

Un depósito para Jean Cocteau

Laura Valeria Cozzo

UBA / IESLV J. R. Fernández

H. W. Auden afirmó que, para poder reunir todas las obras de Jean Cocteau, no alcanzaría con una biblioteca sino que se precisaría un depósito. Y de enormes dimensiones. Por cierto, si hubo un artista que no se limitó a las clasificaciones de géneros que atraviesan el campo de las artes fue justamente este *touche à tout*, un encantador de las palabras, las imágenes y los sonidos. Si bien fue gracias a la literatura que llegó a ocupar un sitio entre los inmortales, no hubo disciplina artística a la que no se hubiese consagrado entusiasta y, en todos los casos, de manera muy prolífica.

Los novelistas, cuenta Cocteau, le preguntaban por qué llevaba a cabo puestas teatrales; los poetas, por qué filmaba películas; los dibujantes, por qué escribía. Él les respondía (y, al mismo tiempo, se lo contestaba a sí mismo como para autojustificar sus elecciones): para esparcir sus semillas por todas partes. Otra respuesta que ha brindado: para que su obra supere la prueba por nueve, es decir, que logre satisfacer a las nueve musas.

Muchos y diferentes entre sí son los artistas que han dejado su huella en la obra de Cocteau. Con algunos tomó contacto siendo muy joven, con tan sólo 19 años. Este mimado niño prodigio en busca de una poética personal había logrado fascinar al actor rumano Édouard de Max, quien organizó una lectura de sus poemas. Por ese entonces, ya se paseaba provocativamente por las calles parisinas, codeándose con grandes personalidades como Catulle Mendès, la Comtesse de Noailles o Marcel Proust. Hasta ese momento, confesaría muchos años después, creía ingenuamente que la poesía era un juego, de la que sólo percibía la parte encantadora, sin sospechar todavía la existencia de algo más profundo y terrible: el que, como una mantis religiosa, la poesía devorase al amante poeta. Recién cuando lo supo, descubriendo en qué consistía realmente, decidió dejar de perder el tiempo. Enterrando para siempre sus poesías de juventud a las que consideraría más tarde como absurdas (las excluyó de sus obras completas), se vinculó con artistas que iban a abrirlo a nuevas formas de llevar a cabo la creación artística.

¿Cuándo tuvo lugar esta ruptura? Si bien se había ya iniciado en la literatura, estas primeras influencias que lo harían romper con su incipiente producción anterior no provinieron del ámbito de las letras. Uno de ellos fue Serge Diaghilev, el fundador de los Ballets Rusos, quien lo introdujo en el círculo del ballet y el teatro. El empresario fue, según el poeta, quien lo despertó con un toque de atención que no dejaría de resonar en sus oídos hasta el día de su muerte: «étonne-moi». Este desafío lo apartó de una carrera literaria superficial que tanto éxito le había traído ya sin embargo y lo catapultó a entrar por segunda vez en el mundo del arte pero ahora con un estilo diferente, anticonformista y desconcertante, «surrealista» (término acuñado por Guillaume Apollinaire para poder calificar de alguna forma a *Parade*, ese ballet irracional con el que sorprendió a Diaghilev, el primero mas no el único ballet que lo involucró ya que, en 1946, el bailarín y coreógrafo Roland Petit realizó *Le Jeune Homme et la Mort*, sobre otro texto suyo).

Otra influencia para su nuevo estilo, que se remonta a la misma época, la de los Ballets Rusos, provienen de la música. En Eric Satie, Cocteau observó líneas nítidas, precisas, que iban contra el impresionismo musical dominante en aquel momento, lo que le permitió proyectar un retorno a lo exacto, lo lineal. Satie es descrito como un egoísta, cruel y maniático: egoísta, porque tan sólo pensaba en su música; cruel, por el ardor con el cual defendía su obra; y maniaco, por la obsesión con la que pulía sus composiciones. Tras componer *Parade*, ambos formaron el grupo de «Les Six», en el que también participaban Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger y Germaine Tailleferre y más tarde se unieron Francis Poulenc y Darius Milhaud.

Se caracterizarían por abrazar el Neoclasicismo, un movimiento que intentaba un regreso a las estructuras musicales del clasicismo vienés del siglo XVIII (como Mozart, Haydn o Beethoven) pero desde una óptica contemporánea, coloreándolas con el jazz (recordemos que Cocteau fue quien lo introdujo en París), ritmos trepidantes y ciertas disonancias imposibles. Colectivamente sólo llevaron a cabo dos obras, una de ellas fue el ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel*, sobre texto de Cocteau y estrenado en junio de 1921. Por su parte, Ígor Stravinsky fue el primero que le enseñó a insultar los hábitos, a contradecir las costumbres, tanto las buenas como las malas, para lograr que el arte (re)viva y no limitarse a convertirlo meramente en un juego. Según Blas Matamoro, el estilo depurado de Cocteau influiría a su vez en el despojamiento neoclásico de Stravinsky que puede apreciarse en la ópera *Oedipus Rex* de 1927, basada en el texto del primero.

Su máxima influencia en cambio provino del ámbito de las artes plásticas. Este encuentro capital tuvo lugar en 1916 cuando conoció a Pablo Picasso, el pintor menos literario. Él se convirtió en su Orfeo: aquel que logró ir al encuentro de los objetos y llevarlos a dónde quiso, resignificarlos extrayéndolos del mundo cotidiano. Uno de los objetivos que se propuso Cocteau en su obra fue, al igual que Picasso lo hacía con las imágenes visuales, conseguir que las frases de todos los días (como el «à table!» de Eurydice) fuesen transportadas a un mundo distinto (en este caso, que al igual que esta frase cotidiana, también resonase familiar el ir a buscar a un ser amado a los infiernos: el encuentro de dos mundos aparentemente heterogéneos que se pulverizaran uno al otro).

Según Picasso, el artista debía correr más veloz que la belleza. Si corriese a la misma velocidad, su obra sería un pleonismo, como una tarjeta postal. Si fuera más despacio, sólo sería un mediocre. Mas si corriese más rápido, si bien en un principio sus obras pareciesen feas, ellas obligarían a la belleza a alcanzarlas y, una vez que esto suceda, se podría apreciar en ella a una belleza definitiva. Eso podría explicar cómo *Parade* (con vestuario y escenografía de Picasso) haya provocado un escándalo cuando fue estrenado en 1917 y obtuviera un gran suceso años después.

Cocteau tomó las ideas de su Orfeo para trasladarlas a su quehacer artístico: si éste desplazaba en un cuadro un ojo para impregnar de vida al retrato o provocar coaliciones entre los elementos para dar al espectador la sensación de una pluralidad de enfoques, él intentó desplazar una palabra en un texto para devolverle al mismo un poco de frescura, lo cual, sin embargo, consideraba más difícil de lograr. La influencia del cubismo en el estilo literario de Cocteau fue observado por Fifield: su escritura puede relacionarse con lo facetado, los reflejos, la cristalización, con el cubo.

Las artes plásticas y la escritura están íntimamente vinculadas en su obra pues a este artista total le encantaba dibujar, gran parte de su obra está integrada por dibujos sobre diversas superficies. Ilustró muchos libros, tanto la portada como las litografías de su interior. Siguiendo el artículo de Pedro Pardo, podemos realizar una clasificación de algunas obras literarias según la relación que se establezca entre el texto y sus ilustraciones. En primera instancia, hubo dibujos que dieron origen al texto literario que lo acompañan. Este fue el caso de *Le Potomak*, cuyas ilustraciones datan de 1912-1913 mientras el libro fue editado recién en 1919. Al comienzo, los Eugène y los Mortimer fueron apareciendo en el papel, delineados de manera no premeditada, y luego, inspirado por el aspecto de estas criaturas fantásticas, su creador le agregó el texto que reforzaría el carácter alucinatorio e irreal de estos monstruos. Por lo contrario, los *Dessins en marge du texte des Chevaliers de la Table Ronde* aparecieron cuatro años después que el texto de la obra teatral, en cuyos márgenes fueron realizados y cuya dimensión anecdótica, a diferencia de los 60 dessins pour 'Les Enfants Terribles', trascienden para sumergirse en el imaginario caballeresco. En el primero de estos dos últimos textos, el dibujo acompaña al proceso de redacción del texto; en el otro, lo precedía algunos años. Esto mismo sucede con la edición ilustrada de 1957 de *La voix humaine*, escrita 27 años antes. En su obra también encontramos dibujos (casi) sin textos. Ese es el caso de *Maison de Santé*, que presenta 31 dibujos de inspiración expresionista con, a lo sumo, muy breves epígrafes que refuerzan lo transmitido por la imagen a la que acompañan y que conservan el mismo significado que el texto literario con el que

se relacionan, *Opium. Journal d'une désintoxication* (que cuenta, sin embargo, con sus propias ilustraciones, donde cuerpos desmembrados transmiten una violencia que está ausente en las palabras que acompañan). También podemos mencionar algunas colaboraciones con otros artistas. Por un lado, Cocteau redactó los poéticos epígrafes para *Maalesh*, el libro de fotografías que Etienne Sjev había tomado en Egipto y que se puede vincular con su propio *Maalesh. Journal d'un journée de théâtre*, pues tanto este libro como el texto que acompaña a las fotografías tuvieron como origen el mismo suceso: la gira teatral realizada por Egipto, Líbano y Turquía en 1949. Por el otro, colaboró en las ilustraciones de *Pan, Annuaire du luxe à Paris*, el libro que el polifacético Paul Poirét editó en 1928. Un caso especial lo constituye *Le livre blanc*, texto que ilustró aunque nunca se reconoció como su autor para que no quedase este texto encuadrado como relato autobiográfico.

Más sus ilustraciones trascendieron las páginas de los libros y fueron más allá de las bibliotecas. Escribir era para él una forma de dibujar en la que los elementos se enlazaban de otra manera, el dibujo se convertía en otro empleo de la escritura, de allí la sensación de que al dibujar, escribía, y viceversa. Respecto de su método de dibujo, Cocteau lo relaciona con la improvisación del jazz: su uso del color, a veces imperceptible, se relaciona con el saxo en las composiciones de Charlie Parker. Una de las obras en las encontramos esta relación entre ambas disciplinas es la decoración de la *Sala de matrimonios* de la Mairie de Menton. Durante dos años, realizó los frescos que cubren aún sus muros con imágenes inspiradas en historias de amor paganas como la de Orfeo y Eurídice para inspirar a los flamantes esposos. No quiso realizar este trabajo como pintor sino como escritor, de allí esas líneas que van dando forma a las imágenes como una especie de escritura desatada. Lo que se destaca es la línea de la vida: al dibujar, desataba y reanudaba de otra manera la escritura, produciendo una línea viva que aseguraba la belleza del conjunto. Otra expresión de arte de inspiración pagana fue lo realizado también en la Villa Santo Sospir, la propiedad de su amiga Francine Weisweiler en Saint-Jean-Cap-Ferrat. Su primera gran decoración mural tuvo lugar durante los veranos de 1950 y 1951, cuando fue invitado a descansar en la Villa tras la agotadora filmación de *Les Enfants Terribles*. Allí se dedicó a decorar libremente las blancas paredes de la casa, a su total albedrío, sin la sensación de que alguien juzgase el fruto de su labor, tatuándola como si de la piel de un ser vivo se tratase. Empezó por las puertas y hasta en los rincones más recónditos, como el descanso de la escalera que lleva a las habitaciones. Las imágenes elegidas para adornar las distintas salas se inspiraban aquí también en la mitología grecolatina: «la sala de Diana» (cuya representación del mito de Acteón fue inspirado por las bañistas de Renoir), «la sala de los machos cabríos» (en la que se alojó el artista), «la sala del mito de Narciso» (también conocida como «sala de Eco», ocupada por Edoard Dermit), e incluso un mito recurrente en su obra como el de Orfeo reapareció en las decoraciones del jardín.

Frente a la propuesta de un arte para el arte en sí o de un arte para el pueblo, Cocteau proponía un arte para Dios y esa idea no podría plasmarse mejor que en las decoraciones que realizó para dos capillas, la de Saint-Pierre, en Villefranche-sur-Mer y la de Saint-Blaise-des-Simples, en Milly-la-Forêt, donde descansarían sus restos. La primera es también conocida como «Chapelle Cocteau», pues fue él quien la renovó en 1956. Allí pintó coloridos frescos de inspiración muy libre que representan al santo patrono de los pescadores pero también temas populares, relacionados con la vida de estos, como el homenaje a los gitanos de Saintes-Maries de la Mer; ángeles sin rostro, hipocampos flotantes y ojos sin cuerpo se destacan en todos los rincones. En la segunda, Cocteau decoró con vitrales y frescos que representan la Resurrección pero también las plantas medicinales simples, como la menta, la valeriana o la belladona. También realizó un mural en Notre-Dame de Francia en Londres, el cual fue finalizado en 1960. Tan libre como todas sus representaciones bíblicas, la figura crucificada que se encuentra en el centro se aprecia desde las rodillas hacia abajo, por lo que, aunque suponemos que se trata de Jesucristo, nada nos indica que estemos en lo cierto. A los pies de la cruz encontramos una rosa-cruz y, entre los personajes que se aprecian al fondo de la escena, de espalda a la cruz, encontramos al artista. Una obra que dejó inconclusa fue la Chapelle Notre-Dame-de-Jérusalem

en Fréjus, diseñada por él pero terminada por su heredero Édouard Dermit, donde también se incluyó en la representación de la Última Cena, esta vez junto a Jean Marais.

Si bien también escribía, Cocteau prefería el trabajo manual porque creía participar así mejor de los asuntos terrenales, era por ello que se aferraba más a éste en el viaje que lo llevaba a la muerte. Nada que pudiera hacer con las manos le fue ajeno. Así lo testimonian los cientos de cerámicas y joyas que creó, desde diseños para platos decorativos de comercialización relativamente masiva hasta la espada realizada por Cartier que lució en su ingreso a la Académie française y en la que quiso representar todas las artes por él cultivadas. Desde piezas más selectas hasta productos más populares, los trabajos manuales de Cocteau atravesaron todos los círculos sociales, como su Marianne impresa en las estampillas postales.

Su incursión en el cine logró extender su fama, incluso su público. Esto último no se dio respecto de todos sus filmes, ya que algunos de ellos como *Le Sang d'un poète* o *Le Testament d'Orphée* no encontraron su público en su momento (no porque ambas películas estuvieron adelantadas a su época, sino, como afirmaría su realizador, porque ésta estaba atrasada a sus obras). Como consideraba que los modos de comunicación eran lamentablemente convencionales, decidió superar estas restricciones (por otro lado, imprescindibles, porque no encontraría sino un desafío a superar) buscando los medios de expresión de otras disciplinas, no sólo las artes plásticas sino también el cine. El séptimo arte fue un vehículo para reflejar lo mágico tal como él lo percibía, para mostrar aquello que no impactaría al receptor de igual forma si se lo enunciaba simplemente con palabras: ¿acaso impresionaría con la misma intensidad contar que un hombre entra en un espejo que mostrárselo? Si tanto amaba Cocteau el cine era porque sentía que éste le permitía lograr aquello que consideraba un prodigio: que la historia no se narrase meramente sino que se la viviese, que se volviese visible lo invisible y se objetivasen las abstracciones más subjetivas.

Una posible clasificación para su obra cinematográfica podría ser de acuerdo a su temática. Por un lado, en algunas obras filmicas puso especial énfasis en la reflexión teórica sobre el arte en general y el cine en particular. Este suponemos que fue el tema de su primer cortometraje *Jean Cocteau fait du cinema*, realizado en 1925 pero jamás exhibido y cuya única copia se extravió. Su primer largometraje, filmado cinco años después, *Le sang d'un poète*, de corte experimental, contenía el germen del resto de su obra, presentando aquellos temas recurrentes de su obra como los recuerdos de infancia, la muerte, los espejos y las estrellas así como el sufrimiento del poeta frente al proceso de la creación artística. Los hechos se encadenaban con una lógica que escapaba de toda linealidad y que imitaba a los mecanismos del sueño. Su último largometraje, *Le testament d'Orphée* volvió sobre los mismos temas que ya habían aparecido en la ópera prima, un verdadero testamento bajo forma de declaración de amor al cine, en el que se reflexionaba sobre el arte y la creación en general. La misma temática abordó *Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000*. Realizado en 1962, Cocteau reflexionaba sobre su juventud y la de los años 60, hablándoles a los jóvenes del siglo venidero. Además de comparar las mentalidades de las diferentes generaciones, evocaba todo lo que para él representan la poesía, el rol del artista y la noción de genio, la necesidad que sentía de trabajar con las manos, no sólo de pintar, y medita sobre cómo la intolerancia y la incomprensión (sobre todo religiosa) han detenido el progreso de la Humanidad. La reflexión artística estaba presente en *La Villa Santo Sospir*, donde mostró el trabajo realizado en esta propiedad de la Côte-d'Azur, explicando su proceso de creación mientras discurría sobre la función del arte y los artistas.

En otras obras, en cambio, la historia narrada adquiría más relevancia que en las antes mencionadas. Es interesante remarcar que ningún argumento fue originalmente escrito para ser filmado sino que siempre hubo un relato precedente, ya sea propio o ajeno. Orphée revisitó el mito clásico modernizándolo (la Princesa aparecía acompañada por dos motociclistas, que recibían órdenes mediante mensajes a través de la radio) y enriqueciéndolo con una simbología muy personal (la función de los espejos como puertas que conectaba con el mundo de la muerte). También realizó cambios respecto del argumento original: la Princesa, enamorada del poeta, se sacrificaba para que éste conservase la vida de su amada, a quien bajaba dos veces a buscar al inframundo; pero también de la obra propia de 1926, según lo exigía la versión cinematográfica.

Dirigida a lo que perdura de niño en cada adulto, *La Belle et la Bête* presentó un cuento tradicional, pero a la historia contada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont le agregó un segundo argumento, el del pretendiente de Belle que, intentando ingresar en la mansión de Bête, era alcanzado por una flecha de fuego, que lo transformaba en bestia e invertía la maldición original. Otra historia tradicional adaptada fue la leyenda de Tristán e Iseo, sobre la cual Cocteau escribió el guión para *L'Éternel retour*. Más contemporáneo, el cortometraje *Coriolan* se basaba en la obra teatral de William Shakespeare. Filmado durante varios fines de semana en la propiedad de Milly-la-Forêt, nunca fue estrenado y representó para su realizador su obra maestra desconocida. Casualmente dos años después de *Coriolan*, Bertolt Brecht presentó *Coriolanus*, su adaptación de la obra inglesa. *Ruy Blas*, guión inspirado por la obra de Victor Hugo, presentaba temas recurrentes como el doble, el amor imposible o la fatalidad. También adaptó textos suyos, como las obras teatrales *L'Aigle à deux têtes* y *Les Parents Terribles* (cuyas versiones fílmicas dirigió) o sus novelas *Thomas l'imposteur* y *Les Enfants terribles* (dirigidas por otros a partir de un guión suyo). Cocteau consideraba que la pantalla recobraba esa fuerza de lo escrito que el escenario había diluido: en *Les Parents terribles*, el movimiento de los personajes (y las cámaras) que iban de una habitación a otra transmitía mejor la sensación de encierro que debía desprenderse del texto teatral, ese encierro que se respiraba en esos pasillos de las casas que lo habían obsesionado en su infancia, aquellas de las que nunca se salía. También realizó la dirección de fotografía (no acreditado) de *Un chant d'amour*, el cortometraje de Jean Genet y actuó en varios filmes, como *8x8: A chess sonata in 8 Movements de Hans Richter*.

Una lista como ésta permite observar cómo las diferentes disciplinas se entrecruzan en el conjunto de la obra de Cocteau. ¿Qué es lo que le da unidad? Para él todo era poesía: poesía gráfica, poesía crítica, poesía de teatro, poesía cinematográfica... Cada obra no era un híbrido en el que se cruzaban meramente varios lenguajes artísticos sino que éstos eran los elementos que ésta requería para dar forma a su singularidad y, con ella, a la totalidad. El conjunto de la obra se convertía así en un arte total que trascendía los límites de cada disciplina e invitaba a una manera de crear, a un arte libre que fuera más allá de las etiquetas porque su función las excedía: vía de exploración y conocimiento de la condición humana y de verdades trascendentes, la poesía, omnipresente, debía vencer el espíritu de destrucción de los tiempos actuales, embellecer todo aquello que otros soñasen con destruir, porque tal vez así el amor del poeta por su trabajo lograra salvarnos frente a las bombas.

Bibliografía

- ~AA.VV., *Cocteau: Catalogue de l'exposition «Jean Cocteau, sur le fil du siècle»*. Paris, Centre Pompidou, 2003.
- ~COZARINKY, Eduardo, *Jean Cocteau: autoportrait d'un inconnu*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 1983.
- ~FARGIER, Jean-Paul, *Cocteau et compagnie*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 2006.
- ~FIFIELD, William, «Jean Cocteau», *Confesiones de escritores. Narradores 1*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Trad. de Mirta Rosemberg.
- ~FRAIGNEAU, André, *Cocteau*, París, Seuil, 1957.
- ~MATAMORO, Blas, «Baudelaire, Cocteau, Stravinsky» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2009.
- ~PARDO, Pedro, «Jean Cocteau, el dibujo y la escritura: una glosa», en *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, N° 6, 1992.

