

JEAN COCTEAU, EL DIBUJO Y LA ESCRITURA: UNA GLOSA

Pedro PARDO
Universidad de Cádiz

“Je ne suis pas peintre et ne me vante pas de l’être. J’ai peint parce que je me reposais de dessiner, que le dessin est une écriture, et qu’il arrive que l’écriture me fatigue. J’ai peint parce que je me fabriquais un véhicule neuf”.

En esta declaración, con la que Jean Cocteau intentó justificar su incursión en las artes plásticas, están encerradas las claves interpretativas de la interacción entre el dibujo y la escritura en su obra. Tomaremos estas palabras como guía para, en forma de glosa, hacer una revisión del origen y sentido de tal interacción, así como de sus manifestaciones más relevantes.

“Je ne suis pas peintre”

Ante una obra plástica tan extensa como la de Cocteau (óleos, pasteles, acuarelas, litografías, libros ilustrados, dibujos, etc.), tal afirmación puede parecer extravagante. Si la admitimos, ¿no habremos de recordar a Cocteau como pintor? ¿Sólo como un poeta que pinta ocasionalmente? En el caso de Cocteau, ambas nociones están muy alejadas de su sentido habitual: el poeta hace mucho más que escribir poemas, mientras que “pintor” no es

1 Cocteau (1983), *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges (1ª edición, 1953), p. 115.

todo aquél que pinta cuadros. Para responder a estas cuestiones es necesario confrontar la incesante actividad artística del autor con sus ideas sobre la creación estética.

La actividad de Cocteau es variadísima: además de cultivar todos los géneros literarios, su obra está integrada por la pintura, el dibujo, el cine, la escultura, la cerámica, la creación de decorados, el diseño de tapices, etc. Contra las frecuentes acusaciones de los medios artísticos parisinos, que lo consideraban un “*touche-à-tout*”, el autor siempre reivindicó su derecho a expresarse a través de diferentes lenguajes. No en vano el día de su ingreso en la Academia Francesa (1955), el poeta llevaba consigo una espada (diseñada por él mismo) en cuya empuñadura quedaban simbolizadas todas las artes³.

Para Cocteau la realidad artística no se reparte en una serie de dominios independientes, sino que constituye una totalidad que el artista recorre en función de sus necesidades expresivas. En *Démarche d'un poète* (1953) podemos leer:

“Le poète, comme le mauvais sujet, doit être capable de tout, il n'est aucune activité interdite à ceux qui le veulent, aucun effort impossible pour l'athlétisme intellectuel et moral qui résulte d'une longue gymnastique de la pensée, aucune auberge indigne du marcheur⁴”.

Lo que sucede es que Cocteau identifica la anterior idea de totalidad del arte con el concepto de Poesía. Lo que para nosotros es un género literario concreto se sublima en su caso en una actividad transgenérica que no emplea necesariamente el vehículo de la palabra. De ahí las clasificaciones que el autor hizo de su propia obra: poesía gráfica, poesía cinematográfica, poesía de teatro, etc.

No es raro pues que Cocteau se declare poeta o, como máximo, poeta-pintor. Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre el poeta que dibuja o pinta y

2 “J'ai eu la chance de voir mes toiles et tapisseries accrochées (...) dans les salles de la nouvelle Pinacothèque de Munich (...) A Paris, je connais la rengaine: «De quoi se mêle-t-il encore? Pourquoi peint-il? Qui l'autorise à peindre?» Et autres gentilleses dont je me passe.” (*Ibid.*, p. 115).

3 Una información concreta de la construcción de esta espada se encontrará en el catálogo de la exposición *Cocteau et les arts plastiques* (Paris, Pavillon des Arts, 1984) nota nº 390.

4 Citado por Pierre Chanel (1983), “Mille traits de génie”, *Magazine littéraire*, nº 199, p. 38.

el pintor nato? El segundo no hace más que seguir su inspiración de modo natural, mientras que el primero debe soportar la mediación de una idea previa que trata de concretarse en la imagen:

“Comment peindre sans être peintre? Je veux dire peintre-né. Un de ces peintres qui échappent à l’analyse. Auguste Renoir en est l’exemple (...) Le soir, il essayait ses pinceaux sur de petites toiles qui devinrent des chefs-d’oeuvre (...) Reste de se poser des colles et d’essayer de les résoudre. De se faire une idée d’un tableau possible, de copier cette idée jusqu’à ce que le tableau lui ressemble⁵”.

En este mismo sentido hay que entender las reflexiones sobre el cuadro “Le Christ tenté sur la montagne”:

“Je me laissais aller à peindre en n’y ayant aucun droit. Il faut que je remplace la science de peintre par une autre science de poète. Il faut que mes sources de lumières viennent de l’esprit (...) C’est un tableau bien raconté. Un tableau de poète. Les seuls auxquels je puisse prétendre⁶”.

Tras haber ahondado en la poética de Cocteau, la declaración que encabeza este trabajo no parece tan sorprendente: él no es un pintor nato o, mejor, sólo es pintor en la medida en que es también escultor o director de cine.

En los últimos años de su vida, y tal vez para acabar con las suspicacias y confusiones, el autor comparó a menudo sus diversas actividades con las del artesano. En conversación con André Maurois, Cocteau afirma ser un “artesano de las letras”, idea que desarrolla sobre todo en el preámbulo de *Journal d’un inconnu*:

“Je ne prétends pas construire une usine de l’invisible, mais suivre l’exemple de l’artisanat en des matières qui exigent plus de culture que je n’en possède. Je veux m’installer devant ma porte, essayer de comprendre, à la main, ce sur

5 *Journal d’un inconnu, op. cit.*, p. 117.

6 *Le Passé Défini* (1983), Paris, Gallimard, Vol. I, p. 49.

7 Cf. André Maurois (1967), *De Gide à Sartre*, Paris, Librairie Académique Perrin, p. 117.

quoi la sagesse base son industrie (...) J'ai souvent éprouvé un tel plaisir à regarder les petits métiers de la rue qu'il est possible que je satisfasse des personnes prenant à ce genre de spectacles et marchandises le même plaisir que moi (...) C'est le droit à l'artisanat spirituel que je réclame⁸”.

Esta asimilación es particularmente afortunada en el caso de la ilustración de libros, en los que el autor es responsable del texto y de las imágenes al mismo tiempo. Como el artesano, Cocteau realiza individualmente cada una de las fases de su trabajo, pues prefiere un producto final de su absoluta responsabilidad: “J'ai peint parce que j'aime l'acte de peindre. Il supprime les intermédiaires”⁹.

“J'ai peint parce que je me reposais de dessiner”

El dibujo no siempre tiene una finalidad artística. En muchas de las cartas que el poeta envía a su madre en los años veinte, la escritura gira en espiral alrededor de un dibujo que representa el tema principal. Esta necesidad de expresarse de modos diferentes se mantiene en el autor treinta años después: las páginas del diario que escribió durante los años 1951 y 1952, (que posteriormente se publicaría con el título *Le Passé défini*), están repletas de dibujos que acompañan al texto.

No es por casualidad, por tanto, que el joven Cocteau empezara a ser conocido en los círculos artísticos por sus poemas y por sus dibujos al mismo tiempo. Poco después, las habilidosas caricaturas de personajes conocidos dejaron paso a una obra gráfica cada vez más transcendental que había de consolidar su reputación de dibujante de primer orden¹⁰.

Por otra parte, como señala King Peters, el dibujo y la pintura tienen un efecto terapéutico¹¹. El poeta encuentra en la actividad gráfica un

8 *Op. cit.*, pp. 11-12.

9 *Ibid.*, p. 115.

10 Si bien Cocteau se consideraba un mal dibujante, los críticos han desmentido esta opinión. Por ejemplo, Fraigneau afirma que Cocteau dibuja tan bien como escribe (cf. André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, 1957, p. 8) y Marie-Claude Dane llega a saludarlo como el mejor retratista de su época (prefacio a *Cocteau et les arts plastiques*, *op. cit.*).

11 Cf. Arthur King Peters (1987), *Jean Cocteau et son univers*, Milan, Editions du Chêne, p. 211.

consuelo liberador que le ayuda a superar los momentos de mayor desolación. Los ejemplos más claros son la muerte de Raymond Radiguet (*Le mystère de Jean l'oiseleur*), las curas de desintoxicación (*Maison de santé, Opium*) o la muerte de su madre, a la que hace un admirable retrato en el lecho de muerte.

La escritura y el dibujo constituyen en Cocteau una práctica existencial que no se limita a lo puramente artístico. Posteriormente veremos que vida y poesía, realidad y ficción no constituyen mundos diferentes, pues el segundo es un camino hacia el primero.

“... que le dessin est une écriture”

Como señala Chanel, Cocteau elabora una teoría de la línea conjunta para ambos lenguajes en *La Difficulté d'être* (1947). El principio creativo es el mismo: tanto la escritura como el dibujo exigen una transposición absoluta del alma, pues sólo de este modo el poeta podrá sondear lo inexplicable de la existencia humana. En lo que se refiere a la escritura, Cocteau afirma:

“Chez l'écrivain, la ligne prime le fond et la forme. Elle traverse les mots qu'il assemble. Elle fait une note continue que ne perçoivent ni l'oreille ni l'oeil. Elle est le style de l'âme, en quelque sorte, et si cette ligne cesse de vivre en soi, si elle ne dessine qu'une arabesque, l'âme est absente et l'écrit mort¹²”.

Una reflexión casi idéntica, pero esta vez referida a la obra plástica, aparece en *Le Passé Défini*:

“Son âme [la del pintor], sa beauté d'âme, passent dans la minutie et dans la patience de son travail sans même qu'il s'en aperçoive. L'air circule. La toile respire. Le peintre a vaincu cette peur du ridicule qui pousse les artistes à devancer l'opération mystérieuse par quoi leur personnalité s'exprime¹³”

12 *La Difficulté d'être* (1947). Citado por Chanel, *op. cit.*, p. 38,

13 Citado por Marie-Claude Dane y Vincent Gille en *Cocteau et les arts plastiques, op. cit.*, nota nº 13.

Para que la obra artística “respire”, es decir, esté viva, la proyección del alma del poeta debe ser total: “Je n’expose pas. Je m’expose”.

Por otra parte, el dibujo y la escritura apuntan a menudo a una misma idea o inquietud. A continuación intentaremos aprovechar esta coincidencia temática para revisar las trayectoria común de ambas formas expresivas, así como la evolución estética de Jean Cocteau¹⁴.

Aunque el libro no vio la luz hasta 1919, los dibujos de *Le Potomak* datan de 1912-1913. Se trata de una serie de criaturas fantásticas (los “Eugène” y sus víctimas, los “Mortimer”) que van naciendo de la mano inconsciente del autor sobre el papel (por ello, muchos críticos ven en Cocteau a un precursor de los surrealistas). Inspirado por el aspecto de estos monstruos de su propia invención, Cocteau añadiría posteriormente el texto, que colabora con el dibujo en la expresión de lo alucinatorio y de lo irreal. Al expresionismo de estas imágenes se sumará el cubismo de los “Eugène de la guerra”, publicados como anexo en el mismo volumen. Antes de realizarlos, Cocteau ha conocido a Picasso, cuya influencia provoca la aparición de ciertas tendencias cubistas tanto en su obra poética¹⁵ como en su obra gráfica¹⁶.

Será precisamente Picasso quien ilustre en 1922 *Le Secret Professionnel*. Bajo la influencia de su nuevo amigo Raymond Radiguet, Cocteau da un giro en su estética y se convierte en el portavoz de lo que él mismo llamará un “clasicismo de choque”¹⁷. También figuran en este ensayo los principios fundamentales de su poética: el poeta como mensajero de lo invisible, como ángel mediador del misterio, etc.

Esta conversión estética se verá confirmada con la publicación en 1923 de *Thomas l'imposteur*, donde el autor relata sus experiencias de la

14 En este recorrido sólo vamos a considerar las producciones que tienen como objetivo explícito la unión de ambas disciplinas: libros publicados con escritura y dibujos o libros ilustrados posteriormente.

15 *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919). La disposición de los versos hace pensar por momentos en los caligramas de Apollinaire.

16 Sobre el grado de influencia del cubismo en la obra de Cocteau los críticos no adoptan una actitud uniforme. Para Chanel, por ejemplo, la influencia de Picasso es sólo pasajera y de índole estrictamente moral (cf. *op. cit.*, p. 39), mientras que S. Fauchereau (*Expressionisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 1976, p. 95) afirma que desde 1913 hasta 1919 Cocteau pasa por un período “ostensiblemente cubista”. Por nuestra parte, la única obra totalmente cubista que conocemos es, curiosamente, una caricatura de Picasso.

17 Los estudiosos sitúan este retorno al clasicismo en épocas diferentes: Fauchereau propone la fecha de 1921 (cf. *op. cit.*, p. 95), año de redacción de *Le Secret Professionnel*, mientras que A. Fermigier (*Jean Cocteau entre Picasso et Radiguet*, Hermann, 1967, p. 22) afirma que la evolución data ya de de los años 1917-18.

guerra¹⁸. La novela toma como modelo *La chartreuse de Parme* de Stendhal, y narra las andanzas de un soldado que se hace pasar por pariente de un general. En realidad, es la ocasión de describir las horribles escenas de sufrimiento que el autor ha presenciado en su propia experiencia de la guerra. Si bien la prosa de Cocteau se caracteriza aquí por su elegancia y precisión, la psicología de los personajes es propia de lo que Henri Godard llama un “clasicismo de superficie¹⁹”. Del mismo modo, las ilustraciones de Cocteau que acompañan al texto han abandonado ya la abstracción cubista por una figuración en que las virtudes “clásicas” como la precisión de la línea constituyen su mayor preocupación.

En 1924, Cocteau publica *Le mystère de Jean l'oiseleur*. Se trata de 31 autorretratos con brevísimos textos alrededor, de manera que dibujo y escritura van a ponerse al servicio de la compleja personalidad del escritor²⁰. Cocteau muestra aquí todas las aspiraciones ascéticas de su literatura, representadas en los dibujos por cálculos celestes y estrellas. Del mismo modo, la figura del poeta está coronada por una aureola y por halos de luz que le confieren un aspecto celestial, atribuciones que evocan la noción de poeta como ser privilegiado capaz de sondear lo inexplicable de la existencia. Los textos van en consonancia con lo representado, pues orientan la interpretación de los dibujos en la dirección ya mencionada: “J’ai endormi des gens trop éveillés, pour qu’ils rêvent”; “Ronsard, Mozart, Ucello, Saint-Just, Radiguet, mes amis étoilés, j’aspire à vous rejoindre”.

A pesar de estar separadas por cuatro años de distancia, *Maison de santé* (1925) y *Opium. Journal d'une désintoxication* (1930) tienen el mismo significado. Adicto al opio desde la muerte de Raymond Radiguet en 1923, Cocteau tuvo que someterse a frecuentes curas de desintoxicación a lo largo de su vida.

Maison de santé es un conjunto de 31 dibujos en los que se observa un acercamiento al expresionismo, lenguaje eficaz para narrar el sufrimiento y la alucinación producidos por el tratamiento médico. Ocasionalmente aparecen frases acompañando al dibujo, pero son muy cortas y no hacen más que insistir en lo representado (“j’ai mal”).

18 Aunque el autor fue declarado no apto para el servicio, se integró voluntariamente en una unidad de ambulancias que ejerció su labor prácticamente en primera línea de fuego.

19 H. Godard (1983), “UN romancier pressé”, *Magazine littéraire*, op. cit., p. 27.

20 Las primeras palabras del texto son: “Je sais mieux que personne le ridicule auquel on s’expose en s’asseyant entre un miroir et un sténographe”.

Aunque tiene también una función catártica, *Opium* presenta algunas diferencias con la obra anterior. Al presentarse bajo la forma de un diario con dibujos, el texto juega un papel mucho más importante, lo que permite a Cocteau narrar las etapas del tratamiento “sin literatura y sin ningún conocimiento médico”. En el aspecto referencial, sin embargo, hay algunas divergencias, ya que los dibujos de cuerpos desmembrados transmiten un sentimiento de violencia que está ausente del texto escrito. La deformación de la realidad procede en otros casos del empleo de la pipa de opio como único elemento de composición de las figuras humanas, que sugiere la idea de la indefensión y pérdida de identidad del hombre ante la invasión de la droga.

En 1930 se publica también *Le Livre Blanc*, testimonio de la iniciación del poeta en el mundo de la homosexualidad. En realidad, el texto sin dibujos y sin firma había aparecido ya en 1928, y dado que los rumores le adjudicaban (con razón) la autoría del libro, Cocteau aceptó el ofrecimiento que se le hizo de ilustrarlo, aunque sin firmarlo²¹. El texto vuelve al clasicismo de *Thomas l'imposteur* (frases cortas, vocabulario simple, enunciaciones de carácter universal, etc.), y los dibujos muestran que la línea de Cocteau es cada vez más depurada. Sin embargo, en lo que se refiere al contenido, el contrapunto es muy acusado: a la interiorización lírica del texto, que prefiere sugerir las escenas amorosas a contarlas claramente (recuerda en ocasiones a *Le Diable au corps*), corresponden unos dibujos que se alejan de la trama argumental para describir exclusivamente, y sin ningún lirismo, las prácticas sexuales del protagonista.

Quizá este contrapunto referencial se ve aumentado por el hecho de que texto y dibujo no coinciden temporalmente. Entre la escritura y la ilustración han pasado dos años, distancia que puede provocar un tratamiento diferente. El caso, que se había dado ya en *Le Secret Professionnel*²², se repetirá continuamente en la obra posterior de Cocteau, que incluye tales revisiones gráficas en el apartado de “libros ilustrados” o bien en el de “poesía gráfica”.

21 “On a dit que *Le livre Blanc* était mon oeuvre. Je suppose que c'est le motif pour lequel vous me demandez de l'illustrer et pour lequel je l'accepte. Je ne voudrais pas le signer parce qu'il prendrait la forme d'autobiographie et que je me réserve d'écrire la mienne, beaucoup plus singulière encore. J e me contente donc d'approuver par l'image cet effort anonyme vers le défrichement d'un terrain resté trop inculte” (Carta citada por los catalogadores de *Cocteau et les arts plastiques*, *op. cit.*, nota nº 287).

22 El libro había sido ilustrado en la edición original por Picasso (1922) y, dos años después, por el mismo Cocteau.

Como podemos deducir por el prólogo de *60 dessins pour "Les Enfants Terribles"* (la novela homónima se había publicado seis años antes, en 1929), el poeta es consciente de las posibles variaciones que puede provocar la distancia temporal:

"Je trouve donc normal (...) de m'être senti, plusieurs années après avoir fini le livre à la clinique de Saint-Cloud, poussé brusquement à dessiner un grand nombre de scènes qui le composent, d'une plume rapide et mue par une force analogue à celle qui se livrait à travers moi en 1929"

Ello no impide que en muchas ocasiones Cocteau represente en imágenes temas ya muy lejanos en el tiempo. En 1957, por ejemplo, decide ilustrar una edición de su drama *La voz humana*, escrito en 1930. Se trata de unos dibujos en los que la deformación expresionista intenta plasmar la agonía de una mujer que está siendo abandonada por su esposo (la obra se presenta como un monólogo en el que la mujer, sola en escena, habla por teléfono).

Un caso especial es el de la obra de teatro *Les Chevaliers de la Table Ronde* (1937), que será sucedida en 1941 por *Dessins en marge du texte des Chevaliers de la Table Ronde*. Como el título mismo indica, los dibujos fueron realizados al margen del texto durante la redacción, pero su publicación se retrasó cuatro años. A diferencia de lo que sucede en *60 dessins pour "Les Enfants Terribles"*, donde las imágenes corresponden a lo narrado en el texto, estos dibujos trascienden la dimensión anecdótica de la obra para recrearse en la mitología caballerescas.

Por otra parte, la obsesión del poeta por algunos temas, en concreto por los mitos de Orfeo y Edipo, hace que las revisiones gráficas se acumulen. El caso de Orfeo es especialmente obsesivo: además de la obra de teatro y de las dos versiones cinematográficas, el tema ha sido representado en litografías (1944), pinturas (1951), pasteles (1955) y diversos dibujos (1960). Como veremos en el epígrafe siguiente, Cocteau ve en el mito órfico la perfecta trasposición de su propia situación como poeta. Del mismo modo que Orfeo se introdujo en el reino de la muerte, el poeta es el único capaz de adentrarse en lo desconocido para desvelar sus misterios.

Una de las etapas finales de la evolución gráfica de Jean Cocteau es *La Corrida du premier mai*, publicado en 1957. Tras descubrir España en el verano de 1953, el poeta empieza a sentir una fascinación cada vez mayor por su cultura. Pronto decide tomar notas referidas a la fiesta de los toros,

espectáculo que su metafísica particular convertirá en una alegoría del enfrentamiento del hombre con la muerte. En los dibujos Cocteau intenta plasmar una atmósfera de misterio, para lo que emplea una economía de medios máxima. Los bailarines de flamenco son dibujados en rápidos movimientos, sin concretar el trazo, hasta el punto de que a veces se hace difícil adivinar qué representa el dibujo. El toro aparece siempre en el fondo, difuminado, como símbolo constante de la muerte.

Para terminar, podemos reproducir con Chanel²³ las dos virtudes esenciales de la ilustración de Cocteau: el modo en que su “línea del alma” se diversifica, sin dar lugar nunca al pleonasma expresivo, y la evolución hacia la economía de figuración de las ficciones, que dejan completa libertad a la imaginación del lector.

“J’ai peint parce que je me fabriquais un véhicule neuf”

La imagen plástica es un nuevo vehículo expresivo para un autor que alternaba o, como hemos visto, simultaneaba diferentes lenguajes. Ahora bien, la poética de Cocteau parte del principio de que el poeta constituye en sí mismo un vehículo del más allá:

“C’est la vieille rengaine de l’inspiration, qui n’est qu’expiration, puisqu’il est vrai que le poète reçoit des ordres, mais qu’il les reçoit d’une nuit que les siècles accumulent en sa personne, où il ne peut descendre, qui veut aller à la lumière, et dont il n’est que l’humble véhicule²⁴”

Flota en la primera parte de este texto la imagen de Heurtebise, el ángel mediador de las sombras que habita el cuerpo del poeta y le empuja a escribir²⁵. La figura del ángel, localizable ya en *Le Coq et l’Arlequin* (1916), se convertirá en una presencia constante en los escritos y dibujos de Cocteau, que en muchas ocasiones se confundirá con él y firmará con su nombre.

23 *Op. cit.*, p. 40.

24 *Journal d’un inconnu, op. cit.*, p. 18.

25 Cf. *Ibid.*, pp. 39-56 (capítulo “De la naissance d’un poème”).

También el texto evoca, con mayor fuerza si cabe, el mito de Orfeo, ser privilegiado que, como el poeta, puede poner en contacto los mundos de la vida y de la muerte²⁶.

La identificación de ambas figuras puede explicar la constante recurrencia del mito órfico, pero no el obsesivo interés de Cocteau hacia la mitología en general. Además de la mitología clásica (las cuatro versiones del mito de Edipo²⁷, cuadros sobre Ulises, poemas sobre el vellocino de oro, etc.), el poeta se interesó por la mitología cristiana de los evangelios y de la Edad Media. ¿Cuál es la causa de esta fascinación? Sin duda, el hecho de que el mito es un sistema de conocimiento no racional que permite reflejar los aspectos más enigmáticos y transcendentales de la existencia.

El reino de lo desconocido, del que el poeta es el vehículo transmisor, es aparentado en principio al dios cristiano:

“Toute oeuvre d'ordre poétique renferme ce que Gide appelle si justement dans sa préface de PALUDES: *La part de Dieu*. Cette part, qui échappe au poète même, lui réserve des surprises²⁸”.

Pocos años después, tras su fugaz conversión al catolicismo, la poesía será la única religión profesada por Cocteau: “la poésie est une religion sans espoir²⁹”. Estamos pues ante una metafísica independiente de las creencias religiosas que el poeta resume a la perfección en el título de su estudio sobre Giorgio di Chirico: *Le mystère laïc*. Este “misterio laico” escapa al poeta mismo, que se habrá de conformar con transmitirlo del modo más coherente posible: “Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur³⁰”.

A partir de estas ideas Cocteau establece una poética de la invisibilidad cuya formulación más breve se encuentra ya en “Par lui-même”, el primer poema de *Opéra* (1922): “Toute ma poésie est là: Je décalque l'invisible (invisible à vous)”.

26 La frontera de estos dos mundos está simbolizada por el espejo que, como el ánfel, aparece de modo continuo en las obras de Cocteau (cf. Jean-Claude Millegam, “Le prince des poètes”, *Magazine littéraire*, op. cit., p. 36).

27 *Antigone* (1922), *Oedipus Rex* (1926), *Oedipe-Roi* (1928) y *La machine infernale* (1934).

28 *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1948), Paris, Gallimard (Folio), p. 63 (prólogo de 1922).

29 *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 15.

30 *Les Mariés de la Tour Eiffel*, op. cit., p. 64.

El poeta es aquél que *hace ver* a los seres normales un misterio cuya existencia desconocían. Queda claro que, en el caso de la escritura, de lo legible, el término “ver” adopta un sentido metafórico gracias al cual viene a significar “conocer la existencia” a través de la palabra: el que lee, ve lo desconocido. En el dibujo, en lo visible, el sentido del término es literal y metafórico a la vez, pues la existencia de lo desconocido se descubre a través de la imagen plástica: el que mira, ve.

Entre todos los vehículos manejados por Jean Cocteau, el dibujo y la escritura tienen el rasgo común de no salir del ámbito del libro, lo que les confiere un grado máximo de interacción. Lo invisible va surgiendo de su pluma por medio de las formas (palabras, imágenes) que la tinta adopta sobre el papel. Como el mismo Cocteau escribe en “Par lui-même”:

“J’ai fait voir, en versant mon encre bleue en eux,
Des fantômes soudain devenus arbres bleus”

BIBLIOGRAFIA

FAUCHEREAU, S. (1976) *Expressionisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, Ed. Denoël, Paris.

FRAIGNEAU, A. (1957) *Cocteau par lui-même*, Éd. du Seuil "Écrivains de toujours", Paris.

KING PETERS, A. (1987) *Jean Cocteau et son univers*, Editions du Chêne, Milan.

LANNES, R. (1945) *Jean Cocteau*, Seghers.

Magazine littéraire, n° 199, octobre 1983.

MAUROIS, A. (1967) *De Gide à Sartre*, Librairie Académique Perrin, Paris.

PAYET-BURIN, R. (1977) *Émerveillement et lucidité poétiques*, Nizet, Paris.

COCTEAU, J. (1967) *Entre Picasso et Radiguet*, Hermann, Paris.
Textes réunis et présentés par A. Fermigier.

- *Jean Cocteau et les Arts Plastiques*, catalogue imprimé par les Presses Artistiques à l'occasion de l'exposition de Paris, 1984.

Resumen

En la variada obra de Jean Cocteau, el dibujo y la escritura se asocian con frecuencia en la expresión de una misma inquietud. Intentamos aquí revisar el origen, el sentido y las manifestaciones más relevantes de tal interacción dentro de la poética general del autor.

Résumé

Chez Cocteau, le dessin et l'écriture sont souvent mis au service d'un sujet commun. Nous nous proposons d'étudier ici l'origine et le sens de cette interaction pour en dégager les manifestations les plus importantes.

Summary

In the multifaceted oeuvre of Jean Cocteau, sketch-drawing and writing are often associated in the expression of one identical concern. In the present article we attempt to reassess the origin, the meaning and the most prominent manifestations of such interaction within the general poetics of the author.