

El Orfeo de Jean Cocteau: acerca de la constitución de un artista

Laura Valeria Cozzo | UBA | lauretta@filo.uba.ar

› RESUMEN

Existe una relación sensible que un sujeto en tanto productor establece con su obra; en el lenguaje del que se ha servido para realizarla, los procesos creativos dejan una huella: a ello nos referimos cuando hablamos de estilo. Por otro lado, la obra no surge desde la nada sino desde algo preexistente: la creatividad es un fenómeno de nuevas combinaciones de elementos precedentes (presente en la historia del arte universal pero fundamentalmente en la del artista). Ya lo había afirmado Marsilio Ficino: la obra de arte se convierte en el espejo del alma de su creador.

El presente trabajo se propone una mirada crítica acerca del estilo de Jean Cocteau a través de un corpus previamente establecido alrededor de un eje constitutivo de su poética que presenta un conflicto esencial: el del sentido del arte frente a la certeza de la muerte. Creemos que observando sus huellas en las obras reconstruiremos la imagen que el poeta quiso entregarnos de sí.

Palabras clave: artes combinadas, Jean Cocteau, mito, Orfeo, psicología del arte

The Orpheus of Jean Cocteau: about the constitution of an artist

› ABSTRACT

There is a sensitive relationship that a subject as producer establishes with his work; In the language that has been used to make it, creative processes leave a mark: this is what we mean when we talk about style. On the other hand, the work does not arise from nothing but from something pre-existing: creativity is a phenomenon of new combinations of preceding elements (present in the history of universal art but fundamentally in that of the artist). Marsilio Ficino had already stated it: the work of art becomes the mirror of the soul of its creator.

The present work proposes a critical look at the style of Jean Cocteau through a previously established corpus around a constitutive axis of his poetics that presents an essential conflict: that of the meaning

of art in the face of the certainty of death. We believe that by observing his traces in the works we will reconstruct the image that the poet wanted to give us of himself.

Keywords: combined arts, Jean Cocteau, myth, Orpheus, psychology of art

› Introducción

En 1960, junto con *Le Testament d'Orphée*, ve la luz un homenaje muy particular a Jean Cocteau, quien, con el tiempo, se ha vuelto una figura reconocida en el mundo de las Letras y las Artes. Se trata de un juego de lapicera y bolígrafo de lujo muy especial, sobre uno está grabado el perfil de Orfeo y sobre el otro, el de Eurídice, ambos inspirados por un dibujo que el poeta realizara en 1960.

¿Cómo es que Orfeo logra convertirse en “su figura emblemática” cuya lira lo acompañará hasta en la empuñadura de su espada en su sitio entre Les Immortels? ¿Cómo su modo de contar una y otra vez este mito, a través de la presencia de ciertas constantes en los temas y las formas elegidas para dar cuenta de ellos, se convierte en su marca de estilo, única e irrepetible?

El ciclo órfico

Se compone de una obra teatral y tres películas, a las que se suman innumerables dibujos:

Orphée (Orfeo) – obra teatral

Tragedia en un acto y un intervalo representada por primera vez en el Théâtre des Arts el 17 de junio de 1926 con escenografía de Jean Hugo y vestuario de Gabrielle Chanel.

El poeta Orfeo está en plena crisis creativa que le impide escribir y solo presta atención a las palabras que le transmite su caballo mientras su esposa Eurídice rompe celosa un cristal por hora, lo que provoca la visita del vidriero Heurtebise, quien está enamorado de ella. La reina de las bacantes, Aglaonice, envenena a Eurídice por haber abandonado el oficio para casarse. Orfeo no puede aceptar su pérdida y, gracias a la ayuda de Heurtebise, atraviesa el espejo y desciende al infierno para traer a su amada al reino de los vivos pero con la condición de no mirarla nunca más, pues si no la perderá para siempre, lo que inevitablemente sucede. Eurídice muere por segunda vez y entonces una manada de bacantes irrumpe y decapitan a Orfeo. La cabeza del poeta convoca a Eurídice, la que aparece y lo consuela mientras se la lleva al reino de los muertos. Aparece la policía y sorprende a Heurtebise a quien interroga creyéndolo el culpable. Incapaz de responder, el ángel se escapa por un medio que el comisario y el secretario judicial no pueden comprender. Entonces Orfeo y Eurídice regresan a la vivienda vacía, guiados por el ángel, agradeciéndole a Dios que se las asignó como único paraíso.

Le Sang d'un Poète (La sangre de un poeta)

El filme está dividido en cuatro episodios:

1. Encerrado en su habitación, un artista dibuja un rostro en una tela; de repente, la boca comienza a moverse. Sobresaltado, la frota para borrarla y descubre que esta está ahora grabada en la palma de su mano. Intentando eliminarla, se duerme y, al despertar, decide estamparla contra la boca de una estatua que hay en el cuarto.
2. La estatua lo invita a que atraviese el espejo. Al hacerlo, aparece en un extraño hotel y, a través de la ranura de la cerradura, ve a varios huéspedes y presencia una extraña lección de vuelo. Se le entrega un arma y una voz le indica cómo dispararse a la cabeza. El artista lo hace pero no muere, grita y regresa a su habitación, donde destruye la estatua de un mazazo.
3. En un callejón, un grupo de niños en plena guerra de bolas de nieve. De repente, uno de ellos lanza a otro más pequeño una bola que se convierte en un trozo de mármol y provoca la muerte inmediata de la víctima.
4. Sobre el cuerpo del niño muerto, hay una mesa ante la cual un hombre y una mujer juegan a las cartas bajo la mirada atenta de un grupo de espectadores desde un palco teatral. Aparece un ángel negro y absorbe el cadáver, además de sacarle el as de corazones de la manga al tramposo jugador. Al darse cuenta de que perdió, el hombre se suicida; la mujer se transforma en la estatua de las dos primeras partes y abandona la escena, para reaparecer en el final con una lira.

Orphée (Orfeo) – película

Orfeo es un poeta francés egocéntrico cuyo trabajo le ha llevado a la fama, lo que también significa, en este caso, encontrarse con el odio de una generación más joven que prefiere a Jacques Cégeste. Tras ver cómo dos motos arrollan a su rival, Orfeo sigue a la Princesa, una misteriosa dama que iba en un Roll Royce manejado por su chofer, Heurtebise, y que, en un principio, parece dirigirse al hospital con el cuerpo del muchacho. En cambio, arriba a una mansión, donde la mujer se revela a sí misma como la Muerte y transforma a Cégeste en ayudante suyo. Enamorada de Orfeo, la Princesa se lleva a Eurídice, la bella e ingenua esposa del poeta. Orfeo logra ingresar al infierno con la ayuda de Heurtebise, quien secretamente se enamoró de Eurídice. Como en el mito, Orfeo consigue recuperar a su esposa, bajo la prohibición de mirarla. Obsesionado con descifrar un mensaje que emite la radio del automóvil, ve a Eurídice en el espejo retrovisor y esta desaparece. De regreso al inframundo, la Princesa y Heurtebise son juzgados por haber dejado que sus sentimientos personales interfirieran en su labor y encontrados culpables y Eurídice vuelve a la vida, despertándose en brazos de su esposo como si nada hubiera pasado.

Le testament d'Orphée (El testamento de Orfeo)

El poeta es proyectado a través del tiempo y le cuesta encontrar su época. Se le aparece reiteradas veces a un anciano erudito para pedirle anular el tiempo con unas balas de su invención. Como consecuencia de un nuevo regreso hacia atrás, el poeta es enviado por una bala a otro tiempo. Encuentra un hombre-caballo, lo sigue y llega a un campamento gitano donde descubre la fotografía de Cégeste, su hijo adoptivo, la toma pero luego la arroja al mar. Cégeste surge entonces del agua y da al poeta una flor muerta que él deberá resucitar. El poeta sigue a Cégeste a un invernadero donde reanima la flor

del hibisco. Compadece ante un tribunal donde es juzgado por sus propias creaciones por la Princesa y Heurtebise. Sin embargo, es encontrado culpable y caerá víctima de la lanza de Atenea. Se celebran sus funerales mas el poeta revive y sale al exterior donde se cruza con la Esfinge y con Edipo, ya ciego, que sigue su ruta impasible.

› When Cocteau meets Orpheus

¿Por qué Orfeo? ¿Cómo surge el interés (que se volverá obsesión) del joven poeta por esta figura mitológica? En el origen está el poeta Guillaume Apollinaire, padre del Orfismo. La relación entre el hijo de Apolo y Cocteau fue breve (un par de años, los últimos en la vida de Apollinaire, desde 1916 hasta pocos días antes de la muerte de este en 1918) pero compleja y marcará a fuego al poeta más joven, que no cesará de rendirle honores a su precursor hasta casi el último día de su vida.

En 1912, inspirado por las obras de Robert Delaunay, Apollinaire acuña el término “Orphisme” en una conferencia que brinda sobre el cubismo parisino, contraponiéndolo con el cubismo cientificista. Haciendo referencia a *Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée* (su obra del año anterior, una serie de poemas breves sobre el poeta y los animales que lo rodean, ilustradas por grabados de Raoul Dufy), el cubismo órfico, a través de su lenguaje luminoso, se convierte en poesía pura. En la pintura completamente abstracta, libre de toda forma, los colores y la luz parecen tomar forma y movimiento, convirtiéndose en la representación del ritmo que llevan dentro todas las cosas, la esencia de la vida.

A consecuencia de la gripe española, Apollinaire muere en noviembre de 1918 mientras París se regocija por el final de la Gran Guerra. Cocteau no tarda en proclamarse su heredero espiritual, continuador consecuente de su deseo de orden, llevándola más allá respecto de su precursor. En diciembre de 1923, Cocteau debe afrontar la repentina pérdida del poeta Raymond Radiguet. El mito de Orfeo le brinda la oportunidad de enfrentar a la Muerte que le arrancó al joven tan amado, anhelando la imposibilidad de cruzar el umbral y recobrarlo. Habiendo intensificado su consumo de opio contra el dolor que sentía durante su duelo, Cocteau atraviesa un periodo de modificación de las percepciones del espacio y el tiempo, del propio cuerpo, de los límites entre sueño y vigilia, que van a impregnar la escritura del texto teatral. Perder a Radiguet le posibilitará sin embargo más adelante ganar a Marais, cuyo perfil parecen reproducir las representaciones gráficas de Orfeo, incluso aquellos que realizó antes de conocer a su intérprete favorito (de allí que el poeta se refiriese al primer encuentro de ambos como un “reconocimiento”, el de un rostro amado que había dibujado sin cesar mas sin haberlo visto más que en su imaginación). La pérdida de un amor le devuelve en compensación al gran amor en el que ambos, poeta y musa, se unen. El sentido de una pérdida desaparece de las reencarnaciones subsiguientes.

› Sobre algunos temas en Cocteau

¿Por qué un hombre de letras hace teatro o cine? Cocteau le confiesa a André Fraineau que él es un “dessinateur” (Cocteau, 1951: 21) y que ve y escucha aquello que escribe, lo dota de una forma plástica (las escenas que filma son dibujos en movimiento). El acto creativo involucra entonces para él a todos sus percepciones y ello lo impulsará a la búsqueda de medios más ricos para poder transmitirlo a sus

receptores: “Une oeuvre d’art doit satisfaire toutes les muses. C’est ce que j’appelle: Preuve par neuf” (Cocteau, 1946-1951, IX: 15).

Si Orfeo es la imagen del poeta, ¿quién es el nuevo Orfeo? En un principio, Orfeo era Apollinaire, el precursor. En su primera versión del mito, Orfeo es representado por el actor Georges Pitöeff; sin embargo, la cabeza del poeta afirma llamarse Jean Cocteau, haber nacido en Maisons-Laffitte y vivir en el número 10 de la rue d’Anjou, lo que corresponde en una identificación total con el autor de la obra. En su segunda temporada en escena, Cocteau interpreta al ángel Heurtebise, quien está junto al protagonista y acude en su auxilio (como había hecho en su juventud durante su amistad con Apollinaire). Más adelante, el personaje principal de la versión filmica es Marais, en una total fusión del amado con el amante. Finalmente, en *Le testament d’Orphée*, Cocteau encarna a Orfeo (se trata este de su último filme) y su propio ángel, Cégeste, es Édouard Dermit, su hijo adoptivo y heredero; por su parte, Marais se convierte en Edipo, el otro fantasma que no pudo abandonar a pesar de haber cambiado de residencia.

Nos interesaría detenernos ahora en la presencia de algunos elementos que aparecen en las sucesivas reconstrucciones del mito de Orfeo presentadas por las obras de Cocteau y que no dudáramos en considerarlas sus “marcas de estilo”, inevitablemente vinculadas a su figura.

Orphée, la obra teatral cuya escritura torturó al poeta durante cuatro años (como le cuenta en una carta a Jacques Maritain), presenta algunos motivos que se reiterarán en la poética de Cocteau:

- › La obra se balancea en el límite entre la vida y la muerte. Tras atravesar el umbral, tanto Orfeo como Eurídice vuelven al mundo de los vivos (lo mismo se repetirá en la película homónima.) En *Opium*, Cocteau narra un sueño que tenía con recurrencia hasta 1912 (año que ya señalamos como decisiva para la constitución de su identidad poética). En él su padre, muerto cuando él tenía 9 años, vivía aún pero convertido en un papagayo del Pré-Catelan, un jardín botánico incluido en el Bois de Boulogne, a cuya lechería concurría con su madre en su infancia. Durante el sueño, el niño y la madre se sentaban en una mesa y ella, que conocía la transformación de su marido en ave pero ignorando que su hijo también lo sabía, buscaba con la mirada a su esposo devenido en loro. Este rasgo cómico de esta reencarnación (que reaparece en esa cabeza parlante del poeta muerto) cumple la función que Rolando Costa Picazo advertía en *Macbeth* con el monólogo hilarante del portero tras el asesinato del rey: es un alivio dramático para moderar la tensión después de una escena cargada de intensidad trágica.
- › Esta misteriosa conexión con el más allá de esta vida podemos asociarla con la insólita presencia del caballo blanco, cuyos misteriosos mensajes pueden relacionarse con las inquietantes sesiones de espiritismo en casa de Jean y Valentine Hugo, prácticas que se interrumpieron cuando la voz les anunció la futura muerte de Radiguet. Un caballo fue protagonista del escandaloso estreno de *Parade* en 1917. A través de una puerta a espaldas del chofer Heurtebise veremos otro caballo en los exteriores de la casa de Orfeo en la película que lleva su nombre y finalmente con un hombre-caballo (escolta de Atenea) se cruzará el poeta en *Le Testament d’Orphée* y otros dos muchachos jugarán a formar uno para la condesa confundida de la misma película. Uno de juguete, de esos con los que jugaban los niños de la Belle Époque, conserva su sitio en la Maison Jean Cocteau de Milly-la-forêt. En todos los casos son caballos estáticos o que se desplazan lentamente pues, como afirma en *Le coq et l’arlequin*, “La vitesse d’un cheval emballé ne compte pas” (op. cit.: 16).

- › La presencia del espejo es el acceso a otro espacio, que el poeta debe atravesar para realizar un viaje inmóvil en el vacío. Reaparecerá en *Le Sang d'un Poète* y será central en *Orphée*. Pero el espejo está presente en sus recuerdos de infancia, narrados en *Portraits-souvenir*. Allí recuerda con gran precisión y reconstruye también en detalle los preparativos para las veladas de teatro a las que, siendo tan solo un niño, no estaba invitado. Entonces se limitaba a seguir deslumbrado a su madre mientras se vestía para salir, envuelta en una nube de perfume y polvo de arroz. La puerta abierta de la habitación permitía que lo que allí sucedía se reflejara en la puerta de espejo de un armario pero de manera más bella y más profunda a los ojos del joven espectador que así podía observar sus movimientos. El espejo se vuelve la puerta de acceso para vislumbrar un misterio.
- › Los guantes que deben utilizarse para atravesar el espejo son de caucho. A diferencia del público de la obra, a quien la palabra “caoutchouc” le resultaba graciosa, en Cocteau remitía a las prácticas médicas durante una infancia marcada por reiteradas enfermedades, como confiesa en *Opium*. En el filme homónimo se repetirá su presencia pero por una necesidad práctica: para evitar que las manos de los actores entren en contacto con el mercurio con el que se recrea a estos espejos líquidos.
- › La figura de Heurtebise, que entra en escena imitando la postura del ángel de la enunciación en una obra que recrea un mito griego, se relaciona con otro hecho biográfico: el regreso de Cocteau a la fe cristiana cuando Georges Auric lo conduce a Jacques Maritain. Al mismo tiempo, la construcción de este ángel con elementos paganos (como también la presencia de un dios egipcio, Anubis, en *La machine infernale* que recrea otro mito griego, el de Edipo) recuerda la visión personal que tenía Cocteau del cristianismo y que será central en su *Lettre à Jacques Maritain*.
- › Cocteau guarda el olor del circo como uno de los que marcaron su infancia. La obra tiene algo de los movimientos de los artistas de circo: el prólogo presenta a los actores como equilibristas y advierte a los espectadores del riesgo que corren de caer de tan alto y sin red de contención, por eso la caída de Orfeo provoca la segunda muerte de Eurídice. Para el poeta, afirma Cocteau, “un rigoureux équilibre est indispensable” (op. cit.: 12).
- › Otro recuerdo de su infancia aparece en la escenografía: el techo en pendiente que cierra la escena como una caja recuerda a las cajas de cartón con las que el niño Cocteau inventaba extraños sistemas de rampas para sus espectaculares juegos que permitirían que Heurtebise permaneciese suspendido en el aire. El recuerdo infantil reaparece en el presente creativo del “adulto”.

Para realizar su última película, Cocteau afirma haber recurrido a los mecanismos del sueño y evoca el estado de somnolencia frente al fuego, cuando la consciencia se adormece y afloran cosas imprevistas. En esta forma de encadenar las escenas se acercan su primer filme, *Le Sang d'un Poète*, que abre la trilogía y que iba a titularse *La Vie d'un Poète*, y su última película, donde escenifica su propia muerte. A diferencia de *Orphée* que narra un argumento en orden cronológico, ambas producciones se van componiendo de una serie de episodios que se van encadenando por la reaparición de un personaje, un objeto y/o una escenificación. Este encadenamiento de imágenes es, según Cocteau en su entrevista con André Fraigneau, la sintaxis que exige el cinematógrafo (máquina de imágenes a la que define como un modo de expresión artística como los demás).

Algunas presencias recurrentes en la obra de Cocteau que aparecen en este filme:

- › Algo que se repite en estas películas y que caracteriza a su filmografía: el uso del blanco y negro y el recurso a efectos especiales, logrados de manera muy rudimentaria pero a la vez muy creativa para suplir su falta de conocimientos técnicos (como la piscina con la que representa el espejo permeable).
- › El tiempo parece abolido: es imposible precisar su transcurso ya que carecemos de toda referencia, siquiera la sucesión de los días y sus noches pues todas las acciones transcurren en interiores. Tratamiento especial recibirá también en *Orphée* (los relojes se detienen mientras los personajes visitan el Inframundo) y en *Le Testament d'Orphée* (tras los sucesivos viajes en el tiempo que realiza el poeta para encontrarse con el doctor Langevin en diferentes etapas de su vida, durante el regreso a su tiempo en el que irrumpen un breve paso en el inframundo, tampoco es fácil precisar la duración). Es el tiempo suspendido al que refiere Jean-Marie Barthélémy, ese “no ‘man’s land’ entre la vida y la muerte [que] revela ‘la inmensidad verdaderamente substancial del infinito’” (1983: 3) y que “procura la embriaguez turbadora de la eternidad” (op.cit.: 6).
- › La estrella de cinco puntas aparece en varias ocasiones: en la firma del director en un intertítulo, es un tatuaje en la espalda del poeta, en la frente de una máscara que gira en el primer episodio mientras el poeta es besado por la boca en su mano a través de su cuello, su torso y más abajo, en el diván sobre el que se reclina el hermafrodita, en la herida que se produce el tramposo al quitarse la vida. Alterna con otra estrella, formada por tres líneas rectas que se cruzan en el centro, que acompañará también a su nombre.
- › La estatua invita al poeta a atravesar el espejo: “Essaye” (frase con la que se recibe al visitante en la Maison Jean Cocteau al ingresar a la primera sala, dedicada a este filme); Heurtebise hará lo mismo con Orfeo en la película: “Essayez”.
- › En el segundo cuarto de hotel, la voz en off anuncia “Le mystère de la Chine”. El poeta escucha una conversación y, luego a través del ojo de la cerradura, ve el humo y los gestos del fumador de opio armando su pipa. Por un lado, nos remite a la adicción de Cocteau por el opio, del cual intentó desintoxicarse reiteradas veces. Durante la más famosa de ellas, la más prolongada, redactó el mencionado *Opium*, donde además anuncia que su próxima obra será una película, o sea, aquella a la que estamos aludiendo. Por el otro, nos recuerda a la mirada indirecta y fragmentada con la que Cocteau seguía la *toilette* de su madre rumbo al teatro.
- › El tercer episodio, la batalla de las bolas de nieve, también estará presente en sus evocaciones de los años felices: reconstruye una escena habitual en la cité Monthiers, cercana al Lycée Condorcet donde tenía como compañero a un tal Pierre Dargelos, cuya figura fue volviéndose más grandilocuente por efecto del paso del tiempo y evolucionará hasta volverse una escena central en *Les Enfants terribles*, su novela escrita durante la mencionada desintoxicación, y en la versión filmica de esta, realizada años después junto a Jean-Pierre Melville.
- › En el rostro de los muertos, irrumpen los ojos de pupilas negras, de mirada fija e inexpresiva (pintados sobre los párpados de los ojos cerrados de los actores). Los vemos en el artista, en la siguiente película los tendrá la Princesa y en la tercera, el poeta en su funeral.

Ambientada en el París existencialista de los años 50, la película *Orphée* abre con los títulos donde los dibujos del poeta acompañan a los nombres de los actores con su letra manuscrita (lo que se repite al comienzo de otros filmes de su producción, como la tercera parte de esta trilogía). Su voz luego le cuenta al espectador el mito clásico y agrega que es un privilegio de las leyendas el estar más allá del tiempo y del espacio, dejándole a su interlocutor que interprete ambas coordenadas como prefiera. Algunos rasgos a destacar:

- › El protagonista es un poeta exitoso y amado por su público pero despreciado entre los jóvenes. Al comienzo del filme, es interpelado por un colega en el Café de los poetas: “Etonnez-nous”, frase que recuerda el “Etonne-moi” con el que Serge Diaghilev desafiara a Cocteau (y que diera por resultado un sorprendente *Parade*).
- › Respecto de los espacios, a diferencia del filme anterior donde toda la acción tiene lugar en interiores, esta película combina el adentro y el afuera. Para Gaston Bachelard, mientras el interior se ve como un espacio oscuro, en tinieblas, el exterior se presenta como un espacio completamente iluminado. A la luz del día suceden los incidentes en el Café de los poetas, Orfeo corre tras la Princesa por las calles de la ciudad y un grupo de insurgentes amenaza al poeta en su hogar mas la misma iluminación se repite en el interior de la casa del poeta (que repite la escenografía realista de la obra teatral); por lo contrario, oscuro y en tinieblas es el paisaje del otro mundo, que fue filmado entre edificios en ruinas, fruto de los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial, con el agregado del viento que remite al del segundo círculo infernal donde Dante alojaba a los lujuriosos (y que se relaciona con el pecado por el que serán condenados la Princesa y Heurtebise). Según Bachelard, la casa es un elemento de integración psicológica, morada de recuerdos y de olvidos, el primer universo de la cotidianeidad que se proyecta como un auténtico “microcosmos”: una unidad de imagen y recuerdo. Muchas acciones núcleo del filme transcurren en la casa que comparten el matrimonio, espacio exclusivo de Eurídice que tan solo sale de allí para encontrar a su Muerte y luego seguirla al otro mundo.
- › Orfeo transcribe un enigmático mensaje que repite la radio del auto de la Princesa y lo envía al escritor ya mencionado, su contenido casualmente coincide con las palabras escritas por Cégeste antes de morir: “Les oiseaux chantent avec les doigts”, frase de Apollinaire dedicada a Picasso que el pintor ilustrara. Las frases que emite le fascinan tanto como las que antes transmitiese el caballo blanco.
- › Al ingresar en la Zona, se cruzan con un vidriero, profesión de Heurtebise en la obra teatral. Ante las insistentes preguntas de Orfeo, el ahora chofer exclama: “Pourquoi? Toujours pourquoi... Ne me posez plus de questions”. La tercera película se titula *Le Testament d’Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*. El ángel entonces lo lleva de la mano como hará luego Cégeste con el poeta en el último filme de la saga.
- › “Méfiez-vous des miroirs”, previene Heurtebise a Orfeo y es por mirar a su esposa en el espejo retrovisor del auto que la mujer desaparece y el poeta vuelve a perderla (su retrato en una revista no tuvo el mismo fatal efecto).
- › Mientras en la obra teatral Orfeo es decapitado por las Bacantes que irrumpen en su casa, en la película estas se unen a un grupo de admiradores del joven poeta Cégeste que invaden el domicilio del poeta y, en un forcejeo con un revólver, este es herido y, tras morir en el acto, es trasladado a la mansión de la Princesa, como primero sucediera con su joven rival. Luego se dirigen al otro mundo, avanzando con la misma dificultad que tenía el protagonista de *Le Sang d’un Poète* por el pasillo del *Hôtel des Folies-Dramatiques*.
- › Jean-Pierre Melville y Renée Cosima (director y co-protagonista de la película *Les Enfants terribles* en el doble rol de Dargelos-Agathe) aparecen en roles menores no acreditados. Lo mismo harán otras personalidades del mundo artístico, amigos del poeta, en *Le Testament d’un Poète*.

Al igual que la primera parte, la última de la trilogía podría dividirse en episodios, aunque estos no se encuentren determinados de manera explícita sino por la organización de escenas que se aprecia al intentar vincular los diferentes tiempos y espacios (en los que se suceden estudios de grabación e interiores de la Villa Santo Sospir y la Chapelle de Saint Pierre, ambos en Villefranche sur mer):

1. viajes en el tiempo con el doctor Langevin
2. el campamento gitano
3. Cégeste renace de entre las olas
4. Judith con la cabeza de Holofernes
5. el juicio al poeta por la Princesa y Heurtebise
6. la condesa confundida
7. Isolda buscando a Tristán
8. encuentro consigo mismo en la Chapelle Saint Pierre
9. los intelectuales enamorados y la máquina que vuelve famoso a cualquiera en minutos
10. la espera interminable
11. Atenea mata al poeta, su funeral gitano
12. encuentro con la Esfinge y con Edipo
13. intento frustrado de morir

Rasgos de este filme en relación con la vida y las obras del artista:

- › Desde la apertura, en la que se va dibujando un perfil de Orfeo, se trata de una reflexión acerca de la poesía en general y la poesía cinematográfica (que permite a muchas personas soñar juntos el mismo sueño). Como todos los dibujos de Cocteau, se delinea la figura a través del trazo de líneas curvas (en negro o en colores), entre las que encontramos un vacío que define a la figura humana que se recorta por sobre un fondo igualmente vacío, no representada miméticamente sino gracias a una ilusión de realidad, a través de una evocación de su presencia.
- › El personaje interpretado por Édouard Dermit se mueve entre lo real y lo ficcional: dice llamarse Édouard, ser el hijo adoptivo del poeta y pintor, frente a los jueces; su padre en cambio lo había señalado como Cégeste, su personaje de *Orphée*, el cual ya había aparecido en su poema *L'ange Heurtebise*. Ya al surgir del mar con los cabellos castaños, el joven afirma que el rubio había sido para la película y que, en cambio, eso era la vida real. Su lenguaje verbal y corporal remite al del filme precedente: "Obéissez", "Ce sont les ordres", "En route" y la manera de conducir al poeta, caminando detrás de él y con los brazos extendidos hacia sus hombros. Asimismo, el poeta volverá a la vida como lo hacían los personajes de la obra precedente.
- › Otro gesto que devela la realidad ficcional: en los interiores de estudios de grabación el mecanismo de filmación forma parte del plateau por el que se mueven libremente los personajes.
- › A los espacios cerrados se opone la presencia de los espacios vastos, escenarios naturales elegidos entre los lugares de la Costa azul francesa donde el poeta paseaba en compañías de su mecenas, Francine Weisweiler, los que, según Bachelard, nos engrandecen. Por ellos el protagonista se pasea con lentitud, pues es la quietud la condición necesaria para contemplar lo inmenso.
- › El doctor Langevin frente al tribunal deja caer algunos guiños cómplices acerca de la obra del poeta, como la alusión a su libro *La Difficulté d'être* y la frase "Je sais que la poésie est indispensable, mais je ne sais pas à quoi" que forma parte de su discurso de recepción a la Académie Française. También el episodio en la embarcación alude a *L'Éternel Retour*, su adaptación cinematográfica del mito de Tristán e Iseo (cuyo título hace referencia a su vez a Friedrich Nietzsche, un filósofo que Cocteau leerá apasionadamente durante toda su vida, que comentará profusamente en sus diarios y en el que encontrará cierta forma de kitsch sublime que constituirá uno de los rasgos más constantes de su propia escritura, especialmente en sus obras teatrales).

- › Otro mito clásico sobre el que Cocteau volvió una y otra vez fue el de Edipo. En el invernadero, deja ver un retrato del rey de Tebas; hacia el final, se cruza con él y se pregunta cómo es posible que un día lo reencuentre sin verlo (cómo evitar el temor a sus propios fantasmas).
- › El concurso de preguntas y respuestas tiene lugar frente a un tapiz que representa una historia bíblica, la de Judith, quien le corta la cabeza a Holofernes, como las bacantes hicieran con Orfeo en la obra teatral.

› **Conclusión: Le style c'est le poète**

El estilo de Jean Cocteau logra aunar todas sus producciones aparentemente tan irreconciliables de tan diversas entre sí. La presencia de elementos constitutivos y estructurales recurrentes en las obras seleccionadas (que a su vez se pueden conectar de forma más manifiesta o menos evidente con el resto de la producción artística del poeta en las diversas disciplinas en las que se manifestó) le da la unidad que Cocteau siempre buscó: todo es poesía más allá de los lenguajes a los que haya recurrido para expresarse.

A partir de episodios de sus luchas conscientes en el campo de batalla artístico de su tiempo, Cocteau se identifica con la propuesta artística de Apollinaire y la lleva adelante más allá de la muerte de su precursor, la desarrolla, la vuelve propia. A través de ella intenta recrear incesantemente su verdadero retrato para el que construye una realidad irreal con la mezcla de elementos reales e imaginarios y donde se confunden realidad y ficción. Según René Huyghe, la representación del mundo que haga un artista “puede ser objetiva o imaginaria, afectiva o racional” (2); en Cocteau son los componentes imaginarios y afectivos los que prevalecen, los que busca extraer de lo más profundo de su ser (por eso nunca habla de “inspiración” sino de “expiración” [Cozzo, 24/8/2019]). El producto final de la poesía debe ser el sorprendente “plus vrai que le vrai” (Cocteau, 1946-1951, X: 75), es decir, una realidad construida no por acciones externas sino por “ma nuit en plein jour” (op. cit.: 34), mostrada por primera vez a través de este mito. El resultado busca ser fiel al verdadero rostro de este moderno Orfeo que paradójicamente se construyó sucesivas máscaras para esconderse pero tan solo para mostrarse mejor.

› **Bibliografía**

- › Azara, P. (1993). Estudio introductorio. En Ficino, M. *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Anthropos.
- › Bachelard, G. (1978). *La dialéctica de la duración*. Madrid: Villalar.
- › Bachelard, G. (2000). *Poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.
- › Barthélémy J. M. (1983). Tiempo y espacio. En Hoffmann y Poe. *Psychopathologie Phénoméno-Structurale des alcooloques*. Toulouse: Eres.
- › Cheng, F. (2008). *Vacío y plenitud. Introducción al lenguaje pictórico chino*. Madrid: Siruela.
- › Cocteau, J. (1946-1951). *Œuvres complètes*. Lausana: Marguerat.
- › Cocteau, J. (1951). *Entretiens autour du cinématographe*, recueillis par André Fraigneau. París: Éditions André Bonne.

- › Cocteau, J. (1960). *Poésie critique II*. París: Gallimard.
- › Cocteau, J. (1983). *La Difficulté d'être*. París: Le Livre de Poche.
- › Cocteau, J. (1999). *Œuvres poétiques complètes*. París: Gallimard.
- › Cocteau, J. (2003). *Théâtre complet*. París: Gallimard.
- › Costa Picazo, R. (2005). Introducción. En Shakespeare, W. *Macbeth*. Buenos Aires: Colihue clásica.
- › Huyghe, R. *Conversaciones sobre arte*. Buenos Aires: Emecé.