



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



La infancia como fuente de inspiración poética en *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau

Tesina para obtener el título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

Presenta:
Ivonne Pineda Mendoza

Asesora:
Dra. Monique Marie Anne Jeanne Landais Choimet

Ciudad Universitaria, CD.MX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1 Inocencia y simplicidad	7
1.1 ¿Los niños terribles? Sobre las posibles lecturas del título	7
1.2 La infancia como fuente de inspiración	9
1.3 Infancia y poesía. El niño como poeta, el poeta como niño eterno	13
1.4 Dos mundos dispares: contraposición entre el mundo infantil y el adulto	19
Capítulo 2 Diégesis y teatralidad	25
2.1 La habitación: espacio diegético/espacio teatral	27
2.2 Los objetos	33
2.3 La dualidad del juego	44
Capítulo 3 Poligenericidad y recursos teatrales	51
3.1 La farsa	51
3.2 La pantomima	54
3.3 La tragedia	57
Conclusiones	61
Referencias bibliográficas	65

Introducción

Atraído tanto por la tradición como por la revolución, dividido entre clasicismo y modernidad, Jean Cocteau se sitúa en la intersección de las corrientes intelectuales y artísticas del agitado inicio del siglo XX en Francia. Cocteau fue un artista de naturaleza mutante, exploró con su insaciable inquietud y ardua dedicación los más diversos y dispares modos de expresión. Fue periodista, dibujante, pintor, prosista, dramaturgo, cineasta y, por sobre todas las cosas, poeta. Un poeta en el sentido más antiguo y profundo de la palabra, aquella cuyo significado proviene de la etimología de *poiesis*, la cual se refiere a la facultad creadora del ser humano, a la reconstrucción del mundo a través de una visión personal. Así, Cocteau se revela como un creador incansable que dedicó su vida a darle forma a lo invisible, a encarnar el arte y a echar luz sobre “universos menos ficticios que el real” (Velázquez, 1997: 10); un alquimista de lo cotidiano que a través de la fantasía y la audacia convirtió cualquier cosa de no-ser a ser.

Esta profusión, esta heterogeneidad y esta subjetividad, aunadas a su origen burgués, le valieron para ser un personaje tachado de frívolo y mundano; se le reprochó superficialidad y falta de compromiso en una época tan marcada por las vanguardias artísticas y la lucha contra los fascismos. Lo que sus detractores fallaron en comprender fue que el poeta era un anticonformista que supo no encasillarse en ninguna corriente de pensamiento o escuela artística (el existencialismo sartriano o el surrealismo liderado por André Breton, por ejemplo), con el fin de serle fiel a sus ideales estéticos y a su particular poética:

Le disparate de mes entreprises m'a sauvé d'être une habitude. Ce disparate a déjoué les esprits inattentifs suivant ces modes extrêmes qui se vantent de n'en pas être. Il a fait croire que je profitais de ces modes sans les comprendre, alors que je les contredisais par le livre, le théâtre ou le film, en face d'une élite aveugle et sourde. [...] Je passais donc par velléitaire et pour

*m'éparpiller, alors que je tournais et retournais ma lanterne, afin d'éclairer sous des angles nombreux différentes faces de la solitude des êtres et du libre arbitre.*¹ (Cocteau, 2013: 27)

De esta manera, impuso su vocación por el arte como una revuelta por la autodeterminación, su defensa de la singularidad como un mecanismo contra lo plural, contra la banalización del espíritu, de su sensibilidad y su fuerza creadora.

Un aspecto primordial de la poliédrica obra de Jean Cocteau es el recurso a la mitología, en parte a la grecolatina, pero más que nada a la suya propia, la cual se alimenta de sus recuerdos y lecturas de infancia, así como de objetos maravillosos, personas idealizadas y lugares cotidianos. Sus mitos personales constelan su poesía: van, vienen y se interconectan de una obra a otra, pero siempre de modos insólitos. Autores como Jacques Brosse o Milorad estudiaron la obra del parisino bajo una perspectiva psicoanalítica, confrontando los elementos recurrentes de su poética con su vida personal e interpretándolos como síntomas de un complejo de Edipo. No cabe duda de que momentos traumáticos de su infancia, tales como el suicidio de su padre o el descubrimiento de su homosexualidad a una corta edad, hayan podido marcar su obra. Sin embargo, en el presente estudio sobre *Les Enfants terribles* no los tomaremos en cuenta ya que nuestro objetivo se concentra únicamente en estudiar los aspectos literarios de la novela. Analizaremos cómo Cocteau plasmó sus ideas sobre la infancia y la labor del poeta y estudiaremos la poligenericidad y los recursos teatrales con los que está compuesta.

¹ “La heterogeneidad de mis proyectos me salvó de convertirme en un hábito. Esa multiplicidad dislocó a aquellas mentes distraídas seguidoras de modas extremas que se jactan de no serlo. Se creía que yo seguía esas modas sin entenderlas, aún cuando las contradecía con el libro, el teatro y el cine frente a una élite ciega y sorda. [...] Así pues, se me consideraba un veleidoso y un disperso, sin embargo, lo que lo que hacía era hacer girar y girar mi linterna para iluminar desde diferentes ángulos la soledad de los seres y el libre albedrío.” [Salvo indicación contraria, la traducción es nuestra]

Cocteau escribió *Les Enfants terribles* en tan sólo diecisiete días, durante una cura de desintoxicación en la clínica de Saint-Cloud en 1929. Gracias a esta corta novela alcanzó el éxito popular y años más tarde la llevó a la pantalla grande de la mano de Jean-Pierre Melville. A pesar de su rápida escritura y su brevedad, es una obra rigurosamente trabajada desde lo formal y estilístico, prima la sencillez, pero no por eso deja de ser compleja. En ella reaparecen los seres, los lugares y los objetos que forman parte de la mitología del autor: Dargelos, el teatro, la habitación, el espejo y la muerte, por mencionar algunas. La infancia se descubre como la fuente principal de inspiración poética, pero no como literatura infantil sino como bandera de insurrección contra el conformismo ante la realidad cotidiana, ésta asimilada como el mundo de los adultos. Asimismo, la infancia es elevada a la categoría más alta por su libertad amoral y su poder de creación de universos alternos a través del onirismo y la fantasía.

Sobre dicha exaltación de la infancia versa el primer capítulo de nuestro estudio. En primer lugar, nos cuestionamos por la aparente antítesis del título de la novela ¿por qué los niños serían terribles si para Cocteau el infante lleva consigo la magia que descubre la verdad más profunda del universo? En segundo lugar, nos damos a la tarea de rastrear otras obras del poeta que, al igual que *Les Enfants terribles*, tienen a la infancia como piedra angular y nos dan pistas para comprender mejor la fascinación del autor. Gracias a ellas podemos, en tercer lugar, descubrir que las prerrogativas de la infancia son para el poeta obligaciones y que sólo cultivando el espíritu infantil le será posible cosechar lo necesario para acercarse a la esencia de las cosas y el mundo. Concluimos nuestro primer capítulo analizando cómo se contraponen en la novela el mundo infantil al adulto y nos detendremos en las características que hacen de los personajes infantiles seres de poesía.

La hibridación genérica como principio de modernidad es una constante en la creación literaria del siglo XX. De forma natural, Jean Cocteau la hizo parte de sus exploraciones artísticas y tuvo la osadía de transgredir los códigos de su tiempo en su afán por liberar al arte y al espíritu creativo. El segundo capítulo de nuestro estudio lo dedicamos a examinar la razón por la cual Yvos Margoni considera a *Les Enfants terribles* como una versión en prosa de una obra de teatro y analizamos cómo es que la teatralidad genera una relación constructiva con la narración. En este capítulo, la habitación, los objetos y el juego son analizados primero desde lo que sucede en el universo diegético y después cada uno de ellos es considerado como elemento teatral.

Finalmente, le dedicamos al juego teatral el tercer capítulo. En este analizaremos los dispositivos de representación de cada uno de los géneros y recursos del arte dramático que identificamos en la novela. Aquí la poligenericidad teatral es el tema central y, utilizando en parte el estudio de Oliver Belin como marco de referencia, estudiamos las características y función de la farsa, la pantomima y la tragedia en *Les Enfants terribles*. Si bien con el presente estudio no pretendemos probar ninguna tesis, sí esperamos ofrecer al lector herramientas nuevas y específicas para explorar ese mundo fascinante, complejo y profundamente artístico que Jean Cocteau nos ofrece.

Capítulo 1

Inocencia y simplicidad

1.1 ¿Los niños terribles? Sobre las posibles lecturas del título

La inocencia es, sin duda, la primera característica que se nos viene a la mente cuando pensamos en la infancia. Por lo general, consideramos al niño como un símbolo de pureza y simplicidad, como un ser libre de vicio e incapaz de causar daño intencionalmente. Además, etimológicamente, la palabra “infante” viene del latín *infans* o *infantis* que quiere decir: el que no habla, el que no tiene la capacidad de expresarse con palabras o bien, el que no conoce el lenguaje. En el *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein enunció el célebre solipsismo: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 1999: 5.6), es decir, que representamos los objetos y los hechos perceptibles del mundo a través del lenguaje, todo lo que no se puede nombrar —en este caso, el que no puede nombrar— está del otro lado de sus límites, no forma parte de la realidad que las palabras figuran. Entonces, puesto que el infante no conoce las palabras, se encuentra afuera del mundo, del otro lado de los límites que le dan sentido. Y si está afuera del mundo también lo está de sus reglas y de los puntos de referencia que señalan la diferencia entre el bien y el mal. En este sentido la inocencia del niño es inmanente no porque esté limpio de culpa, sino porque es ajeno a las leyes y a los juicios morales que rigen el mundo de los adultos.

De ahí que nos resulte problemática la traducción al español del título de la novela *Les Enfants terribles*, pues, “terrible”, en español, nos habla de algo que causa terror y que atenta contra las normas y el bienestar, es una palabra que contradice por completo la supuesta

naturaleza del infante. Esta fórmula antitética nos hace pensar que Cocteau niega la idea de la bondad natural del niño, puesto que la opone al terror. Esa concepción presupone un juicio negativo de los personajes de la novela y se asocia a la expresión homónima “enfant terrible” que se refiere a un niño mal educado, difícil, impertinente y rebelde. Como resultado de esta lógica, Paul y Élisabeth —los protagonistas de *Les Enfants terribles*— serían niños problemáticos y odiosos porque su comportamiento sería únicamente juzgado como subversivo.

En la historia literaria la expresión “enfant terrible” ha sido principalmente usada como sobrenombre del poeta Arthur Rimbaud. El poeta recibió este apodo no sólo por su juventud e irreverencia, sino también por la genialidad y modernidad de su obra. Precisamente, este último aspecto es el que nos hace pensar más allá de la primera acepción de la palabra “terrible” y fijarnos en las posibilidades de interpretación que nos ofrece la lengua francesa. El diccionario del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) define en francés *terrible* como aquello que sale de lo ordinario y suscita admiración; asimismo, propone las palabras “admirable”, “increíble” y “maravilloso” como sinónimos. Por lo tanto, esta expresión más allá de señalar a Rimbaud como “terrible” por su insolencia y rebeldía, lo hace por lo admirable e innovador de su poesía. Esta acepción nos permite considerar que *Les Enfants terribles* es un título que exalta lo maravilloso y lo extraordinario del carácter de los niños y del mundo que crean en la novela.

1.2 La infancia como fuente de inspiración

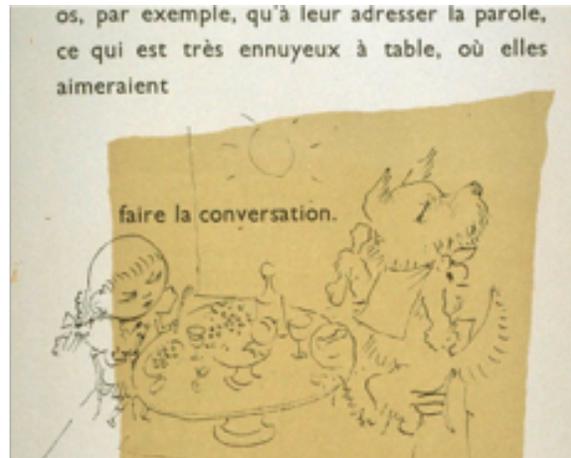
Esta idealización de la infancia es una constante en la poética de Jean Cocteau. Sus recuerdos, sus sensaciones, sus lecturas y sus juegos de la primera etapa de la vida son componentes esenciales de su imaginario y atraviesan gran parte de su obra. Los encontramos tanto en episodios de sus textos críticos, como en su poesía, sus novelas, su teatro, su cine y su obra plástica. En ocasiones las referencias a su infancia son directas, sus mitologías infantiles se incorporan a sus novelas como el personaje de Dargelos en *Les Enfants terribles*, un compañero de clase que fue el ídolo de Cocteau durante su época escolar. Ese tipo de referencia también la vemos, por ejemplo, en *Portraits souvenirs* cuando el poeta rememora el París de la *Belle Époque* y las fantasías que su ojo infantil creaba en ese periodo de primeros encuentros con el arte y que más tarde recrearía en *Les Mariés de la tour Eiffel*, pièce-ballet en la que el espectador asiste a una boda parisina desde el punto de vista inocente e imaginativo de un niño.

Existe también una obra poco conocida, publicada en 1948, que lleva por título *Drôle de ménage*. Este cuento infantil resuena de múltiples alusiones a las lecturas de infancia de Cocteau como bien lo demuestra David Gullentops en su conferencia “Jean Cocteau et le monde de l’enfance”. Gullentops identifica tres fuentes principales provenientes de la literatura infantil alemana: “Der Struwwelpeter”, “Die Geschichte vom bösen Friederich” y “Besuch bei Frau Sonne”² de Heinrich Hoffmann. Al comparar las obras de Hoffmann con *Drôle de ménage* las similitudes en cuanto argumento y representación de los personajes resultan apabullantes:

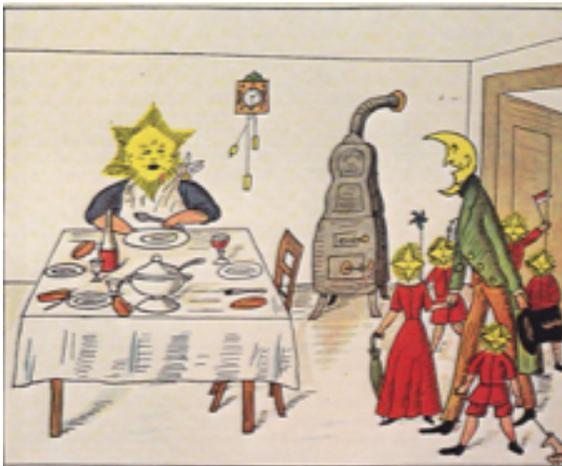
² En español “Pedro melenas”, “La historia de Federico el cruel” y “Una visita a la señora Sol”, respectivamente.



1. "Die Geschichte vom bösen Friederich"



2. *Drôle de ménage*



3. "Besuch bei Frau Sonne"



4. *Drôle de ménage*

En *Drôle de ménage*, el señor Sol y la señora Luna se casan y tienen hijos pero al no tener tiempo de cuidarlos, le confían su educación a un can que, claro, les da una educación de perro. Como podemos observar en las figuras 1 y 2, Cocteau se inspiró en las ilustraciones de "Die Geschichte vom bösen Friederich", particularmente en la representación del can comiendo en la mesa con una servilleta anudada al cuello. Por otra parte, Gullentops destaca que el paralelismo con "Besuch bei Frau Sonne" se encuentra en la representación antropomorfa del sol y la luna

(ver figuras 3 y 4), así como en el argumento principal de las dos obras y en los desencuentros entre padres e hijos.

Sin embargo, el investigador reconoce que en la mente de Cocteau las fuentes pasan por un cierto mecanismo de percepción que antepone lo visual a lo verbal y que transforma el resultado final en el paso del modelo a la referencia, primando las construcciones imaginarias sobre el original:

À comparer ces évocations à leurs sources, il apparaît clairement que les images ont été retenues de façon inductive, quasi immédiate, synoptique et elliptique, c'est-à-dire entièrement détachées de leur fonction argumentative au sein du récit original. Cocteau décrit d'ailleurs lui-même ce mécanisme semblable au rêve éveillé, à savoir en majeure partie orienté par l'attention flottante et par l'association libre : « car les enfants rêvent sur ces épopées burlesques. Ils les déforment à leur usage et ils y puisent les éléments de féeries profondes ». Rien d'étonnant dès lors de constater que l'emprunt « instinctif et libre » fasse l'objet ensuite d'une réutilisation à des fins créatives : « un regard d'enfant enregistre vite. Plus tard, il développe l'épreuve ».³ (Gullentops, 2007: 13-14)

De esa obra infantil también resaltaremos las palabras que Jean Cocteau dedica a sus jóvenes lectores en el prólogo. Aquí la advertencia es más que reveladora de la idea que el poeta tenía sobre la infancia, pues les pide a sus lectores que nunca dejen de ser niños, que guarden en ellos la fantasía y el espíritu de creación que caracteriza a la infancia. Además, los invita a reeducar a sus padres para que éstos vuelvan a ser niños a pesar de su edad:

*Vous deviendrez des grandes personnes. Voilà qui est drôle. Mais prenez bien garde à rester des enfants. Car vous aurez un jour des enfants vous-mêmes et si vous ne le restez pas, vous ne pourrez plus les comprendre et ils ne vous comprendront plus.
J'aimerais beaucoup que vous regardiez ces images, côte à côte, avec votre mère, votre père, et qu'ils trouvent le même plaisir que vous.*

³ “Comparando estas evocaciones con sus fuentes, parece claro que las imágenes fueron retenidas de una manera inductiva, casi inmediata, sinóptica y elíptica, es decir, completamente separada de su función argumentativa dentro de la narrativa original. El propio Cocteau describe este mecanismo como similar a la ensoñación, principalmente orientado por la atención flotante y la asociación libre: ‘porque los niños sueñan con estas epopeyas burlescas. Las distorsionan para su uso y extraen de sus profundidades elementos fantásticos’. Por lo tanto, no es sorprendente notar que este préstamo ‘instintivo y gratuito’ sea reutilizado con fines creativos: ‘la mirada de un niño graba rápidamente. Más tarde, revela el negativo’.”

L'enfance est une fée. Elle touche une citrouille de sa baguette magique et la citrouille se change en carrosse.

La sagesse oblige, hélas, les grandes personnes à changer les carrosses en citrouilles. Surtout à notre époque où il faut nourrir sa petite famille avant de se promener en bel équipage.

Donc, si vos parents sont, par malchance, devenus de vraies grandes personnes, éduquez-les et apprenez-leur à lire. Autre chose : si les couleurs de notre livre vous déplaisent, prenez vos crayons de couleur et ne vous gênez pas.⁴ (Cocteau, 1948)

Como último ejemplo nos gustaría hacer mención del estilo de dibujo de Jean Cocteau. A lo largo de su vida publicó múltiples antologías de dibujo, entre ellas una compilación de sesenta ilustraciones que narran gráficamente su relato, *Soixante dessins pour "Les Enfants terribles"* (1935). A sus dibujos los denominó "poesía gráfica", puesto que no los consideraba dibujos, sino una forma de escritura distinta a la convencional que no dejaba de ser escritura y creación poética "Escribir, para mí, es dibujar. Anudar las ideas de forma que se vuelvan escritura, o desatarlas de forma que la escritura se convierta en dibujo" (Cocteau, 2009: 73). Generalmente, sus dibujos se resuelven en un solo trazo, en una línea dinámica, continua y fluida que traduce espontaneidad. La línea de Cocteau es un punto proyectado que atrapa y simplifica las formas, que intenta captar la esencia eliminando los adornos superfluos. En su simplicidad y espontaneidad, los dibujos de Cocteau nos recuerdan los dibujos de un niño garabateando ininterrumpidamente sobre el papel. De ahí que consideremos que el motivo de la infancia en la obra de Cocteau está presente no sólo en el contenido, sino que también en la forma.

⁴ "Se convertirán en adultos. Eso es divertido. Pero cuiden de seguir siendo niños. Porque un día tendrán hijos y si no lo siguen siendo, ya no podrán entenderlos y ellos ya no los entenderán.

Me encantaría que vieran estas imágenes, lado a lado, con su madre, su padre, y que ellos encuentren el mismo placer que ustedes.

La infancia es un hada. Toca una calabaza con su varita mágica y la calabaza se transforma en un carruaje.

La sabiduría obliga, por desgracia, a los adultos a transformar los carruajes en calabazas. Especialmente en nuestra época, pues tienes que alimentar a tu pequeña familia antes de dar un paseo en gran tripulación.

Entonces, si sus padres, por desgracia, se han convertido en adultos, edúquenlos y enséñeles a leer. Otra cosa: si los colores de nuestro libro les disgustan, tomen sus lápices de colores y no lo duden."

Los trabajos hasta ahora citados ejemplifican de manera clara que para el poeta la experiencia de la infancia fue un motivo fundamental en su actividad creativa. Como lo hemos demostrado, es posible encontrarla de manera recurrente en sus obras ya sea en el contenido o en la forma y como referencia indirecta o directa, como es en el caso de *Les Enfants terribles*. Sin embargo, la sola indicación no alcanza para dar cuenta de la importancia que el poeta le confería al espíritu infantil. Como veremos a continuación, para Cocteau sólo el niño y el poeta habitan el mundo de la infancia, es decir, el de la irracionalidad que permite transgredir las fronteras entre la realidad y la ficción en favor de la búsqueda de la esencia profunda del mundo.

1.3 Infancia y poesía. El niño como poeta, el poeta como niño eterno

A Cocteau la infancia le parecía tan sublime que le era necesario reivindicarla como una condición indispensable del poeta. Éste debía de ser capaz de prolongarla hasta la muerte (Cocteau, 1935: 43), de no someterse a la tragedia de perder la magia y la inocencia del espíritu infantil: “Perdre l'enfance, c'est perdre tout. C'est douter. C'est regarder les choses à travers une brume déformante de préjugés, de scepticisme” (Cocteau, 1947: 186). Esta idea la vemos también reflejada en una escena de *Le Testament d'Orphée*, último largometraje del poeta. En ésta, Cocteau comparece frente a un tribunal proclamando que, tal como el niño, el poeta utiliza un lenguaje distinto al lenguaje corriente por medio del cual el mundo es definido y que, para liberarse de las reglas que el mundo de la razón impone, el poeta y el niño desobedecen, juegan, imaginan, crean y manipulan a su antojo:

—Primo: vous êtes accusé d'innocence. C'est-à-dire d'atteinte à la justice en étant capable et coupable de tous les crimes au lieu de l'être d'un seul. Apte à tomber sous le coup d'une peine précise de notre juridiction.

Segundo: vous êtes accusé de vouloir sans cesse pénétrer en fraude dans un monde qui n'est pas le vôtre. Plaidez-vous coupable ou non-coupable?

—Je plaide coupable dans le premier et le second cas. J'avoue être cerné par la menace des fautes que je n'ai pas commises et j'avoue avoir souvent voulu sauter le quatrième mur mystérieux sur lequel les hommes écrivent leurs amours et leurs rêves.

—Pourquoi?

—Sans doute par fatigue du monde que j'habite et par horreur des habitudes. Aussi par cette désobéissance que l'audace oppose aux règles et par cet esprit de création qui est la plus haute forme de l'esprit de contradiction, propre aux humains.

—Si je ne me trompe, vous faites de la désobéissance un sacerdoce.

—Sans elle, que feraient les enfants, les héros, les artistes?

[...]

—Il existerait, en somme, chez vous des individus pareils à un infirme endormi, sans bras ni jambes, rêvant qu'il gesticule et qu'il court.

—Vous donnez là une excellente définition du poète!⁵ (Cocteau, 1960)

Este film fue para Cocteau su testamento poético. Con él escenificó sus ideas entorno a la creación y a la obligación del poeta de atreverse a explorar más allá de los límites de la racionalidad para extraer los misterios ocultos de la existencia. Cocteau creía que la poesía:

Implies a predisposition to the supernatural. The hypersensitive atmosphere in which it envelops us sharpens our secret sensibilities and causes us to put out feelers which probe into depths which our official senses ignore [...] Poets live on miracles. They happen on the slightest pretext à propos of anything, great or small. Objects, desires, sympathies lace themselves spontaneously

⁵ “—Primo: usted está acusado de inocencia. En otras palabras, de atentar contra la justicia al ser capaz y culpable de todos los delitos en lugar de serlo de uno sólo. Apto para recibir una sentencia específica de nuestra jurisdicción. Segundo: usted está acusado de querer constantemente pasar de contrabando a un mundo que no es el suyo. ¿Se declara culpable o no culpable?

—Me declaro culpable en el primer y en el segundo caso. Admito estar rodeado por la amenaza de faltas que no cometí y admito que a menudo he querido saltar la misteriosa cuarta pared en la que los hombres escriben sus amores y sus sueños.

—¿Por qué?

-Sin duda por hastío del mundo en el que vivo y por terror a la rutina. También por esa desobediencia que la audacia opone a las reglas y por este espíritu de creación que es la forma más elevada del espíritu de contradicción, específico a los humanos.

—Si no me equivoco, hace de la desobediencia un sacerdocio.

—Sin ella, ¿qué harían los niños, los héroes, los artistas?

[...]

—En resumen, existirían entre ustedes individuos parecidos a un inválido dormido, sin brazos ni piernas, que sueña que gesticula y corre.

—¿Usted da una excelente definición del poeta!”

*under their hands. For their sake the incoherencies of fate take on a rhythm of their own.*⁶
(Cocteau, 1926: 163)

Del mismo modo, el poeta consideraba al séptimo arte como un vehículo potentísimo de ideas y de poesía que tenía la capacidad de transportar al espectador a terrenos a los que sólo el sueño lo había llevado. Lo anterior no quiere decir que para Cocteau el sueño no formase parte de la realidad, sino que, al contrario, es más real que la realidad porque desmonta las falsedades del día a día y devela la verdad profunda del mundo (a sus ojos, la única que cuenta). Más aún, en el prólogo del *Testament*, lo defiende como un filme realista porque es una pintura detallada del universo personal que no tiene nada que ver con lo que solemos aceptar como realidad. No obstante, creemos que en esta definición Cocteau se acerca a lo que Guillaume Apollinaire llamó “surrealismo”,⁷ pues es un arte “*qui n’est pas le naturalisme photographique uniquement et qui cependant soit la nature même, ce qu’on en voit et ce qu’elle contient, cette nature intérieure aux merveilles insoupçonnées, impondérables, impitoyables et joyeuses*”⁸ (Lentengre, 1995: 486). Para Cocteau, el arte exige receptividad y sensibilidad a lo que está más allá de la realidad, el artista interpreta los códigos del mundo que lo rodea, comprende su lenguaje y, a través de la creación poética, intenta mostrarle al espectador todo aquello que existe pero que él no es capaz

⁶ “Implica una predisposición a lo sobrenatural. La atmósfera hipersensible en la que nos envuelve agudiza nuestras sensibilidades secretas y nos hace apagar sensores que profundizan en lo que nuestros sentidos oficiales ignoran [...] Los poetas viven de milagros. Ocurren con el menor pretexto a propósito de cualquier cosa, grande o pequeña. Objetos, deseos, simpatías se atan espontáneamente bajo sus manos. Por su bien, las incoherencias del destino toman su propio ritmo.”

⁷ A esa inquietud por ir más allá de la realidad material y de acercarse por medio de la creación poética a la verdadera naturaleza de la experiencia humana, Apollinaire también la llamó “orfismo” o “surnaturalismo”. Con esto, se refería a sobrepasar esa supuesta capacidad de retratar objetivamente la realidad que propusieron con sus novelas autores como Émile Zola, Guy de Maupassant o Gustave Flaubert.

⁸ “que no es sólo naturalismo fotográfico y que, sin embargo, es la naturaleza misma, lo que vemos y lo que contiene, esta naturaleza interna de maravillas insospechadas, imponderables, implacables y alegres.”

de ver. En el diálogo con el tribunal del *Testament d'Orphée* Cocteau lo define de la siguiente manera:

—*Qu'entendez-vous par "poète" ?*

—*Le poète, en composant des poèmes, use d'une langue ni vivante ni morte que peu de personnes parlent et que peu de personnes entendent.*⁹

—*Et pourquoi ces personnes parlent-elles cette langue ?*

—*Pour rencontrer leurs compatriotes dans un monde où, trop souvent, l'exhibitionnisme qui consiste à montrer son âme toute nue s'exerce chez les aveugles.*¹⁰ (Cocteau, 1960)

Según Cocteau, la desobediencia —propia del espíritu infantil— es la clave para la creación artística. Desobedecer es transgredir las normas establecidas para someterse a lo que Elia Espinosa llama “los mandamientos del yo”, un yo que impone sus propias reglas y define el mundo a su antojo para crear su propia realidad (Espinosa, 1998: 33). Asimismo, en una entrevista realizada durante el rodaje de *Le Testament d'Orphée*, el entrevistador etiqueta la película como “fantástica” a lo que Jean Cocteau responde: “*Vous savez, mon cher ami, que je déteste qu'on s'imagine être le fantastique et que je déteste aussi le pittoresque, le symbole... j'aime le réalisme mais mon réalisme à moi*”¹¹ (Chalet, 1959). Por medio de ese “*réalisme à moi*”, Cocteau reivindica su subjetividad como la línea rectora de su arte y su vida, esa frase no sólo indica que él no se subyuga a las normas preestablecidas, sino que también reconoce que su propia realidad está colmada de fantasía y que, por lo tanto, nunca ha dejado de ser niño.

⁹ Esta idea aparece también en *Les Enfants terribles* cuando el narrador dice que “los niños callan cuando los mayores se les aproximan. [...] poseen un idioma propio que impediría entenderles si, por casualidad, se les escuchara sin que ellos se dieran cuenta” (Cocteau, 1997: 81).

¹⁰ “—¿Qué entiende usted por "poeta"?

- El poeta, al componer poemas, usa un lenguaje ni vivo ni muerto que pocas personas hablan y pocas personas comprenden.

—¿Y por qué estas personas hablan ese idioma?

—Para conocer a sus compatriotas en un mundo donde, con demasiada frecuencia, el exhibicionismo que consiste en mostrar el alma desnuda se practica entre los ciegos.”

¹¹ “Sabes, mi querido amigo, que odio lo que se asume como fantástico y también que odio lo pintoresco, el símbolo... Me gusta el realismo pero mi propio realismo.”

Por otro lado, Cocteau considera al poeta como un médium, un místico o un vidente capaz de revelar con su poesía la verdadera esencia del mundo, los objetos y las personas. Por eso, en su *Essai de critique indirecte*, dice que “la poesía es verdad, simplicidad. Ella desbroza el objeto, lo libera de símbolos” (Cocteau, 2003: 195). En el siguiente capítulo veremos más a detalle de qué manera los niños se convierten en poetas al eliminar los aspectos accesorios que entorpecen el acercamiento a la verdad profunda del mundo y cómo son capaces de hacer visible lo invisible.

Antes bien, nos interesa destacar a la simplicidad como característica esencial de la infancia. Cocteau, ese poeta que nunca dejó de ser niño, la cultivó en la escritura. En su búsqueda de la simplicidad eliminó “todos aquellos elementos o detalles que no aportan un sentido a la construcción del relato o que resultan redundantes” (Velázquez, 1997: 69). Su estilo se aleja del lirismo y de las construcciones gramaticales excesivamente elaboradas sin por ello dejar de ser poético. El mismo Cocteau creía, que el estilo no se busca, sino que es el resultado de la espontaneidad y de seguir fielmente la intuición, es una manera simple de decir cosas complicadas. Más aún, en *La dificultad de ser* declaró que: “[mi sistema] consiste en ser veloz, duro, ahorrativo de vocablos, en dirimir la prosa, en apuntar con calma, sin estilo de tiro y dar en el blanco a toda costa” (Cocteau, 2006: 18).

A su vez, Jean-Michel Maulpoix anota que la poética cocteauniana se resume en la fórmula: “*je décalque l’invisible*”,¹² porque:

En effet, la poésie, est avant tout pour lui dévoilement : « Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistrent machinalement. » [y añade que Cocteau] demeure toujours attaché à une certaine forme de clarté. Il excelle

¹² “Trazo lo invisible”

*dans la ruse et le dérapage contrôlé. Le propre du poète est à ses yeux de se mouvoir dans des zones intermédiaires, entre réel et irréel.*¹³ (Maulpoix)

La búsqueda estilística de Cocteau no fue la de complacer y convencer mediante el artificio y la frase voluptuosa,¹⁴ sino la de hacer visible lo invisible eliminando todo aquello que entorpece su salida a la superficie.

Reconocemos que en una obra tan breve como *Les Enfants terribles* un estilo sencillo era necesario para, por un lado, lograr una progresión dinámica de la acción y, por el otro, para traducir la ingenuidad de los personajes. En este sentido, vemos que forma y fondo se hacen uno. De igual manera, el uso de un lenguaje poético y figurativo validan la categorización de esta novela como “poesía de novela”.^{15, 16} Con *Les Enfants terribles*, Cocteau escribió un texto poético sin declamación ni grandilocuencia. Su escritura pinta con palabras visiones idílicas del mundo infantil, su lenguaje evoca la fantasía con la que los niños construyen su realidad y sus aforismos marcan la pauta para comprender que ese universo infantil se constituye en oposición al de los adultos.

¹³ “En efecto, la poesía para él es, sobre todo, revelación: ‘Revela, con toda la fuerza del término. Muestra desnudas, bajo una luz que sacude el letargo, las cosas sorprendentes que nos rodean y que nuestros sentidos registran mecánicamente.’ [y añade que Cocteau] siempre ha estado apegado a una determinada forma de claridad. Destaca en el deslizamiento astuto y controlado. A sus ojos, la característica principal del poeta es la capacidad de moverse en zonas intermedias, entre lo real y lo irreal.”

¹⁴ También en *Le Secret professionnel*, Cocteau declaró sentir rechazo a la falsedad de la “phrase voluptueuse, célèbre d’avance” de Maurice Barrès, decía que lo hacía “*penser aux cadavres gonflés de miel des embaumeurs grecs*” (Cocteau, 1983: 29).

¹⁵ Recordemos que Cocteau se consideraba a sí mismo como poeta y no como cineasta, pintor o escritor. Para él todos los modos de expresión en los que llevó a cabo su obra estaban subordinados a la categoría general de “poesía”, con esto dejaba en claro que su intención primordial —sin importar el género en el que trabajara— era la creación poética. Por eso propuso una clasificación inédita para su obra: poesía, poesía de novela, poesía crítica, poesía de teatro, poesía gráfica y poesía cinematográfica.

¹⁶ Si bien, no contestamos esta categoría, en el siguiente capítulo analizaremos la influencia del teatro en la composición de *Les Enfants terribles*. Dicha influencia nos demuestra que en la obra cocteauniana los géneros no son estáticos y que la interacción entre ellos responde a una búsqueda por optimizar la diversidad y la pluralidad de la creación para dar cuenta de la posibilidad de interpretaciones alternativas de la realidad.

1.4 Dos mundos dispares: contraposición entre el mundo infantil y el adulto

Desde el comienzo de la novela es posible observar la oposición que se establece entre ambos mundos. En la primera escena, la acción se desarrolla en la *cit  Monthiers*, un oasis citadino que dos veces al día es invadido por los estudiantes del Instituto Condorcet. La presencia de los niños perturba la paz y el silencio del lugar convirtiéndolo en un campo de batalla en el que se impone la tiranía de los más fuertes. El mundo infantil, regido por los instintos y las pasiones, parece estar desprovisto de las reglas de la lógica y la razón que dan forma al de los adultos. Sobre esto, Quincy Riordan identifica en su artículo “The Fantastic and the Modern Experience” que, en *Les Enfants terribles*, la fantasía juega un rol crucial en la división entre la niñez y la edad adulta, puesto que cada una se desenvuelve en esferas opuestas, es decir la de lo “maravilloso” y la del mundo “natural”, respectivamente (Riordan, 2015). De ahí que no resulte extraño que entre estos dos mundos no exista una verdadera interacción —los adultos no toman parte en los asuntos infantiles y viceversa—, pues existe una brecha profunda que los separa. Incluso, mientras se libra la batalla de nieve todas las cortinas de las casas que circundan la *cit * permanecen cerradas marcando una frontera que excluye lo que sucede afuera en el universo infantil.

No obstante, esta falta de interacción entre los personajes adultos e infantiles no es resultado de la hostilidad o de la indiferencia, más bien se presenta como la imposibilidad de acoplar ambas concepciones del mundo. En lo que respecta a personajes como el médico, el tío de Gérard y Mariette, la distancia que guardan con los niños es protectora. No se enfrentan a

ellos ni tratan de incidir en su modo de vida, sino que orbitan a su alrededor satisfaciendo discretamente sus necesidades —se hacen cargo de lo económico, de la limpieza de la casa y de la comida, sin lo cual, probablemente los huérfanos se verían en la necesidad de trabajar e incorporarse al mundo de los adultos. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando el médico envía a unas asistentes para que se ocupen de la casa mientras que Paul está en reposo tras recibir el golpe con la bola de nieve. Para los niños la protección de los adultos pasa completamente desapercibida, no la notan ya que en el mundo que ellos habitan esas necesidades básicas son superfluas: “Gracias al médico la existencia adoptó un ritmo más normal. Esta especie de comodidad apenas influía sobre los niños, puesto que ellos disponían de la suya propia que no era de este mundo” (Cocteau, 1997: 110).

Particularmente es Mariette, “la bretona inculta [que] descifraba los jeroglíficos infantiles” y “adivinaba lo invisible” (114), quien mejor entendía el universo infantil. Si bien es cierto que Mariette es un personaje adulto, podríamos suponer que la simplicidad de espíritu que la caracteriza y su falta de formación educativa la mantenían más cerca del mundo de los sentidos que del mundo de la razón. Vemos que, en su gusto por la infancia, Cocteau sentía respeto por las personas simples, no le importaba si esa simpleza era producto de la ingenuidad o simplemente de la falta de educación, lo que importaba era la pervivencia del espíritu infantil, insumiso a las normas que restringen la creación poética.

Por el contrario, la madre de Paul y Elisabeth representa para los niños el dolor y la incertidumbre de ese mundo grave, ajeno a ellos. La madre, “una mujer impedida extenuaba a la muchacha y a la casa entera” (98), mantenía a Elisabeth en contacto con la realidad y la obligaba a responsabilizarse de ella, de la casa y de su hermano. La historia de esta familia disfuncional es

una historia de abandono, vicios y engaño, elementos desmoralizadores que nos hacen asumirlos como los causantes del rechazo de los niños a la vida adulta. Para ellos, crecer significa que deberán adaptarse “a un mundo severo en el que el temor existe” (101). La muerte de la madre será liberadora para Élisabeth, pues le permitirá evadirse junto a Paul al mundo de la poesía, de la ensoñación infantil, del juego y de la creación.

Por lo que se refiere a los personajes infantiles lo primero que nos gustaría destacar es que en su mayoría se trata de personajes inspirados en personas reales. Como ya lo hemos mencionado, Dargelos fue el compañero de clase de Jean Cocteau, un niño que por medio de la fantasía del poeta llegó a convertirse en una de sus mitologías personales y a ser un tema recurrente en su obra, pues no sólo aparece en *Les Enfants terribles*, sino que también es mencionado en *Opio* y en *Portraits Souvenirs*. Por su lado, Paul y Élisabeth parecen ser la proyección de los hermanos Jean y Jeanne Bourgoint. Estos compartían habitación en la clínica de Saint-Cloud —la misma donde Cocteau llevaba a cabo una cura de desintoxicación y en la misma época en la que el poeta escribió *Les Enfants terribles*— y mantenían una peculiar relación que terminó con el suicidio de Jeanne. José Ignacio Velázquez, relata el episodio en la introducción a la novela de la edición de 1997 de la editorial Cátedra y menciona que “la crítica ha creído ver en [la relación entre los Bourgoint] la clave de la unión que mantienen Paul y Élisabeth” (Velázquez, 1997: 42). Más adelante agrega que:

Gertrude Stein había de interrogar al poeta acerca de Paul: ¿era Bourgoint su modelo, o no lo era? La respuesta de Cocteau es ambigua y matizada, como casi siempre: el parecido podía no haber sido buscado pero, efectivamente, ciertos rasgos de Jean habían servido para perfilar el personaje de ficción. (Velázquez, 1997: 45)

Así, es posible seguir las pistas de las personas y situaciones que influyeron en la composición de los personajes de la novela. El mismo Velázquez le atribuye a Gérard características de Cocteau y de la relación que mantuvo con sus hermanos mayores. Sin embargo, más allá de estos aspectos anecdóticos —aunque relevantes porque delatan algo sobre el proceso de creación del poeta— nos interesa descubrir las características claves que hacen de Paul, Élisabeth, Gérard, Agathe y Dargelos los creadores de un universo de poesía.

Los niños se construyen a sí mismos y le dan forma a su mundo por medio de los instintos corporales y las sensaciones. La relación que mantienen entre ellos y con el mundo que los rodea podría pensarse como primitiva en el sentido en el que los juegos de poder de Élisabeth y Paul no están regulados por la racionalidad, sino por la intuición y el impulso. Es decir que, entre “unos seres tan puros, tan salvajes” (Cocteau, 1997: 113) las reglas de convivencia se establecen por medio de la ley del más fuerte, el juego y por la inmediatez de la experiencia corporal, “no hacen caso de los convencionalismos. Les guía el instinto animal” (113).

Principalmente es Dargelos quien exalta de manera más evidente una corporalidad ligada a los instintos animales. El narrador de la novela nos comenta que “era el gallito del colegio. Se sentía a gusto con quienes le plantaban cara o con quienes le secundaban” (84). Si a esta descripción le añadimos el hecho de que fue él quien (indiferente a las consecuencias) lanzó la bola de nieve al pecho de Paul, lo podríamos caracterizar como un personaje bestial o, incluso, inhumano. El propio Cocteau señala en *Opio* que Dargelos representa la sexualidad en estado bruto (Cocteau, 2009: 90); asimismo, en sus *Portraits souvenirs* lo describe como “hermoso, con esa belleza animal, de árbol o de río, con esa belleza insolente que la suciedad resalta, que parece ignorarse y no necesita mostrarse para convencer” (Cocteau, 1935: 99).

Pero Dargelos no es el único personaje que se relaciona con la corporalidad y los instintos. A Gérard, Élisabeth lo apoda “Jirafa”; a Paul, lo podemos asociar al ave fénix por haber “regresado de la muerte”; a Agathe, por su nombre, a las piedras, a los minerales y a Élisabeth, por su carácter y sus maquinaciones, a una pitonisa. No obstante, estos detalles superficiales no son los únicos que nos revelan su carácter animal o primitivo. A lo largo de la novela la intriga se teje a la par que sus instintos y pasiones se desatan. *Eros y Thanatos* se encuentran en el centro de la acción, las pasiones irrefrenables de Paul por Dargelos y de Élisabeth por Paul desencadenan la intriga. Recordemos que, el amor de Paul por su compañero de clase “causaba más estragos aún en él por cuanto precedía al propio conocimiento del amor. Era un dolor difuso, intenso, contra el que no existe ningún remedio, un casto deseo sin sexo ni objetivo” (Cocteau, 1997: 84). Además, estas pasiones violentas son las que llevarán a los niños a su muerte al final de la novela.

Sin embargo, es también ese primitivismo el que a los ojos de Cocteau los hace poetas, pues la relación que mantienen con el mundo no está predeterminada por las reglas de la razón, sino por aquellas de la experiencia corporal que busca siempre revelar la verdadera esencia de los objetos y crear nuevas significaciones a partir de esa experiencia. Siguiendo esta premisa, analizaremos en el siguiente capítulo cómo es que a través de la ensoñación y el juego —en el sentido literal y teatral— los niños generan un cambio profundo que sobrepasa las significaciones superficiales que el mundo racional impone a los objetos, manipulan la realidad y crean, a partir de eso, su propio universo de poesía.

Capítulo 2

Diégesis y teatralidad

En *Le Secret professionnel*, Jean Cocteau declaró su rechazo categórico a dejarse encerrar en el corset ortopédico de los géneros “*plus par exigence de renouveler l’art, de saisir le temps, de comprendre le monde contemporain, que par dilettantisme*”¹⁷ (Durand, 2009: 54). Este rechazo —a tono con una época heredera de los ideales de la poesía decimonónica—¹⁸ le permitió explorar las distintas modalidades de expresión artística y mezclar los géneros entre sí en su búsqueda por captar la verdadera esencia del mundo y optimizar la diversidad de la creación poética. Además, recordemos que, según Cocteau, el poeta debía hacer de la desobediencia un sacerdocio, una consagración activa y celosa de la insubordinación a las reglas preestablecidas. Este concepto, llevado al terreno de la creación literaria, se traduce en la transgresión de los géneros y en la interdisciplinariedad, que son también —como bien lo señala Antoine Compagnon— maneras de contravenir las instituciones sociales e ideológicas implícitas en la sistematización de los géneros literarios (Compagnon, 2001).

Dentro del extenso corpus de obras de Jean Cocteau existen muchos ejemplos de hibridación, de entre todos ellos destacaremos *Parade* (1917). Este espectáculo ideado por el poeta para el ballet ruso de Sergei Diaghilev, asoció a Eric Satie, en la música, y a Pablo Picasso, tanto en el vestuario como en la escenografía. Su debut causó gran conmoción entre los

¹⁷ “más por la exigencia de renovar el arte, por aprovechar el tiempo, por comprender el mundo contemporáneo, que por dilettantismo.”

¹⁸ Antoine Compagnon dijo, durante la clase final de su curso sobre teoría de la literatura, que el ideal de los poetas románticos y simbolistas era el de sobrepasar los géneros, los modos de enunciación, los estilos y la distinción entre verso y prosa en favor de una poesía viva y social, así como de una vida y de una sociedad poéticas (Compagnon, 2001).

espectadores más conservadores pues, además de ser considerado como una ofensa a la moral en época de guerra, transgredía todos los valores establecidos de las expresiones artísticas que en él confluyen. Lo que la crítica de aquella época quizá falló en comprender fue que al exceso absurdo de la guerra, el poeta opuso —con igual fuerza— el exceso del arte. Con esto, Cocteau buscaba “sacudir” al espectador para que abriera los ojos ante la locura humana. Del mismo modo, la insubordinación se encuentra presente en lo conceptual y en los aspectos técnicos de este ballet onírico-cubista, pues Jean Cocteau se atrevió a mezclar la cultura de masas (el carnaval) con la alta cultura (el ballet) y a integrar efectos de sonido, tales como el repiqueteo de la máquina de escribir a una partitura de música clásica. *Parade* es una obra que demuestra que Jean Cocteau comprendió, en primer lugar, que en su época el arte estaba en un proceso de modernización que exigía quebrantar las categorizaciones de índole social, clasista, genérica, estética, etc.; las cuales impedían la transformación artística que necesitaba adaptarse a las condiciones de la época y, en segundo, que el escenario podía convertirse en el lugar de convergencia de todas las artes (Wolf, 2003).

En *Les Enfants terribles*, la transgresión de géneros no llegó a tales extremos, no obstante, sí es una obra en la que las fronteras entre novela y teatro se hacen porosas. Incluso, Ivos Margoni, en su artículo “Jean Cocteau et les chiffres du destin”, llega a asegurar que “*ce livre est une oeuvre théâtrale, une sorte de version en prose d’une pièce*”¹⁹ (Margoni, 2012: 4). En este capítulo analizaremos de qué manera algunos de los elementos del arte dramático generan una relación constructiva con la narración. Estos elementos, como lo veremos más adelante, tienen que ver con la configuración de los espacios, la significación de los objetos y los

¹⁹ “Este libro es una obra de teatro, una especie de versión en prosa de una obra.”

comportamientos de los niños, así como sus interrelaciones. Cada sección del capítulo será dividida en dos partes para interesarnos, en primer lugar, en lo que sucede en el universo diegético y, en segundo lugar, para destacar aquellos componentes que evidencian el constructo teatral de la novela.

2.1 La habitación: espacio diegético/espacio teatral

Comenzaremos por analizar el significado de la habitación en la novela, viendo a este espacio físico como un espacio de evasión en el que los niños afirman su no pertenencia al mundo real. En un principio, el narrador la describe de manera objetiva, desde la perspectiva de un adulto que, al no ver más allá del desorden imperante, examina el lugar con desconcierto:

Esta habitación contenía dos minúsculas camas, una cómoda, una chimenea y tres sillas. Entre las dos camas, una puerta daba al tocador-cocina, al que también se accedía por el vestíbulo. Una primera ojeada por la habitación no dejaba de sorprender. De no ser por las camas, hubiera podido tomársela por un cuarto trastero. Cajas, ropa, toallas de felpa cubrían el suelo. Una cartera con su cinta al aire. En medio de la chimenea, reinaba un busto de escayola en el que, con tinta, habían añadido ojos y bigotes; y, por todas partes, clavados con chinchetas, páginas de revista, de periódicos, programas, que figuraban artistas de películas, boxeadores, asesinos. (Cocteau, 1997: 94)

Ese desconcierto (y hasta cierto punto, esa repulsión) con el que la voz narrativa describe la habitación, nos señala que ese escenario de cajas y recortes no admite la racionalidad del adulto. Este es un espacio en el que el caos imperante rechaza toda aquella mirada de control y orden para encerrarse en sí mismo y convertirse en un refugio para la fantasía y el juego. Es más, en el imaginario infantil aquel desorden componía una ciudad con edificios, montañas y lagos en el que “Élisabeth se deleitaba demoliendo puntos de vista esenciales, destruyendo montañas [...] y

alimentando a manos llenas esa borrascosa temperatura sin la que ninguno de los dos hubiera podido vivir” (110).

De igual manera, la habitación constituía para los niños un lugar en el que podían manipular el espacio y el tiempo, ya que no estaba anclada a la materialidad del mundo real, era ligera, estaba “suspendida en el aire” (101), y los protegía de las normas del exterior permitiéndoles “*échapper au mécanisme social et protéger leur singularité contre le pluriel*”²⁰ (Magnan, 1979: 15). Incluso, en repetidas ocasiones, la habitación es comparada a una isla. De manera recurrente, este tópico literario evoca un espacio cerrado, apartado y primigenio en el que la aventura, la fantasía, lo extraordinario y la experiencia poética tienen lugar. En esta novela, el espacio insular —aunque ilusorio— funciona como excusa perfecta para la evasión, pues les permite buscar el ideal más allá de la realidad y vivir en un espacio en el que la libertad se materializa.

Pero esta habitación no es sólo un refugio frente a la agresividad del mundo exterior, es también el reflejo de la interioridad de los niños, ya que revela aspectos de su intimidad: “una obra maestra [sic] que ellos mismos eran, al margen de la inteligencia, y que resultaba maravillosa por su falta de orgullo y de finalidad” (Cocteau, 1997: 114-115). Con ella, Paul y Élisabeth establecen una relación tan simbiótica que ésta se convierte en una extensión de sus cuerpos; esto se entiende, por ejemplo, cuando el narrador nos dice que el corazón de Élisabeth “se dilataba hasta los límites de la habitación” (152). Esas cuatro paredes albergan un microcosmos complejo que se rige por sus propias leyes y no por las que el mundo exterior impone, es un espacio en el cual ningún niño se tiene que someter a los roles que las

²⁰ “escapar de los mecanismos sociales y proteger su singularidad contra lo plural.”

convenciones sociales dictan y en el cual pueden vivir el amor que profesan el uno por el otro: “Ningún pudor existía entre la hermana y el hermano. Esta habitación era una concha en la que vivían, se lavaban, se vestían como dos miembros de un mismo cuerpo” (103). Esa falta de pudor acompaña a la inocencia que caracteriza a sus amores y pasiones, es un amor puro, inocente, asexuado, un amor de hermanos, de cómplices que, desgraciadamente, a medida que crecen se convertirá en un *Eros* reivindicativo.

Como vemos, la habitación es el espacio en el que los niños se desenvuelven y viven a manos llenas sus pasiones y fantasías; es un mundo cerrado y sólo admite a aquellos que han sido iniciados, es decir, a los poetas que por su inocencia se han liberado del yugo de la edad adulta. Sobre esto, recordemos que Michaël, el americano “con los pies en el suelo” con el que se casa Élisabeth, sólo es “aceptado” dentro de la habitación después de que su trágica muerte lo convierte en mito: “pensaban en él, le exaltaban, le recomponían de arriba a abajo” (153).

Ahora bien, pensemos en la habitación como personaje, como un ente más en la realización de aquel espacio mágico y sus sucesos. Este personaje se devela de a poco y es a partir de la segunda parte de la novela que el narrador hace mención del “espíritu de la habitación”, del genio que maneja los hilos de la intriga y exalta las pasiones que arrastran a los niños a la fatalidad. Por la relación simbiótica que mantiene con ellos, este personaje abstracto, sin voz ni forma, pero dotado tanto de juegos y fantasías como de tragedia y caos es capaz de recrearse en cualquier lugar en el que los niños se encuentren. Esta capacidad de la que hablamos no es una característica sobrenatural, fantástica o, incluso, surreal dentro de la novela; creemos, por el contrario, que se relaciona con la idea que Cocteau tenía sobre el rol del artista:

Le rôle de l'artiste sera donc de créer un organisme ayant une vie propre puisée dans la sienne, et non pas destiné à surprendre, à plaire ou à déplaire, mais à être assez actif pour exciter des sens

*secrets ne réagissant qu'à certains signes qui représentent la beauté pour les uns, la laideur et la difformité pour les autres.*²¹ (Fraigneau, 1957: 120)

A lo largo de la novela, la habitación se recrea en tres lugares: el primero, en su enclave original, el departamento de Paul y Élisabeth en la calle Montmartre; el segundo, en el hotel, durante las vacaciones en la playa; y el tercero, en la casa de la calle de l'Étoile heredada por Élisabeth tras la muerte de Michaël. En ese tercer sitio el genio se manifiesta de manera contundente, parece que se rebela ante la posibilidad de ser abandonado por unos niños al borde de la edad adulta y se vuelve caprichoso tanto en sus designios como en su forma. Recordemos que tras una serie de eventos que señalaban la transición hacia la vida adulta y que generan tensión entre los niños, Paul instala su habitación en una galería sin función precisa “mitad sala de billar, mitad sala de trabajo, mitad comedor”; un sitio descrito por el narrador como un error de cálculo en la construcción, un “lugar muerto de una casa poco viva [...] en el que la vida se había refugiado al precio que fuera” (Cocteau, 1997: 159-160). Por ser una fractura de la norma, esta galería estaba abierta a todas las posibilidades y tenía una magia especial que les evocaba la ensoñación de la infancia y los conjuraba a habitarla llevando consigo su desorden y su tesoro:

Una noche en que Paul andaba enfurruñado y Élisabeth quería impedirle dormir, se largó dando portazos y se refugió en la galería [...] construyéndose una cabaña como en *Las vacaciones* de Mme. de Ségur. Con los biombos combinó una puerta. Este recinto, abierto hacia lo alto y cómplice de la sobrenatural existencia del lugar, se pobló de desorden. Paul traía a él el busto de escayola, el tesoro, los libros, las cajas vacías [...].

Élisabeth, Agathe y Gérard, incapaces de vivir lejos de este excitante paisaje de muebles, emigraron tras los pasos de Paul.

Volvían a la vida. Montaron el campamento. Aprovecharon los manchones de luna y oscuridad. (Cocteau, 1997: 162-164)

²¹ Por lo tanto, el papel del artista será el de crear un organismo con vida propia extraída de la suya, éste no estará destinado a sorprender, complacer o disgustar, sino a ser lo suficientemente activo como para excitar los sentidos secretos que reaccionan sólo a ciertos signos que representan belleza para algunos, fealdad y deformidad para otros.

Esta galería se convierte, pues, en el último refugio de la infancia y del amor fraterno. Al llevar con ellos el tesoro, el busto de escayola, las cajas y el desorden, los protagonistas intentan recrear la habitación de la calle Montmartre y, con ello, volver a la somnolencia de la infancia, a la libertad de vivir a manos llenas sus fantasías y sus amores.

Otra particularidad de la habitación en el desarrollo de la novela es el detalle que Cocteau le presta a su descripción. La ubicación de cada objeto dentro del espacio, los planos en los que se lleva a cabo la acción, así como la entrada y la salida de los personajes, recuerdan de manera singular a una escenografía teatral en la que el lector está situado como espectador en la llamada “cuarta pared”. El detalle exhaustivo que el autor concede a estas descripciones podría ponerse en paralelo con las acotaciones espaciales presentes en sus textos dramáticos, pues en ellos se detiene a especificar la forma y naturaleza de cada objeto para definir el espacio de la acción. Más aún, en ciertos momentos de la narración los elementos que exhiben al arte dramático como pieza fundamental en la creación de la novela se hacen más que evidentes. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento:

Cada vez que su tío estaba de viaje, que iba a inspeccionar las fábricas, Gérard se quedaba a dormir en la calle Montmartre. Le instalaban sobre montones de cojines y le tapaban con abrigos viejos. Frente a él, las camas se le imponían como el escenario de un teatro. En la iluminación de ese teatro se encontraba el origen de un prólogo que inmediatamente situaba el drama. En efecto, la luz se encontraba sobre la cama de Paul. Él la velaba con un trozo de tela de algodón. (Cocteau, 1997: 126)

Como vemos, la habitación y el mundo del teatro son equivalentes, en ellos hay drama, representación, arte, fantasía y metamorfosis. Paul y Élisabeth hacen de su habitación un tablado en el que la ficción se convierte en realidad, “*le lieu véritable devient un lieu théâtral où se joue*

*une action à la fois détachée de la vie et plus vraie que la vie*²² (Gobin, 1974: 27) y, tal como lo estudiaremos más adelante, juegan a interpretar un papel para su público.

Otro detalle que llama la atención en el fragmento antes propuesto es el recurso lumínico. Las acotaciones de este tipo son constantes a lo largo de la novela, alcanzando su momento álgido en la escena final. Si tomamos en cuenta que Jean Cocteau escribió y dirigió cine y teatro, podemos afirmar que conocía a la perfección el funcionamiento de la luz como dispositivo retórico de puesta en escena. Por eso, el momento más espectacular de la novela, es decir, la escena de la muerte de los niños, está plagada de indicaciones lumínicas. En ésta, destacaremos el uso de la iluminación cenital. Este término hace referencia a la fuente de luz que cae en vertical sobre un punto preciso. La iluminación cenital es usada en el teatro para generar un gran efecto dramático, pues las sombras que genera exageran ciertos rasgos y pueden llegar a deformar el objeto. Veamos qué sucede en la última escena de la novela:

La iluminación de nieve que caía de lo alto, que respiraba según las ráfagas, modificaba los espacios de sombra en una máscara lívida en la que únicamente la nariz y los pómulos retenían la luz. (Cocteau, 1997: 188)

Paul, agónico tras ingerir el veneno, es iluminado desde el punto cenital. Esta luz blanca e intensa que cae sobre su cuerpo lo hace parecer un pálido cadáver y aumenta el impacto que reciben Agathe y Élisabeth al descubrirlo. Las precisiones que nos da el autor hacen de esa imagen una especie de *tableau vivant*, un instante de inmovilidad en el que los actores suspenden la acción para permitir que el público aprecie la situación. Además, en esta escena, el alto contraste entre luz y sombras genera un efecto de claroscuro pictórico cuya función consiste en

²² “el espacio real se convierte en el espacio teatral en donde se actúa una acción que está separada de la vida y es, al mismo tiempo, más real que la vida.”

contrastar y enfatizar el objeto que recibe la luz. Esta técnica, bien conocida por Cocteau, es una de las características principales de su película de 1946, *La Belle et la Bête*, en la que es usada para enfatizar la fantasía y el antagonismo entre los mundos de Bella y Bestia.

Antes de pasar a la segunda sección de este capítulo, veamos otro momento de la escena final. Cuando Élisabeth se dispara cae arrastrando con ella un biombo que descubre “la pálida luz de los cristales de nieve, abriendo en el recinto una herida íntima de ciudad bombardeada, haciendo de la habitación secreta un teatro abierto a los espectadores” (Cocteau, 1997: 194). La luz que entra tras esa violenta caída ilumina por entero la galería. Si de una puesta en escena se tratase, el iluminador podría utilizar una luz frontal para recrear la escena. El problema al que se enfrentaría con este tipo de iluminación sería la reducción de profundidad y, por lo tanto, la pérdida de la ilusión teatral. Tal como sucede en ese momento de la narración, pues, en el instante en el que los muros fronterizos de la habitación son derribados, el universo infantil se desintegra llevándose consigo la magia de la infancia y a un par de hermanos que prefieren morir antes que tener que separarse y doblarse ante el mundo de los adultos.

2.2 Los objetos

En el apartado anterior mencionamos que una de las características destacables para nuestro estudio de *Les Enfants terribles* es el nivel de detalle que Jean Cocteau le presta a la descripción de la función y naturaleza de los objetos. Esto es, por un lado, reflejo de la teatralidad inherente a la novela y, por el otro, un rasgo de la capacidad poética que el autor le atribuye a la infancia.

Ambos puntos serán tomados en cuenta para el desarrollo de este segundo apartado. En primer lugar, nos daremos a la tarea de analizar los objetos dentro del contexto de la narración; para ello, observaremos cómo y para qué los niños transforman sus usos y significados convencionales; en segundo lugar, nos interesaremos por la relación que éstos tienen con la dimensión teatral de la novela.

Comenzaremos por destacar que, en la creación del microcosmos infantil, los objetos tienen un papel fundamental, no desde un punto de vista materialista en el que éstos serían acumulados con codicia, sino que son evidencias materiales de procesos instintivos y afectivos que los transforman en símbolos de la cosmovisión de Paul y Élisabeth. Su presencia dentro de ese universo no es meramente ornamental o anecdótica, esto sucede, por ejemplo, con las fotografías de asesinos y actrices de Hollywood que decoran los muros de la habitación. Éstas revelan una tendencia al fetichismo que, por un lado, nos habla de una suerte de culto a los objetos y de una admiración exagerada por las personas que aparecen en los afiches que cuelgan de aquellas cuatro paredes. Por otro lado, esta veneración es consecuencia de un proceso de resignificación afectiva, esto es, el hecho de designar un nuevo sentido o valor por medio de la relación afectiva que se establece con el objeto. En efecto, conforme crecen y sus instintos sexuales se manifiestan, los niños descubren que el parecido físico entre todas las personas de las fotografías y Dargelos es incontestable. Incluso, el flechazo de Paul por Agathe se desprende de este mismo hecho. Veamos lo que sucede en la historia:

El resorte que había conducido a Gérard de Paul a Élisabeth, también condujo a Agathe de Élisabeth a Paul. Se trataba de un ejemplar menos inaccesible. Paul se sentía agitado en presencia de Agathe. Muy poco preparado para el análisis, catalogó a la huérfana entre las cosas *agradables*.

*Pues bien, acababa, sin saberlo, de transferir sobre Agathe los confusos caudales de ensueño que vertía sobre Dargelos.*²³

Se dio cuenta de una manera fulminante una noche en que las muchachas visitaban la habitación. Mientras Élisabeth explicaba el tesoro, Agathe se apoderó de la fotografía de Athalie y exclamó: —¿Tenéis una foto mía?

[...]

Apenas evocado, el invisible parecido que no esperaba más que un pretexto para evidenciarse, se evidenció. (Cocteau, 1997: 140)

El descubrimiento del parecido entre Agathe y Dargelos es un momento anagnórico dentro del relato, tal como lo definiera Aristóteles en su *Poética*. Esta revelación se le presenta a Paul como una verdad devastadora sobre sí mismo y hace que el equilibrio de la habitación bascule y se generen conflictos que denotan el paso inevitable a la edad adulta. El celo con el que Paul guarda esas imágenes es una evidencia del proceso de resignificación afectiva del que hablábamos anteriormente, pues a éstas las ha dotado de un nuevo significado a través del cual experimenta su amor por Dargelos.

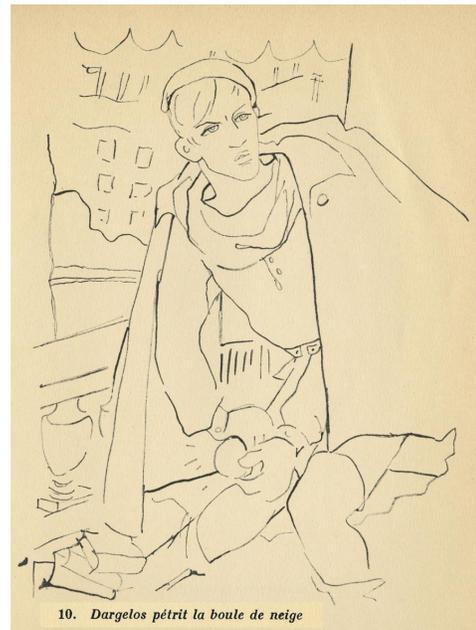
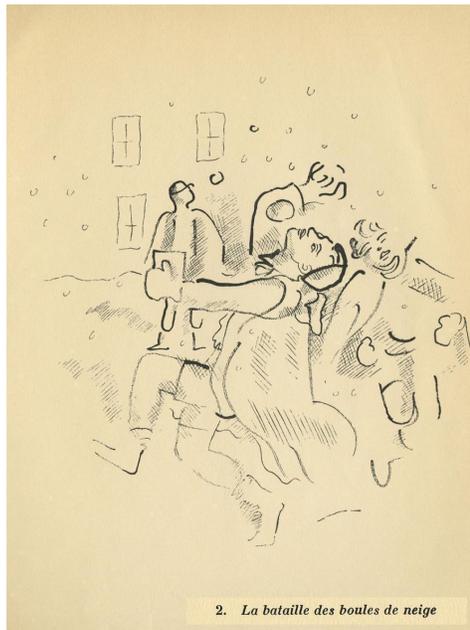
Ahora bien, analizaremos otra pieza clave para la construcción del mundo infantil: el tesoro. Recordemos que dentro de un cajón de la cómoda había “un revoltijo de llaves inglesas, de tubos de aspirina, de anillos de aluminio y de bigudíes” que para el ojo adulto no representan más que cacharros inservibles pero que, a través de una alteración significativa, los habían dotado de valores simbólicos (Cocteau, 1997: 100). A partir de esto, intuimos una relación sensible con los objetos que se desprende de la experiencia y de la búsqueda de su auténtico sentido. Resulta curioso que los niños no asignan a los objetos un nuevo nombre, como si éstos permaneciesen en silencio, pues pareciera imposible representar con la palabra sus nuevos significados.

²³ El subrayado es nuestro.

De acuerdo con Luis Villoro, en su ensayo “La significación del silencio”, designamos el mundo a través de la palabra discursiva, pero al designarlo lo alteramos, ya que “antes del discurso, estamos en contacto directo con las cosas, las experimentamos y manejamos, nos conmovemos con ellas o en ellas actuamos” (Villoro, 1996: 9-10) y añade que “no es la lengua una especie de ‘dibujo’ o ‘imitación’ de las cosas. Más bien hay que pensar en dos formas paralelas —la de los signos lingüísticos y la de la realidad— que pueden traducirse entre sí según reglas determinadas, pero ninguna de las cuales ‘copia’ a la otra” (Villoro, 1996: 18-19). Por esta incapacidad del lenguaje de capturar la esencia verdadera de los objetos, en *Les Enfants terribles*, Élisabeth y Paul rompen con él y permanecen en un silencio que parece “significa[r] que la palabra es algo limitado y que la situación vivida la rebasa” (Villoro, 1996: 67) y, más que nada, pone en evidencia que el poeta privilegió las sensaciones y los sentimientos por sobre la materialidad y el uso objetivo del lenguaje para acercarse a la verdad profunda del mundo.

Agregaremos también que existe en la novela un par de elementos más que resultan en extremo trascendentales tanto para la diégesis como para la estructura narrativa. Estos son la bola de nieve que, al golpear a Paul en el pecho, le provoca un síncope —una muerte metafórica en lo que concierne al relato— y la bola negra de veneno que causa su muerte al final de la novela. En ambos casos, el remitente de estos infames objetos se trata nada más y nada menos que de Dargelos, lo cual exacerba el significado que estos tienen en el imaginario infantil y en el desarrollo narrativo. En el primer caso, la bola de nieve —además de causarle un desmayo y una hemorragia— sume a Paul en un profundo estado de semi-conciencia que lo transporta al mundo del juego y, por unos instantes, el mundo real se suspende. Como vemos, ese golpe deviene el catalizador del juego favorito de los niños, pero también el de la historia; pues ese “puñetazo

marmóreo” echa a andar la máquina infernal,²⁴ la cual sólo necesita un paso en falso para que el equilibrio que los mantiene se pierda. A propósito, cabe recordar que unos años después de la publicación de *Les Enfants terribles*, Jean Cocteau ofreció a sus lectores una colección de sesenta viñetas que relatan la novela de manera gráfica. En este apéndice, casi una veintena de ilustraciones hacen alusión a la batalla de bolas de nieve. No es de extrañar la desproporción siendo éste el evento catalizador de la novela y más aún, cuando la batalla de bolas de nieve es fundamental en la mitología infantil cocteauniana, ésta reaparecerá en muy similares condiciones en su ópera prima *Le Sang d’un poète* (1930).



Volviendo al tema que nos ocupa, el segundo objeto trascendental para la diégesis y la estructura narrativa es la bola de veneno enviada por Dargelos al final de la historia. Resulta curioso notar el paralelo entre la circularidad de estos objetos con la de la construcción de la novela pues, a la manera de una serpiente que se muerde la cola —o dialelo, en términos

²⁴ Hemos rescatado este término del título de una de las obras dramáticas más célebres de Jean Cocteau: *La Machine infernale*. En esta obra, la máquina infernal es una metáfora del destino y su trágica e inevitable marcha.

retóricos—, el relato se cierra con esa bola negra que le provoca a Paul una segunda muerte, que será, al fin, el único medio que le permitirá vivir junto a su hermana el amor que en el universo terrenal no les es permitido. Sobre esto, José Ignacio Velázquez anota:

El conflicto, en efecto, se cierra con ese imposible regreso a los orígenes en el que ambos “se pertenecerían en la muerte”, a la manera en la que se pertenecían en ese refugio al margen del tiempo y del espacio que era la habitación de la calle Montmartre. Es el fracaso que salda la experiencia del trayecto lineal, que, a su vez, existe porque la temporalidad obliga a que los niños dejen de serlo, lo que motiva el regreso a un punto de partida que, de todos modos, se convierte en meta. (Velázquez, 1997: 34)

Sobre el papel de los objetos en *Les Enfants terribles* hay que mencionar además el aura sobrenatural que éstos le imprimen a la novela. En la obra cocteauniana, ciertos objetos suelen aparecer como testigos vivos del mundo de lo sensible, del más allá de la realidad tangible —en específico aquellos que provocan un síncope o una muerte— y veremos que son incluso el vehículo que transporta las obsesiones personales del autor al terreno de la ficción para convertirlas en mito. Pongamos por caso la bufanda de Michaël que, en un momento clave de la historia, parece tomar vida propia y confabularse con el espíritu de la habitación para estrangularlo y decapitarlo “con furia” (Cocteau, 1997: 156) al enredarse en la llanta de su descapotable.²⁵ Esta muerte, al puro estilo *Deus ex machina*, termina de tajo con lo que pudo ser el abandono definitivo de la infancia, pues evitó que el matrimonio entre Élisabeth y Michaël se consumara, ratificando el epíteto de “virgen consagrada”²⁶ para la recién casada.

Si lo analizamos desde la perspectiva de la teoría literaria, el hecho de que dentro de la novela un objeto, en teoría inanimado, tenga conciencia y capacidad de acción significa que nos

²⁵ Escena inspirada de la tragedia sucedida a la bailarina (y muy querida amiga de Cocteau) Isadora Duncan mientras conducía por el Paseo de los ingleses en Niza en 1927.

²⁶ Este es uno de los tantos sobrenombres que se usan a lo largo de la novela para referirse a Élisabeth. Por lo general, éstos aportan un cierto halo de misticismo al personaje y la ubican en la escala superior de la jerarquía de la habitación. Además de “virgen consagrada”, entre los apodos encontramos algunos como “oráculo” o “pitonisa”.

adentramos en los terrenos de la novela fantástica. Los “actores” que provocan la muerte de Michael dotan la narración de un aire sobrenatural, el cual le hace un guiño al objetivo del poeta en el arte: “hacer visible lo invisible”. Asimismo, el caso específico de la bufanda nos sirve para ilustrar que, a través de la creación poética, Cocteau también intentó conjurar sus fantasmas personales al convertir en ficción un suceso traumático. Ya que basta con recorrer un poco la bibliografía del autor para percatarse de que el mito de la bufanda se repite como si de un mantra se tratase y lo volvemos a encontrar asistiendo el suicidio de Yocasta en *La Machine infernale*.

Hasta ahora hemos estudiado las diferentes vías por las cuales los niños desarticulan los referentes del mundo exterior en provecho de una relación más auténtica con la materia. También hemos analizado el proceso de resignificación afectiva que sufren ciertos elementos clave de la construcción del universo infantil, tales como los afiches que decoran la habitación y los objetos que conforman el tesoro. Aunado a esto, nos hemos interesado por el paralelismo entre ciertos objetos y la estructura narrativa, así como de la dimensión sobrenatural que otros le aportan a la narración y el uso singular que el poeta les dio en la composición de su obra. Ahora bien, a continuación, analizaremos cuál es la relación existente entre los objetos y la teatralidad en *Les Enfants terribles*.

En su artículo, “Grimaces, grimages”, Olivier Belin reconoce una carga importante de teatralidad en *Les Enfants terribles* y señala la importancia crucial que tienen el atrezzo, el vestuario y la expresividad de los personajes en la construcción de una segunda piel o máscara que los protege de la violencia del mundo exterior. Además, afirma que

Si Cocteau recourt au théâtre dans son écriture romanesque, c'est [...] pour enclencher une dynamique narrative et se focaliser [...] sur l'action des protagonistes projetés dans un décor, une

*temporalité et un système de relations dont le resserrement concourt à l'avènement du tragique.*²⁷
(Belin, 2016: 21-22)

En este sentido, el teatro es reconocido como el recurso principal que refuerza la tragedia y tanto los objetos como el vestuario se hacen aliados en la construcción de un universo teatralizado. Además, coincide con nosotros en que el constructo teatral se hace patente a lo largo de la novela gracias a un narrador-regidor que expone continuamente al lector-espectador los engranajes de la obra con constantes alusiones a una puesta en escena (Belin, 2016: 22).

En el teatro, es a través del vestuario que se le ofrecen al espectador una multiplicidad de lecturas implícitas respecto a la edad, el estrato social y el comportamiento de un personaje. Esta indumentaria carga consigo complejos significados y, de manera simbólica, construye parte de la identidad de un personaje; pues estos objetos cotidianos, al formar parte de una puesta en escena, pasan “*d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation*”²⁸ (Barthes, 1957: 182). Vemos, por ejemplo, en las primeras apariciones de Élisabeth y Paul una minuciosa descripción de lo que llevan puesto, la cual nos sirve como metáfora de su carácter y desarrollo dramático. Así, en las primeras páginas nos encontramos con el retrato de un niño pálido de ojos tristes que parecían los de un enfermo: “cojeaba y la capa que le caía hasta media pierna parecía ocultar una joroba, una protuberancia, alguna extraordinaria deformación” (Cocteau, 1997: 84). Unas líneas adelante descubrimos que esa joroba y esa forma de caminar no son más que una simulación, consecuencia de su particular manera de cargar una pesada mochila; sin embargo, los

²⁷“Si Cocteau recurre al teatro en su escritura novelesca, es [...] para desencadenar una dinámica narrativa y centrarse [...] en la acción de unos protagonistas proyectados en un escenario, una temporalidad y un sistema de relaciones que se intensifican para contribuir al advenimiento de lo trágico.”

²⁸ “de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación.”

ojos de enfermo no cambian y esa primera impresión que el autor nos ofrece caracteriza a Paul como un niño débil y “anómalo”, tal como se muestra a lo largo de la novela.

Por su parte, el retrato que se hace de Élisabeth destaca por una doble antítesis representada por la blancura de su piel frente al “manchón de un delantal de cocina demasiado largo para ella” (94). Esta apariencia desfasada se refuerza unos instantes después cuando Gérard intenta explicar el accidente con la bola de nieve y ella replica: “Los señoritos se divierten con bolas de nieve mientras que yo hago de enfermera, mientras que yo debo de cuidar a mi madre enferma. ¡Mi madre enferma! —gritaba, contenta con estas palabras que tan importante la hacían” (95). La discusión sigue y degenera en insultos hasta que inesperadamente Élisabeth hace algo completamente fuera de lugar y contrario al papel de mujer mayor que está representando: “«Fíjese, Gérard —continuó sin pausa—, mire». Con un repentino impulso, envió su pierna derecha hacia arriba, más alta que su cabeza. —Desde hace dos semanas trabajo en ello” (95). De esta manera, ese personaje a caballo entre adulto e infante es caracterizado de manera eficaz con una sola pieza de vestuario: un delantal demasiado grande para una niña —tan grande como las responsabilidades con las que carga y para las que, por su edad, aún no está preparada. En ambos casos vemos que la simulación forma parte fundamental de los hermanos, ellos son actores que constantemente están representando un papel dentro de un decorado teatral y, como en el teatro, es el vestuario y la manera de portarlo lo que nos ayuda a caracterizar a los personajes.

Como dramaturgo, Jean Cocteau destacó principalmente por obras que revitalizan las antiguas tragedias griegas de Sófocles como *Antigone* o *Edipo rey* en *La Machine infernale*, y por aquellas de corte realista como *La Voix humaine*. En sus puestas en escena, la presencia de

ciertos rasgos surrealistas no pasa desapercibida; siendo el vestuario, la utilería y el decorado los principales medios por los que se manifiestan aquellas ideas, personajes y diálogos considerados surrealistas. En su estudio sobre esta vanguardia, Wallace Fowlie anotó que:

*In the age of surrealism, Cocteau religiously created magic out of the theatre. The simplest of objects, when placed together in startling juxtaposition, create a surrealist decor and upset the monotonous routine of daily life. Cocteau presents the most commonplace objects, but from such a new or surrealist angle, that the spectator may well believe in the presentation of something new.*²⁹ (Fowlie, 1950: 122)

El mundo teatral de Cocteau es un mundo en el que los objetos cotidianos son usados de maneras insólitas y viceversa, objetos insólitos forman parte de la cotidianidad. Realidad e irrealdad, lo terrenal y lo divino conviven con toda naturalidad en un mundo plural en el que dioses y fantasmas tienen forma humana y en el que las máquinas adoptan un rol mucho mayor que aquel que su naturaleza mecánica les permite (Harrison, 1961: 121). Así, en *Antigone* el vestuario fue diseñado con máscaras de esgrima y leotardos negros que cubrían piernas y brazos para que los personajes evocaran una familia de insectos. Por su parte, en *La Voix humaine* el teléfono forma parte fundamental de la trama. Este aparato co-protagoniza el drama y, al igual que la bufanda de Michaël en *Les Enfants terribles*, parece tener vida propia enredando su cable una y otra vez en el cuello de la mujer hasta convertirse en el arma del suicidio. Resulta curioso notar que, tanto el teléfono como la bufanda, aparecen dentro de un contexto particular: un amor imposible o no consumado. Estos objetos son símbolo de la conexión íntima entre el amor y la muerte —*Eros y Thanatos*—, entre la muerte y el erotismo, pero un erotismo que se manifiesta

²⁹ “En la era del surrealismo, Cocteau creó religiosamente magia en el teatro. Los objetos más simples, cuando se colocaban juntos en una sorprendente yuxtaposición, creaban un decorado surrealista y alteraban la rutina monótona de la vida cotidiana. Cocteau presentó los objetos más comunes, pero desde un ángulo tan nuevo o surrealista, que el espectador podía creer en la presentación de algo nuevo.”

en la privación del deseo, en la asfixia que, finalmente, es privación de aire y, por lo tanto, de vida.

De esta manera, los rasgos surrealistas en las obras de Jean Cocteau se hallan en la distorsión del mundo ordinario, en la transposición de la fantasía a la realidad cotidiana; es un carnaval en el que —como lo definiera Bajtín— los límites del espectáculo se rompen para pasar a ser una especie de vida transitoria (Bajtín, 1974: 12-13), una vida paralela a la realidad que abole las reglas y el orden preestablecido. En *Les Enfants terribles*, si bien no nos enfrentamos a la misma profusión de elementos surrealistas como en las obras teatrales, sí nos encontramos con esta impronta en ciertos objetos. Sirvan de ejemplo el busto de escayola con ojos y bigote pintados con rotulador, el espejo con la leyenda escrita “El suicidio es un pecado mortal” (Cocteau, 1997: 111) o bien, el constante desorden de objetos varios y sin fin preciso que atiborran la habitación. Consideramos estos ejemplos como atrezo porque en la novela, más allá de su función decorativa o anecdótica, forman parte de un sistema de comunicación no verbal y simbolizan algo dentro del desarrollo dramático. Tomemos al espejo³⁰ como modelo. Cuando en el relato el narrador lo menciona, lo hace pasar por un objeto más del juego infantil. Sin embargo, su particular mensaje escrito con jabón presagia el desenlace de la novela y aparece ahí como un testigo expectante de la tragedia que está por venir.

³⁰ El espejo es un objeto recurrente en la obra de Jean Cocteau. Es en la trilogía órfica (*Le Sang d'un poète*, *Orphée* y *Le Testament d'Orphée*) donde el tópico del espejo toma mayor importancia y representa el pasaje entre el mundo de los vivos y los muertos.

2.3 La dualidad del juego

En esta sección nos interesaremos por la dicotomía que el verbo francés *jouer*³¹ nos ofrece y cómo se aplica en *Les Enfants terribles*. El diccionario del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) propone una multiplicidad de acepciones a esta palabra, entre las cuales destacaremos dos: 1) realizar una actividad con el fin de entretenerse o divertirse; 2) interpretar un papel en un obra teatral, cinematográfica, radiofónica, etc. Esta dualidad nos parece importante en el contexto de la novela porque las líneas divisorias entre un concepto y el otro son porosas. El juego y la actuación en ocasiones se confunden porque, como veremos a continuación, constituyen la manera principal que tienen los niños de relacionarse y de construir su mundo en oposición al de los adultos. Siguiendo el orden que hemos establecido a lo largo de este capítulo, en primera instancia, analizaremos cómo se aplica este concepto en la diégesis de la novela; en segunda, la dimensión teatral será el centro de nuestra atención y observaremos las variantes actorales a las que se prestan los personajes.

Comenzaremos por analizar al juego en su acepción lúdica partiendo de la definición que Johan Huizinga propuso en su célebre *Homo ludens*:

Es una actividad u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y que va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de ‘ser de otro modo’ que en la vida corriente. (Huizinga, 1972: 45)

Así, dentro de un espacio y un tiempo determinados, el juego es un paréntesis en la vida corriente, la cual se suspende mientras el jugador se somete de manera voluntaria a las reglas que esta actividad establece. “El juego crea su propio mundo, donde existe otro orden, otro espacio,

³¹ Nos referimos al verbo “jugar” en español.

otro tiempo, un orden sin fin ni intención externa al propio juego” (Morillas, 1990: 12). Nada menos extraño que un niño jugando para relacionarse con sus pares, con el mundo que lo rodea y, a su vez, crear una realidad alternativa en la que, gracias a la imaginación, las posibilidades se vuelven infinitas.

En *Les Enfants terribles* el fenómeno lúdico forma parte fundamental de los procesos de revitalización del imaginario y de transgresión del orden establecido a los cuales apela su autor. En las tres variantes del juego que veremos en esta sección, Élisabeth y Paul se someten a las exigencias de la fantasía y la imaginación —sin importar la moralidad de sus acciones, pues como hemos visto en el capítulo anterior, su condición de “infante” los mantiene al margen de las leyes y los juicios morales que rigen el mundo— para separarse definitivamente del mundo de los adultos y sus normas.

La primera variante del juego se practica a través de la ensoñación. Los niños lo llaman “jugar el juego” o “estar ido” —“en el dialecto fraterno, *estar ido* significaba el estado provocado por el juego; decían: *me voy a ir, me voy, estoy ido*” (Cocteau, 1997: 99)—, implica proyectarse fuera de uno mismo, evadirse a un estado de semi-conciencia en el que combinan el sueño con la realidad. Este trance los coloca “fuera de cualquier alcance y confiere a los objetos su auténtico sentido”, permitiéndoles crear universos alternos (92) y “hacer ir y venir a los dioses de las fiestas versallescas” (143-144). Es un juego que paradójicamente precisa disciplina a la vez que desorden; la habitación atiborrada de objetos y el hastío de leer siempre los mismos libros comiendo grandes cantidades de caramelos de cebada son los principales precursores del estado de ensueño. Élisabeth y Paul juegan el juego para consolarse del dolor y del temor que les

causa el mundo de los adultos, *se van* en plena conciencia porque aquella realidad imaginaria “les parece suficientemente atractiva para existir en ella” (99).

A propósito de esto, nos conviene recurrir a *La poética de la ensoñación* de Gaston Bachelard para insistir sobre la peculiaridad de la experiencia a la cual se entregan los niños. El filósofo francés nos dice que “la ensoñación, por su propia esencia, [...] nos libera de la función de lo real” —la cual nos exige “adaptarnos” a ella y “constituirmos” como una—. Asimismo, la considera como “una función de lo irreal [...] que preserva al psiquismo humano, al margen de todas las brutalidades de un no-yo hostil, de un no-yo ajeno”. Además, añade que el mundo imaginario es capaz de asimilar al mundo real y a partir de esto, citando a Shelley, “hacernos crear lo que vemos” (Bachelard, 1982: 13). En este sentido, jugar el juego constituye una exploración onírica que les permite tocar la realidad profunda de las cosas, es un ejercicio de imaginación poética que les abre a otros espacios y temporalidades en los que pueden habitar el mundo a su manera y crear dentro de él sus propias normas. Recordemos que Cocteau establece un paralelismo entre el niño y el poeta en cuanto a su posición de creadores de universos alternos que superan las fronteras de la realidad corriente para extraer los misterios de la existencia. De igual modo, consideraba el juego como una actividad heurística porque a través de éste los niños descubren los enigmas de la naturaleza a los que el poeta espera acceder por medio de su trabajo creador. Por lo tanto, el juego como ejercicio onírico y poético resulta la vía idónea para separarse del mundo adulto y del dolor que les causa.

Sin embargo, en ocasiones, cuando hablamos de juego en *Les Enfants terribles* no nos referimos a la noción común que lo caracteriza como una actividad recreativa o un pasatiempo inocente por medio del cual los niños se entretienen, por el contrario, éste es un instrumento de

manipulación. En efecto, el juego constituye la manera en la que se relacionan entre ellos y conquistan terreno en esa búsqueda de un mundo personal e íntimo.

Por un lado, el juego se torna cruel y violento en la medida en la que Élisabeth y Paul se dirigen el uno al otro mediante injurias tales como “tipejo infecto” o “especie de idiota”. Asimismo, el modo en el que se relacionan entre ellos y con los otros se basa en una manipulación que tiene como objeto la tortura y la dominación. Paul y, sobre todo, Élisabeth usan a Gérard y a Agathe como medio para herirse entre ellos en un estira y afloja clásico de la relación fraternal. Sin embargo, esos juegos crueles no son más que la manifestación inocente de su incapacidad de adaptarse a las normas sociales de conducta. Por ejemplo, la segunda variante del juego ocurre durante el viaje a la playa. Los niños se divierten aterrorizando “mediante una brusca mueca a las niñas enclenques” (Cocteau, 1997: 121). Este juego que tantas carcajadas les produce, desmoraliza y provoca el llanto de su víctima. Con este juego cruel los niños descubren el placer de retar y vencer a aquel que no forma parte de su universo poético, de demostrar que a veces pueden ser ellos los más fuertes, los más poderosos.

Por otro lado, mencionaremos brevemente el tercer tipo de juego al que Paul, Élisabeth y Gérard se libran por placer. Éste es: el robo. Sobre esto el narrador nos dice que:

Esos robos tenían como único móvil el robo. En ellos no se mezclaba ni el lucro, ni el sabor de la fruta prohibida. Bastaba con morir de miedo. Los niños salían de las tiendas [...] con los bolsillos llenos de objetos sin valor y que para nada podían servirles. Las reglas les prohibían coger objetos útiles. (Cocteau, 1997: 123)

Este tipo de juego expresa un total desapego a las reglas de la sociedad, pues, además de exceder por completo el margen de lo legal, cae fuera de la dinámica de la producción moderna en la que los objetos tienen una utilidad específica y una razón de ser. El botín, del que se hacen jugando a robar, se compone de objetos tales como “anillas de cortina, destornilladores,

interruptores, etiquetas, alpargatas de la talla 40” y se convierte, durante su estancia en el hotel, en su “tesoro itinerante” (123). Con esto, podemos afirmar que los niños, a través del juego en sus diferentes variantes, logran manipular las convenciones sociales a su antojo para así desertar de una realidad que no les conviene y, a la manera nihilista, reestructurar el mundo y sus referentes.

De esta sección podemos concluir que los niños crean su propio mundo a través del juego, evadiéndose a un universo poético del cual sólo ellos tienen la llave. Los juegos que practican deben de seguir ciertas reglas para llevarse a cabo correctamente, lo hemos confirmado con el robo y con el método para inducir el ensueño. En el tercer capítulo, veremos que en cuanto las reglas del juego son infringidas, el equilibrio que los niños habían logrado se pierde por completo y son arrastrados hacia un destino trágico.

Ahora bien, pasemos a analizar al juego desde la perspectiva actoral. Actuar —*jouer* en francés—, en tanto que arte de la representación, implica hacerse pasar por alguien más, es la capacidad que tiene un actor para encarnar a un personaje de ficción en un mundo que, dentro de un tiempo y espacio determinados, se acepta como real. Es jugar seriamente a “hacer como si”, a adoptar como propias actitudes, palabras o realidades ajenas. Ivos Margoni insiste en que la naturaleza de Élisabeth y Paul es histriónica y la explica como una especie de instinto, un reflejo de autómeta. La autora se apoya en declaraciones del mismo Cocteau en *Le Journal d'un inconnu* sobre el poder de la poesía para manifestarse a través del poeta tales como:

Il est vrai que le poète reçoit des ordres, mais 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

*véhicule [...] Renoncer à la modestie qu'une telle obéissance implique serait vouloir créer de son propre chef.*³² (cita recuperada en Margoni, 2012: 3)

A esto, Margoni agrega que “*Comme Cocteau, Paul et Élisabeth sont donc eux aussi des « exécuteurs d'ordres » : d'où leur responsabilité personnelle limitée, leur « innocence criminelle »*”³³ (Margoni, 2012: 3). Además del histrionismo innato, la teatralidad del universo infantil es inmanente, las referencias constantes del autor lo dejan claro en citas como esta: “El teatro de la habitación se abría a las once de la noche. Con excepción de los domingos, no había matinales” (Cocteau, 1997: 127) o bien:

Insistamos una vez más, ninguno de los protagonistas de este teatro, y ni siquiera el que hacía de espectador, se daban cuenta de que estaban representando un papel. A esta inconsciencia primitiva debía la habitación su eterna juventud. Sin que ellos se dieran cuenta, el cuarto³⁴ (la habitación, si ustedes prefieren) se columpiaba al borde del mito. (Cocteau, 1997: 128)

De ahí que los niños, dentro de ese espacio escénico que constituye la habitación, son (sin saberlo) actores de una obra de teatro. Ejecutantes de un mundo dominado por la poesía, por un “genio” que, por un lado, los protege de la violencia del mundo adulto y, por otro, los violenta hacia los designios de la máquina del destino.

A lo largo de esta sección, nos hemos dedicado a examinar al juego en sus diferentes facetas dentro de *Les Enfants terribles*. Hemos comenzado desde su función más concreta considerándolo como una actividad lúdica por medio de la cual los niños se relacionan entre sí y experimentan el mundo; hasta llegar a lo abstracto considerando al juego como actuación por su

³² “Es cierto que el poeta recibe órdenes, pero las recibe de una noche que los siglos acumulan en su persona, donde él no puede descender, una noche que quiere salir a la luz, y de la cual el poeta es sólo el humilde vehículo [...] Renunciar a la modestia que tal obediencia implica sería querer crear por sí mismo.”

³³ “Al igual que Cocteau, Paul y Elisabeth son ‘ejecutores de órdenes’: de ahí su responsabilidad personal limitada, su ‘inocencia criminal’.”

³⁴ En la traducción se pierde el juego de palabras del texto original, ya que, en francés, aparece como *pièce*. La silepsis de la palabra *pièce* hace hincapié en que el espacio de la habitación es un espacio teatral.

traducción al francés. Ahora veremos cómo el juego actoral es determinado por la influencia del teatro y cómo sus recursos y géneros se entretajan a lo largo de esta novela que, a pesar de su aparente simplicidad, se revela tan heterogénea como su autor.

Capítulo 3

Poligenericidad y recursos teatrales

Como hemos mencionado con anterioridad, Cocteau construyó su obra tomando inspiración de fuentes populares y literarias. El poeta no dudó en recurrir a la tradición medieval carnavalesca y mezclarla con sus referentes de las grandes tragedias griegas. En esta sección señalaremos los géneros teatrales que identificamos gracias al juego actoral al que se prestan los personajes: la farsa y la tragedia; asimismo, nos detendremos a estudiar la presencia de la pantomima pues es un recurso teatral muy presente en esta novela. Destacaremos los rasgos de cada uno y analizaremos su función en *Les Enfants terribles*. En gran parte, nos guiaremos por el artículo de Olivier Belin antes citado, “Grimaces, grimaces”, pues nos parece que desmenuza de manera clara los dispositivos de representación de cada uno de estos géneros y recursos teatrales.

3.1 La farsa

Comencemos, pues, con la farsa. En términos generales, esta forma teatral, de origen medieval, “se asocia comúnmente a lo cómico grotesco y bufonesco” (Pavis, 1983: 218), se caracteriza por presentar situaciones, acciones o personajes extravagantes, caricaturescos, absurdos y exagerados con el fin de provocar la burla o la risa grosera del espectador. El estudioso del teatro Patrice Pavis destaca que la farsa fue ampliamente recuperada por los dramaturgos del siglo XX³⁵ y que

³⁵ Propone a Ionesco y Beckett como ejemplos, pues en sus dramas del absurdo “perpetúan [...] la tradición de lo cómico bruto y del sin sentido” (Pavis, 1983: 218).

ésta debe su popularidad a una gran teatralidad y a una técnica corporal muy elaborada (218), es decir, gracias a la exageración en el lenguaje, los movimientos, la gestualidad del actor, entre otros. Por esa exageración, la farsa puede entenderse como un fingimiento al cual el hombre moderno recurre para enfrentarse a un mundo hostil. Entendida de esta manera, en la farsa hay una dualidad entre el ser y el parecer; existe un *yo real* y otro representado que funge como mecanismo de protección y liberación de las limitaciones de la realidad (Moreno, 1973: 115).

Los personajes de *Les Enfants terribles* y su actuar tienen, en ocasiones, rasgos farsescos en el sentido que la relación entre ellos y con su entorno se basa, muchas veces, en el paroxismo y el fingimiento. La farsa, en tanto que fingimiento, se presenta para los personajes infantiles como una necesidad constante, ya que les permite ingresar al mundo de los adultos y, al mismo tiempo, protegerse de él. Sobre los niños, el narrador nos dice al inicio de la novela que:

callan cuando los mayores se les aproximan. Se callan y adoptan actitudes de otro mundo. Esos grandes comediantes saben erizarse instantáneamente con púas de animal o bien armarse con la humilde dulzura de una planta. (Cocteau, 1997: 80)

Otro momento paradigmático de la dualidad entre ser y parecer sucede cuando los niños viajan a la playa con el tío de Gérard, quien “en lugar de los diablos que temía [...] se maravilló ante unas naturalezas tan formales. Élisabeth jugaba a embelesarle: —Sabe usted —melindreabra —, mi hermano pequeño es algo tímido...”. Sin embargo, esa formalidad no es más que una fachada, pues “por encima de la mesa, el tío no recibía más que sonrisas. Por debajo, se libraba una guerra solapada”, una batalla furtiva de patadas y codazos (Cocteau, 1997: 117 y 120). Vemos, pues, que el fingimiento es un arma de defensa, un escudo o, bien, una segunda piel que protege su intimidad de la intromisión de los adultos. Olivier Belin lo reconoce como una

máscara que le aporta a los personajes “*une médiation nécessaire et d’autant plus précieuse qu’elle permet au sujet de se confronter indirectement au réel*”³⁶ (Belin, 2016: 26).

La farsa comprendida desde la dimensión corporal del personaje también está presente en los gestos exagerados, el paroxismo absurdo y la afectación. Élisabeth es una maestra en este arte. En un ejemplo anterior hemos visto cómo pasa de lo serio a la payasada acrobática y, en otra ocasión, alardeando de su importante papel en la administración del hogar: “medio en serio medio en broma, salió de la habitación pasando las manos por sus cabellos con un gesto teatral mientras fingía arrastrar una pesada cola de vestido” (Cocteau, 1997:108). Esta niña se encuentra en un conflicto entre la pasión violenta y el personaje social que se esfuerza por representar; intenta proteger a su hermano, al amor que comparten y a su espacio de ensueño, pero cuando el choque con la cotidianidad es inevitable se frustra y tiene accesos violentos que instintivamente pretende apaciguar a través de la bufonería. La actitud histriónica le aporta comicidad al relato y provoca la risa del lector porque es excesiva a la vez que realista;³⁷ ésta recuerda a una absurda pataleta infantil. Así, la influencia de la farsa teatral en *Les Enfants terribles* cumple con su función cómica de cara al lector a la vez que, dentro de la diégesis, constituye una máscara protectora para los niños.

³⁶ “Una mediación necesaria y muy preciada, ya que le permite al sujeto confrontarse indirectamente la realidad.”

³⁷ Patrice Pavis señala que la farsa a menudo “se opone al espíritu, que es una parte del cuerpo, de la realidad social, de lo cotidiano” (218).

3.2 La pantomima

Ahora bien, la metáfora de la máscara toma especial importancia para esta sección, ya que —siguiendo lo propuesto por Olivier Belin— la máscara es la mueca utilizada como medio de expresión y como pantalla protectora para Élisabeth y Paul. A esa tendencia a expresarse a través de la contorsión facial, Belin la identifica como pantomima³⁸, pues éste es un recurso escénico que se basa en la representación de una historia mediante gestos y movimientos, sin diálogos ni palabras. Para explicar la importancia de la mueca en el análisis del comportamiento de los personajes cocteaunianos, el investigador explica que: “*Souvent, c’est en transformant ou en déformant leur visage qu[’ils] cherchent à retrouver la charge émotive du masque, pratiquant alors un véritable art de la grimace qui touche à la pantomime*”³⁹ (Belin, 2016: 27). Creemos que el recurso a la pantomima se relaciona con la dificultad que tienen los niños para expresarse utilizando las normas del mundo de los adultos, y que sólo a través del lenguaje gestual ellos logran proyectar su fuerza.

Olivier Belin reconoce en *Les Enfants terribles* tres tipos distintos de muecas: expresiva, regresiva y agresiva. La primera variante es la expresiva, en sentido literal, ésta expresa mejor que las palabras emociones, dudas, pensamientos, etc. A lo largo de la novela, Élisabeth acude en repetidas ocasiones a esa expresividad para enfatizar sus sentimientos: “Una pasión violenta la empujaba hacia los dengues, las caricias” (Cocteau, 1997: 102) o bien, la clásica mueca infantil

³⁸ Patrice Pavis la define de la siguiente manera: “Es un espectáculo compuesto únicamente por los gestos* del actor. [...] Es un arte independiente, pero también un componente de toda representación teatral, particularmente en los espectáculos que exteriorizan al máximo la actuación de los actores y facilitan la producción de juegos escénicos* o de cuadros vivientes*.” (Pavis, 1998: 323)

³⁹ “A menudo, los niños buscan recuperar la carga emocional de la máscara transformando o distorsionando sus rostros, practicando así el verdadero arte de la mueca que toca la pantomima.”

para expresar desagrado: “Todas esas escenas concluían con Élisabeth sacando la lengua” (122). En cuanto a la segunda variante, la regresiva, Belin dice que “*elle rappelle une certaine sauvagerie enfantine*”⁴⁰ (Belin, 2016: 27), es una mueca primitiva, subversiva; es brutal pero no tiene malicia porque es un juego infantil, tal como el juego de veraneo que hemos mencionado arriba y que ahora extendemos para ilustrar mejor la idea:

Tras un largo acecho, si, durante un instante de descuido general, una de las niñas, dislocada en su silla, volvía su mirada hacia la mesa, Élisabeth y Paul esbozaban una sonrisa que se terminaba en una horrible mueca. La niña [...] se quejaba a la madre. La madre miraba a la mesa. Inmediatamente Élisabeth sonreía, le sonreían, y la víctima, sacudida, abofeteada, ya no volvía a moverse. (Cocteau, 1997: 121)

La tercera variante propuesta por Belin es la mueca agresiva. La gestualidad de ésta consiste en una dislocación facial violenta. El espectáculo que ofrece es terrorífico, incluso parece que se tratase de una posesión diabólica. Al final de la novela es cuando esta mueca aparece en todo su esplendor, durante la crisis de locura en la que Élisabeth pierde el control de sus gestos —de su mascarada— y se abandona a los designios del espíritu de la habitación:

Entonces Agathe, espantada, descubría algo repentino: una demente que se desencaja, se acerca al espejo, haciendo muecas, arrancándose los cabellos, extraviando sus ojos, sacando la lengua. Porque al no poder soportar por más tiempo un alto que no correspondía a su tensión interna, Élisabeth expresaba su locura mediante una pantomima grotesca, intentaba hacer imposible la vida por un exceso de ridículo, retrasar los límites de lo vivible, alcanzar el minuto en el que el drama se expulsaría, no la toleraría más. (Cocteau, 1997: 191-192)

La pantomima agresiva hace caer las máscaras provocando el encuentro entre los hermanos y su regreso a la habitación ligera, a sus juegos y a su mundo de ensueño en el que son y se aman sin restricción. Como vemos, la teatralidad y la máscara —en tanto que farsa y

⁴⁰ “evoca un cierto salvajismo infantil.”

pantomima— le aportan a los niños un modo de expresión que los protege de la violencia del mundo y de la dificultad de existir en él.

Este pasaje tan intenso y teatral nos hace pensar en Artaud y su teatro de la crueldad, asimismo hace eco con lo que Ivos Margoni califica como un “mal poético”, pues estos niños son víctimas de una "peste".⁴¹ Para Artaud, este teatro es cruel porque implica un contacto violento y espiritual con la escena que destruye la individualidad y sobrepasa la "realidad". Para Élisabeth y Paul el espíritu de la habitación es un mal poético, una peste, que los fuerza a participar de él, a hacerse uno con él, a formar parte integral de un todo. La crueldad en el teatro de Artaud es una revelación violenta y una crisis catártica por medio de la cual el hombre toma conciencia de sus posibilidades y de su fuerza. Esa catarsis no es en el sentido aristotélico de un proceso racional, todo lo contrario, es una liberación de la fuerza vital del hombre y de sus sentimientos (Tonelli). La entrega total de los niños a ese mal poético los libera del mundo de los adultos, pero los condena a la muerte. La pantomima los ayuda en ese proceso pues se presenta para ellos como un sistema que comunica, sin el intermediario de la palabra, sus más profundos deseos y sentimientos, haciendo visible lo invisible.

⁴¹ Artaud explica el simil entre la peste y el teatro de esta manera : “*Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit*” (Artaud, 2019: 29). (El teatro esencial es como la peste, no porque sea contagioso, sino porque como la peste es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.)

3.3 La tragedia

Para completar este estudio, analizaremos la influencia de la tragedia griega en *Les Enfants terribles*. Antes de destacar los componentes trágicos de la novela, haremos hincapié en que ésta es una obra poligenérica y extremosa: va, como hemos visto, de la comedia física y burlesca al drama más desgarrador, sin por ello perder coherencia. Existe dentro de la novela una imagen que funciona como una metáfora performativa del equilibrio que mantiene a pesar de ese vaivén genérico: “Y la habitación continuaba, y la boda se preparaba, y el equilibrio se mantenía intacto, equilibrio de unas sillas apiladas que un payaso columpia entre el escenario y el patio de butacas hasta la saciedad” (Cocteau, 1997: 154). Un equilibrio precario que Jean Cocteau supo mantener construyendo un pastiche de lirismo griego y raciniano con un toque de comedia burda y patetismo. De manera semejante, Neal Oxenhandler identifica en la obra de Jean Cocteau una analogía constante entre el acróbata de circo y el poeta, ya que, para ambos, el equilibrio es la clave para no sufrir una caída fatal (Oxenhandler, 1954: 72). Fatalidad, que para el acróbata significa la muerte física, para el poeta la muerte metafísica y para Élisabeth y Paul es el encuentro con su destino, con su *Fatum*, y las consecuencias que trae consigo.

Les Enfants terribles es una novela que gira en torno a la idea del *Fatum*, entendido no sólo como fuerza desconocida que obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos, sino que también “*sur le fond d’une conception de l’inconscient comme une « nuit » impénétrable et comme une source à la fois de Poésie et de décrets funestes*”⁴² (Margoni, 2012: 4). De esta manera, el *Fatum* para Cocteau, no es únicamente un mecanismo autónomo y ajeno al

⁴² "proviene de una concepción del inconsciente como una 'noche' impenetrable y como fuente de poesía y de decretos fatales."

individuo, es también una fuerza que emana de su interior, pero es tan profunda que no tiene acceso ni poder sobre ella. El poeta se encuentra en una batalla constante para lograr el equilibrio entre esas dos fuerzas y no sucumbir a ninguna de ellas. La tragedia para Élisabeth y Paul es la imposibilidad de mantener el equilibrio entre las fuerzas que los oprimen; su fatalidad reside en su abandono total a los designios de la máquina infernal.

Diversos análisis sobre *Les Enfants terribles*, tales como el de Ivos Margoni y el de Suzanne Hélein-Koss, coinciden en que, en la novela, la fatalidad asume la forma de *Eros* y *Thanatos*. Estas dos fuerzas son las que tensan la cuerda sobre la cual Élisabeth y Paul “funambulan” mientras perdura la inocencia:

Hay casas, hay existencias que dejarían estupefactas a las personas razonables. No podrían comprender que un desorden que apenas parece poder mantenerse quince días más pueda aguantar varios años. Pues bien, esas casas, esas problemáticas existencias resisten perfectamente, numerosas al margen de toda ley, en contra de cuanto cabría esperar. Pero en lo que la razón no habría de equivocarse es en que, si la fuerza de las cosas constituye su fuerza, también las precipita a su caída.

Los seres originales y sus asociales comportamientos constituyen el encanto de un mundo plural que los destierra. La velocidad adquirida por el ciclón en el que respiran esos espíritus trágicos y ligeros es angustiosa. Y todo comienza con chiquilladas; que al principio no se interpretan sino como juegos. (Cocteau, 1997: 135)

Así, la fuerza que los mantenía en equilibrio se vuelve en contra de ellos, las apariencias que habían logrado mantener gracias a la farsa y a la pantomima no son suficientes para luchar contra la violencia de su destino trágico, de su mal poético encarnado en genio de la habitación. En el momento en el que los juegos dejan de ser juegos, en el que las reglas se infringen, los niños dejan de ser niños y *Eros* entra a la acción, *Thanatos* se muestra como la única salida para restablecer el equilibrio: “*la chambre ne saurait se résoudre que dans l’ordre de la mort. [...] pour perpétuer le climat de la chambre, ses occupants étaient appelés à transcender les*

*frontières du monde des vivants et à rejoindre le royaume des morts*⁴³ (Hélein-Koss, 1974: 157).

Así, la muerte es esperanza, significa la total libertad de vivir bajo las leyes del juego, del amor inocente y de la poesía. La naturaleza infantil de Élisabeth y Paul es irrevocable, fatal, en el sentido en que persiste si permanece libre, o muere si la tratan de enajenar. La muerte es la única que hace posible que los niños huyan hacia un espacio “en donde las carnes se disuelven, donde los espíritus se desposan, donde el incesto ya no merodea” (Cocteau, 1997: 193).

Por su trama, estructura y personajes, *Les Enfants terribles* constituye un verdadero logro del neoclasicismo⁴⁴ cocteauniano. El poeta pretendía trasladar al arte de su época la simplicidad y grandeza de la Antigüedad, haciendo uso de sus elementos formales y temáticos pero innovando en los modos de representación y significación. Sobre esta novela, André Durand apunta que el peso del destino es omnipresente y le da al relato la estructura clásica de una tragedia antigua (Durand, 2009: 24). Las últimas escenas de *Les Enfants terribles* en las que Élisabeth —convertida en heroína trágica, cual Fedra cegada por su pasión— urde su plan, son tan intensas y cargadas de símbolos como una verdadera tragedia griega. En éstas, el destino, personificado en el genio de la habitación, es el principal protagonista, pues Élisabeth, al abandonarse completamente a él se convierte en un autómatas, en un engranaje de la máquina

⁴³ “la sala sólo podría resolverse en el orden de la muerte. [...] para perpetuar el clima de la habitación, sus ocupantes fueron llamados a trascender las fronteras del mundo de los vivos y unirse al reino de los muertos.”

⁴⁴ Margoni explica el neoclasicismo cocteauniano de esta manera : “*Jean Cocteau tentait sans doute de formuler polémiqument le projet anti-avant-gardiste (le « rappel à l'ordre ») qui était né de sa rencontre, vers 1920, avec Raymond Radiguet. On sait que l'action de Cocteau envers les avant-gardes, et en particulier les surréalistes qui le détestaient, consiste alors en une sorte de fuite en avant qu'il effectue en faisant une brusque marche arrière : tentative difficile de concilier Tradition et Révolution, révolte esthétique et conformisme idéologique*” (Margoni, 2012: 7) (Sin duda, Jean Cocteau intentaba formular polémicamente el proyecto anti-vanguardista (el "llamado al orden") que nació de su encuentro, alrededor de 1920, con Raymond Radiguet. Sabemos que la acción de Cocteau hacia la vanguardia, y en particular hacia los surrealistas que lo odiaron, consistió en una especie de huida hacia adelante dando una brusca marcha atrás: un intento difícil de reconciliar Tradición y Revolución, revuelta estética y conformismo ideológico.)

infernale. Máquina que estaba echada a andar desde el inicio de la novela, desde que Dargelos lanza con un “inmenso gesto” la bola de nieve al pecho de Paul.

Varios fueron los autores que retomaron los mitos antiguos y los modernizaron con el fin de darles a los interrogantes humanos que plantean un nuevo sentido en contexto político de la Europa del siglo XX. Con obras tan célebres como *Œdipe Rex*, *Antigone* o *La Machine infernale*, Jean Cocteau ganó su lugar entre los grandes dramaturgos del siglo XX y demostró su voluntad de reavivar la tragedia griega, desempolvarla y rejuvenecerla para poder evidenciar que aún perviven las dudas existenciales del hombre y que el arte es tal vez el único capaz de echar luz sobre aquello que se encuentra en las profundidades de su psique (Hatte, 2007: 17), el único capaz de despertarlo de su noche profunda. Su poesía de teatro plantea problemáticas que no pueden ser resueltas de manera objetiva y racional, en *Les Enfants terribles* pone en escena a unos niños enfrentados a la tragedia de tener que decidir entre permanecer niños y morir o convertirse en adultos y seguir viviendo en un mundo que a ellos les parece carente de sentido. Cualquiera de las dos opciones parece no solucionar la problemática, Cocteau no juzga las acciones y decisiones de sus personajes ni impone respuestas correctas a sus interrogantes, sólo las expone para, de alguna manera, confrontar al lector con su propio espejo.

En este último apartado, hemos visto que el juego actoral oscila entre lo cómico y lo trágico, entre el juego de las apariencias como medio de interacción social y como protección ante la violencia del mundo adulto. Hemos concluido con la tragedia pues sus conflictos y su fuerza fueron fuente de inspiración para la escritura de esta novela, con la que Cocteau proyectó sus inquietudes acerca de la lucha del individuo consigo mismo, de la creación poética y su poder revitalizador.

Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos querido enfatizar la presencia del tema de la infancia como fuente de inspiración poética en *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau. Esta novela tan breve pero tan cargada de la mitología personal del autor nos ha permitido conocer más a fondo sus motivaciones poéticas y estéticas. Hemos descubierto que en la poética de Cocteau la infancia cobra una importancia central, no sólo por su poder de clarividencia y creación, sino también por su libertad amoral, asocial y su insubordinación a las reglas que impone la realidad ordinaria. Así, la desobediencia y la transgresión se convirtieron en guías rectoras de la obra del poeta, esas dos premisas se muestran de manera evidente en su constante mutación artística, en su gusto por la exploración multidisciplinar y en la hibridación genérica que implantó a su creación poética.

En el primer capítulo nos preguntamos si el título de la novela presenta una antítesis. Hemos demostrado, gracias a la consulta etimológica y lexicográfica, que la palabra “terrible”, en vez de señalar aspectos negativos, exalta lo maravilloso y extraordinario del carácter de los niños y el mundo que crean en la novela. Asimismo, nuestra investigación nos llevó a descubrir obras extraordinarias de Jean Cocteau que tienen a la infancia como inspiración principal. Analizamos la presencia de este tema en su cine, teatro, dibujos y en una obra infantil poco conocida pero trascendental para nuestro estudio por la advertencia que dedica a sus pequeños lectores: cuiden de no perder el espíritu infantil. Ese espíritu creativo, propio de la infancia, aunado a la desobediencia, son para Cocteau rasgos indispensables en la labor del poeta, el cual tiene como obligación hacer de ellos un sacerdocio, una disciplina constante para comprender y distinguir con claridad la esencia profunda del mundo y para hacer visible lo invisible.

En el primer capítulo, nos interesamos también por analizar el estilo de *Les Enfants terribles*. Nos encontramos con una escritura simple, concisa y libre de todo adorno superfluo, que, por un lado, traduce la ingenuidad de Paul y Élisabeth; y por el otro, busca facilitar la salida a la superficie de la verdadera poesía y no la del artificio que entorpece la comprensión. Concluimos el primer capítulo confrontando la configuración de cada uno de los mundos presentes en la novela, haciendo un análisis de los personajes, resaltando la inspiración que algunos de ellos toman de la vida del autor y en otros casos, señalando sus características como seres de poesía. Todos estos matices nos permitieron entender cómo se configura en el pensamiento y en la obra de Jean Cocteau el tema de la infancia.

Inauguramos el segundo capítulo situando a la novela, en lo general, en el contexto de la hibridación genérica como seña de modernidad en la literatura del siglo XX, y en lo particular, dentro del corpus de obra de Jean Cocteau. Identificamos también que en *Les Enfants terribles* la frontera entre novela y teatro es porosa y genera una dinámica constructiva entre la diégesis y la teatralidad. En este capítulo, analizamos, en primer lugar, a la habitación, viendo a este espacio físico como un espacio de evasión en el que los niños afirman su no pertenencia al mundo real. También propusimos estudiar la habitación como un personaje más de la historia, esto nos permitió identificarla como un genio que influye sobre los niños y es capaz de recrearse en donde sea que ellos vayan. En segundo lugar, descubrimos las claves que evidencian a la habitación como un teatro en el que los niños representan un papel. Específicamente, nos pareció original estudiar los aspectos técnicos del teatro en la novela como las acotaciones espaciales y el recurso lumínico. Éstos nos permitieron identificar la puesta en escena que propone el texto de Jean Cocteau.

Después, el estudio de los objetos siguió las mismas pautas. Primero, fueron analizados por su función en el mundo diegético porque, entre otras cosas, a través de ellos los niños desarticulan los referentes del mundo exterior en provecho de una relación más auténtica con la materia, lo cual los convierte en creadores de un universo de poesía. Luego, guiándonos por Olivier Belin, los objetos son considerados atrezzo ya que tanto éstos como el vestuario se hacen aliados en la construcción de un universo teatralizado que protege la singularidad de los niños. Del mismo modo, identificamos los rasgos surrealistas de ciertos objetos y los comparamos con obras de teatro del mismo autor para comprender mejor su función dentro de la novela.

Finalmente, en el segundo capítulo nos hemos interesado por la dualidad del juego. Lo analizamos, en primer lugar, desde lo más concreto: como una actividad lúdica y heurística que sigue ciertas reglas y permite a los niños descubrir el mundo y relacionarse con sus pares. observamos los tres tipos de juego a los que se prestan los niños en el relato y descubrimos, gracias a Bachelard, que a través de la ensoñación los niños se liberan de la realidad ordinaria y construyen su propio universo poético. En segundo lugar, estudiamos el juego desde su perspectiva actoral. Nos fue posible considerarlo como actuación gracias a la definición en francés del verbo *jouer*. Así, las claves que Cocteau da sobre el papel de los niños como ejecutantes se hicieron evidentes y nos abrieron la posibilidad de estudiar, en el tercer capítulo, los géneros y recursos teatrales que identificamos en la novela.

Nuestro tercer y último capítulo versa sobre la poligenericidad y el uso de recursos teatrales en *Les Enfants terribles*. Resultaría curiosa esta terminología para estudiar una novela, sin embargo, el eclecticismo del autor y su gusto por expresarse a través de distintos lenguajes artísticos nos ofreció esta posibilidad de análisis. Así, en el tercer capítulo identificamos a la

farsa, a la pantomima y a la tragedia como géneros y recursos teatrales que se hilvanan al relato y funcionan, por un lado, como una segunda piel o máscara que protege a los niños de la violencia del mundo exterior, y por otro, construyen la novela dentro del neoclasicismo que Jean Cocteau quiso insuflar en la creación poética del siglo XX y, con ello, demostrar que los planteamientos existenciales que los antiguos griegos plantearon en sus tragedias siguen siendo vigentes en nuestra época.

La investigación que llevamos a cabo nos abrió las puertas para adentrarnos en la apasionante vida y obra de un poeta que marcó la creación artística del siglo XX. Como hemos mencionado ya, nuestro interés principal nos llevó a estudiar los aspectos literarios de *Les Enfants terribles*, su fuente de inspiración principal y su relación con el teatro, sus géneros y sus herramientas. Sin embargo, la constelación poética de Jean Cocteau está tan interconectada que nuestras lecturas siempre nos llevaron a descubrir nuevos horizontes en la obra del francés. Así, pudimos disfrutar del onirismo de su cine y de sus audaces propuestas tan reconocidas como influencia principal por la *nouvelle-vague* del cine francés de la década de 1950. También, encontramos que el teatro de Cocteau repercute todavía en nuestros días y vemos, por ejemplo, que *La Voix humaine* ha sido adaptada a la ópera y al cine. De esta manera, una y otra vez nos fue posible descubrir la influencia de Jean Cocteau en el arte del siglo XX, pero también distintas vías de investigación y análisis de la novela que nos ha ocupado.⁴⁵ Esperamos con este estudio haber aportado nuestro granito de arena para comprender mejor a un poeta que buscó hacer visible lo invisible y hacer de su persona, su vida y su obra poesía en estado puro.

⁴⁵ Especialmente nos pareció cautivador el estudio de los intertextos bíblicos que Johanne Bénard propone en “*Les Enfants terribles* de Cocteau et l’Ancien Testament” disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2017-v53-n2-etudfr03174/1040901ar.pdf>.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2019). *Le théâtre et son double*. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=KRC0DwAAQBAJ&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [2019, 2 de diciembre].
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. (Trad. Ida Vitale). México: FCE.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. (Trad. J. Forcat y C. Conroy). Barcelona: Barral Editores.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París: Éditions du Seuil. Consultado el 10 de noviembre de 2019 en: https://monoskop.org/images/9/9b/Barthes_Roland_Mythologies_1957.pdf
- Belin, O. (2016). Grimages, grimaces. *Roman 20-50*, (1), 21-31.
- Brosse, J. (1970). *Cocteau*. París: Gallimard.
- Chalet, F. (1959). *Interview de Cocteau sur le Testament d'Orphée* [Entrevista]. París: INA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DzbDcUMX8uQ> [2018, 20 de febrero].
- Cocteau, J. (2013). *Journal d'un inconnu*. París: Grasset.
- Cocteau, J. (2009). *Opium*. (Trad. I. Vidal-Folch) Barcelona: Planeta.
- Cocteau, J. (2007). *Antigone suivi de Les Mariés de la tour Eiffel*. París: Gallimard.
- Cocteau, J. (2006). *La dificultad de ser*. Madrid: Siruela.
- Cocteau, J. (2003a). *Essai de critique indirecte*. París: Grasset.
- Cocteau, J. (2003b). *La Voix humaine*. París: Gallimard.
- Cocteau, J. (1997). *Los niños terribles*. (Ed. J. I. Velázquez). Madrid: Cátedra.
- Cocteau, J. (1983). *Poésie critique I*. París: Gallimard.
- Cocteau, J. (1960). *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi !* [Cinta cinematográfica]. Francia: Les Éditions Cinégraphiques.
- Cocteau, J. (1948). *Drôle de ménage*. París: Editions Paul Morihien.
- Cocteau, J. (1935a). *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*. París: Grasset. Disponible en: <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=308> [2018, 17 de septiembre].
- Cocteau, J. (1935b). *Portraits souvenirs*. París: Grasset.

- Cocteau, J. (1926). *A call to order*. (Trad. R. H. Myers). New York: Henry Holt & Co.
- CNRS. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Disponible en: <https://www.cnrtl.fr/>
- Compagnon, A. (2001). Treizième leçon : Modernité et violation des genres. En *Théorie de la littérature : la notion de genre* [curso impartido en la universidad Paris IV-Sorbonne]. Disponible en: <https://www.fabula.org/compagnon/genre13.php> [2018, 1 de marzo].
- Durand, A. (2009). Jean Cocteau. En *Comptoir littéraire.com*. Disponible en: <https://www.comptoirlitteraire.com/docs/4-cocteau.pdf> [2018, 28 de marzo].
- Espinosa, E. (1988). *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*. México: UNAM.
- Fowlie, W. (1950). *Age of Surrealism*. Denver: Swallow Press and Wm. Morrow & Co.
- Fraigneau, A. (1957). *Jean Cocteau par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gobin, P. B. (1974). *Lire aujourd'hui Les Enfants terribles de Jean Cocteau*. Paris: Hachette.
- Gullentops, D. (2007). *Jean Cocteau et le monde de l'enfance*. Disponible en: http://www.theatredutilleul.be/IMG/pdf/3.cocteau_et_1_enfance.pdf [2018, 15 de febrero].
- Harrison, M. E. (1961). *Surrealism in the theater of Jean Cocteau*. Arizona: University of Arizona. Disponible en: https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/318882/AZU_TD_BOX20_E9791_1961_25.pdf?sequence=1 [2018, 8 de octubre].
- Hatte, J. (2007). *La langue secrète de Jean Cocteau: la mythologie personnelle du poète et l'histoire cachée des Enfants terribles*. Berna: Peter Lang.
- Hélein-Koss, S. (1974). Rêve et fantasmes dans *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau. En *French Review. Special Issue*, 151-161.
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lentengre M.-L. (1995). Permanence d'Orphée. L'unité du « nouveau lyrisme » apollinarien. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 47, 471-489. Disponible en: www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1995_num_47_1_1889 [2018, 19 de abril].
- Magnan, J.-M. (1979). Le jeu des *Enfants terribles*. En *Cahiers Jean Cocteau 8 : le romancier* (pp. 145-164). Paris: Gallimard.

- Margoni, I. (2012). Jean Cocteau ou les chiffres du destin. En *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture* (2). Disponible en: <https://journals.openedition.org/rief/834> [2019, 1 de febrero].
- Maulpoix, J.-M. (s.f). Jean Cocteau l'illusionniste. *Jean-Michel Maulpoix & Cie*. Disponible en: <http://www.maulpoix.net/Cocteau.htm> [2018, 16 de abril].
- Milorad (1980). Le Livre blanc, document secret et chiffré. En *Cahiers Jean Cocteau* (nº8). Paris: Gallimard.
- Moreno Aliste, X. (1973). *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*. Poitiers: Université de Poitiers.
- Morillas González, C. (1990). Huizinga-Caillois: Variaciones sobre una visión antropológica del juego. *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, (16), 11-39.
- Oxenhandler, N. (1954). Jean Cocteau: Theatre as Parade. *Yale French Studies*, (14), 71-75.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. (Trad. F. de Toro). Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. (Trad. J. Melendres) Barcelona: Paidós.
- Riordan, Q. (2015). The Fantastic and the Modern Experience. *Intermountain Journal of Sciences*, 21(1-4), 103. Disponible en: <https://arc.lib.montana.edu/ojs/index.php/IJS/article/view/985> [2018, 15 de abril].
- Tonelli, F. (1972). *L'esthétique de la cruauté: Étude des implications esthétiques du Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud*. FeniXX. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=GuZYDwAAQBAJ&lpg=PT2&ots=8icsjqFT7W&dq=theatre%20cruaut%C3%A9&lr&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [2019, 2 de diciembre].
- Velázquez, J. I. (1997). Introducción. En Jean Cocteau. *Los niños terribles*. (Ed. José Ignacio Velázquez) (pp. 9-73). Madrid: Cátedra.
- Villoro, L. (1996). *La significación del silencio*. México: UAM.
- Wittgenstein, L. (1999). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

Wolf, L. (2003). Jean Cocteau, égaré de l'art du XX^e siècle. *Études, revue de culture contemporaine*. (diciembre 2003). Disponible en: <https://www.revue-etudes.com/article/jean-cocteau-egare-de-l-art-du-xxe-siecle-526> [2018, 2 de mayo].