

Jean Cocteau



«Apprenez qu'un bon livre ne donne
jamais ce qu'on en peut attendre.
Il doit vous hérissier de points d'interrogation»

Cocteau, *Le secret professionnel*.

Plain-Chant (1923), el breve poemario de Cocteau considerado como uno de sus indudables logros, insiste sobre su propia especificidad dentro de la producción del autor. Varias referencias del texto a sí mismo nos muestran una voz poemática consciente de la novedad que supone en su trayectoria esta propuesta estética y, si no preocupada, al menos pendiente de sus lectores —del público, en otras palabras—, cosa que no es de extrañar si pensamos que esa voz poemática surge de una persona real, Cocteau, hombre ante todo de teatro. *Plain-Chant* manifiesta su derecho a ser diferente, a poseer sus propias coordenadas estéticas dentro de una misma obra; configura así desde el principio una voz que reclama su participación en la polifonía de voces surgidas de un mismo ser real, y que siente la necesidad de dar sentido a sus cambios de orientación, como si pretendiera así arrancar el asentimiento lector a este nuevo quiebro de su trayectoria:

«J'ai pour tromper du temps la mal-sonnante horloge
Chanté de vingt façons
Ainsi de l'habitude évitai-je l'éloge
Et les nobles glaçons». [117]¹

De este modo, y dentro de la propia perspectiva que la voz poemática tiene de su discurso, las divergencias de *Plain-Chant* con las anteriores obras poéticas de Cocteau, como *Vocabulaire* o *Le cap*, responden a una

¹ Todas las citas de *Plain-Chant* remiten a la edición Opéra, suivi de *Plain-Chant*, Paris, Le Livre de Poche, 1967.

El espectáculo de la intimidad en *Plain-Chant* de Cocteau.
Apuntes de una lectura
Evelio Miñano Martínez



lucha contra el paso del tiempo, mejor dicho contra el tiempo muerto, aquel que es costumbre y tediosa reiteración de lo ya visto. Como si una vez explotada una propuesta estética, el poeta necesitara experimentar otra, lanzarse por otros caminos para no caer en el tedio de lo conocido. Quizás la versatilidad del genio de Cocteau encuentre en esas líneas uno de los puntos de apoyo más firmes ante sí y ante los demás. Y es que el público, como antes decíamos, la mirada intrusa de quien lee desde fuera, no deja de estar presente en este poemario:

«Quoi, vous avez écrit LE CAP, VOCABULAIRE?
Vous écrivez ceci! Vous ne pouvez me plaire!
L'homme aime l'uniforme et qu'on ne change point».

Estos versos nos permiten discernir una de las líneas de fuerza del poemario: si esa hipotética voz dice «Vous ne pouvez me plaire» ¿acaso no es porque en el fondo existe una voluntad más o menos consciente de «plaire» al intruso, más concretamente de mostrarse, de darse en espectáculo ante la mirada extraña para arrancar la satisfacción de gustar? Tarea que se presenta con no pocas dificultades para esa voz poemática si, tal y como ella piensa, su versatilidad la convierte en algo marginal, pues «L'homme aime l'uniforme et qu'on ne change point».

Esa frase me fuerza repentinamente a volver la mirada sobre mí mismo; acaso la sensación de sorpresa, de estar ante un texto huidizo, para el que no acababa de encontrar unos cauces que me hicieran previsible —o al menos «admisibles»— los poemas que iba leyendo, no se deberá a que yo mismo confirmo la sentencia de la voz poemática, y soy también partidario sin saberlo de «l'uniforme et qu'on ne change point». Quizás el origen de mi inicial falta de compenetración, de la divergencia primera con *Plain-Chant* —divergencia que me lleva a vivir este poemario desde un desajuste inicial— no tenga su origen sino en los moldes que crean en mí, lector, una lecturas y la frecuencia de ciertas propuestas estéticas, en los cauces fijos de cuya transgresión nace precisamente la fruición estética a la que me invita *Plain-Chant*. De donde podríamos deducir que la efectividad del poemario crece precisamente con ese desajuste inicial, con la sorpresa que provoca en un primer momento la propuesta estética aquí presente, y que el transcurso de la lectura se encarga de hacer pasar de excepción a norma. Y es que, además del carácter de espectáculo con que el yo poemático expone aquí sus conflictos internos, también es guiado por otra línea de fuerza: una temática ya tradicional pero asociada a unos elementos tales —sobre todo al ludismo y al juego verbal— y organizada de tal manera que deja perplejo al lector. Todo ello, como manifestación de esa variación estética, de esa necesidad de explorar y explorar para combatir el tedio de lo conocido y para que la mirada intrusa pese a su previsible gusto por «l'uniforme et qu'on ne change point», quede seducida por la intimidad que aquí se le ofrece haciendo de sí —o mejor dicho de lo que dice de sí— un auténtico espectáculo.

Los poemas que componen *Plain-Chant* se llaman unos a otros, traban fuertemente la obra, no sólo por compartir determinados procedimientos expresivos o cualidades métricas, sino también por tratar unos cuantos temas que se reiteran y, a menudo, se entremezclan. Esos temas fundamentales no son en sí novedosos; Cocteau se nutre en este campo de antecedentes literarios explotados hasta la saciedad

por la poesía francesa. En ese sentido, *Plain-Chant* responde perfectamente al mito sobre el cual se centra según Germaine Brée la obra de Cocteau:

«L'œuvre de Cocteau est, en effet, centrée sur le mythe, hérité du romantisme, du poète maudit, victime *d'un destin qui le voue à la souffrance et à l'exil*, prix de l'activité mystérieuse dont il est l'agent plutôt que l'initiateur»².

Y efectivamente, las coordenadas de la experiencia poética que establece *Plain-Chant*, nos muestran una relación del yo poemático con cuanto le rodea bajo el signo del exilio y el sufrimiento. Tampoco son novedosos los campos a los que se reduce esa «realidad» y frente a los que se hace patente esa conciencia del exilio: los otros —la colectividad—, el ser amado, la poesía misma. Pero *Plain-Chant* sorprende por el tratamiento que hace de cada uno de esos exilios. Y es que, dejando al margen por ahora el lenguaje poético con el que mutuamente se configuran, el yo poemático se hace tan partícipe de esos exilios que, a la vez que nos abre una ventana sobre el escenario íntimo de sus conflictos, enraizándolos así a en sus vivencias, dichos exilios se nos hacen tan cercanos, nos quedan tan al alcance de la mano, que acaba trivializándolos por el carácter cotidiano o consuetudinario que así adquieren. El drama del triple exilio queda de este modo arrojado en lo cotidiano, en sus dimensiones estrictamente humanas, y —como veremos más adelante—, en el juego verbal no exento de ludismo e ironía que genera.

La voz poemática manifiesta varias veces la existencia de un hiato, de una ruptura con los «otros», la colectividad relegada aquí al anonimato a través de términos como «chacun» o «la ville». Sin embargo las razones que esa misma voz apunta como explicación de ese «exilio» nos alejan de un auténtico drama del poeta como ser distinto, irreducible a la colectividad —ya sea un Vigny cruelmente marcado y distinguido a la vez por su destino como ser diferente, o un Rimbaud que tiene acceso a espacios ignotos a costa de una marginalidad vital. Todo queda aquí diluido en algo así como un malentendido: la imagen que da de sí el poeta no responde a las auténticas inclinaciones de su ser. Quizás el punto más intenso de este hiato sea el que apuntábamos al inicio de estas líneas: «L'homme aime l'uniforme et qu'on ne change point», y la resultante incompreensión del motivo fundamental por el que la trayectoria del yo poemático presenta tantos cambios de dirección: «J'ai pour tromper du temps la mal-sonnante horloge / Chanté de vingt façons». Pero por lo demás, podemos decir que el exilio del poeta es aquí una tormenta en un vaso de agua, un mero problema de imagen que nos muestra hasta qué punto el yo poemático está pendiente de los otros, de la mirada «intrusa» de que antes hablábamos:

«Je n'ai jamais d'argent et chacun me croit riche,
J'ai le cœur sans écorce et chacun le croit sec.
Toujours sur ma ma maison mentira cette affiche,
Même un aigle viendrait l'en arracher du bec.

2 Brée, Germaine, *Littérature française, le XXème siècle*. Paris, Arthaud, 1978, p. 274. El subrayado es nuestro.

Ainsi veut l'ange, afin que la gloire se cache
 Et mûrisse en silence à l'abri des clameurs.
 Le fouet de son aile interne me cravache:
 Je veux vivre, dit-il; qu'importe si tu meurs». [118]

Si las causas de ese malentendido son las aquí apuntadas —el que todos crean que su corazón es de piedra o que es rico cuando resulta que nunca tiene dinero—, ¿acaso no se nos antojará desproporcionada la conclusión del poema? Con la aparición de «l'ange» —entidad que incluyen también otros poemarios de Cocteau— en la segunda estrofa empieza a desplegarse el universo íntimo en tanto que espectáculo, con sus personajes, sus fuerzas y su espacio propios. Constatamos que existe un ente interno al yo —«le fouet de son aile *interne* me cravache»—, una tortura interior, cuya voluntad es causa última de ese malentendido. Pero no sólo es eso, las palabras referidas de ese «ángel»: «Je veux vivre, dit-il, qu'importe si tu meurs» nos revelan a esa primera entidad, como si de un vampiro se tratase, alimentándose,



Christian Bérard y Jean Cocteau.

viviendo, del dolor, de la muerte del yo poemático, lo cual nos muestra hasta qué punto éste es sensible a su proyección social, a la gratificación que le pueden producir los «otros». Es una entidad poderosa, como prueba el hecho de que el yo poemático le pida clemencia:

«Mon ange, laissez-moi m'ébattre dans ce champ;
 Aucun œil ne me voit, dites, vous trahirai-je?
 La ville grâce à vous me croit le cœur méchant,
 Mais, au soleil, fondez votre armure de neige». [119]

Ese malentendido —trivial otra vez si lo comparamos con los antecedentes de poetas malditos, pues éste consiste en que se piensa que tiene un «cœur méchant»— se traduce en el poema con una dramatización del conflicto íntimo. Las motivaciones —desconocidas o veladas por el yo poemático— que causan esa dificultad de relación con los «otros», el problema de «imagen» de que antes hablábamos, esa par-

cela intime da lugar a una desmembración del yo poemático en dos entidades: el yo, la voz que enuncia, y el yo-ángel, el tú al que aquí se habla. Dos entidades cuya relación se dramatiza por medio de múltiples actos que ponen en movimiento una continua gestualidad. Lo que podría haber sido un vaivén dentro de una única conciencia textual, con sus dudas y sus contradicciones, se convierte así en una variada y múltiple dramatización de la relación entre dos entidades: el yo poemático y el yo-ángel convertido en constante interlocutor del primero.

Presente como su misma sombra, el ángel es una entidad que ante todo impide la libre expansión del yo poemático, como un tributo que se tuviera que pagar al dolor por la libertad de ser como se es, de sentir como se siente:

«Chaque fois que je m'amuse
Ou ne souffre pas par lui,
Mon ange, espèce de muse,
Me replonge dans la nuit». [120]

Tinieblas y hundimiento implícitamente opuestos a la luz, a la *li-viandad*, que supondría esa libertad de divertirse o de sufrir sin tributo. El ángel vigila constantemente, es como la sombra que puede proyectarse sobre cualquier acto que realice el yo poemático, la duda que puede paralizar. Si anteriormente el ángel nos revelaba la importancia que daba el yo a la imagen que de él tenían los demás, nos nuestra ahora que también hay un ojo interno al que no escapa, como si de un espejo se tratara, nada de lo que pueda hacer o sentir la voz poemática:

«Chaque fois que je dégaîne,
Comme un bouquet de muguet,
Mon cœur fatigué de haine,
L'ange cruel me fait le guet.

Cet ange, ce monstre informe,
Ne dort jamais un moment,
Et non plus il ne m'informe
De quoi je suis l'instrument». [120]

El ángel es el corolario de una tremenda inseguridad vital, parece el resultado de un intento por purgarse de conciencia para crear una entidad ajena a la que se pueda responsabilizar de la duda constante que planea sobre la propia conducta. Además, el ángel es presentado como quien conoce el sino del poeta, aquello «de quoi je suis l'instrument». Más que agente de la maldición, se convierte así en el intermediario entre los dioses que rigen los destinos y las coordenadas humanas del yo poemático:

«Notre boue a des douceurs,
Notre humaine tendre boue,
Mais tu me couches en joue,
Ange soldat des neuf sœurs.

Tu sais quel est sur ta carte
Mon mystérieux chemin,

Et dès que je m'en écartere
Tu m'empoignes par la main». [122]

Si el exilio ante los otros era una tormenta en un vaso de agua, lo mismo ocurre ahora con la sumisión del yo poemático al destino dictado. ¿A qué tragedia da lugar ese sino del que el yo poemático es incapaz de librarse? Así como las razones del malentendido con los otros nos hacían penetrar en lo cotidiano, el yo poemático recurre a una situación propia del mito —pues no en vano Cocteau será autor de *La machine infernale*— para darle referentes al alcance de la mano: el corazón de piedra que injustamente se me supone, el que me cueste divertirme («chaque fois que je m'amuse»), o sufrir en mis límites estrictos, la fuerza que me impide librar mi corazón de los malos sentimientos («Chaque fois que je dégaîne (...) mon cœur fatigué de haine...»). Si en *La machine infernale* Cocteau descubría nuevas dimensiones en el mito de Edipo a través de la inclusión del detalle cotidiano, íntimo, hasta trivial y cómico, o que se olvidaba —como la noche de bodas entre Edipo y Jocasta—, ahora es la intimidad cotidiana, son las penas diarias de un corazón las que intentan cobrar otras dimensiones recurriendo a algo propio del mito: el sino dictado, contra el que nada se puede hacer, existente pero desesperadamente desconocido para quien sabe que lo padece. De ese modo, *Plain-Chant* actualiza el tema mítico del infausto destino dictado por una potencia ajena refiriéndolo a una realidad tangible para un lector como el presente: a la sencilla, pero no menos sincera, historia de un corazón, de una sensibilidad. Aun a riesgo de trivializarse, la maldición (que supone un maldito —el poeta exiliado—, una potencia que mueve los hilos más allá del horizonte humano y un emisario —el ángel—) se hace legible en una aventura cotidiana comparable a la de cualquier otro individuo de nuestro tiempo. La condena cósmica se diluye en el hecho de que «Notre boue a des douceurs, /Notre humaine tendre boue/. Mais tu me couches en joue, / Ange...», pero sin que de ahí surja conflicto ético de dimensiones comparables a las de saberse instrumento de algo desconocido, sin posibilidad de salirse del sino preestablecido. El ansia que pretende colmar el yo poemático librándose de ese «monstre informe» que es el ángel es buena prueba de la trivialización resultante: «Ah, que je puisse rire! Ah que je me dévête! / Et que je mette à nu mon cœur, mon cœur trop gros» [119].

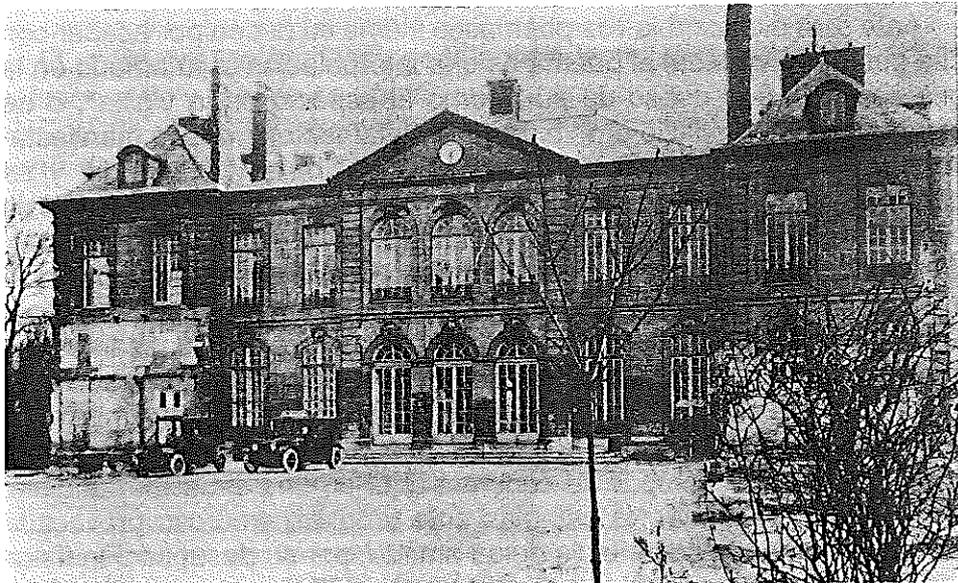
A través de su relación amorosa el yo poemático desdibuja la geografía de la que es excluido por el tú amado. Sabemos desde el primer poema amoroso que existe un ansia de unión erótica por la que el yo poemático intenta de algún modo deshacerse de su parte de yo-ángel para sustituirla por el tú amado, un tú que se convertiría así en parte íntima. El primer poema de temática amorosa se inicia precisamente con una instrumentalización del erotismo en contra del ángel:

«Mêlons dans notre lit nos jambes et nos bras,
D'un si tendre mélange,
Que ne puisse, voulant m'arracher de mes draps,
S'y reconnaître l'ange». [125]

El yo poemático lucha pues por trocar la intimidad del ángel por la del tú amado; así como se esforzaba por apartar al ángel, la imagina-

ción poética tiende ahora por el contrario a construir almagamas («Mêlons dans notre lit nos jambes et nos bras, d'un si tendre mélange...» [125]. «Notre entrelac d'amour...» [132]), seres bífidos («Alors profondément devenus à nous deux / Une seule machine...» [125], «...cette amoureuse pieuvre / faite de jambes et de bras» [132], « (...) notre corps à deux têtes s'allonge / par quatre pieds finis» [126]) o simplemente uniones en un único ente («Que ne sommes nous plante, et d'une seule écorce...» [137]) para apoyar ese deseo de intimidad erótica. Y es que el yo poemático no sólo acude a la unión erótica para saciar el deseo erótico; unos pocos versos bastan para ofrecernos la paradoja de que la libertad se consigue precisamente estrechándose con el cuerpo amado:

«Le cœur indifférent à ce que je serai
Aux gloires du poème,
Je vivrai, libre enfin, par toi seule serré,
Et te serrant de même». [135]



Hôtel Biron.

¿Liberado de qué? Del ángel al que se quería sustraer el propio cuerpo en el amor, de uno mismo ahora —simultaneidad que nos muestra hasta qué punto ese ángel no es sino una parte del yo poemático de la cual éste intenta enajenarse—, del tributo que hay que pagar para que el poema gratifique a quien escribe, como veremos.

Sin embargo, el ansia de comunión total se verá truncada por una geografía de exclusiones: hay espacios en los que no se puede seguir al tú amado, de los que queda exiliada la voz poemática. El sueño es el marco habitual de esa ruptura de espacios: la imposibilidad de seguir al tú por los caminos del sueño³, de saber a dónde y con quién va⁴,

3 «Mauvaise compagne, espèce de morte, / De quels corridors, / De quels corridors pousse-tu la porte, / Dès que tu t'endors?» [129], «Car je redoute ce sommeil machiné qui te transporte ailleurs» [139].

4 «Je découvrirais donc ceux qu'en un tour d'horloge, / Inerte à les côtés, loin de moi tu charmais, / Lorsque tu t'en reviens et que j'interroge, / Et que tu me réponds: Je ne rêve jamais» [128].

constituye para el yo poemático una auténtica obsesión, una línea de fuerza que atraviesa la mayor parte de los poemas amorosos⁵. El momento preferido para la queja es precisamente el de la transición entre vigilia y sueño: retorno del sueño («Quand je te vois sortir plus qu'à moitié du songe...» [128]) o, por el contrario deslizamiento del tú hacia el sueño que convierte al estrechamiento erótico en una suerte de abrazo de despojos, de soledad:

«Je baise ta joue et serre tes membres.
Mais tu sors de toi,
Sans faire de bruit, comme d'une chambre,
On sort par le toit». [129]

«Mais le nœud dénoué ne laisse que du vide;
Et tu prends le cheval aux crins,
Le cheval du sommeil qui, d'un sabot rapide,
Te dépose aux bords que je crains». [132]

Ante esta situación la voz poemática clama su deseo por acabar con esa geografía vedada: el poema es una interpelación al tú amado en la que se expone el deseo de su retorno al espacio de la vigilia⁶, o de penetrar en ese espacio prohibido⁷. Paralelamente al deseo manifestado por la voz poemática para que el ángel bajara la guardia y se disipara el malentendido con los «otros», se expresa ahora el deseo de acabar con esta insatisfactoria dualidad de espacios. *Plain-Chant* constituye, pues, algo así como un intento de transición de la vivencia insatisfactoria a la satisfactoria; el discurso poemático se convierte en el arma elegida para luchar contra las potencias juzgadas causantes del desasosiego sufrido: el ángel y el ser amado, por ahora. Pero son más los vínculos; y es que ocurre con este exilio amoroso algo similar a lo que veíamos anteriormente: la ruptura de espacios tan explotada por la lírica de todos los tiempos se concreta aquí en una situación tangible, en una vivencia diaria. No estamos ante un exilio amoroso provocado por una marmórea indiferencia del tú amado, por su desaparición física o por su alejamiento real. La tormenta del exilio se circunscribe a un espacio reducido —otra vez confrontable por la propia intimidad lectora— de la relación amorosa: el ansia de posesión del tú, que no logra abarcar la totalidad que vive ese tú. Y, por si no fuera suficiente, el yo poemático es capaz de desdramatizar su propia vivencia hasta el punto de acabar con esa obsesión del exilio que ha marcado la casi totalidad de las composiciones amorosas:

Trompons ce bienheureux pour qui tu te contractes
Dans ton sommeil profond;

5 Otros espacios de ruptura, menos frecuentes, pero asociados también al sueño son el del mar («Le sommeil et la mer sont tes vrais éléments... / Hélas tu le sais trop, je ne peux pas t'y suivre» [133]) y el de la muerte («Tu sauras trouver d'autre compagnie / Au séjour des morts. / Ah! comment guérir ta folle manie / De m'ôter ton corps?» [136]).

6 «Abandonne, ô ma reine, ô mon canard sauvage, / Les siècles et les mers; / Reviens flotter dessus, regagne ton visage / Qui s'enfonce à l'envers» [132].

7 «Il serait bien doux de déranger ton rêve, / De l'habiter longtemps. / Alors je tremblerais que le soleil se lève / Et t'ouvre à deux battants» [134].

Au contraire, il m'est doux de me livrer aux actes
Que tes chimères font.

L'autre te croit à lui. Mon baiser te réveille.
Et il te cherche en vain,
En ces lieux, où par quelque infernale merveille,
Ta présence lui vint». [140]

Lo circunscrito del exilio, así como esa repentina libertad por sustraerse a la obsesión no hacen sino confirmarnos el proceso de actualización de la temática heredada en unas dimensiones estrictamente humanas, sin heroísmo alguno. Más aún, nos muestra que el yo poemático, llegado un punto en que se satura su capacidad de sufrimiento lírico («Je ne veux plus souffrir su songe qui me trouble / Et vaincrai mon souci»), es capaz de convertir su exilio en una suerte de lúdica transgresión, trasladando el papel de víctima a ese quimérico ser del sueño que le veda la total posesión del tú amado. Actitud paralela a la que mantendrá el yo poemático frente a las tiránicas musas, y que encuentra su eco en el ludismo que riega este lenguaje poético⁸.

El yo poemático ha desplegado ante nuestra mirada intrusa —la de quienes al fin y al cabo no somos sino concreciones de esos «chacun», «on» o «la ville»— la dramatización de sus conflictos íntimos con esa parte de sí enajenada en ángel, con un tú amado al que se quiere, inversamente, erigir en parte propia. Pero el espectáculo que despliega este universo íntimo aún posee un tercer acto en el que se hará patente que sólo hay un escenario para todos esos conflictos: el de la creación, el de la poesía, el del propio texto, de la misma voz que habla.

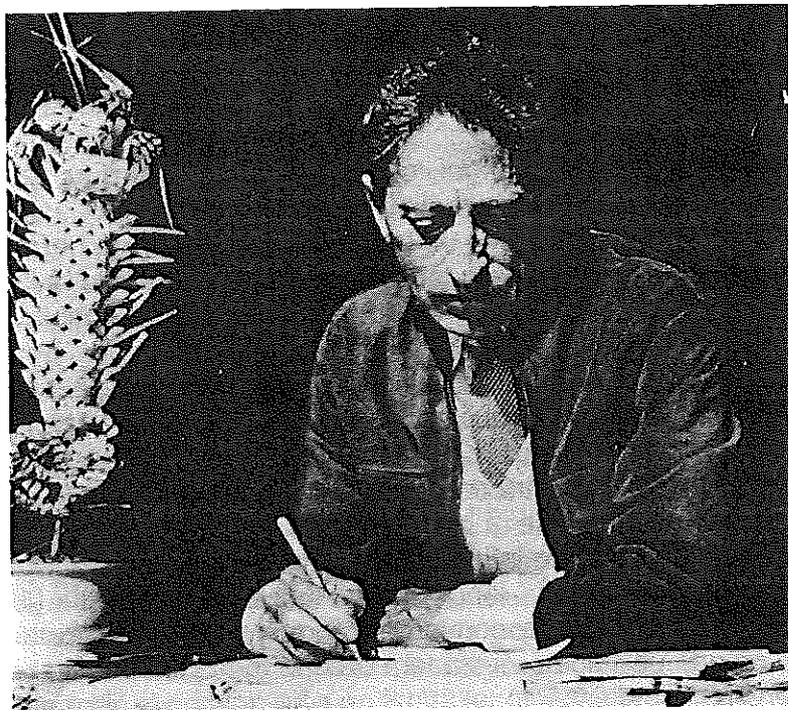
Como ya decíamos, el poemario se inicia con una reflexión sobre la propia trayectoria poética, anticipándose a las posibles reacciones del público lector ante el cambio que supone esta obra. Pero *Plain-Chant* aún llega más lejos: la reflexión sobre la propia actividad poética presente y pasada se completa con otra dramatización: la del proceso creativo. Es éste el marco de una nueva aparición del ángel, aliado ahora a los agentes de este escenario íntimo: las musas. Versos como «Mon ange, espèce de muse ...» [120]. «Ange, soldat des neuf sœurs ...» [122] nos muestran hasta qué punto convergen ángel y musas en una misma tiranía. Con una ubicuidad reveladora de que todos los conflictos del yo se dan en un mismo espacio, el ángel no sólo acecha la libre expansión del yo poemático, la gratificadora imagen que pretende dar de sí más ante los demás, o el intento crearse en el amor un espacio de libertad que encaje con el deseo; también es la potencia encargada de velar por la sumisión de la voz poemática a los dictados de las musas, las cuales «décident seules où tu vas»:

Si je m'écarte de la cible,
Tout mon devoir n'ayant pas pu,
L'ange, serviteur inflexible,
Me cogne avec son front crépu». [147]

8 Otros elementos en este campo corroboran la «cotidianización» de la temática, como es por ejemplo el que se aporte al *carpe diem* el siguiente dato, que enmarca en la situación real, vivida: «Dans quelques jours tu seras encore jeune, / Je ne le serai plus. Je viens d'avoir trente ans» [143].

El ángel no sólo se encarga de que el sino se cumpla y el yo no pueda apartarse de su «mystérieux chemin», cumple en este campo una análoga función de emisario, de guía tiránico para el poeta. Comprobamos lo homogéneo de este universo íntimo: nos encontramos ahora con un descargo de conciencia similar al que se producía con la parcial enajenación de sí en el ángel, con la constatación de que hay un «mystérieux chemin» del cual es imposible apartarse. No someterse a los dictados de las musas supone un castigo para el yo poemático («L'ange me cogne avec son front crépu»), como lo suponía el intento de apartarse del camino prefijado («Et dès que je m'en écarte / Tu m'empoignes par la main. / (...) Ton gantelet me tourmente» [122]).

Son éstas las bases de lo que podría constituir el drama de la creación: el drama de una voz poemática que se enajena del yo poemático, o mejor dicho escapa a los cauces que éste intenta asignarle. En otras palabras, es el drama de la imposibilidad de controlar el propio discurso, de tenerlo a disposición de las claves prefijadas, de los contenidos deseados. El del poema que se escribe solo, sin que la pluma sea



otra cosa que su intermediario, el yo poemático más que un espectador de la voz que, incomprensiblemente, esta haciéndose suya y creándolo en ese mismo instante. Ahora bien, ¿qué pensar cuando constatamos que la angustia que debiera generar una tal situación vivida como drama está ausente en *Plain-Chant*? Otra vez nos encontramos con el punto de inversión del drama: aun cuando el ángel «...cogne avec son front crépu» para castigar la insumisión a las musas, repentinamente —del mismo modo que el amante convirtió en gozo su desposesión del tú dormido— parece conformarse la pluma con esa situación. Es más, falta aquí un hecho indispensable para que la enajenación de la propia voz poemática se convierta en drama: el que ese yo, pese a su fracaso, siga sintiéndose partícipe, origen y responsable, en definitiva, del discurso dictado. Éste, como si se exculpara ante tácita inquisición de la mirada intrusa, descarga el problema íntegramente sobre las musas:

«Ne m'interrogez plus, interrogez ces filles
 Dont je suis le valet;
 (...) On ne dérange pas ces personnes hautaines
 Qui travaillent debout
 Et qui laissent couler ainsi que des fontaines
 Les œuvres bout à bout». [152]

Y es que además, la voz poemática tiene el control de sí suficiente como para ironizar su propia situación. Nos confiesa, en clave lúdica y burlona, que, pese a todo, pese a esos dictados y a las amenazas del ángel, ha sido un esclavo más bien rebelde, o mejor dicho poco apresurado y cumplidor con sus amos:

«Or moi j'ai secondé si bien leur force brute,
 Travaillé tant et tant,
 Que si je dois mourir la prochaine minute,
 Je peux mourir content». [153]

La bufona exageración de los dos últimos versos nos revela un discurso en clave de ironía: ni me he esforzado *tant et tant* ni por supuesto tan admirablemente obedecido a *leur force brute*. El drama de la voz poemática enajenada se desvanece pues, desde su propia raíz, en dos direcciones que podrían parecer incompatibles: distanciamiento por una parte del propio discurso endosado a entidades ajenas, confesión de la frialdad con que esos dictados han sido secundados. La voz poemática parece así utilizar todo lo que esté a su alcance para lograr el asentimiento lector: a las explicaciones aportadas sobre el cambio de trayectoria estética se nos abre ahora una ventana sobre el teatro íntimo de la escritura. En él actúan por un lado las musas y su emisario —el ángel— y, por otro, la voz poemática; a la vez, por lo que nos dice esa voz se esboza una suerte de función en la que vemos a esa voz poemática sufriendo los tiránicos designios de las musas bajo la vigilancia del ángel, pero rompiendo el posible drama al conformarse, repentinamente, con esa situación:

«Je ne connais, lecteur, la volonté des muses,
 Plus que celle de Dieu.
 Je n'ai rien deviné de leurs profondes ruses,
 Dont me voici le lieu.

Je les laisse nouer et dénouer leurs danses,
 Ou les casser en moi,
 Ne pouvant me livrer à d'autres imprudences
 Que de suivre leur loi». [150]

No hay exilio del propio discurso sin lucha, sin angustia de la voz. ¿Desaparece así todo vestigio del drama de la creación? No, pero ocurre que éste se sitúa en otro punto, lindando a la vez con el espacio en que la voz poemática habla y con aquél en el que no habla —el abismo que sigue la última palabra de un poemario— pero del cual nos habla, haciéndolo así misteriosamente presente en el libro. Estos son sus últimos versos:

«Du sommeil hivernal, enchantement étrange,
Muses, je dormirai, fidèle à vos décrets.
Votre travail fini, c'est fini. J'entends l'ange
La porte refermer sur vos grands corps distraits.

Que me laissez-vous donc? Amour! Tu me pardonnes,
Ce qui resté, c'est toi: l'agnelet du troupeau.
Viens vite, embrasse-moi, broute-moi ces couronnes.
Arrache ce laurier qui me coupe la peau». [154]

A través del tú amado, el poeta se destrona a sí mismo al final de *Plain-Chant*. El drama es el de esos últimos versos: las musas se van y queda exiliado de la poesía el yo poemático, exiliado y desposeído: «Que me laissez-vous donc?». Quizás este destronamiento sea el último paso indispensable para que se cumpla lo que ansiaba el poeta estrechándose en los brazos del tú: «Le cœur indifférent à ce que je serai, / Aux gloires du poème, / Je vivrai libre enfin, par toi seule serré (...)» [135]. Así podemos imaginarnos el espacio que ya no habita para nosotros la voz poemática: intimidad que se cierra sobre sí misma gracias al silencio, cerrazón que supone el declarado abandono de la poesía —pues no compensa vitalmente—, y el abandono del espectáculo a la mirada intrusa. Como si la intimidad total con el tú sólo se lograra a costa de la poesía, a costa del espectáculo hacia los otros, en un terreno que sólo puede estar fuera de la escritura: en el silencio.

¿Pero por qué hablar de un *espectáculo* de la intimidad en este caso concreto? ¿Acaso no ocurre así con todo discurso lírico? Entendámonos: con todo discurso poético que se dé por objetivo exteriorizar para la intrusa mirada de un lector esa zona íntima del yo juzgada digna para tal efecto, como son en este caso determinados conflictos internos, el hiato que separa ciertas aspiraciones de la realidad, la geografía de unos sentimientos. Pero las características de *Plain-Chant* que nos han llevado a hablar de «espectáculo» van más allá. Y es que esta obra escrita en 1923 rehuye el uso indiscriminado de imágenes irracionales y de lenguaje onírico; rehuye, en definitiva, un hermetismo que —aun cuando fuera más fiel a las profundidades del yo por ser un lenguaje apegado a una emotividad virgen de racionalización— no nos permitiera observar qué conflictos concretos estimulan el discurso lírico. La sensibilidad casi enfermiza que expulsa estos versos no opta por un discurso que la recreara sin más, sin otra geografía que las de las analogías y las irreflexivas asociaciones, por un discurso que sólo podríamos asimilar como emanación de una sensibilidad. Por el contrario, *Plain-Chant* se sitúa en esa línea de fuerza esencial que encuentra André Freigneau en la obra de Cocteau:

«Tout homme est une nuit (abrite une nuit), le travail de l'artiste est de mettre cette nuit en plein jour. Cette volonté de porter la clarté au cœur des ténèbres intérieures montre combien par instinct autant que par décision d'esprit, Jean Cocteau est *appolynien et classique (...)* collaborer à la confusion nocturne, ou s'en délecter passivement, n'est pas dans son génie»⁹.

⁹ Freigneau, André, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, 1957, p. 8. El subrayado es nuestro.

Y, efectivamente, el esfuerzo del poeta consiste aquí en clarificar el escenario íntimo, en desenhebrar la maraña de fuerzas que lo atraviesan. De ese modo, el discurso poético da existencia a sus propios seres —al ángel, a las musas, al yo enajenado de esos dos componentes—, y los anima con un movimiento, con unos gestos, con una trama. Es más, la voz poemática tiende a corporeizar esas entidades, a darles una gestualidad más que tangible: el ángel fustiga con sus alas [118] agarra con las manos al yo [122], lo atormenta con su guantelete [122], lo golpea con la frente [126. 147]; las musas llegan con un crepitar de electricidad [151], muerden la mano y abalanzan por tierra cuando se quiere diferir sus órdenes [153], se marchan anudándose una con otra las trenzas [154], etc... Eso, por un lado; por otro, frente al discurso que fuera pura efusión sin puntos de referencia, el triple exilio de que hablábamos no sólo se manifiesta abiertamente en cada uno de sus campos sino que incluye el detalle hasta trivial y cotidiano, situándose así dentro de la esfera de situaciones posibles para el propio lector. ¿Qué impulsa la conciencia poemática a actuar de ese modo? ¿Es el



espectáculo resultado de ese intento de clarificación interna, de esa necesidad de nombrar, de asignar personajes a las fuerzas que surcan una sensibilidad? O, por el contrario ¿ocurre así porque, desde un principio, existe una voluntad de entregarse como espectáculo para seducir la mirada intrusa? Zanjar ese problema nos llevaría quizás a explorar una zona más allá del texto, de la voz poemática que lo que sí hace es acusar lo uno y lo otro.

Nos preguntamos para finalizar de qué forma pueden converger lirismo y ludismo en este espectáculo de la intimidad. Hemos comprobado la existencia de lo que podríamos llamar *puntos de saturación* del lirismo: el lamento que acompaña el hiato constante entre las aspiraciones y la realidad se nos ha esfumado más de una vez: la angustia de no poseer el tú que sueña se transforma en gozo de arrebatárselo periódicamente al sueño, la angustia de ser escrito por la poesía se disipa en una entrega a la imprevisible danza de las musas, ironizándose incluso esta nueva sumisión. Es más, hasta la importancia concedida a los

otros, al público presente de la que diría «Vous ne pouvez me plaire», cede cuando se nos dice que «(...) après notre mort se livre notre course, / La voiture s'étoile ainsi qu'une Grande-Ourse, / Et nos fruits aigretes se révèlent à point» [121]. Esta capacidad de autodistanciamiento ¿acaso no nos revela una libertad de convertir la escritura en puro juego por el hecho de cambiar radicalmente la orientación sobre la que se ha fundamentado la queja lírica? Podríamos decir que con Cocteau el lirismo se humaniza, entra en los vaivenes, en la contingencia de los seres vivos y no de los seres ideales que son mero espejismo en los textos. En esos puntos de saturación, descansamos de la extrema tensión, la inhumana tensión que supone seguir en el hiato, en la incompletud, con inhumana fidelidad.

Pero quizás esos puntos de saturación se encuentren no al principio sino al final del proceso; el ludismo de *Plain-Chant* aparece entonces con toda su fuerza y su esplendor. Es como si la obra nos dijera: «aun cuando he encontrado la vía para mitigar mi sufrimiento, mis exilios, opto por hacer como si así no fuera, para recrearme lúdicamente en lo que poco o nada me duele». Pero hay otra prueba de la omnipresencia de ese ludismo, omnipresente ella misma: la propia expresión poética, el tejido mismo de la voz poemática. El discurso poemático de *Plain-Chant* está sembrado de los que podríamos llamar puntos lúdicos: momentos de recreación en que el arte seduce en un juego que ausenta de un primer plano la urgencia de la pasión, del exilio.

Por lo pronto comprobamos que el grito, el lamento no ha sido acuciante como para impedir que el yo poemático construya un discurso, un dispositivo estético con efectos. Entre la urgencia de la pasión que se nos comunica y el texto como objeto ya constituido media un intervalo —sugerido por la obra como eslabón entre esos dos puntos— que ha permitido a la conciencia poemática dedicarse a asuntos como el cómputo silábico o la rima. Media pues entre la urgencia lírica y el texto que nos la pretende comunicar un espacio en el que la conciencia poemática se distancia de esa pretendida urgencia, espacio en que se enmarca precisamente el juego verbal, el artificio, en tanto que primer exorcismo de la pasión. Se nos podrá decir que, a fin de cuentas, ese distanciamiento es inherente a toda lírica, pues improbable es que el grito surja hecho verso, y que un soneto amoroso de Luise Labbé, por poner un ejemplo, deje de ser ardiente por ser soneto. Ahora bien, lo realmente significativo en el caso que nos ocupa es que Cocteau, un poeta que vive en el siglo XX, que escribe *Plain-Chant* un año antes que aparezca el manifiesto de Breton, que ha escrito anteriormente obras como *Vocabulaire* o *Le cap*, opte por un marco fundamentalmente sujeto a la versificación tradicional. Si partimos del principio de que todo rasgo formal de una obra es portador de sentido dentro del las coordenadas que le impone cada lectura, creo que en el caso de esta reflexión se impone la función configuradora cumplida por ese marco rítmico: es carne del *espectáculo* en tanto que procedimiento para seducir la lectura, provocar la emanación de placer suficiente que, a su vez, nos sujete a lo que se nos muestra; por otra, en tanto que recreación, nos revela un distanciamiento de la pasión, una lúdica manipulación de la misma con vistas a construir el artificio gratificador. No sólo es eso sino que la alta proporción que se puede observar de rimas *enrichies* (*reprocher/rocher* [119], *informe* (adj.)/ *m'informe* [120], por ejemplo), o las abundantes homofonías que coinciden con la totalidad de una palabra (dé-

gaîne/ muguet/haine/guet [120], por ejemplo) nos sugieren un intento de la voz poemática de seducirnos por medio del descubrimiento de ingeniosos artificios, y eso pese a que nos confiese que «Je suis toujours en mal d'attendre le poème, et prends ce qui me vient» [150].

Algo parecido sucede en el campo de las imágenes de *Plain-Chant*, obra ajena, como ya decíamos, a una mera emanación de la emotividad a través de imágenes irracionales que no nos dejaran entrever la geografía de los conflictos íntimos, su trama. Prima en este campo el *trait d'esprit*; entendámonos: la imagen que configura una voz poemática ingeniosa como para hallar sutiles analogías que, tras un momento de sorpresa, nos invitan a una lúdica búsqueda del camino recorrido por ese ingenio de un plano a otro de la imagen. Sea cual sea la proporción de su componente subjetivo, lo fundamental es que ese camino, dentro de cada concreto contexto poemático, puede ser recorrido por la conciencia lectora: «Mais, au soleil, fondez votre armure de neige» solicitado al ángel [119], «Son champagne tonnante inonde le rocher / D'où je vois ses jupons, ses linges et ses croupes» referido al mar [119], «Entendre de tes seins la délicate forge / Souffler jusqu'à ma mort» referido al tú amado [127], o decir del mar que «(...) d'une moire en lait sa bordure festonne» [133], son casos, entre otros de un funcionamiento de la imagen que no nos deja inquietos, como a punto de despeñarnos por el abismo de lo incomprendible, sino que nos asienta en una inteligibilidad del texto.

Quizás sea ahora momento de volver al desajuste inicial, al desacoplamiento a partir del cual han nacido estas líneas. Una voz nos ha sugerido lo intenso de unas vivencias, de una dolorosa inadecuación entre las aspiraciones y la realidad, como algo previo, originador de esa misma voz poemática. En base a ello, esperábamos que un poemario de 1923 desplegara una fuerza bruta, perturbadora del lenguaje; sin embargo, hemos comprobado que, tras un esfuerzo por clarificar el teatro interior de los conflictos, esa urgencia se ha demorado dando tiempo a los efectos, a la métrica, al juego verbal. Si nos disponíamos a asentir a la autenticidad de la pasión por los abismos que iba a abrir en el lenguaje, nos encontramos con que, por el contrario, se pretende que asintamos a un espectáculo interior con su trama mínima y sus agentes, seducidos por unos ritmos ya conocidos, por unas imágenes, por un juego verbal que no pone en peligro la inteligibilidad poemática. En estas condiciones, ajustar la mirada intrusa a la obra quizás no requiera más que situar la honda vivencia, al lamento que sugiere una voz lírica dentro de los estrictos límites de la humana contingencia, allí donde encuentra el dolor la posibilidad de saturarse en su mismo medio, de cohabitar con su ausencia o incluso con el juego. En todo caso, confirmaríamos así las palabras de Cocteau que encabezaban estas líneas: «Apprenez qu'un bon livre ne donne jamais ce qu'on en peut attendre. Il doit vous hérisser de points d'interrogation».

