrenada en 1691. <<

[15] En la célebre escultura de Houdon, a la que se refiere Cocteau, el filósofo aparece sentado en una butaca. <<

[16] En el texto: «Paul parait instinctivement la botte.» Literalmente: «Paul esquivaba instinctivamente la finta (la estocada).» <<

[17] En el *Apocalipsis* de San Juan puede leerse (I, 3, VII), según la versión española de la edición preparada por la Escuela Bíblica de Jerusalén: «Conozco tu conducta; no eres ni frío ni caliente. ¡Ojalá fueras frío o caliente! Ahora bien, puesto que eres tibio, y no frío ni caliente, voy a vomitarte de mi boca.» <<

[18] En el original: «Gérard espérait... II l'espérait». A diferencia de «attendre», «espérer» aparece connotado con un matiz de *deseo* y *esperanza* que hace preferible, habida cuenta de su doble aparición, dar cuenta de su doble significado. <<

[19] En el original: «au cou dévissé». <<

[20] Emperatriz bizantina. En este caso, se trata de una referencia a la obra que Sardou escribiera para ser representada por uno de los mitos más prestigiosos para el poeta, la actriz Sarah Bernhardt. <<

[21] En el texto: «sur un trépied», «en un trípode». «Être, se croire sur le trépied» equivale a «hablar como un oráculo». <<

[22] La traducción es propia. Se trata del poema de Baudelaire: «XIV», de *Premiers Poèmes*: «Amo sus grandes ojos azules / Su ardiente cabellera...» Los versos citados por Cocteau manifiestan, por lo demás, cierto parentesco con las estrofas tercera y cuarta de «A celle qui est trop gaie», el poema de Verlaine, en *Pièces condamnées*. <<

[23] En el original: «La Bretonne aurait certes préféré qu'on lui laissât faire une cuisine bourgeoise.» <<

[24] En el original: «Elle préparait un medianoche.» <<

[25] En el original: «qu'ils existaient en contrebande.» <<

[26] La crítica señala a Nietzsche como posible fuente de la cita. <<

[27] La referencia a las ágatas aparece desde el primer capítulo, subrayando las actualizaciones permanentes en la obra de los volúmenes en cuestión. En cuanto a la referencia poética, véase «Moesta et errabunda», en «Spleen et Idéal» (Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*):

orte-moi, wagón! enlève-moi, frégate!

! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!

t-il vrai que parfois le triste coeur d'Agathe

: Loin des remords, des crimes, des douleurs,

orte-moi, wagon, enlève-moi, frégate?

<<

[28] Mantenemos en cursiva el vocablo francés que designa cierto tipo de personajes marginales, frecuentemente delincuentes, a veces organizados en bandas. El término se encuentra actualmente en desuso. <<

[29] En el original: «Elle tricherait de conserve.» La expresión es poco usada actualmente, además de formar parte, como tantas otras, del léxico marítimo tan frecuente en la obra. <<

[30] «Bourde», en el original, tiene un significado de «mentira», de «mensonge», connotado más recientemente con el de «bétise», de «bévue», «tontería», «simpleza», «coladura», «estupidez»... Mantener la primera acepción únicamente hubiera supuesto una reducción del campo que, a riesgo de redundancia, era preferible evitar.

<<

[31] En el original, «elle se sentait chaude, confortable». El uso del anglicismo subraya la peculiaridad de esos adjetivos que, aplicados a Elisabeth, se refieren de hecho a la habitación. <<

[32] Reina de las hadas en la obra de Shakespeare. <<

[33] Calle de la Estrella, en uno de los barrios elegantes y prestigiosos de París, cercana a la plaza del mismo nombre (hoy, Charles de Gaulle) donde se encuentra el Arco del Triunfo. <<

[34] Antiguo pueblecito situado entre Niza y Mentón, en la costa mediterránea, que tan bien conocía el poeta. <<

[35] También en *La Machine infernale* Jocaste se ahorca con su «écharpe», actualizando esa muerte de Isadora Duncan, en 1927, que tanto había de impresionar a Cocteau y que sirve como modelo a la de Michaél. <<

[36] Cocteau procede por amalgama en esta visión impresionista de la ciudad, en la que el Ku-Klux-Klan, la organización que floreció tras la Guerra de Secesión en el sur del país, se mezcla con la religión fundada por Mary Baker Eddy, uno de cuyos preceptos es la supremacía del espíritu sobre la materia, con elementos propios de folletín y con su admiración por Poe. <<

[37] Maritain (véase el apartado biográfico del poeta), había creado una colección literaria, con ese título, que debía agrupar a poetas espiritualistas, entre los que contaba a Cocteau. El término procede, de nuevo, del *Apocalipsis* de San Juan, XXI, 22, de un pasaje en el que «uno de los siete Ángeles que tenían las siete copas llenas de las siete últimas plagas» muestra a Jerusalén: «El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muralla.» <<

[38] La referencia a la autora de obras infantiles subraya la tendencia a la evasión y la búsqueda de un refugio contra el mundo exterior que se manifiesta mediante ese enclaustramiento, al margen del tiempo y el espacio, en la nada, de Paul y Elisabeth.

<<

[39] Las imágenes no resultan gratuitas. En «Eugénes de la Guerre» (1915) ya evoca el poeta el cinturón de castidad como instrumento de tortura. En cuanto al «muchacho de nieve», procede del cuento de Andersen, «La Reina de las Nieves», y ese muchacho insensible al amor. Como anota P. Gobin: «Los ídolos son crueles — helados y pasivos—, o bien activamente perversos como la “virgen” castradora, manifestación concreta de esa obsesión de *vagina dentata*.» <<

[40] Se trata de ese «tipo» obsesivo tras cuya representación física, como una fatalidad, desarrolla Paul su experiencia de la sexualidad. <<

[41] A comienzos de siglo, el sistema de comunicación mediante la red neumática que se extiende por el subsuelo parisino, y en la cual las misivas son introducidas, enrolladas en unas cápsulas cerradas, en los tubos que las guían, además de resultar extremadamente rápido, era de uso frecuente. <<

[42] En el original, «se fit porter malade», según la expresión militar. <<

[43] En el original, «le supplia... de le cuisiner», fórmula del argot trasladada a un uso familiar, en el sentido de «interrogar ejerciendo cierta presión o mediante la astucia».

<<

[44] Basilisco, mandrágora, revólver y veneno se sitúan, para Cocteau, en un mismo plano mágico dentro del universo imaginario infantil. <<

[45] En el original: «Vous finirez en cour d'assises». <<

[46] Se trata en esta ocasión de una evocación impresionista de la Rusia revolucionaria, en la que se mezclan las referencias al acorazado Potemkine (véase lo que escribe a su respecto en *Journal d'un inconnu*, «De la prééminence des fables») con las de las bombas arrojadas por los nihilistas. <<

[47] Véase la relación entre el término «morne» —la colina de Isla Mauricio o de la Reunión— y *Paul et Virgine* (1788), la obra de Bernardin de Saint-Pierre. <<

[48] Estas líneas y la referencia al Hospital de la Salpêtriére, en el que se trataban las enfermedades nerviosas y donde Charcot iba a experimentar acerca del hipnotismo — que tan a menudo reaparece en la obra—, subrayan el papel representado por los instintos y el inconsciente en el comportamiento de los personajes. <<

[49] Literalmente: «champ de mort». Más probablemente: «chant de mort». <<

[50] Es preciso entender ese «infierno de los Átridas» como un *universo de tragedia*. Entre los Átridas, Menelao, Agamenón —su hermano—, los hijos de Agamenón: Electra, Ifigenia, Orestes... Son los descendientes de Atreo, responsable de la muerte de los hijos de su hermano... <<

[51] En el original: «fil de la Vierge», como, poco después, «corps de pierre» referido a Paul. Los juegos de simbología resultan capitales en estos instantes supremos. <<