

LA IMAGEN DE ESPAÑA EN EL PENSAMIENTO Y LA OBRA DE JEAN COCTEAU

MONTSERRAT MORALES PECO

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Cocteau encontró un alma en cada una de las ciudades y monumentos españoles que visitó. Barcelona es el alma hechicera de Gaudí, Granada el alma fantasmagórica y sobrenatural de Lorca, Toledo el alma mística del Greco y el Escorial el alma puritana de Felipe II. Le fascinó el espíritu creador, libre e innovador, de pintores como Goya, Velázquez o el Greco. Descubrió en la corrida la tragedia de una extraña y fúnebre boda del torero con la Muerte y en el flamenco una lección de génesis poética y de escritura, que adoptó en sus últimos poemas.

Palabras clave: Cocteau, España, pintura, flamenco, toros.

RÉSUMÉ

Cocteau trouva une âme dans chaque ville ou monument espagnol qu'il visita. Barcelone est l'âme envoûtante de Gaudí, Grenade celle fantomatique et surnaturelle de Lorca, Tolède celle mystique du Gréco et l'Escorial celle puritaine de Philippe II. Il admira l'esprit créateur, libre et innovateur, de peintres comme Goya, Velázquez ou le Gréco. Il découvrit au sein de la corrida des noces étranges et funèbres, celles du torero avec la Mort. D'ailleurs le flamenco lui donna une leçon de gènèse poétique et d'écriture, qu'il adopta dans ses derniers poèmes.

Mots-clés: Cocteau, Espagne, peinture, flamenco, corrida.

ABSTRACT

Cocteau found a soul in each of Spanish cities and monuments he visited. For him Barcelona is Gaudí's bewitching soul, Granada is Lorca's ghostly and unearthly soul, Toledo is Greco's mystic soul and El Escorial is the puritan soul of Felipe II. He became fascinated by the creative, free and innovating spirit of painters such as Goya, Velazquez or El Greco. He discovered in the bullfight the tragedy of a

strange and mournful wedding between the bullfighter and Death and in flamenco a lesson of poetic genesis and writing, which he adopted in his lost poems.

Keywords: Cocteau, Spain, painting, flamenco, bullfighting.

Jean Cocteau estuvo en España en dos ocasiones, del 1 de julio al 1 de agosto de 1953 (Cocteau, 1985: 177-228) y del 29 de abril al 7 de mayo de 1954 (1989a: 112-124). En su primer viaje, el de más larga duración y, me atrevería a decir, el más importante, visitó Barcelona, Madrid, el Escorial, Toledo, la costa andaluza, Málaga, Granada, Gibraltar, Jerez y Sevilla¹. En el segundo regresó únicamente a Sevilla y a Madrid. Desde luego Cocteau desearía haber visto más de lo que tuvo ocasión de ver, como por ejemplo, Cádiz y Córdoba, y haber conocido a más artistas españoles (1985: 227). Su toma de contacto con España fue rápida, pero, en su opinión, suficiente para forjarse una idea de nuestro país².

Este viaje a España inspiró varias de sus últimas obras: *Clair-Obscur* (1954), conjunto de poemas en homenaje a artistas, poetas, pintores o arquitectos españoles como Góngora, Lorca, el Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Gaudí, Manolete y Pastora Imperio, a los que se añaden otros poemas sobre ciudades (Málaga, Granada), monumentos (el Escorial) o la corrida de toros; *La Corrida du premier mai* (1957), una reflexión sobre este tópico español, inspirada por una corrida en Sevilla, en su segundo viaje, en la que Dámaso Gómez le brindó uno de sus toros, y acompañada de un homenaje a Manolete, una serie de apuntes sobre su primer viaje a España y una carta de adiós a Federico García Lorca; y, finalmente, *Le Cérémonial espagnol du Phénix* (1961).

Antes de su venida a España, Cocteau había intuido ciertos aspectos de nuestro país que luego tuvo ocasión de precisar con un contacto directo. En *Vocabulaire* escribe dos poemas uno sobre don Juan y otro sobre el Greco. En el primero parece concebir España como un espacio de pasión y de tragedia, el marco de la unión de don Juan con la muerte:

TOMBEAU DE DON JUAN
En Espagne, on orne la rue
Avec des loges d'opéra.
Quelle est cette belle inconnue?
C'est la mort. Don Juan l'aura (1983: 73).

Y en el segundo poema, imagina las pinturas del artista griego afincado en Toledo, como una encarnación de lo místico y sobrenatural:

GRÉCO
Puis-je, grenouille morte, en l'eau vous trouver laide,
Semblable aux jeunes gens du peintre de Tolède,
Ainsi leur jambe flotte et leurs doigts écartés.
Les nuages de linge et d'électricité,
Bâtissent les maisons, les rocs de leur cité.
Ils attirent la foudre, ils appellent à l'aide.
Morte vue à l'envers et de tous les côtés (id.: 99).

1.- "J'ai visité Barcelone, Madrid, l'Escorial, Tolède et la côte andalouse, Malaga, Grenade jusqu'à Séville en passant par Gibraltar" (1957: 127).

2.- "Je n'y ai jeté qu'un rapide coup d'oeil, mais mon tour du monde m'avait prouvé qu'un rapide coup d'oeil est parfois plus exact qu'un voyage d'études où l'esprit s'embrouille" (id.: 125).

1. PROBLEMAS DE ESPAÑA. CARÁCTER ESPAÑOL.

Jean Cocteau descubrió la España de la posguerra y de la dictadura, un país bastante pobre. Nos habla, por ejemplo, del lamentable estado de nuestras carreteras (1985: 211), lo que, por otra parte, dificulta el desarrollo del turismo e impide que España se contamine de otras culturas. Gracias a ello, nuestro país sigue siendo auténtico (1957: 139).

Cocteau observa el paisaje natural, especialmente de Castilla, con cierta tristeza. El español ha talado sus árboles, debido, en su opinión, a la falta de carbón. Nuestro suelo se le presenta con la “desnudez de un mártir, de un desollado vivo, de un Cristo en el Sepulcro” (1985: 205).

Un ambassadeur de France écrivait jadis: “Un écureuil pourrait aller de Perpignan à Gibraltar de branche en branche.” C’est sans doute pourquoi l’Espagne déboisée, faute de charbon, offre à son peuple des parcs où toutes les essences d’arbres poussent comme dans une jungle” (1957: 147).

La dictadura deja fuerte mella en el mundo cultural e intelectual. La censura impide el libre desarrollo de un grupo de escritores y de pensadores. Sin embargo, Cocteau precisa, sorprendentemente, que sólo queda restringida a la escritura, pues ha podido observar que todo el mundo en España habla con plena libertad (*id.*: 136). De esta censura en el nivel escrito proviene la incultura del pueblo español, con grandes poetas, que mueren en el más completo anonimato, mientras en otros países se descubren y traducen sus obras (1985: 212).

Cocteau no acepta asimismo la moral de la sociedad española que, como consecuencia de la excesiva influencia de la Iglesia (de la que el poeta francés comenta que hasta domina al propio dictador), es tan estricta que le resulta enigmática e incomprensible³. Y Cocteau piensa que si la Iglesia tiene tanto poder en España no se debe, como resultaría lógico pensar, a la religiosidad propia del pueblo, sino más bien, a su carácter supersticioso e idolatra⁴.

El español es un pirómano, todo fuego. Se opone a todo, al régimen político que acepta, ya sea dictadura, monarquía o democracia, a los aristócratas, a quienes trata de imbéciles, y al pueblo, a quien considera un cretino (1985: 218-219). Está en contra de todo lo que es español, salvo de España, es decir salvo del nudo patriótico del flamenco y de la corrida que integra la unidad⁵:

Cet état d’âme anarchique cesse lorsque le flamenco ou la corrida les empoignent et forment un lien national où l’intensité profonde l’emporte sur celle des partis (1957: 134).

Cocteau encuentra en esta tendencia destructiva de los españoles la razón del fracaso de los “Rojos” en nuestro país. Tienen miedo de sí mismos. Entre dos males prefieren el menor. Franco equivale a prohibición, pero los “Rojos” a aniquilamiento y caos. Por ello aunque detesten a Franco lo soportan (1985: 207). De todas formas, esta calma presente no es sino pasajera,

3.- A este respecto Cocteau comenta que no entiende por qué la Iglesia cuenta hasta los centímetros de los bañadores para determinar qué medida es la correcta, la decente: “Je comprendrais que le clergé interdise le bain, ou qu’il ordonne de se baigner en armure -mais qu’il compte les centimètres des culottes me demeure une énigme et me révolte” (1985: 207).

4.- “L’Espagne est beaucoup plus supersticieuse que religieuse. On n’admet que la Madone de sa paroisse. Il arrive qu’on insulte l’autre” (1957: 135).

5.- A este respecto, Cocteau relata una situación anecdótica: en las trincheras de Madrid, en la guerra civil, por la noche, y después de haberse disparado durante el día, los bandos enemigos, Rojos y franquistas, cantaban juntos al escuchar una música flamenca que emitían unos altavoces de propaganda (1985: 209).

“un descanso entre dos incendios”, el pueblo se contiene hasta que, no aguantando más, estalla. De este modo, según Cocteau, de época en época, España se renueva, como el mito del pájaro Fénix, que renace de sus cenizas⁶.

Asimismo, para Cocteau el español es de carácter hedonista e irascible⁷, apasionado e irracional⁸, indiferente a la exactitud y obligaciones del tiempo⁹, y orgulloso¹⁰.

2. CIUDADES.

Jean Cocteau imagina Barcelona como una ciudad “apresada en el cabello de Gaudí” (1957: 39). Describe, pues, la arquitectura de Gaudí, de líneas que se entrecruzan y se curvan, mediante una isotopía aracneida y feminoide evocadora de la magia y el hechizo femeninos en que mantiene sumida a la ciudad.

En el poema que dedicó al arquitecto catalán concibe sus obras como una figuración de la sexualidad femenina con fuerte poder de atracción:

HOMMAGE À ANTONIO GAUDI

*Vous la forme si paresseuse torturâtes
L'obligant à la laideur belle des amours
Inexplicables sauf par cette porte étroite
Des passions du vice aux sinueux détours.*

*Vous dans la ville ayant ses deux arènes mîtes
Les bouches nobles d'un délicieux enfer
Forain avec stalactites et stalagmites
Et Salvador lauré de branchages en fer.*

*Immobile vertige où les façades bercent
Les courbes de l'enfant pelotonné dans l'oeuf
Maternel couronnant par votre grâce inverse
La bacchante ivre un peu dont notre monde est veuf* (1992: 153).

Ciertamente, el poema hace referencia al aspecto ondulante de la arquitectura gaudiana (“Vous la forme si paresseuse torturâtes”, “sinueux détours”). En el modernismo, con la intención de evocar formas vivas, se recurre a lo curvilíneo y asimétrico (en oposición a lo rígido y ortogonal, símbolo de estatismo y muerte).

-
- 6.- “Plus qu'à la salamandre qui habite dans le feu, l'Espagne ressemble au Phénix. Il lui faut se brûler continuellement pour renaître” (*id.*: 211; y 1957: 148).
 - 7.- “L'Espagnol vit dans la minute. La sensation le domine. Il est toujours à l'extrême. Son intensité vient de là” (1985: 200).
 - 8.- “Il est vrai que la colère d'une fonde espagnole a de quoi faire peur. Même lorsqu'il s'excitent par jeu les Espagnols vont à l'extrême. L'autre soir les Gitans mettaient le feu aux affiches de cette petite salle en bois comme la foule a mis le feu aux églises” (*id.*: 195).
 - 9.- “Il est huit heures. L'horloge de l'hôtel des Postes marque quatre heures quinze. Ce simple détail résume l'indifférence de l'Andalousie à l'exactitude et aux contraintes du temps” (*id.*: 209).
 - 10.- “L'Espagne est la seule nation où je puisse dire sans ridicule: 'Je viens d'écrire un poème' En France, je m'excuse presque de ce que j'écris. La superbe espagnole permet cela. La modestie est aussi peu de mise en Espagne que la vanité en France. Les journalistes vous demandent: 'Avez-vous du génie' On peut répondre: 'Un poète sans génie est inconcevable -c'est comme si vous demandez à un Gitan s'il sait danser' Dali dans une conférence à Madrid déclare: 'Picasso a du génie et j'ai du génie'. Personne ne songe à le mal comprendre” (*id.*: 219).

Ahora bien, su obra inspiró a Cocteau otra idea, una imagen sexual y femenina. Las ondas figuran a la feminidad, ya que evocan, tanto las olas marinas como el cabello de la mujer (Gilbert Durand, 1984: 108-109). En concreto, la obra de Gaudí le sugiere a Cocteau la naturaleza maternal o simplemente el feliz estado fetal, de ahí las imágenes de la gruta (“Vous dans la ville ayant ses deux arènes mîtes / Les bouches nobles d’un délicieux enfer / Forain avec stalactites et stalagmites”), y del “acunamiento de las curvas del niño, acurrucado en el huevo maternal” Se trata de una figuración de la libido incestuosa, de las pasiones inhibidas, de ahí que imagine la arquitectura de Gaudí como una “bacante ebria”, un “delicioso infierno” y la expresión de la “fealdad bella del amor inexplicable”

En todo caso la construcción gaudiana presenta un aspecto surreal y delirante que bien podría haber sido, en su opinión, una fuente de inspiración de las pinturas de Dalí y Miró. Asimismo, sus construcciones de ensueño le recuerdan la atmósfera onírica de algunos dibujos de Gustave Doré y de Victor Hugo, dos románticos visionarios, creadores de símbolos y fantasmagorías, pintores de sueños (como califica Zola a Gustave Doré). A este respecto, define a Gaudí como “un cartero Cheval con la ciencia de un arquitecto” (Cocteau, 1985: 181), es decir, la expresión arquitectónica del subconsciente y de un mundo surreal.

Granada le impacta no por sus orgullosas y graciosas fortalezas, como la Alhambra o el Generalife, sino por la sorprendente blancura de las fachadas de sus casas, que se impregnan del claro de luna (“Grenade la pâle qui sèche ses linges au clair de lune”), por la escasa iluminación de sus calles en la noche y por sus rumores, producidos por una extraña mezcla de campanas, palmadas, ladridos y relinchos (*id.*: 213), ruidos vagos como los provenientes del “fondo de un lago”, desfigurados como las voces que deforma un “pañuelo en la boca”

*La nuit faisait sécher ses linges
Et ses linges étaient demeures
Les hommes qui vivent qui meurent
De ces maisons étaient les songes.

On entendait des chiens des claques
Des mains gitanes des cloches
Tout cela comme au fond d'un lac
Comme un mouchoir sur une bouche (1992: 177).

Serenó du silence ô peuple de lanternes
Maisons fantômes coqs fantômes ta rumeur
Nocturne unique au monde [...] (1961: 18).*

Todo ello otorga a esta ciudad una cierta atmósfera fantasmal, de misterio, ultratumba, sueño y embrujamiento. A este respecto, la ciudad representa el alma de los poetas que perdió, Falla y, sobre todo, Federico García Lorca y a los que continuamente llora:

*Grenade m'attendait sous ses voiles de veuve
Ta nuit Fédérico ne battait plus des mains (ibid.)*

Este dolor de la ciudad se expresa en el cante y la danza flamencas. Cocteau describe este aspecto de Granada a través de la metáfora de “la granada entreabierto, que sangra y llora a su poeta, por la boca de su herida”(1957: 39). Esta imagen evoca el arte gitano andaluz, muy especialmente el cante jondo, como expresión de un desgarró íntimo de sangre y de llanto, de una visión extremadamente trágica de la vida.

*Une montagne d'eaux et d'arbres
A perdu ceux qui la chantèrent*

Ses poètes et ses arabes.

C'est ce que disent les guitares (1992: 178).

El Escorial, para Cocteau, no es un monumento, propiamente dicho, sino el alma puritana de Felipe II. Caracteriza su arquitectura de un rigor geométrico que le resulta atroz:

[...] *ce fer à repasser de l'Escorial entre les mains d'une atroce blanchisseuse* (1957: 34).

Es tan “severa” como la propia región de Castilla, donde el monasterio-palacio está ubicado. Lo imagina como “la virtud convertida en piedra” (1985: 202), y más concretamente, como un “estricto anciano de pie sobre una roca, que no sonrío nunca, armado y en actitud orante” (*id.*: 203), imagen misma de Felipe II, de espíritu profundamente austero y religioso, al tiempo que implacable y combatiente con los herejes. Le sorprende a Cocteau, la distribución del Escorial. El rey desde su habitación podía oír la misa. Ciertamente, todo el edificio gira en torno a la Iglesia, de modo que el Palacio, es decir, la parte dedicada a la vivienda del rey, se ordenó en torno a la visión del altar. Y ese rinconcito del coro, desde el cual Felipe II se deslizaba por una puerta secreta para no molestar el oficio, sugiere la actitud humilde y respetuosa del rey por la religión que profesaba y el culto.

En tanto que representación del puritanismo, a un poeta que como Cocteau ha sido considerado inmoral, por defender la libertad del individuo por encima de la norma y la convención social, el Escorial se le presenta como una prisión espantosa y un enorme edificio terrible.

Por otra parte, el panteón real, situado en un subterráneo, al final de una escalera que cae en picado, evoca, para Cocteau, la imagen de una gloria perdida, para España. De los antiguos dueños de un inmenso imperio, que creyeron en los bienes terrenales, no quedan más que cenizas:

*Liquide amer métal rois feus vos sangs d'orgueil
Captifs de Jérèz loin de vos noirs sarcophages
Sous nos signes de craie une roue et ce deuil
De corbillards pourris et rangés par étages*¹¹.

*Vous fûtes fusillés par des mitrilles d'orgue
Ces tromblons et ces trompettes d'Apocalypse
Quand la lune empesait vos lucarnes de morgue
Votre ignorance méprisante des éclipses* (1992: 179).

Cocteau considera que toda España se apoya en este pedestal subterráneo, es decir se aferra orgullosamente a este mundo pasado del que ya no queda absolutamente nada¹².

A este viejo orgullo de Castilla viene a añadirse, en opinión de Cocteau, otro nuevo, esta vez homérico, representado por las ruinas del Alcázar de Toledo, que dominan la ciudad (1985: 205):

11.- El sabor amargo y el color de “sangre casi negra” del vino de Jerez le sugieren a Cocteau el drama español de la antigua gloria ahora eclipsada. A este respecto, Cocteau define el vino de Jerez como la sangre regia ferruginosa, corrosiva, putrefacta, la disolución y oxidación de la espada en la sangre: “À la source c'est un sang ferrugineux qui monte à la tête. [...] Encore du sang presque noir. C'est pourquoi je mets au-dessus de ma signature: 'Ici j'ai bu le sang des rois.' On dirait que ces grands seigneurs du vin conservent religieusement le sang bleu, la `sangre torera' et tout le sang dramatique de la Castille” (1985: 224).

12.- “Espagne ivre du sang de la cave des rois” (1961: 21).

En face de cette haute et hautaine muraille en ruines, couverte d'affiches de la Fiesta et peinte et repeinte et barbouillée de sang sous un voile de deuil, n'importe quelle plume reculerait, fût-elle d'aigle ou plantée comme une cuiller d'or à même la coquille d'oeuf à la coque du crâne des grands d'Espagne (1957: 34).

3. PINTURA.

Cocteau visitó el museo del Prado, pero no todos los cuadros le fascinaron. Los únicos que, en su opinión, merecen la pena contemplar son los de Velázquez, el Greco y Goya. Los demás presentan una serie de temas religiosos que le resultaron agotadores (Cocteau, 1985: 201).

Especial atención ejercieron en él las pinturas de Goya. Cocteau descubre en este pintor a un poeta, quizás gracias a su individualismo, audacia, innovación y por su capacidad de penetrar en la verdad secreta de la realidad que le rodeaba.

Con un espíritu creador bastante libre y original supo innovar adelantándose a los ideales estéticos del momento. Al igual que Velázquez, su gran audacia pictórica estriba en la viveza de su composición (“ton sourire vif nageant”, “semblent peindre à toute vitesse”) y en su pincelada suelta, vibrante, espontánea y abocetada, que Cocteau descubre, por ejemplo, en el bolero de *La Maja*, donde observa con fascinación cómo la pasta amarilla deriva en trazos de otros colores por el movimiento desordenado del pincel, o en los diluidos y argentados trazos cromáticos de las abundantes redecillas andaluzas que adornan las cabezas de sus figuras populares:

Une fois encore je constate la simplicité déroutante du génie chez les peintres. Velázquez et Goya semblent peindre à toute vitesse avec une chance de touche incroyable. On a beau s'approcher, se calmer, analyser, on n'arrive pas à comprendre comment ce qui est fait est fait. Et l'audace. Le boléro de La Maja. Le pinceau pose une pâte jaune à la diable et il y reste des traînées d'autres couleurs (id.: 322).

*Cet hommage au Prado je l'écrivais inapte
Au pittoresque et ton sourire vif nageant
Avec grâce parmi les ondes que tu captas
Dans l'andalou filet d'une morve d'argent (1992: 150).*

La obra de Goya, como la de Velázquez, a través de este gracioso y sutil juego de pinceladas, anuncia el impresionismo de un Renoir o un Manet. Manet, según Cocteau, es *La Maja* y Renoir el último cuadro que Goya pintó, *La Lechera de Burdeos* (1985: 210). A este respecto, Cocteau declara que Goya parece pasearse por el futuro, influenciarse de lo que él mismo influenciará, robar a los que le robarán, aprovecharse de quienes se aprovecharán de él (*id.*: 201). En su poema *Hommage à Goya* vuelve de nuevo a insistir sobre esta idea:

*Fleur de l'aridité sur de hautes échasses
Enjambes l'avenir te rendant sa monnaie
De singe ses messes hautes ses messes basses
La seule riche d'or en sequins que tu n'aies.
Toi dont les pinceaux par où tu respire
Semblent imiter tes imitateurs (1992: 150).*

Pero la audacia de Goya no sólo se manifiesta en el nivel de la técnica pictórica, sino también en los temas que representa en sus pinturas, y en su tratamiento satírico. Goya es un gran cronista y costumbrista de su época. Cuenta con la exactitud de su mirada diversas escenas de la vida cotidiana, así como las costumbres, fiestas y diversiones de la sociedad del momento.

A este respecto, su pincel, acentuando ciertos detalles decorativos, aparentemente insignificantes, parece capaz de captar el gesto, la actitud, el espíritu impecadero de la figura popular española:

Sur la route de Castille nous croiserons les groupes de ces charmants personnages. Mais ils ne portent plus les costumes fastueux de ses voyous et de ses filles. Il en reste quelque chose: la couleur d'une jupe, un mouchoir sur la tête, la brume d'argent qui les enveloppe (1985: 201).

Pero también nos comunica con gran ingenio los aspectos negativos de su mundo. Algunos de sus retratos, sobre todo los de la corte, presentan un aspecto caricaturesco, que en opinión de Cocteau, no era intencionado, sino, por el contrario, el resultado inconsciente de la precisión de su mirada, capaz de desnudar el interior de las personas, de no detenerse únicamente en su apariencia exterior física, y de llegar a proyectar su personalidad, de forma implacable.

*Sous ton regard cruel royaumes et empires
Ne furent qu'un théâtre ouvert à tes acteurs* (1992: 134).

En concreto, su mirada cruel se detiene en ciertas figuras de la corte, especialmente en María Luisa, Carlos IV y Fernando VII, cuyos retratos, a través de ciertos elementos plásticos dicen mucho de su bajeza y debilidad. A ello alude este verso del *Hommage à Goya*:

*[...] et la plus élégante
Des familles d'une cour aux nobles grimaces* (*id.*: 150).

Pero además, nos revela en algunas de sus pinturas un mundo abigarrado y descoyuntado, la irracionalidad y crueldad de la cotidianidad, la corrupción de la sociedad del momento. Un mundo en donde reina la deformación y lo grotesco:

*Gais truands sur le roc [...]*¹³ (*ibid.*)

A este respecto, le sorprende a Cocteau cómo un pintor tan crítico con la sociedad española y hasta con la propia monarquía, a lo que se viene a añadir su sospechoso “afrancesamiento” y simpatía hacia el régimen francés, en la guerra de la Independencia, fuera aceptado en una época de represión y bajo el dominio absolutista de Fernando VII:

*La grande main de fer d'Espagne dégantée
Sauvant les condamnés à mort par contumace* (*ibid.*).

Estos dos versos de su *Hommage à Goya* introducen una sorprendente anacronía. Hacen referencia a una actitud peculiar del dirigente absolutista español no del siglo XVIII sino del XX. Aluden a Franco quien salvó de la muerte a algunos exiliados franceses, colaboracionistas con los alemanes durante la Ocupación:

Abel Bonnard¹⁴ habite Madrid. Il y a toujours grande gêne dès qu'on parle de condamnés à mort par contumace. Après avoir livré Laval¹⁵, Franco n'a plus osé livrer personne (1985: 199).

13.- Este verso de *Hommage à Goya* quizás haga referencia a una serie de cuadros de bandidos, de la serie de los marqueses de la Romana, que pintó Goya entre 1808 y 1812, al tiempo que la colección *Los desastres de la guerra*. Son un conjunto de óleos con escenas de violencia (*Bandido asesinando a una mujer, Fusilamiento en un campo militar, Bandido desnudando a una mujer...*).

14.- Cocteau comenta que fue nombrado secretario de Estado en la Educación nacional y el 25 de agosto de 1944, con la Liberación de París, tuvo que huir a España (1989: 90, 99 y 530).

15.- Fue varias veces ministro y presidente del Consejo de ministros. Por su colaboración con el Gobierno del mariscal Pétain durante la ocupación de Francia por el ejército alemán (1940-1944), fue juzgado como traidor y colaboracionista, y fusilado en el año 1945.

Esta anacronía quizás la utilice Cocteau para evocar la aceptación, por parte de un régimen absolutista, no sólo de las pinturas tan críticas y, por ello, en cierto sentido, traicioneras de Goya, sino también de un artista sospechoso de “afrancesamiento” y de simpatizar con la nueva situación surgida en España con la guerra de la Independencia. Ya en su *Journal*, Cocteau, hablando de los colaboracionistas franceses, recuerda esta actitud peculiar de Goya con el gobierno francés y cómo, a pesar de todo, sus pinturas siguieron siendo consideradas por los españoles la honra de su país:

Goya. Cravaté de la Légion d'honneur en Espagne par Joseph Bonaparte et vendant à la France les toiles espagnoles. Tout de même il dut s'enfuir et vivre à Bordeaux où il est mort. Ses toiles n'en restent pas moins l'honneur de l'Espagne (1989b: 603).

Asimismo, le fascina el espíritu innovador y audaz de Velázquez, que, según piensa Cocteau, no sólo se manifiesta en la pincelada rápida y azarosa, como ya hemos comentado, sino también en la técnica pictórica del espejo.

Cocteau admira en *Las Meninas* la confusión entre el espacio real y el espacio pintado. Velázquez, gracias a la técnica del espejo logra reflejar el anverso y el reverso de una misma realidad, aquello que podría permanecer oculto a los ojos del observador de su cuadro: el pintor y las personas a las que dirige su mirada la infanta doña Margarita (sus padres, Mariana de Austria y Felipe IV, que la están observando desde fuera del cuadro, mientras posa para Velázquez).

*Si le pigeon ailleurs qu'au bout du bras se pose
Est-ce une main?¹⁶ Tout nu se montre Velasquez
Au point que le regard glisse et déclouer n'ose
Le couvercle à clous d'or qui torture sa caisse.*

*La chambre d'un miroir creuse une chambre inverse
Vers la moustache dont les antennes transpercent
De leur fourche la paille antique des secrets* (1992: 148).

Por otra parte parece fascinar a Cocteau, la imagen que Velázquez nos muestra en su cuadro de la infanta Margarita. Nos la revela con un cierto desparpajo infantil, con una expresión altiva y gallarda, consciente de su superioridad y de su privilegiada situación como centro de gravedad de todas las miradas, no sólo de sus fieles servidores, dentro del cuadro, sino también del rey de España, fuera de él. Así se explica que Cocteau emplee, en la descripción de la infanta, imágenes evocadoras de lo pesado. Incluso amarra, apresada para sí la luz:

*Rose est le deuil du noeud des armures d'Infante
Lourd le parfum de chairs et de fard sur les chairs.
Si jamais le soleil profite d'une fente
La dentelle aussitôt le charge de ses fers* (*ibid.*).

Cocteau llegó a dedicar a esta imagen velazquiana de la infanta un segundo poema, donde parece ver en ella la encarnación del viejo orgullo español, procedente de una antigua gloria que España ya ha perdido por completo:

*La fière montgolfière est infante on s'en doute
A ce signe squelette au seuil du pourrissoir*

16.- Estos versos de *Hommage à Velasquez* hacen referencia a un comentario que Dalí hizo a Cocteau acerca de las manos pintadas por Velázquez: “Dali parle de Velázquez. ‘Une main peinte par Velázquez, dit-il, on ne la reconnaîtrait pas si elle ne tenait pas la place exacte que doit tenir une main. Mise par terre, on la prendrait pour un pigeon, pour n’importe quel objet mystérieux et énigmatique.’” (1985: 317).

*A ce signe d'adieu que présage un mouchoir
A ce pinceau planté dans le coeur qu'il envoûte (id.:149).*

El Greco es el corazón mismo de Toledo. La ciudad representa, para Cocteau, su obra. Los rostros de sus habitantes le recuerdan a los pajes de algunas de sus telas. El aspecto de Toledo es ardiente, lívido y tortuoso como los cuerpos que el Greco ha pintado. Presenta cierto misticismo. Es la imagen del Cristo ultrajado, del “toro que se arrodilla”, en actitud de humilde espiritualidad. Incluso los postes telegráficos que rodean al palacio de Lerma adquieren, en opinión de Cocteau, la apariencia de calvario.

La casa del Greco, espacio de su creación artística, definida por Cocteau como un “jardín adormecido en el brazo del camino” (1985: 205)¹⁷, evoca el estado onírico o alucinatorio en el que se sumerge el pintor. Cocteau comenta que se encerraba en su casa aislándose por completo del mundo exterior y de la luz natural¹⁸. En este marco íntimo, bajo el efecto de ese apasionamiento alucinado del místico, el pintor daba forma a figuras que omitían toda referencia a la realidad. El Greco parece, según Cocteau, el viajero y el revelador (el Hermes) del más allá. A este respecto, Cocteau comenta en su poema *Hommage au Gréco* que ha hundido un pie en el vacío y se ha sumergido en lo desconocido y secreto. Provoca auténticos milagros, comunica con otra dimensión, la divinidad celestial, y corre el riesgo de dejar de existir en relación con el mundo sensible:

*[...] O voyageur
L'empreinte creuse ici d'un orteil dans le vide
Crains la perle de la coquille au seul plongeur
Offerte sur une arène aux nacres livides (1992: 147).*

Según Cocteau el verdadero zócalo de sus pinturas religiosas se encuentra en los sótanos de su amigo el judío millonario Samuel Ha-Lévy, donde parece que el marqués de Villena decía misas negras. Este espacio de magia y hechizo constituye el soporte de la irrealidad de sus figuras, desde allí, dice Cocteau en su poema, el Greco arrancaba el rayo de las alas de los ángeles, es decir se apoderaba de ellos, los apresaba en sus lienzos, los materializaba en su pintura:

*L'or du diable dont il redoutait la promesse
Et l'or juif de Lévy cavernes ce sont d'elles
Profondément et d'un noir mélange de messes
Qu'il anges arrachait la foudre de vos ailes (ibid.).*

Es, pues, en un espacio de intimidad, de ensoñación y de magia donde tiene lugar la labor creadora del pintor griego.

Cocteau llama a sus telas “sábanas de fantasmas” y “camisas de mandrágoras”, es decir dan cuerpo a algo informe y etéreo, como es el sobrenatural espacio del alma, el mundo celestial. Asimismo, las concibe como la “ropa fulminada por un cielo entreabierto” (id: 146), lo que quizás haga referencia no sólo a las coloraciones de sus lienzos sino también a su carácter sagrado y místico de comunicación con el más allá: el cielo le revela los secretos de su mundo trascendente.

17.- “ce jardin Theotocopuli, qui fait la sieste dans son bras en forme de route” (1957: 40).

18.- “La maison du Greco ne fatigue pas. Elle défatigue. Il s’y calfeutrait, n’ouvrait jamais les fenêtres, organisait à jamais des éclairages livides” (1985: 206).

Especialmente, llaman la atención de Cocteau el *Bautismo de Cristo* y el *Entierro del Conde de Orgaz*. En el primero admira la libertad y osadía de su pincel, que deforma los cuerpos con las sinuosas ondulaciones del agua agitada y ofrece una imagen bastante irreal de los ángeles, a modo de perlas o de ostras y con unas narices semejantes a las trompetas del Apocalipsis¹⁹ Este cuadro aparece descrito en el poema que le dedicó al artista griego:

*Du cierge le mollet coule gros autre larme
Après la cuisse tortueuse sur l'autel
De ses messes extravagantes de ses armes
D'acier trempé d'épée au fleuve de métal.
Tel de métal et de draps de lit ayant forme
D'anges dont la trompette est narine dont l'oeil
Éclabousse une gloire noire et cet énorme
Toujours mollet tendu vers les tentes du deuil (ibid.).*

En estos versos la espiritualidad que expresa el cuadro del Greco aparece teñida de un cierto erotismo. Cocteau la define a través de la imagen del cirio del altar, símbolo de la luz espiritual, transfigurado en una pantorrilla y muslo enormes, muy sensuales, parecidos a los que exhibe, en el cuadro, el propio Cristo semidesnudo²⁰.

También es en la mitad superior del cuadro *El entierro del conde de Orgaz*, donde se muestra el auténtico Greco y su genio se expresa con plena libertad. Allí se revela como el emisario del más allá celestial, que trata de corporeizar con su pintura irreal y deformadora de las figuras:

*Sous une catastrophe orgueilleuse de gaz
Et de néon l'étrange étranger de Tolède
Soignant le sacerdotal miracle d'Orgaz
En secret épousa la jeune beauté laide (id.: 147).*

Cocteau considera que algunos de los motivos de los cuadros del Greco han podido inspirar la técnica de Picasso. La mano agrietada del evangelista San Mateo le recuerda las grandes manos informes de Picasso, parecidas a hojas (1985: 208). Asimismo, la escena miniaturizada del martirio de san Esteban bordada en la espléndida dalmática izquierda de *Orgaz* anuncia la pintura de Cézanne (id.: 210).

4. FLAMENCO Y TOROS.

El flamenco aporta a Cocteau una lección de génesis poética. Cocteau lo describe como un estado de posesión. El bailarín o el cantante parece habitado por un diablo que se agita en su interior y contra el cual se debate. Es como el ángel de la epilepsia:

Ils dansent, [...], avec la violence et la noblesse de certaines attaques de nerfs, avec cette mystérieuse lutte contre un ange de l'épilepsie" (id.: 181).

o incluso un fuego que arde en su interior y lo quema²¹. La parte instintiva y desconocida del hombre le invade por entero, haciéndole perder el conocimiento y valiéndose de su cuerpo,

19.- "Il est libre. Il plonge à pic dans la gloire sous-marine où ses eaux orageuses déforment les membres, où d'étranges coquilles d'huîtres exposent des perles qui sont des anges avec le nez en trompette d'Apocalypse" (1985: 205-206).

20.- "[...] où l'érotisme grec caresse longuement de fines jambes aux cuisses, aux mollets énormes, où le tribunal ecclésiastique ne fonctionne plus" (1985: 206).

21.- "Contre un feu t'acharnant jusqu'à ce qu'il s'éteigne" (1961: 15).

movimientos y voz como medio para adquirir forma y exteriorizarse. Víctima de una “crisis de entrañas”, el cantante o el bailarín parece entrar en trance, padece una serie de convulsiones, patatea o canta con voz entrecortada:

Les mains battent jusqu'à ce qu'un des ouvriers s'accroche à une épaule comme s'il sentait venir le haut mal, comme s'il souffrait d'une crise d'entrailles, et chante sa douleur. Elle sort de lui par saccades[...] (id.: 223).

En todo caso se debate, a fin de expulsar fuera de sí y liberarse de esta fuerza diabólica que lo atormenta y lo abraza por dentro:

Ils sanglotent et crachent des fleurs de feu qu'ils piétinent pour les éteindre. On dirait qu'ils cherchent à s'éteindre eux-mêmes qui sont du feu, en claquant des mains, en se claquant le ventre, les cuisses, les pieds, en relevant leur veste comme pour la protéger contre la flamme du flamenco. Dès que le feu est éteint, ils s'asseyent (id.: 181-182).

Cocteau parece definir el flamenco, del mismo modo que define su propia creación poética, como una especie de partenogénesis. Lo considera como el resultado de la unión amorosa de uno consigo mismo, con su otro yo desconocido:

Ils sanglotent, ils se racontent, ils semblent nous rendre à témoins d'une blessure d'amour qui les tue (id.: 223).

*Gitane en souffletant un Éros aptéros
Organisée autour de ton sexe (1961: 15).*

O bien “una pareja formada de un solo cuerpo y que pare” (1953: 51) y en efecto Cocteau en cierta ocasión emplea la imagen del parto para expresar la liberación definitiva de la fuerza diabólica que tiene poseído al cantante:

Elle sort de lui par saccades cette longue plainte compliquée que ses camarades encouragent comme celle d'une femme qui accouche (1985: 223).

Pero, por otra parte, el flamenco aporta a Cocteau una lección de escritura poética. Es un estilo original, el ritmo impar, de los números 1-3-7. “Una cierta negligencia, lo correcto corregido por un detalle incorrecto, inesperado” (id.: 221). Dicho instinto de lo impar llega a manifestarse más allá de la coreografía o del cante, en el modo mismo de vestirse, de ahí que algunos vestidos femeninos no tengan más que una manga o que los hombres se arremanguen una sola pierna del pantalón. Este estilo impar se identifica con lo que Cocteau denominó *boiterie poétique*:

Le style flamenco est toujours impair. C'est le triomphe des nombres 1-3-7. Cela va jusqu'au point que les Gitanes portent une seule manche et que les Gitans retroussent jusqu'au genou une seule jambe de leur pantalon. Ce que j'appelle boiterie poétique est flamenco (ibid.).

La verdadera poesía, en opinión de Cocteau, es la que está hecha de “cojera”, es decir de irregularidad, de una delicada organización de desequilibrios, de malos pasos, lo que él llama “accidente organizado” o “sincronismo accidental”. No puede concebir como poético aquello que escape al desequilibrio. Ello se debe a que el poeta es víctima de una fuerza desconocida que lo habita y lo somete a su caprichosa y voluble voluntad.

A este respecto, el flamenco le ha inspirado a Cocteau la sintaxis de sus últimos poemas (id.: 200), donde podemos observar una *cojera* en varios niveles: la sustitución de la rima por la asonancia de una estrofa a otra en un mismo poema, la alternancia caprichosa de estrofas de distinto número de versos; la sucesión, en el interior de un poema o de una misma estrofa, de ver-

sos de diferente longitud; o la distribución aleatoria de la cesura, de forma que la repartición silábica de los versos no coincida con la lógica de los hemistiquios.

Finalmente, Cocteau considera que los movimientos curvos y los ritmos quebrados del flamenco han podido inspirar la obra de Picasso:

À tour de rôle ils se lèvent, entrent dans le cercle, trépigment, aident à comprendre d'où viennent les courbes et les rythmes brisés, tragiques ou grotesques, le mécanisme des lignes et de taches de Picasso, lequel peint comme ils dansent (id.: 181).

Pero, el flamenco también es, para Cocteau, además de una sintaxis y de un estado de posesión y partenogénesis, una cierta manera de ser. A este respecto, Cocteau comenta que el término proviene de Flandes, del país flamenco, cuyos soldados de la guerra de Sucesión trajeron el estilo de una insolencia regia (*id.*: 213), una especie de mezcla de audacia y orgullo, al mismo tiempo. Cocteau concibe el flamenco como la personificación de la elegancia, mientras que su contrario es la cursilería, representación de la vulgaridad. A este respecto, Juan de Maraña, en cuya tumba figura un epitafio bastante esclarecedor de su personalidad, “aquí yace el peor hombre que fue en el mundo”, y don Juan Tenorio, cuyos sacrilegios fascinan al pueblo español, encarnan, en opinión de Cocteau, el espíritu flamenco (1957: 49-50).

En la corrida de toros Jean Cocteau encuentra una realidad que le fascinó a lo largo de su vida y que se convirtió en el tema central de su obra poética, nos referimos a la muerte y, más en concreto, a la extraña y fúnebre unión amorosa con la muerte.

Considera que la corrida presenta bastantes similitudes con la tragedia (*id.*: 52-53 y 58) y distribuye los distintos papeles del espectáculo: la heroína de esta tragedia es la muerte, a la que también denomina Dama Blanca, el héroe aparece representado por el torero y la acción se reduce a la ejecución de esa boda tan extraña y fúnebre, del torero con la muerte. A este fin aparece otro personaje que funciona como intermediario, el embajador de la Dama Blanca, representado por el toro, en quien delega todos sus poderes, encargado de negociar y de concluir o no el matrimonio (*id.*: 66 y 71). El toro, a este respecto, es un doble, una fiera que representa a una mujer, es por tanto la imagen andrógina de la muerte. El ejemplo más perfecto de esta boda trágica lo representa la muerte de Manolete:

*Entouré d'yeux par le monstre à vingt-quatre mille
Figures de soleil et d'ombre seul il danse
Avec la dame illustre en sanglante mantille
Piquets de fleurs orchestre et cornes d'abondance²².
Elle jalousement imagine des noces
Villageoises (sans la moindre cérémonie)
Parfait exemple de cet égoïsme atroce
D'une amoureuse riche éprise de génies (1992: 154).*

Cocteau analiza cada una de las escenas de la corrida, desde sus preparativos hasta la estocada, en función del acto nupcial.

En primer lugar los preparativos de la boda: el traje de luces que deberá vestir el torero no es sino una imagen de una indumentaria nupcial²³. Conforme el momento de entrar en la plaza se acerca, el torero experimenta un cierto pánico sagrado, “el de un novio regio que viaja hacia

22.- Está identificando al toro con la Dama Blanca.

23.- “À Linares il [Manolete] mit son costume de nocés tout brodé d'or” (1957: 121).

una esposa poderosa, que adivina sin conocer y le impone la etiqueta” (1957: 73), es el miedo al mismo tiempo a ser rechazado y a gustar a la Dama Blanca.

A continuación, la faena: el torero efectúa una serie de pases, en donde el círculo de la plaza de toros se va ciñendo alrededor de la pareja de novios hasta no ser más que un anillo nupcial. Por tanto, según el parecer de Cocteau, no hay lucha, duelo entre el hombre y la fiera, en contra de la opinión de algunos especialistas de la corrida, sino únicamente la formación paulatina de una pareja que se va aislando poco a poco a través de una especie de hipnosis por la que el hombre y la fiera integran una unidad. Incluso la formación del reducido círculo se hace con cierta voluptuosidad, el torero y el toro se enredan, se rozan, se acarician (*id.*: 86-90).

Aparentemente, se trata de dos machos, pero Cocteau comenta que algunos matadores han reconocido que la estocada les provocaba la sensación de eyaculación. Luego, la corrida encierra una gran misterio que Cocteau ha dilucidado del modo siguiente: en un primer momento el torero con su rica indumentaria se presenta como el macho del reino animal y el toro de traje más modesto como la hembra, sin embargo al final del acto nupcial, los sexos se intercambian (lo que recuerda a Cocteau el mito del origen del mundo), de modo que el torero se convierte en la hembra que mata y devora al macho, el toro. Así pues, el acto nupcial se traduce en una perfecta unión andrógina con la muerte que culmina con la penetración o bien del cuerno o bien de la estocada, triunfo final, comenta Cocteau, sobre la cifra 2, que es signo de muerte (*id.*: 101). Así dirá de Manolete:

Ne faisant qu'un avec sa noble mort qui l'orne (id.: 119).

Con este breve estudio podemos corroborar lo que Gregorio Marañón intuyó sobre el viaje de Cocteau a España: que este poeta francés no “fue de ciudad en ciudad, sino de alma en alma” Ciertamente, no supo ver nuestro país con una mirada objetiva, ni tampoco detenerse en la superficialidad de lo pintoresco. Cocteau, por el contrario, recorrió España con los ojos del poeta. La contemplación de las ciudades, los monumentos, el arte e incluso los tópicos españoles, como son los toros y el flamenco, suscitan en él unas impresiones muy personales. Parece, en realidad, como si Cocteau no viera nada y se mostrara al acecho de algo imperceptible y vago que él interpretó a su manera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

COCTEAU, Jean (1953), *Journal d'un inconnu*, Bernard Grasset.

COCTEAU, Jean (1957), *La corrida du 1er mai*, Bernard Grasset.

COCTEAU, Jean (1961), *Cérémonial espagnol du Phénix* suivi de *La partie d'échecs*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1983), *Vocabulaire. Plain-Chant*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1985), *Le passé défini II (1953)*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1989a), *Le passé défini III (1954)*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1989b), *Journal (1942-1945)*, Gallimard.

COCTEAU, J. (1992), *Clair-obscur*, Le livre de poche.

DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.