

EL MISTERIO DE LA ESCRITURA EN *LA SANGRE DE UN POETA (LE SANG D'UN POÈTE, JEAN COCTEAU, 1932)*

The Mystery of Writing in The Blood of a Poet (Le sang d'un poète, Jean Cocteau, 1932)

JUAN CARLOS PUEO^a

Universidad de Zaragoza

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.003

RESUMEN

Jean Cocteau ofrece en *La sangre de un poeta* una interesante reflexión sobre la naturaleza de la escritura literaria, construyendo una personal poética cinematográfica a partir de símbolos universales. El resultado describe el proceso de despersonalización a que se ve abocado el poeta al verse comprometido por un lenguaje que no reconoce como suyo. Esto implica la aceptación de su condición indeterminada, marcada por una naturaleza andrógina abocada a la muerte.

Palabras clave: Jean Cocteau, *La sangre de un poeta*, escritura, simbolismo, indeterminación, androginia, muerte

ABSTRACT

Jean Cocteau offers in *The Blood of a Poet* an interesting reflection on the nature of literary writing, constructing a personal cinematographic poetic based on universal symbols. The result describes the process of depersonalization experienced by the poet when he is forced by a language which he does not recognize as his own. This implies the acceptance of his indeterminate condition, marked by an androgynous nature doomed to death.

Keywords: Jean Cocteau, *The Blood of a Poet*, writing, symbolism, indetermination, androginia, death

[a] **Juan Carlos Pueo** es Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en el Departamento de Lingüística General e Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Ha publicado varios libros y artículos sobre teoría de lo cómico y sobre las relaciones entre literatura y cine y entre literatura y música, entre otras materias. En caso de que el prudente lector se sienta aguijoneado por la curiosidad, se pueden consultar algunos de sus textos en <https://unizar.academia.edu/JuanCarlosPueo>. E-mail: jcpueo@unizar.es

Cuando Jean Cocteau estrenó en 1932 *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*), su relación con el cine no iba mucho más allá del entusiasmo que le había inspirado su asistencia como espectador, similar al que profesaban otros vanguardistas. Como ellos, veía en el cine un nuevo medio con el que se podían llevar a cabo conquistas expresivas vedadas hasta entonces a las artes clásicas. No cabe duda de que el programa rupturista de la vanguardia se veía doblemente cumplido a través de un medio de expresión que no solamente ofrecía la posibilidad de llevar a la retina imágenes completamente nuevas con las que sorprender los hábitos de pensamiento del público; también, por su propia naturaleza, prometía ir más allá de lo que hasta entonces habían llevado a cabo la literatura o la pintura. No es difícil comprobar esto en clásicos del periodo vanguardista como *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924) o *Entr'acte* (René Clair, 1924), sin olvidar películas que mantuvieron una estrecha relación con la lírica de vanguardia, como es el caso de *L'Étoile de mer* (Man Ray, 1928), que pone en escena un texto poético escrito por Robert Desnos. En cierta manera, el cine de vanguardia tuvo una relación con la poesía similar a la que mantuvo el cine narrativo con la novela, tal como observó por esos mismos años Viktor Sklovski.

En lo que se refiere a la poética de Cocteau, es necesario advertir que nada tiene que ver con la libre asociación de imágenes que, en principio, podría conectarla con filmes más audaces del período vanguardista, como los surrealistas de Luis Buñuel¹. Por el contrario, su idea de poesía implica la realización de un discurso trabado a partir de materiales muy diversos, extraños si se atiende a su origen, pero conscientemente trabajados por el poeta con la intención de llevar al receptor a una lectura más o menos coherente —aunque novedosa por los medios empleados— del mensaje propuesto. Así lo manifestaba el artista en 1922, algunos años antes de que el cine le llamara:

A nuestro entender, el poeta no hará arte según el arte. Utilizará el verdadero realismo, es decir, que acumulará en él visiones, sentimientos (cuento con el bagaje prenatal) y en vez de utilizarlos a toda prisa, corriendo el riesgo de conmovir gracias a un chantaje como un brillante periodista, los dejará tranquilos. Así irá formándose, poco a poco, una amalgama, un almacén de inesperadas relaciones. Demasiado tiempo hace ya que la imagen por la imagen estropea la poesía².

Parece ser que Cocteau ya había rodado en 1925 una película que tituló *Jean Cocteau fait du Cinéma*, aunque este primer intento no debió de llegar más allá del ámbito estrictamente privado, pues nada se sabe de él, aparte de que en 1930 su autor aún se consideraba un ignorante en cuestiones cinematográficas. Según diría algunos años después al respecto, en 1950: «Yo no sabía nada de cine. Me metí de primeras en un trabajo en el que tenía que inventar todo. Mi objetivo no era hacer una película, sino un poema, usar la máquina, no contar una historia, sino confesarme, contar por imágenes aquellas cosas que habitan nuestra noche profunda y que solo nos decimos al borde del sueño»³. Lo que hace de *La sangre de un poeta* un filme interesante y revelador

[1] «Para Cocteau, el esfuerzo creativo se basaba en el proceso de sublimación, en el que el poeta refinaba y elevaba la materia prima de la experiencia para convertirla en arte. Esta actitud no solo mantenía cuidadosamente la distancia entre vida y arte, sino que designaba al poeta como el individuo elegido para transmutar la vida en arte, el sufrimiento en belleza —una actitud evidente en los escritos sobre poesía del propio Cocteau—. Para los surrealistas, sin embargo, el objetivo del esfuerzo creativo era neutralizar la distancia entre arte y vida. Lo que hizo que *Un perro andaluz* atrajera a los surrealistas fue su actitud crítica hacia el arte: no solo la yuxtaposición de alta cultura y cultura popular, sino también la alternancia entre sublimación y escatología, arte y vulgaridad» (Raymond Spiteri, «*The Blood of a Poet*: Cocteau, Surrealism and the Politics of the Vulgar», en Sasha Bru *et al.* (eds.), *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture* [Berlín-Boston, De Gruyter, 2012], p. 228. (La traducción es nuestra).

[2] Jean Cocteau, «El secreto profesional», en *El secreto profesional y otros textos* (Barcelona, Orbis, 1988), p. 44.

[3] Jean Cocteau, *Du cinématographe* (Mónaco, Rocher, 2003), pp. 168-169. (La traducción es nuestra).

es, precisamente, el que su autor se plantea llegar a un nuevo lenguaje para ofrecer al espectador un arte poética a la manera de Horacio o Boileau. Ciertamente el Poeta protagonista (Enrique Rivero) no aparece representado sentado a una mesa, pluma en mano, escribiendo o inspirándose para escribir —una imagen clásica dentro de la iconografía dedicada a la escritura—, sino que aparece ante un bastidor de pintor, mientras traza un dibujo en la tela. Pero esto importa poco: recuérdese no solo la etimología de *poiesis*, entendida como «creación» —reducida en la actualidad al ámbito de las artes—, sino también la condición de artista multidisciplinar de Cocteau, quien no solo cultivó todos los géneros literarios, sino que fue también pintor, diseñador y escenógrafo, además de cineasta.

Un detalle importante en la presentación del Poeta se ofrece mediante dos esculturas que adornan su estudio y que, por su especial conformación —las dos están construidas en alambre—, permiten percibir al mismo tiempo el interior y el exterior de la figura. Se trata de una figuración ambigua, ya que las esculturas aparecen girando sobre sí mismas, de modo que las líneas acaban confundiendo unas con otras, y la visión de lo interior y lo exterior se confunde irremediablemente: aun así, es evidente que una representa la parte superior de una figura femenina, mientras que la otra es, probablemente, el autorretrato de Cocteau que aparece en la serie de fotografías tomada por Man Ray a finales de los años veinte. La forma en que ambas esculturas se filman, girando sobre sí mismas, sirve al director para cuestionar la noción de identidad, puesto que se esfuerza por confundir el interior y el exterior de las figuras hasta el punto de impedir cualquier posibilidad de identificación, que queda en el limbo de la indeterminación. Habrá ocasión de volver a plantear esta cuestión.

Tampoco es lo más importante —aun tratándose de un detalle muy significativo— que el Poeta se presente con el torso desnudo mientras cubre su cabeza con una peluca dieciochesca, reconciliando en su persona los principios opuestos de naturaleza y cultura: si hay un detalle destacable en la figura del Poeta, merecedor de un primer plano, este es la cicatriz de su espalda —estigma que da cuenta de su condición de maldito— junto con el dibujo de un pentagrama que remite a una dualidad consustancial a la condición de Poeta: concretamente a la complementariedad de los



El Poeta, con peluca y sin camisa, en pleno proceso creativo.



La ambigüedad figurativa de los retratos en alambre anuncia el discurso del cineasta sobre la androginia



Los dos estigmas: la cicatriz y el pentagrama.

principios masculino y femenino, ya que «los cinco brazos del pentagrama acuerdan en una unión fecunda el 3, que significa el principio masculino, y el 2, que corresponde al principio femenino. Simboliza entonces el andrógino»⁴. Convendrá tener esto en cuenta, así como el punto colocado en el centro del pentagrama, que remite a los movimientos «de emanación y de divergencia donde se reúnen como en su principio todos los procesos de retorno y de convergencia en su búsqueda de unidad»⁵.

La marca del Poeta es índice de una naturaleza indeterminada, ubicada en un centro que nunca permanece en reposo, imposibilitando la viabilidad de cualquier definición de lo masculino y lo femenino para oponerles algo que no es solo la síntesis: algo que debe entenderse como entidad más allá de todo esfuerzo de condensación de los dos principios⁶.

La del Poeta se plantea, pues, como una forma de ser paradójica, en la que coexisten principios tan contrarios como las dos marcas que pueden verse en su espalda, las cuales remiten a «una concepción tradicional según la cual uno no puede ser algo en grado excelente si no es simultáneamente la cosa opuesta o, más exactamente, si no se es otras cosas más al mismo tiempo»⁷. Los opuestos naturaleza/cultura, maldito/consagrado o masculino/femenino conviven en el poeta sin alcanzar, al igual que ocurre con las esculturas en alambre que giran sin que se puedan fijar en la retina sus rasgos, la posibilidad de una identificación que permita precisarlos de alguna manera. La figura del Poeta es, en principio, la de un ser marcado por la indeterminación.

La presencia en la persona del Poeta de rasgos que pueden leerse atendiendo a su simbología nos lleva, por otra parte, al problema de la interpretación, que se plantea en la película de Cocteau desde el primer momento, ya en el primer intertítulo que sigue a la imagen de una puerta cerrada que alguien trata de abrir desde dentro:

Todo poema es un blasón.

Hay que descifrarlo.

¡Cuánta sangre, cuántas lágrimas a cambio de estas hachas, de estos gules, de estos unicornios, de estas antorchas, de estas torres, de estas merletas, de estos campos de estrellas y de estos campos de azul!

El espectador encuentra en estas frases —y en el deseo de abrir la puerta que ha aparecido antes— una invitación a descifrar el sentido simbólico de las imágenes que va a contemplar. No obstante, el siguiente intertítulo enfatiza no solo la libertad del Poeta para organizar su alegoría, sino la misma naturaleza de sus significados: «Libre de elegir los visos, las formas, los gestos, los timbres, los actos, los lugares que le placen, compone con ellos un documental realista de acontecimientos irreales». El escritor se hará eco de esta indetermi-

[4] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Herder, 1999), p. 811.

[5] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos*, p. 273.

[6] Por supuesto, la biografía de Jean Cocteau —su bisexualidad, concretamente— apoya esta afirmación. El propio título del filme, que remite a la sangre de un poeta, sirve para personalizar el asunto enfatizando un *pathos* claramente individualizado. Por lo demás, se ha señalado en multitud de ocasiones que la película contiene elementos claramente autobiográficos: «el macho Dargelos y la batalla de bolas de nieve, el fumador de opio, el poeta con sus estigmas sexuales y los disparos que, intencionadamente o no, repiten el eco del suicidio de su padre mucho tiempo atrás» (Arthur King Peters, *Jean Cocteau and His World* [Londres, Thames and Hudson, 1987], p. 108). (La traducción es nuestra).

[7] Mircea Eliade, «Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad», en *Mefistófeles y el andrógino* (Madrid, Guadarrama, 1969), p. 140.

nación a lo largo de toda su vida, manteniendo siempre una tenaz renuencia a comprometer su película dándole un significado definitivo. A lo sumo, ofrecerá alguna sugerencia que no tardará en rebatir él mismo:

[8] Jean Cocteau, *Du cinématographe*, p. 165. (La traducción es nuestra).

[9] «*La sangre de un poeta* no es sino una bajada a la propia persona, una forma de usar el mecanismo del sueño sin dormir, una vela desmañada que con frecuencia apaga algún soplo y que paseamos por la oscuridad del cuerpo humano. Las acciones se van encadenando como quieren, con un control tan tenue que no se le puede achacar a la mente, sino más bien a algo así como a una somnolencia que favorece la eclosión de recuerdos con libertad para combinarse, para anudarse, para deformarse hasta tomar cuerpo sin que nos demos cuenta y convertirse en un enigma para nosotros» (Jean Cocteau, *La dificultad de ser* [Madrid, Si-ruela, 2006], pp. 45-46).

[10] Todavía se puede añadir algo más: «Una lógica interna tan imperiosa como la de los sueños persuade al espectador de esta película sin siquiera explicarse. Parece que Jean Cocteau ha encontrado con medios modernos la tradición perdida de los espectáculos que tuvieron lugar en el templo de Eleusis en el momento de los misterios. Todo fue, al parecer, figurado, nada enseñado. Por lo tanto, me cuidaré mucho de no caer en el defecto (imundial!) de los exegetas de esta obra y de agregar alguna insensatez a las delirantes interpretaciones que ha provocado» (André Fraigneau, *Cocteau par lui-même* [París, Seuil, 1969], p. 63). (La traducción es nuestra). Obviamente, solo cabe añadir que el lector del presente ensayo no ha tenido tanta suerte como el de este libro.

Como te dije antes, no podemos contar una película así. Podría dar una interpretación propia. Podría decirte que la soledad del poeta es tan grande y que él vive tanto lo que crea, que la boca de una de sus creaciones permanece en su mano como una herida, y que ama esa boca, que se ama a sí mismo, en suma; y que se despierta por la mañana con esa boca junto a él como en un encuentro fortuito, y que intenta deshacerse de ella, y que se deshará poniéndola sobre una estatua muerta; y que esa estatua comienza a vivir; y que ella se venga, y le embarca en terribles aventuras. Podría decirte que la batalla de las bolas de nieve es la infancia del poeta, y que cuando juega esta partida de cartas con su Musa, con su Gloria, con su Destino, él la engaña al atribuir a su infancia lo que él debería señalar en sí mismo. Podría decirte entonces que, habiendo tratado de hacerse con una gloria terrenal, cae en ese «aburrimiento mortal de la inmortalidad», en el que uno medita ante todas las tumbas famosas. Y tendría razón al decirte eso, pero también me equivocaría, porque sería un texto escrito después de las imágenes⁸.

Para Cocteau, el sentido de la película se abre a la indeterminación desde el momento en que su propia forma, más cercana a los mecanismos del sueño que a los de la vigilia, dispone las imágenes dándoles una apariencia de libertad que, como ya se ha tenido ocasión de comprobar, remite a un significado bajo la condición del enigma⁹. La interpretación no puede llegar a una solución definitiva, porque su propia naturaleza la rechaza. Pero el juego consiste precisamente en reconocer la cualidad de blasón del poema y aventurar un sentido que se borrarán tan rápidamente como si estuviera escrito en el aire o como si formara parte, en imagen borgiana, de un libro de arena¹⁰.

Presidida, pues, por la indeterminación, la actividad del escritor se plantea en *La sangre de un poeta* como una forma de enajenación que afecta al ser humano en lo más intrínseco, su lenguaje: porque la narración comienza cuando el Poeta observa con horror que la boca del personaje retratado en el lienzo cobra vida y empieza a hablar. Aterrorizado, tratará de borrar la boca surgida en su obra con



La boca, trasplantada del cuadro a la mano del Poeta, se convierte en su amante, pero el sexo no deja de ser un acto masturbatorio.

la mano, pero lo que consigue al hacerlo es que el órgano se traspase a su propia extremidad, donde aparece como una herida —o como una lepra, como se indica en un intertítulo—. Al comprobar que la boca puede emitir un discurso inteligible, el Poeta cae en la tentación de masturbarse, besándola para, seguidamente, acariciar su cuello y su torso, detenerse en los pezones y dirigir luego su mano hacia su sexo. La siguiente imagen mostrará al Poeta tumbado, con los ojos cerrados y abiertos al mismo tiempo —el truco reside en pintar unas pupilas extáticas sobre los párpados—, revelando que su acción ha culminado en un orgasmo.

Por si ello no fuera suficientemente revelador, la imagen del Poeta es sustituida con socarronería —un intertítulo escrito a mano con la caligrafía y la firma del autor nos informa de que «he sido atrapado por mi propia película»¹¹— por la efigie en estatua del propio Cocteau, quien se despierta junto a su mano como si se tratase del/la amante con el/la que ha pasado la noche. Así, la reflexión que sobre la escritura plantea *La sangre de un poeta* se centra en otra polaridad, fruto del desdoblamiento que experimenta en su persona el escritor herido por su lenguaje en la medida en que lo percibe como propio y ajeno a la vez. La aparición de una boca con capacidad para hablar por sí sola en el retrato que el Poeta acaba de pintar revela la dualidad de la actividad creadora, puesto que el artefacto —en su sentido etimológico— resultado de esa actividad adquiere por sí solo la capacidad de producir un discurso. Discurso confuso e ininteligible al principio —los balbuceos que emite la boca carecen de sentido—, pero reconocible como lenguaje. Como suele decirse, la obra de arte habla por sí sola, es percibida como un discurso que ha de ser escuchado o leído e interpretado. Pero esta percepción, que solo es posible en los dominios del arte o la filosofía —en el lenguaje cotidiano se necesita un complejo esfuerzo de autoanálisis para llegar a ella—, termina por revelar el dualismo inherente a todo lenguaje. En la medida en que, concebido por el artista moderno como expresión de su individualidad, el lenguaje existe también como lenguaje fuera del yo, es decir, se trata de un lenguaje enajenado, en el que, en definitiva, nos resulta imposible reconocernos, tal como explica José María Valverde:

En la literatura, pues, la tradición es el modo mismo de vida del lenguaje, y no se estructura tanto como un programa cultural o un índice de autores y escuelas a conocer, cuanto como el vasto y borroso fondo que resuena, desde el pasado, en cada escritor y cada obra, ofreciendo o sobreyendo posibilidades, y dando a la voz el relieve de su conexión con toda la humanidad, a través de su gente. Cada escritor tiene una diferente imagen —siempre confusa— de la tradición que vive en él [...], pero, entre todos y a través de todos, tiene una fisonomía general de ofertas y haberes para todo buen lector y todo escritor¹².

Lenguaje ajeno, percibido en un principio como balbuceos incoherentes que provocan rechazo en el Poeta, pero que logran despertar su curiosidad y su excitación cuando consigue captar de forma nítida lo que la boca pide: aire. El Poeta rompe una ventana para poder sacar la mano y dejar que respire, pero es ese reconocimiento de la boca, ya no como una monstruosidad, sino como un «Otro» con el que puede relacionarse de alguna manera, lo que

[11] Bajo la firma aparece nuevamente el pentagrama, otra prueba de las implicaciones autobiográficas que contiene el filme: es obvio que, cuando Cocteau nos presenta al Poeta, se está refiriendo a sí mismo. Pero un estudio biográfico en este sentido ampliaría los límites de este ensayo mucho más allá del estudio de la poética del filme y el concepto de escritura.

[12] José María Valverde, *La literatura: qué era y qué es* (Barcelona, Montesinos, 1989), p. 69.

le lleva a la fascinación, hasta el punto de hacer el amor con esa boca que, hasta entonces, percibía como algo ajeno: ahora deseará poseerla y conectarla con él en el grado más extremo en que puede hacerlo cualquier «Otro», esto es, en la absoluta fisicidad del sexo¹³. La masturbación del Poeta se percibe, pues, como un acto en el que el número de participantes se manifiesta de forma ambigua, ya que la boca se percibe a la vez como fuente de palabra ajena y propia. Pero si se tiene en cuenta que, desde el momento en que el Poeta descubre la otredad de la boca, el pentagrama ya no aparece en su espalda, habrá de concluirse que es entonces cuando el Poeta pierde su naturaleza andrógina y se coloca en el terreno de lo –sexualmente– determinado. De ahí la enigmática actitud del Poeta, quien sentirá al despertar el día el deseo de deshacerse de la boca e implantarla en una estatua que, como la Galatea de Pigmalión, cobrará vida para convertirse en su Musa (Lee Miller), objeto amoroso definitivo en la medida en que está dotado de una otredad irreversible.



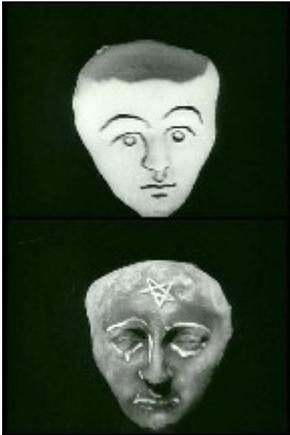
La boca pasa de la mano a la Musa: ilusión de haber encontrado un objeto amoroso desligado del Yo (Otredad).

La dualidad con que el Poeta percibe su lenguaje, la dualidad con que se percibe a sí mismo en tanto que Poeta, se había manifestado también de manera simbólica en la escena de la masturbación. En ella, una máscara gira mostrando una cara exterior y una cara interior que confirman en primer lugar la tensión entre unidad y dualidad a la que se ha venido haciendo referencia, pero que cuestionan al mismo tiempo el propio principio de la máscara. Ésta es, supuestamente, «una modalidad de la manifestación del yo universal. La personalidad del enmascarado no resulta generalmente modificada; lo cual significa que el yo es inmutable, que no está afectado por sus manifestaciones contingentes»¹⁴. Las diferencias entre las dos representaciones –actitudes, color, relieve y profundidad– nos hablan, sin embargo, de dos personalidades heterogéneas en un mismo individuo: podría decirse incluso que se trata de los principios complementarios, masculino y femenino, que, en lectura junguiana, llevaría a identificar la parte interior de la máscara con el *anima* o aspecto femenino en el inconsciente masculino. El pentagrama que aparece en la frente del lado exterior de la máscara remite de nuevo al andrógino como símbolo de la unión de principios opuestos en una totalidad que los abarca, pero sin anularlos. Ahora bien, aunque «la androginia era la fórmula por excelencia de la totalidad»¹⁵, Cocteau la planteará como una cuestión problemática. El espectador puede comprobar que la parte exterior de la máscara –el principio masculino– aparece representada con los ojos cerrados y con lágrimas, mientras que la parte interior –el principio femenino– mantiene los ojos abiertos. No obstante, la coexistencia de los dos principios se romperá tras la noche de amor del Poeta consigo mismo, ya que se separará de la boca para implantarla en su Musa, alejando de sí el principio femenino.

[13] Imposible describir, pues, to que el contacto se produce fuera de campo, cómo se produce la unión entre el sexo y la mano/boca. Solo imaginarlo ya resulta perturbador. Baste, pues, constatar que la relación se consuma de alguna manera.

[14] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos*, p. 695.

[15] Mircea Eliade, «Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad», p. 140.



Interior (femenino) y exterior (masculino) de la máscara.

Las vacilantes actitudes del Poeta hacia ese discurso que ha salido de su obra nos hablan de la incomodidad que siente el escritor moderno hacia el desdoblamiento que supone para él su lenguaje, ese lenguaje que parece surgir de sí mismo, pero que, una vez colocado en la figura de la Musa, se le aparece como algo ajeno. Cocteau, siempre en contacto con la tradición clásica, intentará proteger el yo del escritor al hacer de su lenguaje ese «Otro» figurado en la ambigua entidad que surge de la cópula con esa boca que era, a la vez, propia y ajena. Pero al hacerlo se encontrará en la gran encrucijada de la literatura moderna, entendida como expresión individualizada de un yo genial que se encuentra abocado a la soledad:

En las artes, en la música, en el momento filosófico y en casi toda la literatura seria, la soledad y la singularidad son esenciales. El movimiento creador es también individual, atrincherado en la fortaleza del yo, como lo está su propia muerte, jamás en colaboración, jamás intercambiable. Tendremos ocasión de ver que esta íntima relación de la *poiesis* y la muerte, de la individuación del acto estético y metafísico y de la soledad de la extinción personal, es una cuestión central. Creamos o nos aproximamos a la creación igual que morimos en un aislamiento ontológico, en «soledad». Este término, asociado a la poesía de Góngora, concentra perfectamente estos valores fundamentales. Implica la *solitudo* latina, que es su origen, comporta aislamiento, exilio en la tierra baldía del yo, un apartarse de otras presencias humanas comparable al de un anacoreta. Connota la «noche del alma», otra distinción barroca bien conocida por el místico, el metafísico y el poeta. A partir de ella, el nacimiento de la obra produce luz o una oscuridad más densa si cabe. La «soledad» del creador es, como dice Góngora, «confusa». Es a la vez vacío, desierto del espíritu y plenitud en potencia, preñada de impulsos creadores. El poeta, el pensador están indeciblemente solos, aunque sometidos a la presión de múltiples posibilidades. En el umbral de su silencio interior se halla la turbulencia de la forma incipiente, de la voluntad de articulación. El «Marinero» de Coleridge, que puede servir como ejemplo del viaje hacia una expresión ineluctable, está solo, solo hasta la locura, sobre un mar atestado¹⁶.

El gran problema del lenguaje reside, precisamente, en la incapacidad del sujeto moderno para encontrarse a sí mismo en él. El lenguaje es, en efecto, el gran «Otro» con el que nunca se llega a una comunión plena: será objeto de una exploración anhelante que, hasta cierto punto, puede llegar a ser imaginada como pasión amorosa. Sin embargo, no hay redención en la escritura. Hay búsqueda, pero no realización, ya que la obra es tan solo el pobre resultado de lo que esa búsqueda ha supuesto en la experiencia poética del artista. Difícilmente puede llegarse más allá de una sensación de fracaso cuando la propia condición de poeta está ligada al intento de relacionarse

[16] George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Barcelona, Círculo de Lectores, 2002), p. 221.

[17] «Al articular la soledad de la escritura con la aspiración a la universalidad literaria, la referencia recurrente a los nombres propios de los escritores es el lugar de un posible compromiso entre la demanda de una singularidad de la obra y la nostalgia de una comunidad de personas. Y, al mismo tiempo, es una herramienta para modelar una identidad que es a la vez altamente investida y en gran parte indeterminada, y que no puede hundirse en formas colectivas, subsumidas bajo el nombre común de “escritor”, si no es a condición de individualizarlos mediante la imposición del nombre propio que se muestra en la firma» (Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité* [París, La Découverte, 2000], p. 155). (La traducción es nuestra).

[18] El espejo ofrece implicaciones interesantes sobre la pretensión de determinación del Poeta, ya planteadas por Luis Sancho Rodríguez en su completísimo estudio sobre la poética cinematográfica de Cocteau: «El espejo resulta muy significativo, por cuanto permite mirarse en él y reconocerse. Introducirse en el espejo es una manera de sumergirse en la imagen de uno mismo y reunir al sujeto con su imagen. Pero al mismo tiempo va a permitir ver el interior de manera objetiva, de tal forma que el poeta, en el pasillo del hotel no va a hacer otra cosa que dedicarse a mirar [...]. El recorrido del hotel es un viaje interior que tiene naturaleza de autoanálisis, por cuanto permite objetivar en imágenes externas la interioridad» (Luis Sancho Rodríguez, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau* [Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008], p. 43).

[19] El nombre remite al parisense Théâtre des Folies-Dramatiques, inaugurado en 1830 y reconvertido en cine precisamente en 1930, el año en que Cocteau rodaba *La sangre de un poeta*. Como se verá, lo teatral no carece de importancia en el discurso del cineasta, y su vinculación con el cine en un local cuyo nombre alude a la locura debió de parecerle una feliz broma del destino.

[20] Véanse Anne-Michèle Fortin, «La trilogie orphique de Jean Cocteau», disponible en: <<http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/128.htm>> (23/09/2017); y Raquel Sardá Sánchez y Vicente Alemany Sánchez-Moscoso, «Jean Cocteau frente al espejo de Orfeo», (*index. comunicación*, 7/2, 2017). Disponible en: <<http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/290>> (22-10-2017).

[21] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos*, p. 479.

con el mundo desde la determinación de esa misma condición, es decir, cuando el yo del escritor trata de reafirmarse ante los demás en una actividad solipsista¹⁷.

La historia narrada en *La sangre de un poeta* es, pues, la de su destrucción, en la medida en que la «otredad» del lenguaje va acabando con él hasta borrarle por completo. La soledad del Poeta tras el despertar de la Musa se manifiesta en su nueva situación, encerrado en una habitación sin puertas de la que solo podrá salir atravesando el espejo¹⁸ que le conducirá al Hotel de las Locuras Dramáticas¹⁹, donde será testigo, a través de las cerraduras de las puertas, de varias escenas que le servirán de inspiración para su obra. El viaje a través del espejo hacia un ultramundo de resonancias órficas²⁰ le llevará a espiar el interior de las habitaciones hasta llegar a aquella en la que «se producían los encuentros desesperados de Hermafrodito». En la habitación aparecerán los inevitables pentagramas, la espiral en movimiento en la que se representan «los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución»²¹ y un cartel premonitorio que reza: «Peligro de muerte». Tras esta visión, la Musa reaparecerá fuera de campo para incitar al Poeta al suicidio junto a la escultura que representa una cabeza de hombre y cuyo movimiento giratorio remite, como ya se señaló al principio, a la indeterminación, en este caso referida a la noción de identidad. Una identidad que se ha visto cuestionada a lo largo de la película por un lenguaje que el Poeta no puede reconocer como suyo: no cabe duda de que el acto de implantar la boca en una Musa externa surge del deseo de atribuir su lenguaje a un «Otro» con la intención de preservar su individualidad. Pero al dejarse guiar por ese «Otro» solo conseguirá acceder a una superrealidad que le aboca a la muerte, y a la metamorfosis en el Poeta coronado de laurel según la iconografía clásica — «¡Siempre la gloria!», exclamará el narrador—, envejecida imagen en la que, al despertar, no querrá reconocerse.

Esto ocurre porque el Poeta ha renunciado a su dualidad primigenia, la del andrógino, construyendo un sujeto específicamente masculino, mientras



El Poeta encerrado con su Musa: la creación artística entendida como una forma de solipsismo.



Hermafrodito, el andrógino.



Suicidio y gloria póstuma del Poeta: «¡Siempre la gloria!».

que lo femenino ha sido endosado a la figura de la Musa, la otredad percibida como objeto de deseo. Es en vano que la Musa pretenda unirse de nuevo al Poeta²², que sugiera un viaje iniciático que terminará en la habitación del hermafrodita; es igualmente en vano que el periplo culmine con la Muerte, entendida como evolución a un plano superior —recuperación de la androginia original—. El Poeta se ha visto transformado en una figura estéril y, frente a la borrosa identidad masculina de la cabeza que gira sin que se puedan discernir sus rasgos, aparece ahora la escultura femenina, de espaldas cuando se aleja, de frente cuando se acerca, pero fija, mirando siempre en dirección a su destino. La Musa, principio femenino de la otredad del lenguaje, se percibe como una entidad más estable que ese yo del Poeta en el que no se reconoce. Será esta circunstancia la que lleve al Poeta a asesinar a la Musa, en un intento de acabar con ese «Otro» para quedarse a solas en su intento de determinación.

La destrucción de la Musa no significa, sin embargo, que el Poeta abandone la escritura, porque su gran ambición es siempre la de establecer contacto con el mundo, con el receptor. El propio Cocteau lo confiesa en sus reflexiones sobre la escritura, en las que todavía tiene cabida, quince años después de su estreno, la escena de *La sangre de un poeta* en la que se oyen los latidos de su propio corazón:

Me encuentro desgarrado entre mi gusto por los hábitos y esta fatalidad que me obliga a romper. Estaba ya en la fase de imaginarnos tan bien a todos juntos, juventud semejante a mi juventud, de pie en la esquina de una calle, sentados en una plazoleta, bocabajo en una cama, con el codo apoyado en una mesa, charlando. Y os dejo. Sin dejaros, por supuesto, puesto que me mezclé con mi tinta con la suficiente intimidad para que mi pulso lata en ella. ¿Acaso no lo sentís bajo el pulgar que sujeta la esquina de estas páginas? Me extrañaría, pues brinca incluso bajo mi pluma y suena con ese mismo barullo inimitable, hosco, nocturno, complejo hasta la saciedad con que sonaba en la grabación de mi corazón en *La sangre de un poeta*. «El poeta ha muerto. Viva el poeta». Eso es lo que grita la tinta. Eso es lo que laten sus tambores a media asta. Eso es lo que enciende candelabros de duelo. Eso es lo que sacude el bolsillo en el que mete el lector mi libro y lo que hace que vuelvan la cabeza los transeúntes que



La estatua en alambre de la Musa no gira: aunque las formas sean confusas, su identidad es más estable que la del Poeta

[22] Cocteau había escrito poco antes, en *Opium: Journal d'une désintoxication* (1930): «El arte surge del coito entre el elemento masculino y el elemento femenino que nos compone a todos, más equilibrados en el artista que en otros hombres. Es el resultado de una especie de incesto, de amor de uno con uno mismo, la partenogénesis» (cit. en Luis Sancho Rodríguez, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau* [Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008], p. 59). (La traducción es nuestra).

se cruzan con él y se preguntan qué ruido es ése. Esa es toda la diferencia entre un libro que no es sino un libro y el libro que es una persona convertida en libro. Convertida en libro y pidiendo ayuda a voces para que alguien rompa el hechizo y pueda reencarnarse en la persona del lector. Ese es el truco de magia que pido. Que me entiendan bien. No es tan difícil como parece de entrada²³.

Está claro que lo que el escritor desea es establecer comunicación con sus receptores. Concibe su escritura como un puente entre su yo y el mundo, y el resultado de su esfuerzo, la obra, se ofrece en la tercera parte de la película como una escena dramática que alude a un recuerdo infantil, una batalla de bolas de nieve en un escenario presidido por la estatua del escritor – «¡De nuevo la gloria! ¡Siempre la gloria!», prosigue la voz en *off*–. La estatua irá deshaciéndose por la acción destructora de los juegos, hasta desaparecer por completo del pedestal, como si se hubiera fundido con la nieve. Por decirlo así, la figura del autor se va borrando mientras se enfatiza el dramatismo del episodio narrado –la muerte de uno de los niños–, demostrando así que la frágil imagen del autor, fruto del encuentro entre el Poeta y su Musa, de su esfuerzo por determinarse, se borra al mismo tiempo que la obra se afirma a sí misma.

El inocente autor que trata de dar voz a su yo se encontrará siempre con su obra convertida en algo que ya no le pertenece –recordemos que, ya se ha



La estatua (la gloria) del Poeta va desapareciendo progresivamente: su Obra deja de pertenecerle.

señalado arriba, la interpretación de la obra permanece siempre en el terreno de lo indeterminado—: de nuevo lenguaje ajeno, enajenado por todas aquellas personas que se apropian de él y que ya no son meros receptores de su discurso, sino que lo pliegan a sus propios intereses:

A partir del instante en que la escritura ha quedado fijada en su materialidad, y, más aún, a partir del instante en que se «publicita» bajo la forma *ne varietur* de la imprenta, escapa al autor, ya no es *su* escritura, sino la huella de una situación histórica desaparecida y superada por un discurso interior que el autor no recuperará jamás. Para los lectores, el texto es una serie de «citas», que cada acto de lectura sitúa en contextos fluidos e imprevisibles, entre los que, eventualmente, se crean interacciones en el seno de una «opinión literaria». Esta opinión reproduce las estructuras socio-culturales del público lector y, bien se trate de una opinión formada a base de lecturas efectivas, o a base de comentarios oídos, da al texto un estatuto, sin buscar en él un «contenido», cuya existencia es, cuando menos, problemática²⁴.

[23] Jean Cocteau, *La dificultad de ser*, p. 149.

[24] Robert Escarpit, *Escritura y comunicación* (Madrid, Castalia, 1975), p. 86 (cursiva en el texto).

Esta es la razón por la que los palcos, que habían permanecido vacíos a lo largo de toda la escena de la batalla infantil, se llenan de espectadores que contemplan el verdadero conflicto entre el Poeta y la Musa, que juegan ahora una partida de cartas. Enfatizada con la banda sonora de los latidos del corazón del propio Cocteau, la partida culminará con la repetición del suicidio del Poeta, en un acto que implica la definitiva desaparición del yo determinado del autor y la supervivencia de la Musa que, como se ha señalado antes, remite a ese lenguaje ajeno —lenguaje del mundo, de la tradición; lenguaje del padre, si se quiere— que el escritor no había querido reconocer como suyo. El propio Cocteau insistiría en señalar, en la presentación de su película en 1932, que la muerte del Poeta es necesaria para la pervivencia de su obra: «La obra del poeta le detesta y le devora. No hay lugar para el poeta y su obra en la tierra. La obra se beneficia del poeta, y es después de su muerte que el poeta se aprovechará de ella. Por lo demás, el público ama más a los poetas muertos, y tiene razón. Un poeta que no está muerto es un anacronismo»²⁵. Y debe observarse que la muerte del Poeta trae consigo la recuperación del pentagrama, es decir, de su naturaleza indeterminada, aunque en esta ocasión el punto en el centro sea el de la herida mortal de la que mana la sangre del poeta.



Suicidio del Poeta tras perder su partida de cartas con la Musa: la derrota definitiva.



La Musa sobrevive como imagen póstuma de la gloria, pero sin relación con el Yo del Poeta.

Lo que queda, por consiguiente, es la Musa, el lenguaje heredado y ajeno de la literatura, quizás en su versión más solemne y paradójica —«Aburrimiento mortal de la inmortalidad», declamará el narrador—. En todo caso, es la versión definitiva la que constituye ese patrimonio común en el que precisamente el yo, en su singularidad, es incapaz de penetrar, porque cuando lo hace se ve subsumido en lo comunitario. Que la singularidad del Poeta surja de su pretensión de determinarse, y que esta pretensión radique en la separación en dos sexos de lo que originariamente estaba unido en la androginia, puede leerse en otros símbolos que van apareciendo en la película —el disfraz de Cocteau en el plano inicial, las visiones del otro lado del espejo, la presencia de sendos travestis en el centro de los dos palcos, el intento del Poeta de hacer trampas en la partida de cartas o el ángel semidesnudo de raza negra que cubre el cadáver del niño asesinado para hacer que

desaparezca, quedando tan solo una huella en la nieve—. Pero la imagen que (en)marca todo el proceso es la del derribo de una chimenea: derribo que había comenzado en la primera secuencia de la película y que concluye en el último plano, como si toda la acción se comprimiase en ese instante. No puede haber ninguna duda sobre el alcance de este símbolo fálico, cuyo sentido remite a una

[25] Jean Cocteau, *Du cinéma-tographe*, p. 167. (La traducción es nuestra).

determinación –masculina, como ha podido verse– en crisis, destruida hasta sus cimientos por la incapacidad del yo de reconocerse en su escritura. Frente al mito clásico de la escritura como voz de una comunidad que se identifica con lo que lee u oye, la modernidad, nos demuestra *La sangre de un poeta*, implica la crisis de dicho mito, pues la escritura se percibe como una fragmentación. Es decir, una división entre el lenguaje pretendido de un yo que cree que escribe y el lenguaje real de una comunidad que cercena toda posibilidad de un lenguaje original. Dos líneas opuestas que se van alejando cada vez más, dando lugar a la aniquilación del escritor, incapaz de identificarse con la imagen que su escritura proyecta e incapaz, sin embargo, de dejar de escribir.

La sangre de un poeta fue financiada por los vizcondes de Noailles, quienes por las mismas fechas habían sufragado la realización de *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930), de Luis Buñuel. El escándalo que trajo consigo esta película aplazó el estreno de la de Cocteau, que se produjo un año después de su realización y sin darle mucha publicidad. Ni siquiera así se impidió que circularan algunos rumores –totalmente infundados, como ha podido verse a lo largo de este análisis– sobre un supuesto mensaje «anti-cristiano» de la película. Los aristocráticos patrones llegaron a temer que su presencia en la película, como espectadores de la partida de cartas entre el Poeta y su Musa, se convirtiera en un argumento más para los enemigos del arte nuevo. Cocteau hubo de filmar nuevamente los planos de los asistentes a la función, aunque aprovechó la circunstancia para incluir en los nuevos planos a un conocido transformista, Barbette, añadiendo así una nueva alusión al tema de la androginia.



La gran metáfora: la creación poética como castración.

La película pasó muy desapercibida y, como es bien sabido, Cocteau no volvió al cine hasta la década posterior, con películas tan diferentes de la que había sido su primera propuesta como *El eterno retorno* (*L'Éternel retour*, 1943) o *La Bella y la Bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946). Solo a partir de 1950 –fecha de *Orfeo* (*Orphée*)– volvería a plasmar las obsesiones de *La sangre de un poeta*, filme que sería entonces reivindicado como piedra angular de su cinematografía.

Hay que tener en cuenta, además, que la película se alejaba bastante de las que habían sido las dos obras de referencia del cine vanguardista de esos años, debidas a Luis Buñuel y Salvador Dalí: *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929) y *La Edad de Oro*. Si estos filmes proponían una narrativa basada en la libre asociación de imágenes que tenía como meta una indeterminación del sentido de carácter irracionalista, *La sangre de un poeta*, con su anclaje a la poética del simbolismo, se halla más cerca del «montaje de atracciones» de Serguéi Eisenstein que de las propuestas del surrealismo.

A pesar de todo, las películas citadas tienen al menos un punto en común: las tres se proponen una indagación en torno a la naturaleza del lenguaje cinematográfico.

gráfico. Si, como se señaló arriba, la noción de poética propuesta por Cocteau remite a la *poiesis* clásica —«creación», no lo olvidemos—, es evidente que al protagonista Poeta-Pintor del filme se le debe añadir también el nombre de Cineasta. Las controversias sobre la indeterminación del arte, la androginia del artista y su relación con la muerte se reflejan en la forma en que manipula la imagen en movimiento: empleando técnicas innovadoras para proponer un discurso fundado en la percepción de lo irreal —así, la boca que surge en la mano, que luego pasa a la estatua—; ofreciendo relaciones no explícitas entre las imágenes —aunque fundadas en la simbología clásica, como ocurre con el pentagrama, las máscaras o la chimenea— o entre estas y el sonido —la inclusión en la banda sonora de los latidos del propio Cocteau—; y, también, enfrentándose a la prohibición de representar ciertos aspectos de la existencia —la androginia—, considerados hasta entonces como «irrepresentables». *La sangre de un poeta* nos enseña que el poder de la imagen no entiende de fronteras: todo está a disposición de quien se atreva a encontrar la forma de exponerlo ante la mirada del espectador.

Bibliografía

- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain (dirs.), *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Herder, 1999).
- COCTEAU, Jean, «El secreto profesional», en *El secreto profesional y otros textos* (Barcelona, Orbis, 1988), pp. 17-63.
- , *La dificultad de ser* (Madrid, Siruela, 2006).
- , *Du cinématographe* (Mónaco, Rocher, 2003).
- ELIADE, Mircea, «Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad», en *Mefistófeles y el andrógino* (Madrid, Guadarrama, 1969), pp. 98-158.
- ESCARPIT, Robert, *Escritura y comunicación* (Madrid, Castalia, 1975).
- FORTIN, Anne-Michèle, «La trilogie orphique de Jean Cocteau», <<http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/128.htm>> (23/09/2017).
- FRAIGNEAU, André, *Cocteau par lui-même* (París, Seuil, 1969).
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité* (París, La Découverte, 2000).
- KING PETERS, Arthur, *Jean Cocteau and His World* (Londres, Thames and Hudson, 1987).
- SANCHO RODRÍGUEZ, Luis, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008).
- SARDÁ SÁNCHEZ, Raquel y ALEMANY SÁNCHEZ-MOSCOSO, Vicente, «Jean Cocteau frente al espejo de Orfeo», (*index.comunicación*, 7/2, 2017). Disponible en: <<http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/290>> (22-10-2017).
- SPITERI, Raymond, «*The Blood of a Poet*: Cocteau, Surrealism and the Politics of the Vulgar», en Sasha Bru et al. (eds.), *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture* (Berlín-Boston, De Gruyter, 2012), pp. 227-239.
- STEINER, George, *Gramáticas de la creación* (Barcelona, Círculo de Lectores, 2002).
- VALVERDE, José María, *La literatura: qué era y qué es* (Barcelona, Montesinos, 1989).

Recibido: 22 de diciembre de 2017

Aceptado para revisión por pares: 25 de junio de 2018

Aceptado para publicación: 29 de noviembre de 2018