

En el umbral de una nueva edad para el diálogo y la comunicación entre los pueblos de la vieja Europa el conocer lo que ha sido es premisa indispensable para saber lo que se quiere ser.

José Manuel Cuenca Toribio
y Soledad Miranda García

Jean Cocteau (1889-1989)

Casi parecía un hombre del Renacimiento; poeta, novelista, dibujante, actor, guionista, pintor, dramaturgo, aficionado a la música (fue animador del «grupo de los seis» del que participaban Milhaud, Honegger, Poulenc, Georges Auric, Durey y Tailleferre), ensayista, coreógrafo implícito en *La belle et la bête*, y, por supuesto, director cinematográfico. Esta versatilidad creadora, que implicaba tal vez cierta superficialidad, no excluye su importante papel como animador y sugeridor de innovaciones estéticas. Participó de todas las vanguardias y en todas dejó una huella más o menos importante.

Después de la primera guerra mundial, inspiró ballets (era amigo de Diaguilev) y el programa musical del *Group des six* que rompía entonces con el impresionismo. Participó —sin pertenecer del todo a ellas— de las vanguardias literarias dadaístas y surrealistas. En literatura, quizá no es lo mejor su poesía, pero sí su permanente actitud poética. Destacan sus famosos aforismos sobre la vida y el arte (como en *Llamado al orden*, 1926). En el teatro su obra fue importante. Utilizó las leyendas antiguas como en *La máquina infernal* (1934) donde reelabora el mito de Edipo y la saga medieval en *Los caballeros de la mesa redonda* (1937), pero también trató temas modernos, como en *Los padres terribles* (1938). Para muchos su libro más profundo es la novela *Les enfants terribles* (1929), sobre una hermana y un hermano que viven recluidos en una habitación que transforman en un refugio «que hace las veces de un claustro materno».

Como toda su generación, fue atraído por el cine, al cual, como dice Georges Sadoul, se entregaba como a un diario íntimo: «la confidencia de sus obsesiones y de sus continuas investigaciones». El cine era —como escribe el mismo Cocteau— una de las formas de expresar «el personaje desconocido que vive en mí». Las películas que dirigió, desde *Le sang d'un poète* hasta *Le testament d'Orphée* participan de ese testimonio personal.

La primera incursión cinematográfica de Cocteau fue *Le sang d'un poète* (1930), un film que se inscribió en el movimiento vanguardista de esa época y que fue producido por el Vizconde de Noailles, que también había patrocinado *L'âge d'or*, de Buñuel. Aunque tiene ciertas influencias de la poesía y el cine surrealistas, *Le sang d'un poète* sólo se les acerca en la utilización de imágenes que rompen la lógica realista, sugiriendo el absurdo o el inconsciente. Pero poco tiene que ver con su espíritu de rebeldía y ruptura. Cocteau evoca bajo ese ropaje sus temas habituales, el misterio del poeta y sus fantasmas, con un esteticismo preciosista y un gusto por los trucos de imagen.

Cocteau colaboró también con otros realizadores. En 1940 fue adaptador y dialoguista en *La comédie du bonheur* de Marcel L'Herbier, un cineasta cuya obra mayor se realizó en el cine mudo. En 1943 colaboró con Serge de Poligny en *Le Baron Fantôme*, romántico film fantástico donde Cocteau escribe los diálogos e interpreta —muy convincentemente— al fantasma. El mismo año interviene como guionista en *L'éternel retour* de Jean Delannoy, una actualización de la leyenda de Tristán e Isolda, cuyas bellas imágenes causaron impresión en su momento, pero que en perspectiva resulta artificiosa y algo anticuada. También fue dialoguista en un obra importante, *Les dames du Bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson, cuyo estilo austero debe haber contenido la retórica brillante de Cocteau. El film se basaba en un relato de Diderot, *Jacques le fataliste*, y Bresson no buscó seguramente la colaboración de Cocteau como dialoguista para seleccionar o aún modernizara Diderot. Los cambios iban más lejos, porque hay una cantidad de escenas en especial con el personaje de Agnès que requieren diálogos adicionales, para escenas inventadas por Bresson. El desafío era mantener el estilo del original en los nuevos diálogos, pero reservándose la facultad de adaptarse al propio estilo de Bresson, conciso y desnudo.

En 1946, Cocteau emprende su segundo trabajo como director y autor con *La belle et la bête*, donde la bestia —con un complicado maquillaje— era su descubrimiento como actor, Jean Marais, que desde antes era uno de sus más fieles amigos. Fue codirector y consejero técnico René Clément (*La bataille du rail*, *Juegos prohibidos*) pero la concepción y la estética del film pertenecen por entero a Cocteau. Este adaptó el famoso cuento infantil (sic) de Mme. Leprince de Beaumont, escrito en el siglo XVIII.

Cocteau preservó la ambigua inocencia del original y le añadió su propia intencionalidad poética, atraída por el misterio y el encanto mágico de la leyenda. El resultado fue un espectáculo feérico y suntuoso, donde se destaca la bella fotografía (Henri Alekan) y la escenografía de Christian Bérard. En este último aspecto, destacan algunos detalles que parecen propios de Cocteau, como los brazos-candelabro animados y el ambiente de exteriores, unos jardines dieciochescos alrededor de un castillo.

En su *Diario de la bella y la bestia*, Cocteau narró día a día los avatares del rodaje, dificultado por los frecuentes cortes de energía eléctrica (secuelas de la guerra reciente) y hasta por un molesto forúnculo que aquejó a *Jeannot* (Jean Marais) aún más que la complicada caracterización de la bestia, creada por el maquillador Arakelian. También relata Cocteau algunas de sus intenciones estéticas, como por ejemplo la utilización deliberada de escenas rodadas con la cámara fija, a la manera del cine mudo primitivo. El resultado es un cuento de hadas para mayores, que conserva una extraña fascinación intemporal.

Su film siguiente fue una adaptación de su propia pieza teatral *L'aigle à deux têtes* (*El águila de dos cabezas*) que rodó en 1948, que también destaca por su escenografía (otra vez Christian Bérard, que también diseñó los trajes de la época). El mismo año adaptó el *Ruy Blas* de Víctor Hugo para el director Pierre Billon e hizo el comentario de *Noces de sable* de Henri Zwoboda, un interesante film ambientado en Marruecos.

El mismo año dirigió otra adaptación de una de sus obras teatrales, *Les parents terribles*, que quizás es su mejor filme. Es un estudio implacable de una neurótica familia de clase media. «Una madre histérica y posesiva (Sophie) y Georges, su débil y flirteador esposo, se oponen al matrimonio de su hijo adolescente Michel con Madeleine. Una tía, Léonie, está secretamente enamorada de Georges. Cuando se descubre que Georges, bajo un nombre supuesto, ha sido el «protector» de Madeleine, los terribles padres y la tía se complotan para romper la relación entre Michel y Madeleine. La situación se resuelve con el cambio de sentimientos de Léonie y el suicidio de la madre»¹.

Cocteau, utilizando el mismo elenco de la obra teatral (Jean Marais, Yvonne de Bray, Gabrielle Dorziat, Josette Day y Marcel André) lo filmó en dos escenarios únicos: el opresivo apartamento familiar, atestado de baratijas, y el claro y aireado piso de Madeleine, que Christian Bérard convierte en otros actores del drama. Los intérpretes —en especial Gabrielle Dorziat en la espiritual tía Leonie e Yvonne de Bray en la madre neurótica— son brillantes. «Al final de esta “tragedia de vaudeville” —como escribe Sadoul— el sonido de la sirena de un camión de bomberos enfatiza el silencioso e ingénito mundo del apartamento, mientras la cámara retrocede lentamente».

Un comentario para *El ruiseñor del Emperador* (1949) del checo Trnka, el gran creador de marionetas, precedió a una adaptación de *Les enfants terribles* que dirigió Jean-Pierre Melville. Enseguida realizó *Orphée* (*Orfeo*, 1949)² una de sus obras mayores. Se basó libremente en su primera pieza teatral (de 1926) y es una versión moderna de la leyenda de Orfeo y Eurídice, a los cuales añade el personaje de la muerte (que encarnó María Casares) y el «ángel» *Heurtebise*, con motociclistas de negras cazadoras y bacantes, encabezadas por Juliette Greco, lo cual le da un aire existencialista muy a tono con la fecha del film.

Decía Cocteau a propósito de *Orphée*: «...es un film que sólo puede existir en la pantalla. Traté de usar la cámara no como una lapicera sino como la tinta. Entretejo muchos mitos. Es un drama de lo visible y lo invisible. En *Orphée*, la muerte es una espía que se enamora del hombre que está espiando. Ella se condena a sí misma para ayudar al hombre que debía enviar a la destrucción. El hombre se salva pero la muerte muere; es el mito de la inmortalidad».

Pese a las ya aludidas citas del existencialismo de los años cuarenta, *Orfeo* transcurre más bien en un mundo doblemente imaginario, el de la anécdota contemporánea —con motocicletas y bacantes de Saint Germain-des-Près— y el que está detrás de los espejos, que Orfeo atraviesa como Alicia, siguiendo a la muerte. Ésta tiene a sus men-

¹ Georges Sadoul: *Dictionnaire des films*, Ed. du Seuil, 1965.

² El mismo año realizó Cariolan y Santo sospir, *documental*.

sajeros y heraldos, mientras la radio de un coche transmite poemas en clave que recuerdan la escritura automática de los surrealistas. Esta abolición del tiempo y el espacio también se concreta en otros trucajes poéticos: «Cuando Orfeo persigue a la muerte a través de las calles, la acción parece continua y situada en un único escenario, pero está realmente compuesta por una serie de tomas fotografiadas en lugares situados a muchos kilómetros de distancia entre sí»³.

Diez años después, en 1959, Cocteau presentó una segunda parte de *Orfeo*: *Le testament d'Orphée*, que continúa la anterior en forma aún más personal, con su propia imagen como el poeta. El film llevaba un subtítulo: *Y no me pregunten por qué* y estaba presentado por el mismo Cocteau que anunciaba: «Voy a presentar un *striptease* en el cual me desprendo de mi cuerpo para exponer mi alma».

Muchos de sus amigos aparecían en el *Testamento*. Además de los intérpretes de *Orfeo*, como María Casares, Jean Marais, Edouard Dermit y François Périer (el «ángel» Heurtebise), aparecían Picasso, Charles Aznavour, Daniel Gélin, Yul Brinner y Jean-Pierre Léaud.

Por desgracia, este fue el último film de Cocteau y su verdadero testamento poético, con «su mezcla de presente y futuro, vida y muerte, pesadilla y sueño».

Como apunta Sadoul, forma una especie de trilogía junto con *Le sang d'un poète* y *Orphée*, que reúne a la manera de «un diario privado cuyas alegorías y obsesiones metafóricas son confesiones, y cuyo esoterismo es una expresión de su sinceridad». Resulta difícil traducir su relato, porque está constituido por una serie de episodios y metáforas poéticas (como cuando su personaje —el mismo Cocteau— es atravesado por la lanza de Minerva, o cuando se encuentra con su doble) que se pueden considerar como variaciones de su expresión misma: «Mi gran deseo es vivir una realidad que es verdaderamente mía y que está más allá del tiempo. Habiendo descubierto que este estado era mi privilegio, me he perfeccionado y me sumergí en él más profundamente».

Ahora, cuando casi toda la obra de Cocteau ha caído en el olvido, resultaría interesante observar que este *Testamento de Orfeo* es todavía un experimento fílmico audaz y no ha envejecido. También parecen aún muy pertinentes algunas de sus reflexiones sobre el cine (Cocteau seguramente hubiera experimentado con el vídeo, si lo hubiese conocido) como forma de expresión poética fuera de la tradición narrativa: «Cuanto más me esfuerzo en el estudio del oficio del film, más cuenta me doy de que su eficacia es de orden íntimo, confesional y realista. Un film no es un sueño que se cuenta, sino un sueño que soñamos todos juntos. Nada exige mayor veracidad que la ficción. No hay más belleza que la accidental; no es un tren que sale a cierta hora y llega a cierta hora (...) Vive en nuestro interior una noche mucho más inteligente que nosotros mismos. Yo debo ser el sirviente de esta fuerza, que no es inspiración sino expiración, que sale del infinito nocturno que llevamos dentro de nosotros (...) La misión del poeta es la de expresar su pensamiento en obras. Imaginaos, pues, cuánto puede servirnos el film, ya que permite mostrar cosas íntimas».

³ G. Sadoul: Op. cit.

El prestigio intelectual de Cocteau hizo que la crítica a este último film fuera únicamente elogiosa, pero —como escribe François Truffaut— «no menos unánimemente insincera». En su libro *Las películas de mi vida* reivindica la importancia de Cocteau como cineasta y señala que *Le testament d'Orphée* «es una película digna de toda admiración, o sea admirable». Y recuerda, entre otras, una escena: *La muerte del poeta*. «Minerva rechaza la flor rediviva que le ofrece el poeta. Lo siento... yo... lo siento». Apenas se ha alejado un poco, Minerva blande la lanza y se la arroja. Plano del poeta marchándose. La lanza penetra en su espalda, entre los omóplatos.

Plano de frente. La lanza ha atravesado el cuerpo del poeta y le sale por el pecho. Se lleva las manos al hierro, cae de rodillas y rueda de costado musitando sin cesar: «¡qué horror... qué horror... qué horror...!»

La necesidad de esta escena es indiscutible. Es coherente con la película entera. Al final de *El testamento de Orfeo* debe correr de nuevo la sangre del poeta⁴.

Y para terminar con las citas: «Creo que cualquier obra es buena en la medida que expresa al hombre que la ha creado» (Orson Welles).

José Agustín Mahieu

Apuntes sobre *Luisa Fernanda*

¡Tanto tiempo sin verte, Luisa Fernanda!

Madrid es la capital de la zarzuela, como Buenos Aires lo es del tango. Vaya usted a buscar letras de tango a Buenos Aires y verá qué pocas consigue, y no se le ocurra buscar letras específicas como *Amarras* o aun del repertorio de Gardel, como *La cabeza del italiano*, *Palanganeando* o *Muñeca de carne*: no encontrará textos ni grabaciones. En Madrid se pueden encontrar textos de algunas zarzuelas, pero una tan importante (para mí la mejor) como *Luisa Fernanda* (de Federico Romero, Guillermo Fernández Shaw y Moreno Torroba), pertenece a las especies extinguidas (el texto; la partitura sí se puede encontrar).

Luisa Fernanda se estrenó en 1932, en la segunda república y su trasfondo evoca los orígenes de la primera, pues se trata de un alzamiento contra Isabel II, fracasado, aun-

⁴ François Truffaut: *Les films de ma vie*, Ed. Flammarion, 1972.