*El Potomak o el prefacio a una vida de poesía*

Laura Valeria Cozzo

UBA

La primera obra que da a conocer un artista es referida habitualmente como su *opera prima*. Sin embargo, el poeta Jean Cocteau, que considera a *Le Potomak* la obra inaugural de su ecléctica producción, ya había publicado tres exitosos libros de poemas y gozaba de cierto prestigio mundano en la sociedad literaria y artística de fines de la Belle Époque.

 El objetivo de nuestro trabajo será reflexionar acerca de la construcción de este extraño libro, en el que se cruzan la influencia de *Paludes* de André Gide, la fuerte impronta autobiográfica que marcará a toda su poética y la convergencia de diferentes géneros literarios y artísticos en un espacio textual en constante reelaboración, como lo atestiguan las diferentes reediciones que ha sufrido el volumen original y que lo vuelven original y aun hoy novedoso.

*Del nacimiento de una obra…*

Como Roma, *El Potomak* no se hizo en un día sino tal vez en once años de trabajo arduo y con insatisfactorios resultados. La obra sufre innumerables mutaciones desde el manuscrito de 1913, la primera edición de 1919 y la segunda, en 1924, actualizada a partir de las experiencias artísticas de su autor, tanto en su conformación interna como en su posicionamiento frente a los tres volúmenes de poesía que lo antecedieron y de los que el poeta fue gradualmente desprendiéndose cuanta más importancia concedía a esta nueva obra que marcaría su experimentación poética, convirtiéndola en un prefacio de su obra por venir, superación de su pasado.

Para los nombres de los personajes, el mismo Cocteau refiere a una nota a una anécdota personal: estando en la farmacia de Offranville junto a Jacques-Émile Blanche, amigo en común con Gide, se le ocurrió que las etiquetas de los diferentes productos bien podrían ser nombres de personajes de Gide, por lo que decidió esa fuente para los del *Potomak,* héroes de un libro al cual quería transformar en un remedio (como le confiesa a Fraigneau en una larga entrevista). Lejos de la religiosidad del Nathanael de *Les Nourritures terrestres*, Cocteau vuelve más laico cualquier punto de contacto con la obra de Gide.

*… al renacimiento de una poética*

Contando todas las ilustraciones, el volumen total reúne unas 250 páginas de escritura fragmentada. Al texto original que data de 1913-1914, se agrega un “Prospectus” con el que comienza el libro. Escrito en 1916 durante su permanencia en el frente belga en Nieuport como conductor de ambulancias de la Cruz roja, confiesa el autor que no se podía tratar de un prefacio, ya que la obra, que es un prefacio en sí a su verdadera obra, ya constaba además de uno, sino más bien de un texto-encuadernación que, más que abrir o cerrar el texto como si se tratase de la proa o la popa de un barco, se uniera a él rodeándolo, como la cobertura de un volante que refuerza una especialidad. Encuentra Serge Linares en esta denominación para este apartado inicial una referencia a la liberalización de los géneros que promueven los poetas modernos como Apollinaire (“Tu lis les prospectus les catalogues les afiches qui chantent tout haut/voilà la poésie ce matin” en “Zone”). Este texto introductorio es de neto corte autobiográfico: el poeta realiza una autocrítica acerca de su irrupción en el mundo artístico con tan sólo diecinueve años, la sensación de haber sido mal comprendido, el deslumbramiento por los Ballets russes que le sirvieron para mudar a su verdadera piel, la consecuente crisis creativa que supuso este renacimiento siguiendo los pasos del ave fénix (leitmotiv del incesante renacer del poeta y que estará de ahí más siempre presente en su poética, explicitado en una de sus últimas obras, *Cérémonial espagnol du phénix*) , la génesis de esta obra y cómo la Gran Guerra complicó su salida a la luz, para terminar con una apostilla: el acuario del Potomak, cerrado aún, cambio el motivo: en vez de “fermé pour cause de saisie” ahora se leía “maison francaise fermée pour cause de mobilisation” y alguien que debajo escribió “je cherche un ami sérieux” (Cocteau, 2006: 20).

 La obra en sí comienza con una dedicatoria a Igor Stravinsky escrita en 1913 que da cuenta de la fascinación que despertó en él *L’Oiseau de feu* y *Le Sacre du Printemps*, a cuya realización asistió muy entusiasta. Pero ahora desea el poeta olvidar a la troupe de bailarines porque son los Eugènes los que a él se imponen con el choque sordo de sus talones. Al año siguiente agrega una nota: no hubo libro sino a lo sumo “une feuille de température” (24).

 Las páginas siguientes se componen de textos breves, algunos de ellos aforismos como el famoso “Ce que le public te reproche, cultive-le: c’est toi” (27). El primero de ellos, “Après coup” nos introduce al proceso creativo a su alrededor: primero el autor los conoció, luego los dibujó, sintió después necesidad de escribir y, creyendo que allí había un libro, redactó un sinfín de anotaciones desordenadas que, más que un libro, componían una especie de prefacio, promesa de un libro cuyo título se propone en la infancia y cuyo contenido jamás se redacta; también aparecen algunos personajes con los que dialoga el narrador, como Argémone, quien señala la falta de conexión entre el texto y los dibujos que lo preceden, o Canche, que conecta a las frases con las poses que adopta quien duerme, desviadas por el sueño. Luego, promete por el título que nos contará cómo llegaron a él los Eugènes, pero lo retrasa contándole a Persicaire una parábola china: un joven pintor, fascinado ante una bella mariposa, decide pintar su retrato de memoria; a la edad de cien años imprime la última pincelada y muere, tras lo cual la mariposa se desprende del papel de arroz y se vuela. La respuesta de Persicaire recrea un episodio vivido por el autor en el que Lucien Daudet inventó para su sobrino Alphose una historia protagonizada por un monstruo, relato que debió interrumpir porque el niño temía que la bestia se escapase del cuento. Y, de repente, “Tout à coup: L’EUGÈNE” (32). Como una de esas figuras dictadas por el insomnio, el primer Eugène se le aparece en una hoja de papel secante rosada durante un día de campo (que bien puede relacionarse con su estadía en la casa de verano de Blanche y donde comenzó a dibujar sus primeros Eugènes para entretener a las damas presentes, según cuenta el pintor en su diario) y reaparece un año después en su habitación como un perfil que va tomando forma. Ellos le transmiten su nombre y su imagen, se imponen al poeta, quien tan sólo es un instrumento para su creación, de la cual confiesa no tener plena consciencia. Así los Eugènes se vuelven la piedra de toque de la sensibilidad, intentando librarlos de su prisión bidimensional, tarea compleja para alguien que, siendo poeta, dibuja mal. Pero, como no es bueno que el Eugène esté solo, también surgieron las mujeres Eugènes, una noche, por propia iniciativa, surgidas en una hoja por la que vagabundeaba su mano, con su capacidad de hacer recordar a algo ya visto u oído en las mismas circunstancias y que nos desequilibra al volver a traernos algo antiguo que creíamos muerto. Se interrumpe para hablarle a Axonge que debe estar sonriendo incrédulo: el científico, afirma, no sirve más que para verificar aquello que el instinto del poeta ha descubierto. Y regresa a su relato: al día siguiente, una de las mujeres Eugènes se confunde sobre la hoja con los trazos de un varón Eugène. Dibujada la pareja, luego surge la tropa y más adelante el álbum, al que tituló también “Une histoire qui de finir bien n’en que plus mal se termine”.

 Este es el corazón del volumen: una serie de dibujos, a los que luego se agrega el texto que los acompaña, que muestra cómo los Eugènes eligen a una pareja de simpáticos burgueses regordetes en su luna de miel, los Mortimer, para darse con ellos un banquete. En 1919, se agrega al volumen original un apéndice, otro álbum de dibujos, “Les Eugènes de la guerre”, que se desprende de los enviados en 1915 al diario *Le Mot* para la sección “Atrocidades”, con el que el poeta colaboraba bajo el seudónimo de Jim. A diferencia de sus predecesores, estos Eugènes están contextualizados: han sido germanizados, identificándose con el enemigo; a la voracidad se agrega el sadismo de quien se sabe superior a su víctima y se regodea mostrándole su superioridad. No están ausentes una alusión a Roland Garros, el amigo que conoce en el frente y que le dará su bautismo en el aire, como luego lo contarán sus versos de *Le Cap de Bonne-Espérance* y la referencia al ataque contra Richard Strauss en el epígrafe “Rosenkavalier”, ya aludido en la segunda visita al Potomak. En reediciones posteriores, el libro reaparecería sin él.

 Mostrar la respuesta de tres amigos a los que expuso sus Eugènes: Argémone se lamenta por sus nervios con lo inteligente que es, Bourdaine lo encuentra divertido pero demasiado hermético y Persicaire le envía una larga carta que lo sorprende y que incluye a continuación. En ella le narra su encuentro con el poeta parnasiano Pygamon, que recuerda a la invitación que recibió Cocteau de parte de Catulle Mendès tras la matinée organizada en su honor en el teatro Fémina el 4 de abril de 1908. “Carrefour” comienza con una advertencia: no es que el libro trate acerca de los Eugènes sino que estos lo invaden y lo saturan a su pesar. O sea que no sólo el lector podrá verlos aquí sino por todos lados, como átomos o fluidos en cualquier habitación: a todos nos impregnan y los respiramos donde sea a nuestro alrededor. A continuación, un poema intitulado “Ne sois pas trop intelligent” que rompe con la prosa que venía utilizando. También se mezclan diálogos con Persicaire, referidos en prosa y más versos en “La mort”, donde se preanuncian sus sufrimientos con el opio. Tras un breve diálogo sobre la poesía de Musset en el que se cuela un verso de Baudelaire (aquel que cierra “L’albatros”), el poeta narra luego su primera visita al Potomak, origen del título del libro y al que nada había hecho referencia hasta el momento, a través de una conversación con Argémone. Se trata de un monstruo marino en un acuario cercano a la place de la Madeleine, al que luego realizará algunas visitas más, también contadas más adelante. En “Ariane” se habla también de su libro a cuenta gotas que tanto aburre a Argémone, este capítulo está atravesado por la alusión a la figura del acróbata, inspirada seguramente tanto por el prólogo de *Así habló Zaratustra* como la proeza de un tal Charles Blondin de atravesar sobre una cuerda por sobre las cataratas del Niágara en 1859, y que termina con el Minotauro, donde Gérard Mourgue encuentra un germen de sus reescrituras de la mitología griega. “Lendemain” trae una toma de cierta distancia en el entusiasmo inicial por los Ballets russes, cuyo programa digiere el Potomak, alrededor del cual se monta un espectáculo a partir de sus heces que recuerdan a la apertura de *Ubu roi*, gran fuente de inspiración dadaísta. Hacia final vuelven los aforismos entremezclados con poemas en “Utilisation imposible”. “Tirage spécial”, cuyo epígrafe nos remite a *La tempestad* (“Ariel, mon petit oiseau, retourne aux éléments” [219] relata la última visita al acuario que nada hacía suponer que además sería la última, a causa de una incautación. Vuelve a mencionar a los Eugènes en su “Postambule”, junto con otras reflexiones sobre transformaciones y finalmente un largo poema dedicado, al igual que el libro que se cierra, a Stravinsky

*A modo de conclusión*

Afirma André Fraigneau que esta obra consiste en “la première et peut-être la plus violente ‘réaction’, non seulement contre la littérature à la mode d’avant la guerre de 1914-18, mais contre son auteur lui-même (1957: 19). Por un lado, rompe con la poesía clásica de sus primeros tres libros de los que gradualmente iría renegando; por el otro, anuncia lo que será su obra futura, con ese cruce de géneros, pero de una manera aún no controlada: todo lo que aparece y estalla es poesía a secas, todavía no han aparecido las etiquetas “poesía de novela”, “poesía gráfica”, “poesía de teatro”, “poesía cinematográfica”… La alusión a los diálogos de *Paludes*, inevitable referencia a la figura tutelar de Gide (de quien tomará distancia a partir de su letra muy crítica en la NRF tras la aparición de *Le Coq et l’Arlequin*), se cruza con las nuevas influencias que elige para su renacer poeta y de los que no se desprenderá de allí en más, de manera más oculta como la filosofía de Nietzsche o más evidente como los Ballets russes y la figura de Stravinsky, con quien colaborará en su versión operística de *Edipo*, tras el fracaso del *David* que planeaban juntos por aquel entonces.

 Tantas imprecisiones se han dicho de él, afirma Cocteau en su prefacio a una reedición del libro, que necesita precisar algunos rasgos de sí. Como señala Mourgue, se trata del proceso interior que lo llevó de ser un joven mundano y celebrado por su poesía académica a entrar en una crisis creativa y existencial en la que trabaría una lucha contra su yo, con la intención de quemarlo y revivir cual ave fénix. Viaja entonces hacia la infancia, refugio maravilloso que antecede al período a dejar atrás, donde están los olores del circo y se dice equilibrista lanzándose siempre hacia adelante, arrojando sobre los demás su propio retrato, el de un artista que ha atravesado todos los lugares en busca de una patria y de compatriotas y con ellos de una poética que lo defina al fin.

*Bibliografía*

Cocteau, Jean. 1965. *Entretiens avec André Fraigneau*. París, Union générale d’éditions.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2006. Le Potomak. La fin du Potomak. *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Éditions Gallimard.

Fraigneau, André. 1957. *Cocteau par lui-même*. París, Éditions du Seuil.

Mourgue, Gerard. 1965. *Jean Cocteau*. París, Éditions universitaires.