

Le Grand Écart de Jean Cocteau,
«esa mentira que dice la verdad»

Montserrat Morales Peco

Universidad de Castilla-La Mancha

Monserrat.Morales@uclm.es

Résumé

Jean Cocteau, bien qu'il ait déclaré les résonances personnelles de l'histoire du *Grand Écart*, il n'a pas choisi une écriture autobiographique, mais impersonnelle. Il veut démentir toute correspondance avec la réalité et provoquer une sensation d'artifice. Néanmoins les caractéristiques narratives trahissent sa vérité personnelle. La distance narratologique lui permet aussi de se multiplier, en se projetant tantôt dans le personnage tantôt dans le narrateur, et de révéler les contradictions de sa nature. D'autre part, le narrateur nous révèle sa connaissance d'un autre type de vérité, métaphysique, concernant le mystère de l'au-delà, la temporalité, etc.

Mots-clés: Cocteau; *Le Grand Écart*; narratologie; pragmatique; thématique.

Abstract

Jean Cocteau, although he said the personal resonances of the history of the *Le Grand Écart*, he has not chosen an autobiographical writing, but impersonally. He wants to deny any correspondence with reality, causing a feeling of artifice. Nevertheless, the narrative features betray his personal truth. The narratological distance also allows it to be multi-fold, sometimes by throwing in the character sometimes in the narrator, and reveal the contradictions of his nature. On the other hand, the narrator reveals his knowledge of another kind of truth, metaphysics, concerning the mystery of the hereafter, temporality, etc.

Key words: Cocteau; *Le Grand Écart*; narratology; pragmatic; theme.

0. A modo de introducción

Le Grand Écart contiene, sin duda, múltiples resonancias autobiográficas. No obstante, en la recuperación de su pasado, el autor no puede evitar transfigurar y dar rienda suelta a la imaginación. Ahora bien, esos juegos de recreación resultan de sus

* Artículo recibido el 22/02/2010, evaluado el 24/03/2010, aceptado el 7/04/2010.

deseos, angustias, obsesiones e inquietudes, de forma que la ficción no deja de revelar su verdad interior. Es, sin duda, su doble, un espejo que le devuelve el reflejo de una zona de sí mismo que, en la mayoría de las ocasiones, prefiere ignorar o no reconocer, pues como ha observado algún crítico, la intimidad de su obra importuna a su pudor (Coulon, 1979: 49). En una escena del film *Le Testament d'Orphée* encontramos un ejemplo esclarecedor de esto: el poeta pintor se obstina en dibujar lo más fiel posible a la realidad una flor de hibiscus, sin embargo, el lienzo ondula, adquiere vida propia y parece pintarse a sí mismo, ofreciendo finalmente, de forma progresiva, ante el estupor y la irritación del artista, la imagen de esos mitos, Edipo y Orfeo, tan recurrentes en su obra, símbolos de sus fantasmas más inconfesables. Por mucho que intente evitarlos, creyendo que «en changeant de château je changerais de fantômes, et qu'ici une fleur saurait les mettre en fuite», el ángel Cégeste constata para él lo inevitable: «un peintre fait toujours son propre portrait. Cette fleur vous n'arriverez jamais à la peindre» (Cocteau, 1983a: 56-57). Ciertamente, el poeta, por ese impudor, o por ese mismo temor a verse en el punto de mira de la crítica despiadada, precisamente él que, para mayor paradoja de su deseo de singularidad, siente la necesidad de verse reconocido, intenta alejarse de la realidad, transfigurarla por el acto de escritura, para despistar. Vano esfuerzo, su obra acabará hablando de sí mismo, nos ofrecerá una ficción que no dejará nunca de ser una máscara, un disfraz tras el cual poder ocultar y al tiempo proteger su verdad interior, que, pese a todo, no deja de manifestarse.

Hemos de añadir que en *Le Grand Écart*, como en toda su obra en general, se nos desvela además otro tipo de verdad, ya no personal, sino metafísica, que concierne los misterios de la vida, de la muerte, del universo. De forma que la obra no solo nos ofrece el retrato íntimo de su autor sino también su retrato de poeta. Cocteau entendía la poesía como una vía de exploración y conocimiento no solo de los abismos interiores sino también de la condición humana, del alma universal, de una verdad trascendente. En la novela que nos proponemos estudiar la historia ficticia de la iniciación sentimental y problemática del adolescente Jacques Forestier da pie a una serie de meditaciones sobre estas cuestiones. En paralelo a la ficción y motivada por ella, discurre esa búsqueda o exploración del misterio, que emprende el poeta.

Nos hemos propuesto con este artículo tratar de demostrar cómo a través de los entresijos de una narración impersonal se nos revelan los secretos del autor y cómo en su discurso, por otra parte bastante prolijo y en el que emergen los temas más recurrentes de la obra coctaliana, el narrador nos revela ese otro tipo de verdad sobrenatural y metafísica que atañe al hombre y al universo.

1. Aspectos de la narración de *Le Grand Écart*: ¿inspiradora de ficción o de realidad?

Le Grand Écart de Jean Cocteau, al igual que *Thomas l'imposteur*¹ o *Les Enfants terribles*², es una novela inspirada en sus recuerdos y vivencias de juventud. En *Le Cordon ombilical*, el autor, al abordar la génesis de esta novela, reconoce creer en la eficacia de la reminiscencia como recurso a partir del cual se forja la materia misma de esta obra y confiesa haberse inspirado, en particular, del recuerdo de una relación sentimental que desaprobaba su familia, un loco amor de adolescencia por una actriz de treinta años, Madeleine Carlier, quien le acabaría atormentando pues le abandonó finalmente por otro compañero de clase. Aquí tenemos ya en esbozo la intriga de *Le Grand Écart*: Madeleine Carlier no es sino Germaine Râteau en la novela, Cocteau Jacques Forestier y el compañero, tercero en discordia en este triángulo amoroso, no es otro sino Stopwell en la ficción. Y todo ello se completará, según aclara el propio autor, con las remembranzas de su época estudiantil cuando se alojaba en el pensionado de M. Dietz (Cocteau, 1962: 24). Los capítulos VI y IX de *Portraits-Souvenir* los dedica el poeta a recordar en 1935 lo esencial del mundo frívolo y mundano que acudía al *Palais de Glace* y a otros clubs de patinaje, de su atmósfera canalla y hedonista, así como la vida de actrices y de *cocottes*, en especial de Madeleine Carlier y de su hermana, sin olvidar tampoco sus recuerdos de *Eldorado* (Cocteau, 1989c: 69-80, 112-113), otras tantas reminiscencias de su adolescencia que evoca en *Le Grand Écart*.

Además, el protagonista presenta bastantes similitudes tanto físicas como psicológicas con el autor (Coulon, 1979: 52-53). Un mismo físico anguloso, las oscilaciones de su alma inestable, una naturaleza paradójica y singular que suscita la hostilidad de la gente, la *difficulté d'être*, la obsesión por la muerte y el suicidio, las drogas y la homosexualidad.

Sin embargo, a pesar de esta identificación y de las indiscutibles resonancias de su pasado personal que el propio poeta reconoce al hablar de su novela en *Le Cordon ombilical*, o el lector puede deducir de la correspondencia entre ciertas situaciones y figuras de la obra y las que se nos refieren en *Portraits-Souvenir*, Jean Cocteau no ha

¹ Se trata de una obra construida a partir del recuerdo de su experiencia vivida en el frente durante la guerra del 14, en concreto de su participación en una especie de convoy de la Cruz Roja, encargado de auxiliar a los soldados heridos en el campo de batalla y organizado primero por Misia Sert y, posteriormente, por Étienne de Beaumont, amigos e integrantes del medio mundano que frecuentaba el poeta.

² Con esta otra novela, Cocteau rememora la relación privilegiada que mantenían sus hermanos mayores, Paul y Marthe, tal y como el niño que él fue la percibía y la sentía, o bien esa otra más que estrecha relación entre Jean Bourgoit, a quien comenzó a frecuentar con asiduidad a partir de 1925, y su propia hermana Jeanne. También el poeta traslada a la obra las remembranzas de su infancia escolar y de sus compañeros de estudios de Condorcet y, muy especialmente, de Dargelos.

optado por una escritura autobiográfica³, que vendría a confirmar esa identidad entre autor y obra⁴. Por tanto, por un lado admite y confiesa la relación entre ficción y realidad, pero, por otro, se sirve de ciertos recursos narrativos, en concreto de una narración impersonal, que alejan aún más la obra del autor, dificultando tal identificación. Parece como si a Cocteau le costara en verdad reconocerse en el héroe que mejor refleja al joven que fue, mundano, frívolo, hedonista..., pero también deprimido, atormentado y desesperado, del cual, posteriormente, ha pretendido distinguirse e incluso ha renegado. Por ello ha buscado reforzar el carácter ficticio de la historia.

De hecho, como la crítica ha evidenciado, Cocteau no se mantiene fiel a la realidad (Milorad, 1979: 92-101). Ha alterado, y no por el capricho de la memoria, sino deliberadamente, la cronología de los hechos: traslada una relación sentimental vivida en los años 1909-1910, a una época anterior, cuando no era más que un estudiante que preparaba, sin éxito, el *baccalauréat*. Como se desprende del estudio de Serge Linarès (2005), el autor ha podido concebir este anacronismo con la intención de intensificar el destino trágico del héroe y acentuar su fiasco, pues en la historia se simultanean dos tipos de fracaso, escolar y sentimental, vividos por el autor sucesivamente en épocas diferentes, y así se logra entenebrececer sobremanera el porvenir del personaje, en el momento en que, en cambio, el joven poeta, a pesar de su fracaso amoroso con la actriz, empezaba a cosechar éxitos literarios y mundanos. Asimismo, el encabalgamiento de fechas permite al protagonista, aún adolescente, más ingenuo e inexperto de lo que era ya Cocteau cuando conoció a Madeleine Carlier, aspirar a la muerte en calidad de víctima inocente. En la creación de los personajes, hasta en la elección de sus propios nombres, Cocteau también se aleja de la realidad.

Sin embargo, no deja de proyectar en la ficción sus obsesiones personales. Por poner solo un ejemplo de las disquisiciones del profesor Linarès, sus inclinaciones incestuosas se intuyen en el nombre de Germaine, que le puede evocar, por su propia etimología, el país del aya que tuvo de pequeño, Joséphine Ebel, sustituto de la madre

³ Recurrirá a ella en una novela que se negó a firmar, al menos en las primeras ediciones, *Le Livre blanc*. Ciertamente, esta novela fue editada por vez primera en 1928, sin nombre del autor, a cargo de Les Quatre Chemins. Para la segunda edición, realizada por Éditions du Signe en 1930, Cocteau preparó un frontispicio y diecisiete dibujos, forma indirecta de confesar su autoría. Si bien también redactó una breve nota manuscrita que se publicó junto a la novela, en la que, además de explicar la razón por la que ha aceptado ilustrar el libro con sus propios dibujos, se niega a declararse abiertamente autor del mismo: «[...] Mais quelque soit le bien que je pense de ce livre –serait-il même de moi- je ne voudrais pas le signer parce qu'il prendrait forme d'autobiographie et que je me réserve d'écrire la mienne, beaucoup plus singulière encore. [...]» (Cocteau, 1992b: 87).

⁴ La autobiografía es, según Philippe Lejeune (1975), «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, concretamente en la historia de su personalidad», y requiere como *conditio sine qua non* que se establezca una identificación entre autor, narrador y personaje, y un *pacto* por el que el autor se compromete a contar la verdad sobre su vida y el lector a creerla.

(Linarès, 2005: 194-199). El recuerdo de este doble maternal también ha podido inspirarle el nombre de Mme Berlin. Su homosexualidad irradia en la recreación de Stopwell o incluso su inclinación pederástica en la concepción de Petitcopain. Del mismo modo, sus pensamientos mortíferos le llevan a idear unos personajes envueltos en un halo fúnebre.

Sin duda, Jean Cocteau no hace una copia fiel de la realidad. En su obra siempre transfigura y recrea. Pero tampoco debemos olvidar que la ficción no es sino una máscara tras la cual el poeta nos revela sus secretos más íntimos, es «le mensonge qui dit la vérité». Y al optar por una narración impersonal, en vez de por una escritura autobiográfica, contribuye a alejar la obra de su esfera personal, a hacernos entender que el héroe del que se nos habla puede ser otro, y así a desorientar, dar el timo y acaso poder en cierta medida enmascarar la verdad.

Ciertamente, los sucesos novelescos aparecen contados en tercera persona, desde fuera, por un narrador omnisciente, que como un demiurgo todopoderoso posee el don de la ubicuidad espacial y temporal⁵, la capacidad de penetrar en la mente y en el corazón de sus personajes, de conocer sus pensamientos y sentimientos más íntimos, hasta lo que ellos mismos desconocen y ni tan siquiera sospechan acerca de sí mismos y de lo que les rodea⁶ y el poder de manipular la historia a su antojo⁷. Parfraseando a Baquero Goyanes, «El narrador está en todas partes, todo lo sabe, actúa como un dios frente a sus criaturas, y procura hacérselo ver así al lector» (Baquero Goyanes, 1975: 125). Este tipo de mágica y divina potestad omnisciente puede llegar a resultar antinatural e irreal y acabar ofreciendo una visión que puede ser sentida como inverosímil y artificiosa, y difícilmente contribuye a hacer creíble lo que se dice, a producir en el lector, con respecto a lo narrado, una impresión de realidad y de verdad (Prado, Bravo y Picazo, 1994: 225-226). Acaso, en la preferencia por este tipo de narración, que, al contrario del modo de visión más acorde con la percepción humana

⁵ «Jacques deviendra l'homme qui précède à cause, en partie, de ce qui va suivre; et il lui arrivera ce qui va suivre, en partie à cause de ce qui précède» (Cocteau, 1991: 13). «L'orchestre jouait la danse à la mode. [...] Toutes ses notes devaient un jour trouer le cœur de Jacques» (Cocteau, 1991: 68).

⁶ «La danseuse aimait Jacques. Il ne s'en était pas aperçu et ne l'apprit que des années après, par une tierce personne» (Cocteau, 1991: 20). «Mme Forestier craignait les rhumes, les bronchites, les accidents de voiture. Elle ne distinguait pas les dangers courus par l'esprit. Elle laissait Jacques jouer avec eux» (Cocteau, 1991: 21). «Ils y couchèrent et s'y adorèrent pour la dernière fois. Jacques le présentait-il? Pas le moins du monde. Ni Germaine. Ils avaient raison, puisque, dans la suite, ils devaient souvent faire l'amour» (Cocteau, 1991: 79).

⁷ «Un écrivain peut-il plier au milieu de son livre une histoire qui en déborde? Oui, si cette histoire souligne un personnage. Or il importe de souligner que Louise était bonne fille, mais une bonne fille Supplice-Champagne. / Avant que notre livre ne débute, Louise dansait à Eldorado. [...] Longtemps après l'épisode qui ferme notre livre, le timide, devenu diplomate, rencontra Louise. On remua des souvenirs [...] Revenons rue Montchanin» (Cocteau, 1991: 65-66). El narrador ejerce sin vacilación su autoridad sobre el texto, en su discurso decide lo que puede ser de interés para el lector.

ofrecida por la primera persona, provoca esa sensación de artificio, se pueda ver una intención de desconcertar, confundir, al lector, de disfrazar la verdad. Estamos ante un escritor que gusta de ofrecernos numerosas e incesantes máscaras a fin de no enseñar demasiado, de multiplicar los espejos para que no reflejen en exceso, moviéndose siempre entre la mentira y la verdad.

Ahora bien, el narrador impersonal heterodiegético de *Le Grand Écart*, ajeno al mundo de la historia narrada, no es capaz de mantenerse totalmente al margen de la misma, ni de desaparecer por completo tras los hechos narrados, como pretendía el narrador de corte realista en aras de la impersonalidad y de la objetividad. Al contrario, no duda en exhibirse, y lo hace en varias ocasiones de forma manifiesta, en primera persona y en presente, interrumpiendo la diéresis, tomando la palabra y dirigiéndose al lector. No deja de evidenciar su omnisciencia, pronunciar sentencias de alcance general, juzgar a los personajes y sus conductas, a través de comentarios de tipo emotivo, evaluativo o interpretativo. Así atrae la atención del lector y orienta su interpretación de lo narrado en una determinada dirección⁸.

Por tanto, se inmiscuye en lo que narra. Por poner solo algunos ejemplos, su mirada compasiva y tierna se detiene en ciertos personajes como Jacques Forestier: «À cultiver une terre ingrate, à forcer, à embellir de mauvaises herbes, il avait pris quelque chose de dur qui ne s'accordait guère avec sa douceur. / Ainsi, de mince qu'il était, s'était-il fait maigre; de nerveux, écorché vif» (Cocteau, 1991: 8-9); o Petitcypain, cuyo nombre mismo ya invita a una lectura en este sentido: «En face, demeurait un très jeune élève, au visage mou mais charmant» (Cocteau, 1991: 27). Con respecto a Jacques Forestier podemos además decir que el narrador acumula a lo largo de la novela metáforas, imágenes y comparaciones relacionadas con la guillotina, el fusilamiento o el asesinato, que dejan vislumbrar la conmisericordia de su voz, además de realzar el tormento amoroso del personaje. Utiliza los calificativos «intact», «capable d'ennoblir» (Cocteau, 1991: 44) cuando describe el corazón del adolescente, en alguna ocasión lo identifica con Jesús resucitando a un pecador (Cocteau, 1991: 110), se sirve de símiles del tipo «comme un bébé qu'on berce» (Cocteau, 1991: 103) para referir su ingenuidad en materia amorosa. De este modo no solo manifiesta abiertamente su preferencia por esta criatura, sino que además orienta al lector a simpatizar también con ella.

Su fascinación se expresa cuando describe a Stopwell, sentimiento que acaba compartiendo, en perfecta sintonía, con el protagonista, como se desprende de la última cita: «Peter Stopwell, champion du saut en longueur» (Cocteau, 1991: 28); «[...] eût possédé la beauté grecque si le saut en longueur ne l'avait étiré» (Cocteau, 1991: 31); «avec une force herculéenne» (Cocteau, 1991: 36); «Comme dit Verlaine

⁸ Para el análisis de estas cuestiones hemos recurrido a las teorías de la pragmática y, en especial, de Kerbrat-Orecchioni (1980).

de Lucien Létynois: *Il patinait merveilleusement*⁹. Il portait des knickerbockers, charmantes culottes anglaises qui se bouclent sous le genou et retombent sur la jambe, des bas écossais, une chemise molle, une cravate aux rayures de son club. Sa grâce, son aisance frappèrent Jacques» (Cocteau, 1991: 115).

En otras ocasiones matiza irónicamente el enunciado. Así, tras haber revelado que las actrices Louise Champagne y Germaine Râteau no obtenían su mayor fuente de ingresos de sus actuaciones en las revistas sino del comercio carnal: «Beaucoup de femmes entretenues se font immuniser par la scène. Le théâtre est une taxe qu'elles payent. Mais il dérange leur industrie. / Après la cure de théâtre, Germaine et Louise se donnèrent vacances. Elles les prirent longues. *L'art ne les nourrissait pas*» (Cocteau, 1991: 43). O al calificar el gesto de Stopwell que se atreve a ofrecer a Jacques un cigarrillo nada más haberle arrebatado a su amada: «—Une cigarette? offre Stopwell. / *Charmante attention des hautes œuvres*» (Cocteau, 1991: 122).

A veces, la mirada sesgada del narrador ridiculiza al personaje: «Maricelles était sixième fils d'une famille de hobereaux chétifs. Sa constipation maintenait interminablement cet albinos dans un endroit qu'il rendait inaccessible», «Le jeune Maricelles, à force d'espérer, assis près d'une lucarne, comme une princesse dans sa tour, était tombé malade. Il se soignait au château de Maricelles, par Maricelles Les-Maricelles, adresse suffisante pour divertir les pensionnaires» (Cocteau, 1991: 63). Asimismo, destaca la comicidad de la tragedia vivida por Petitcopain, quien acaba contrayendo una enfermedad venérea al haber frecuentado prostitutas, siguiendo el consejo de aquel por el que siente veneración (Stopwell). De hecho califica este episodio como un «entremés tragicómico» (Cocteau, 1991: 34) e invita al lector a interpretarlo en esta dirección. El narrador manifiesta un evidente gusto por la broma que nos recuerda, sin duda, el espíritu del propio autor.

Pero lo que nos interesa destacar en este artículo es su especial consonancia con Jacques Forestier, que se infiere de algunos ejemplos estudiados. Ya hemos comentado que su voz se carga de ternura y de piedad cuando se refiere al joven y deja entrever una valoración positiva del personaje. Todo ello no hace sino evidenciar su cercanía al mismo. Incluso comparte con él sentimientos e impresiones análogas, como esa misma fascinación por el hermoso, hercúleo y elegante Stopwell. Quienes han ocasionado el tormento de Jacques (Germaine, Louise, Stopwell) se encuentran en el punto de mira de su ironía. El narrador, de este modo, los ridiculiza y denigra, con una clara intención tendenciosa: destacar la fría crueldad de los verdugos para despertar en el lector un sentimiento de conmiseración con respecto a la víctima, con la que sintoniza.

Hace asimismo comentarios evaluativos sobre la actitud hostil del medio colectivo ante la conducta singular y desclasada del protagonista.

⁹ Salvo indicación contraria la cursiva es nuestra.

El discurso del narrador es a este respecto, en verdad, asocial. No duda en expresar una valoración peyorativa de la sociedad: «car les mauvaises moeurs sont la seule chose que les gens prêtent sans réfléchir» (Cocteau, 1991: 8). Destaca sus prejuicios, su incompreensión, su crueldad y hostilidad ante todo aquel comportamiento singular alejado del «espíritu de clase», trasgresor del orden, de la ética y de las normas comunes.

En una de sus interpretaciones de la conducta amoral y asocial de Jacques Forestier, el narrador, para referirse al medio colectivo que le condena con rigor, recurre a dos imágenes metafóricas a través de las cuales deja entrever su opinión crítica: se trata de la Bastilla, fortaleza carcelaria, y de la guillotina, máquina de matar, que evocan la opresión y tiranía de la monarquía¹⁰ y del pueblo¹¹ respectivamente (de Richelieu y de Robespierre), estos rasgos semánticos negativos de la isotopía de ambos comparantes, a los que podemos añadir la crueldad y el fanatismo, vienen a proyectarse, por analogía, sobre el término comparado («in absentia» en esta explicación narratorial), es decir la sociedad, para realzar su ímpetu represor con respecto a la conducta desclasada de Forestier: «Cet aristocrate, ce garçon du peuple, qui ne supporte ni l'aristocratie ni la masse, mérite dix fois par jour la Bastille et la guillotine» (Cocteau, 1991: 9).

Otra metáfora emerge en su discurso, la cual contribuye a poner de relieve el tema de la persecución y de la matanza ligado a lo colectivo en oposición a lo singular: «Si un des [...] *féroces chasseurs parisiens* le dénichait, il devenait simple de lui *tordre le cou*. On le démoralisait d'un mot» (Cocteau, 1991: 9).

El narrador con estas imágenes peyorativas no solo expresa su actitud con respecto a la historia vivida por el personaje sino que además pretende influir en el lector, para convencerle de la hostilidad del universo social y, por ende, hacerle simpatizar con el mártir de tal agresión, el héroe de la novela, y sentir acaso compasión de él.

En ocasiones, el narrador, en estrecha consonancia con el personaje, que no está dispuesto a sacrificar su singularidad a cambio de algún beneficio (social, político o artístico), asume la opinión crítica de este con respecto al arribismo y a la inutilidad de la aspiración a la gloria y al triunfo, que exigen, como el narrador nos ha explicado poco antes en la novela, una adaptación al medio social y ciertos servilismos e hipocresías. Ello se proyecta a través del estilo indirecto libre en el que la voz del narrador se entrelaza con la del personaje, de forma que se crea una situación de ambigüedad que hace difícil adjudicar el discurso a un emisor único, dándose una confusión y

¹⁰ El cardenal Richelieu convirtió la Bastille en una prisión real, emblema del poder absolutista, reservada exclusivamente para aquellos considerados opositores y posibles enemigos del rey. Se solía encarcelar sin juicio previo, mediante «lettres de cachet», firmadas por el rey o por alguno de sus ministros.

¹¹ En la celeberrima época del Terror, bajo el gobierno tiránico y fanático de Robespierre, se condenaba a la guillotina a todos aquellos sediciosos que suponían un peligro para la República y para la Revolución.

superposición de voces narrativas o polifonía, de forma que no se sabe si es el narrador o el personaje quien habla. De ese modo el parecer del narrador sobre la historia vivida por el personaje entra en sintonía con el pensamiento y las conclusiones del protagonista sobre sus propias experiencias: «Arriver. Jacques se demande à quoi on arrive. Bonaparte arrive-t-il au Sacre ou à Sainte-Hélène? Un train qui fait parler de lui en déraillant et en tuant ses voyageurs arrive-t-il? Arrive-t-il plus s'il arrive en gare?» (Cocteau, 1991: 10).

Asimismo, en perfecta connivencia y simbiosis con el personaje, el narrador reconoce su tormento por amor. Comparte el mal que le aqueja a Jacques e invita al lector a identificarse también con él:

Nous sommes pleins de choses qui nous jettent à la porte de nous-mêmes. Depuis l'enfance, il ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer. Sa propre beauté lui déplaisait (Cocteau, 1991: 14).

Le vague désir de la beauté nous tue.

Nous avons expliqué comment Jacques s'épuisait à désirer le vide. Car n'est-ce pas le vide, ces corps et ces figures que notre regard traverse follement sans les émouvoir (Cocteau, 1991: 50).

Universaliza las amarguras y gestos del joven personaje, pero reconociéndose él, junto al lector, en ellos, como indica el empleo tan recurrente de la segunda persona del plural. El análisis interpretativo de Jacques funciona como punto de partida para que el narrador se interroge y reflexione acerca de sí mismo. La instancia que narra la historia de otro acaba interiorizando y asumiendo como suyos los sentimientos de aquél.

Nos encontramos pues ante la emergencia, nos atreveríamos a decir obsesiva, en la novela de un yo que subjetiviza sobremanera la narración, el cual, además se identifica con Jacques Forestier, a quien suele dirigir una mirada tierna e indulgente. Este yo del narrador se siente en consonancia con los pensamientos y sentimientos del personaje que precisamente más se le parece al autor.

El narrador, en sintonía con el joven protagonista, y, tras la voz narrativa, el autor, pretende hacernos sentir un doble tormento: el de la marginación social, incompreensión y soledad, por un lado; y el del amor, procedente de la insuperable debilidad del sujeto que ama frente al objeto amado altivo, confiado, seguro de sí mismo y despiadado. Y hemos de reconocer que este tipo de sufrimiento lo padeció realmente el autor y marcó con una fuerte impronta su sensibilidad y experiencia vital.

Por tanto, al margen de cualquier coincidencia en relación con lo puramente anecdótico, de un mero recorrido retrospectivo de su existencia anterior, y de una mera identidad de nombre entre el autor, el narrador y el personaje (que es como Philippe Lejeune entendía la autobiografía), un determinado sentir del autor se pro-

yecta en la escritura. En vez de confesarse, el texto delata sus secretos íntimos y obsesiones.

Pero esta mirada indulgente, cómplice y en sintonía con el protagonista se torna en ocasiones distante y crítica.

Ciertamente, otras veces, lo que se pone de manifiesto es una *disonancia* o distanciamiento entre narrador y personaje, pues aquél no comparte la actitud de este: «*En cherchant plus haut le contour de Jacques, je le dénonce comme un parasite sur la terre*» (Cocteau, 1991: 11). En este comentario, evalúa de forma negativa la conducta del adolescente, en tono acusador y recurriendo a ciertos términos bastante sugestivos en la línea de lo peyorativo: «*parasite sur la terre*», para destacar con indignación el lado más mundano y frívolo de Jacques. Más adelante estas reflexiones explicativas y evaluativas sobre la conducta del protagonista se tornan emotivas, pues el narrador acaba manifestando su enojo, y lo hace en diálogo con el lector, con quien establece ciertos lazos de familiaridad cómplice, haciéndole compartir sus mismas impresiones: «*En effet, où donc est le papier qui l'autorise à jouir d'un repas, d'un beau soir, d'une fille, des hommes? Qu'il nous le montre. Toute la société se dresse comme un agent-civil et le lui demande*» (Cocteau, 1991: 11).

Si bien anteriormente, el narrador en sus comentarios interpretativos de la psicología del personaje, se mostraba crítico con la sociedad de cuya hostilidad era víctima la singular e instintiva conducta de Jacques Forestier, motivo por el cual simpatizaba y parecía compadecerse de él, ahora en cambio, denuncia su lado mundano y frívolo que también le reconoce, aunque ello sucede, como él mismo confiesa, cuando su mirada se detiene únicamente en la epidermis del personaje («*En cherchant plus haut le contour...*»). Contradicción inherente a Jacques Forestier que no hace sino despertar en el otro (el narrador) sentimientos e impresiones encontradas.

Sin embargo, en esta oposición entre narrador y personaje, también Cocteau nos revela su verdad. El poeta se proyecta tanto en uno como en el otro. A través del narrador el autor pretende comunicarnos su más firme condena de la mundanidad, encarnada en el personaje. En este sentido, el yo que emerge en la escritura parece venir a contradecir la verdadera personalidad de Cocteau, que como todos sabemos y al igual que le sucedía a Jacques Forestier, sucumbió a los placeres de la vida mundana parisina. A través del narrador y de su distanciamiento con respecto al personaje, Cocteau quizás tenga la ocasión de redimirse de esa propensión que, sin embargo y movido por contradicciones internas, le desagradaba, según él mismo llegó a confesar.

Ciertamente, esta circunstancia traiciona el sentimiento doble del autor respecto de sí mismo, quien ha renegado en varias ocasiones de esa apariencia mundana y frívola que con frecuencia se le ha endosado y cuya veracidad le cuesta reconocer. En efecto, el poeta, que ha declarado abiertamente la guerra de lo singular contra lo plural, en un rechazo permanente de los valores sociales, éticos y estéticos, motivo por el cual ha conocido, como Jacques, la incomprensión y el rechazo del público y de la

crítica, se avergüenza, se arrepiente y se odia por haber cedido, a pesar de todo, a la tentación de sentirse apreciado por los demás:

Nous nous parons de titres et d'armoiries qu'il (l'invisible) nous laisse prendre parce qu'ils ne relèvent pas de son règne. Ce règne, quel est-il? Je l'ignore. Chaque tour me prouve que ce n'est pas le mien, que je serais ridicule de m'en prévaloir. Ce qui ne m'empêche pas d'avoir froid et chaud des offenses et des éloges que je récolte. De cela je me confesse et je m'en veux. Les privilèges que j'usurpe, j'en ai souvent honte et, les ayant acceptés, je m'y refuse, alors qu'il me fallait les refuser d'abord. Ma faiblesse ne l'ose lorsqu'on me les offre. Ensuite, il est trop tard (Cocteau, 1953: 131).

Cocteau, si bien hizo de la insubordinación permanente un sacerdocio, aceptando con resignación o acaso orgullo lo que él concebía como un martirio infligido por la comunidad artística y social (incapaz de aceptar ni de comprender su anticonformismo)¹², no obstante, no podía tampoco renunciar a su necesidad de contactos, de agrandar, a su gusto por la mundanidad y el éxito, a esa maldición de la gloria, que pesa sobre él como una fatalidad.

A través del narrador, una de sus proyecciones ficcionales, el poeta puede tan pronto contemplar con ternura, conmiseración y complicidad al personaje que tanto se le parece como distanciarse de él para condenar aquello de sí mismo, reflejado también en el héroe, que detestaba y de lo cual se avergonzaba.

Asimismo, la elección de una voz narrativa en tercera persona, le permite a Cocteau, en vez de identificarse *únicamente* con el joven cuya historia se nos narra (una escritura autobiográfica lo habría propiciado), poder multiplicarse en la obra, y, en concreto, poder proyectarse, en tanto que creador común, en dos entidades, que, a pesar de las consonancias estudiadas, son de entrada distintas. Como ha comentado con brillantez Serge Linarès, la separación narratológica que se instaura entre el narrador y el personaje en *Le Grand Écart*, por una parte, condena al héroe, le priva del control sobre su destino, dejándole reducido a una mera conducta ciega, ignorante e irreflexiva, dominada por pulsiones, totalmente desprovisto de auto-análisis salvo bajo el efecto de la droga («Mais il n'analyse pas. Son cœur ne lui laisse plus le loisir» [Cocteau, 1991: 56]; «Pour que Jacques se rendit compte de sa paresse d'âme [...]» [Cocteau, 1991: 67]), y salva, por otra, al narrador, cuya poderoso saber y agudeza reflexiva le permite tomar el mando de la historia, convertirse en su verdadero dueño y señor.

¹² Véase a este respecto el artículo «Le mythe de la persécution dans l'oeuvre de Jean Cocteau» de Neal Oxenhandler (1972).

Frente a uno que encarna el inconsciente, el otro es pura clarividencia, no deja de meditar, juzgar, justificar o generalizar (Linarès, 2005: 200).

Cocteau es tanto uno como el otro, presa de contradicciones mal solucionadas, en ello estriba su naturaleza claudicante, a la que se refiere el poeta en múltiples ocasiones y de forma casi obsesiva a lo largo de toda su obra. A este respecto, nos aclara Clément Borgal:

En s'analysant, Cocteau a constaté à quel point sa nature pouvait être boiteuse, pétrie de contradictions, victime en particulier de cette contradiction essentielle qui lui fait, d'une part, essayer de se juger au moyen de son intelligence et de sa raison, d'autre part, se heurter aux innombrables pulsions ou forces inconnes qui l'habitent, le gouvernement, échappant à toutes les catégories rationnelles... (Borgal, 1989: 113).

Sin duda, Cocteau considera al poeta como el arqueólogo de su noche interior, labor que exige hacer caso omiso de la consciencia, de la razón, y la necesidad de librarse a sus instintos. Pero tampoco se trata para él, y en esto se aleja de los surrealistas que tanto habrían de vilipendiarle, de vivir en la plena inconsciencia y asistir, sin más derecho que el de contemplarlas, a la proyección de imágenes procedentes de sus pulsiones liberadas. Cocteau busca la convergencia de la razón y del instinto, un equilibrio perfecto entre la consciencia y el inconsciente, entre lo que le llega de las profundidades interiores y la mano de obra que ejecuta. Trata de alcanzar, durante la creación poética, un estado entre dos luces, intermedio entre la vigilia y el sueño, una especie de «letargo lúcido» del que hablaremos más tarde. Sin duda, la consciencia con él pierde sus prerrogativas, pero también mantiene la posibilidad de ejercitarse (Linarès, 2000: 35-40): «Je marche entre chien et loup, ce qui s'appelle. Je continue à vivre dans mes rêves et à rêver dans mon mécanisme diurne. [...] Des rêves me dirigent et je dirige mes rêves» (Cocteau, 1924: 249-250).

Y asimismo, el narrador en su discurso gnómico tampoco se muestra completamente bajo el dominio de la razón. En realidad revela pero sin pretender esclarecer con nitidez, dilucidar o explicar. Utiliza con frecuencia una expresión bastante hermética. Su brevedad y laconismo se puede prestar a ambigüedades e imprecisiones.

En ello irradia nuevamente el espíritu anticartesiano de Cocteau o, mejor dicho, su anticartesiano cartesiano: «Tout ce qui s'explique, tout ce qui se prouve est vulgaire», «Il faudra bien que les hommes admettent qu'ils habitent une planète incompréhensible...», «Je voudrais être le Descartes de l'anticartesiano» (Borgal, 1989: 113-114).

En suma, la opción narratológica permite, asimismo, al autor afianzar sus contradicciones inherentes, desdoblándose en dos entidades antagónicas, narrador y personaje, que, por otra parte, también manifiestan, con bastante frecuencia, ciertas interferencias, como ya hemos estudiado.

La novela no solo nos refiere la historia de Jacques Forestier, también nos revela, en paralelo, el pensamiento del narrador, que marca la obra, de la primera a la última página, con su presencia obsesiva y, en ocasiones, largas meditaciones. En vez de ofrecernos una identidad única, se mueve entre dos entidades diferentes y de este modo se hace eco de la doble polaridad inherente a la naturaleza psíquica humana, y, en concreto, al poeta, que claudica entre el inconsciente y la consciencia, y en quien un yo invisible, profundo, adquiere cada vez más poder, llegando a neutralizar la voluntad de su otro yo visible, superficial. Aquí encontramos el significado de la reflexión a la que se libra el narrador, en *Le Grand Écart*, acerca de la «mitad de sombra» y la «mitad de luz» constitutivas de la psique¹³.

En suma, de lo comentado hasta ahora podemos concluir que en *Le Grand Écart* el espíritu de Cocteau se encuentra, parafraseando a Flaubert, invisible, en todas partes. Acaso, movido por cierto pudor, para no exponer demasiado a las miradas hostiles y críticas su verdad más íntima y secreta, no ha optado por una escritura autobiográfica que delataría, de forma más manifiesta, una identidad entre la historia y su propia existencia. Gusta de confundir fechas, inventa los nombres de sus personajes, utiliza una narración impersonal, para alejar aún más al protagonista, Jacques Forestier (que es, sin duda, como él mismo ha reconocido, su doble en la ficción), de su propia persona. Busca con ello desmentir toda correspondencia con la realidad y provocar una sensación de artificio. Sin embargo, la ficción no hace sino revelar su verdad más profunda y hemos intentado demostrar cómo los resortes narrativos utilizados en la novela también contribuyen a desvelar sus secretos íntimos, sus inquietudes, sus obsesiones, hasta las contradicciones internas de su naturaleza y las dos tendencias antagónicas que mueven sus actos, especialmente, el creador.

2. El discurso del narrador en su exploración del misterio sobrenatural

Como ya hemos señalado, el narrador de esta novela, no se mantiene al margen de la historia, incesantemente exhibe su voz para juzgar, interpretar, reflexionar y generalizar, de modo que su discurso ocupa un lugar relevante en la novela. Y en estas intervenciones se hace, sin duda, portavoz de ciertas realidades que escapan a las limitaciones perceptivas y cognitivas del hombre común, se muestra conocedor y transmisor, como veremos a continuación, de una verdad acerca de la noción de la temporalidad, de la fatalidad, del carácter infinito del yo profundo y de la muerte, misterios que la creación poética, tal y como la entendía Cocteau y la hemos definido en la

¹³ «Moitié ombre, moitié lumière: c'est l'éclairage des planètes. Une moitié du monde repose, l'autre travaille. Mais, de toute cette moitié qui songe, émane une force mystérieuse.

Chez l'homme, il arrive que cette moitié de sommeil contredise sa moitié active. La véritable nature y parle. Si la leçon profite, que l'homme écoute et mette de l'ordre dans sa moitié de lumière, la moitié d'ombre deviendra dangereuse. Son rôle changera. Elle enverra des miasmes» (Cocteau, 1991: 22).

introducción, se propone revelar. También se nos refiere el sueño, el «letargo lúcido» o incluso la droga como vías de acceso a esta verdad. En este sentido, el narrador encarna la figura del poeta que fue, sin duda, Cocteau. Así pues, más allá de la historia que se nos narra en la novela y, ciertamente, motivada por ella, surge un discurso sobre la verdad de lo «invisible» que discurre en paralelo y adquiere una innegable relevancia.

El narrador, en su función de control, aclara al narratario los entresijos de la composición del retrato de Jacques Forestier, con el que se inaugura el relato, y le previene acerca de su funcionalidad dentro del mismo no solo como anuncio sino también, lo que, sin duda, sorprende, como *resultante* de lo que le acaecerá después. Para explicarlo, recurre a imágenes metafóricas procedentes del mundo de la pintura: «Ne vous y trompez pas. Nous venons de peindre Jacques de face, mais ici même son caractère ne se dessine encore que de profil; [...]» (Cocteau, 1991: 13).

En esta cita podemos deducir la relación analógica que el narrador establece entre la descripción que acaba de realizar de Jacques y una figura de cuadro cubista, que presenta la típica yuxtaposición de diferentes ángulos de visión, dando primacía al simultaneísmo y rechazando el movimiento.

El narrador intenta desmentir uno de los que él parece considerar como errores de la percepción humana («Ne vous y trompez pas»), consistente, según se desprende de su comentario, en entender la vida como una sucesión cronológica de incidentes, que establece un antes y un después, y obedece al principio de causalidad. El narrador nos presenta, por el contrario, la vida de Jacques Forestier como un círculo bien cerrado, dentro del cual no solo lo que precede ha determinado lo que sucederá después, sino además, para sorpresa de muchos profanos, lo que sucederá después ha motivado lo que antecede. De este modo, al admitir que también el efecto precede la causa, invierte la noción convencional de la temporalidad y el principio de causalidad, a los que estamos habituados. La flecha del tiempo se torna reversible, pasado y futuro se vuelven simétricos y se anula todo indicio de progresión lineal, así como toda distancia entre lo que ha sido y lo que será. El narrador nos invita a no situar los incidentes de la historia de Jacques uno tras otro, sino uno al lado del otro, como si integraran un todo de una simetría perfecta, fijo, indistinto, simultáneo, una especie de «inmovilidad móvil». Y esta inmovilidad temporal resulta, asimismo, evocadora de la fatalidad a la que no podrá escapar el personaje.

Para expresar esta misma idea, el narrador se sirve de otra analogía, la que establece entre el perfil de Jacques y su grafía. Ambos casos presentan un elemento en común: la línea. Ciertamente, al dibujar o al escribir no hacemos sino trazar una línea que avanza a través de movimientos diferentes: tan pronto se enrosca, se curva, como se eriza o se tensa, tan pronto asciende como se desliza hacia abajo, se acelera o se interrumpe y detiene... Así percibida, la línea gráfica y caligráfica mostraría la transformación y la progresión. En cambio, el narrador invita al narratario a obrar como

un «grafólogo ideal», le propone desenrollarla y desenlazar sus trazos, lo que acabaría revelando una línea continua, indistinta e inalterable: «[...] c'est pourquoi nous parlons d'un graphologue idéal. Il faudrait qu'en dénouant des jambages, il dénouât toute la ligne d'une vie» (Cocteau, 1991: 13).

Este discurso narratorial sobre la elaboración del retrato de Jacques y su relación con los episodios siguientes y, por tanto, con los sucesos por venir, acaba convirtiéndose en punto de partida para una serie de reflexiones o teorías, bajo forma de sentencia o máxima, a través de las cuales el narrador muestra su superioridad intelectual y un saber excepcional, y generalizador, de carácter filosófico, científico y metafísico. Así, de la ficción extrae enseñanzas universales con las que pretende instruir al lector. En concreto elabora un comentario que articula un saber generalizador sobre el tiempo, la vida y la fatalidad. Y este salpica, de forma reiterada, la novela. Así, por ejemplo, comienza el capítulo II: «La carte de notre vie est pliée de telle sorte que nous ne voyons pas une seule grande route qui la traverse, mais au fur et à mesure qu'elle s'ouvre, toujours une petite route neuve. Nous croyons choisir et nous n'avons pas le choix» (Cocteau, 1991: 25).

El narrador, portavoz indiscutible en este caso del propio autor, hace ostentación de un saber excepcional concerniente al concepto del tiempo, que parece asimismo obsesionarle, como denota la recurrencia de sus meditaciones y sentencias sobre el tema. De nuevo, como en la cita anterior, previene al lector acerca del engaño en el que vive y al que le someten nuestras limitadas y erráticas perspectivas humanas: «Nous ne voyons pas...». A la metáfora anterior de la *línea desenlazada*, viene a sumarse, con un poder evocador similar, esta nueva del mapa *plegado pero atravesado por una única y larga carretera* que recuerda en otros términos la fórmula de Anubis en *La Machine infernale*:

Regardez les plis de cette étoffe. Pressez-les les uns contre les autres. Et maintenant, si vous traversez cette masse d'une épingle, si vous enlevez l'épingle, si vous lissez l'étoffe jusqu'à faire disparaître toute trace des anciens plis, pensez-vous qu'un nigaud de campagne puisse croire que les innombrables trous qui se répètent de distance en distance résultent d'un seul coup d'épingle? [...] Le temps des hommes est de l'éternité pliée (Cocteau, 1975: 86-87).

Basta sustituir «étoffe» por «carte», «épingle» por «grande route», «innombrables trous» por «toujours une petite route neuve», y tendremos básicamente el mismo argumento. Es evidente el paralelismo que se establece entre ambos discursos.

El narrador, como Anubis, trata de enseñarnos que el hombre, esclavo de su limitada percepción, no es capaz de comprender la verdadera naturaleza del tiempo, que no es sucesivo ni fragmentado (esos múltiples pliegues del mapa o de la tela que hacen surgir carreteras nuevas o innumerables agujeros), sino continuo (la línea des-

enlazada, la única carretera grande, el mismo y único pinchazo), un bloque, un todo inmóvil. Una especie de tiempo fijado o eterno presente¹⁴.

En todo ello encontramos uno de los temas más recurrentes en la obra de Jean Cocteau. La noción del tiempo ha obsesionado al autor y su modo particular de entenderlo está presente en la mayoría de sus escritos, tanto en sus ensayos como en su poesía y dramaturgia. Ya hemos aludido al ejemplo extraído de una de sus piezas teatrales principales, *La Machine infernale*. La metáfora del pliegue es muy recurrente en toda su obra. Para Cocteau el poeta, que se impone por misión sondear y desvelar lo desconocido e invisible, el más allá, la muerte, y se reconoce vehículo transmisor del misterio, alcanza el conocimiento de ciertas realidades que escapan al hombre común, concretamente puede percibir la verdadera naturaleza de la temporalidad. De forma reiterada e insistente nos habla de la inexistencia del tiempo, es decir «no se desarrolla, no es sucesivo, como nos parece» (Cocteau, 1989b: 189), pues «somos víctimas de una intriga de perspectivas engañosas», que no hacen sino ocultarnos la verdadera y «espantosa amalgama de tiempos contradictorios» (Cocteau, 2005: 50). La muerte nos desvela esta misteriosa realidad, y por utilizar un juego de metáforas que le es grato al poeta y al que recurrió nuevamente en *La Fin du Potomak*, solo ella puede «desplegar» ese «sistema de plegado» (Cocteau, 2006: 731) que configura el tiempo bajo la perspectiva de las limitaciones del ser humano. Esta es precisamente la experiencia que vive el muerto en «Visite»:

Une de mes premières surprises de l'aventure consiste à se sentir déplié. La vie ne nous montre qu'une petite surface d'une feuille pliée un grand nombre de fois sur elle-même. Les actes les plus factices, les plus capricieux, les plus fous des vivants s'inscrivent sur cette surface infirme. Intérieurement, mathématiquement, la symétrie s'organise. La mort seule déplie la feuille et son décor nous procure une beauté, un ennui mortels (Cocteau, 1967: 229).

Y el poeta, en estrecha connivencia con el más allá, está capacitado para sorprender y captar la efectiva intemporalidad, la verdadera naturaleza fija, simétrica, inmóvil del tiempo: los episodios de nuestra vida que percibimos de forma sucesiva no se producen sino en bloque, todos a la vez:

De vivre, seconde par seconde, des événements qui semblent se produire à la queue leu leu, alors qu'ils se produisent tous ensemble et, en vérité, ne se produisent même pas, puisqu'il ne peut y avoir de présent, et que nous nommons passé et avenir des lieux inaccessibles qui nous traversent (Cocteau, 1953: 177).

¹⁴ Enrico Castronovo (2008: 109-133) ha profundizado en el tema para relacionarlo con la presencia de lo fantástico en la obra de Cocteau.

Resultan de una perfecta y secreta organización simétrica, de un *continuum*, de un solo trazo (la línea desenlazada) o de una única punzada dada con la punta de la aguja, de un eterno presente (al que ya nos hemos referido), muy en la línea de Eddington, de forma que meramente los encontramos en nuestro camino, pre-existen a nosotros desde siempre. Esta última declaración acaba asimismo conduciendo al poeta a una reflexión sobre el problema del libre arbitrio: «Le temps n'est pas. Il est notre pliure. Ce que nous croyons exécuter à la suite, s'exécute d'un bloc. Le temps nous le dévide. Notre œuvre est déjà faite. Il ne nous reste pas moins à la découvrir» (Cocteau, 1989a: 58-59).

En *Journal d'un inconnu* aclara:

Eddington écrit: *Les événements ne nous arrivent pas. Nous les rencontrons sur notre route.*

Il faudrait comprendre que ces événements fixes n'appartiennent pas à nos trois dimensions. Leurs faces sont multiples. On les peut aborder sous tel ou tel angle de leur unité multi-forme. Le libre arbitre et le fatalisme s'enchevêtrent (Cocteau, 1953: 73).

También el narrador de *Le Grand Écart* concluye con la idea de la fatalidad su discurso metafórico sobre el tiempo: «Nous croyons choisir et nous n'avons pas le choix». Y para ilustrar esta sentencia interrumpe la diégesis e introduce un apólogo¹⁵, que, con su valor moralizante, pretende enseñar al lector el vano intento de evitar el destino, de escapar a la muerte, lección final que, aunque no explícita, queda evidenciada por la propia historia. Con ello busca, sin duda, ejemplificar y demostrar sus teorías mediante una ficción narrativa que le sirve a modo de *exemplum*, al tiempo que logra despertar el interés del lector, contribuyendo así a que este capte mejor su enseñanza, y garantizándole un mayor poder de persuasión sobre él. La teoría que se pretende inculcar al quedar novelizada, se hace más tangible al narratorio.

Más adelante, el narrador transfigura los acontecimientos de la vida de Jacques en elementos o átomos que se atraen y se unen entre sí, a modo de combinaciones químicas, que obedecen a leyes de enlace. De nuevo tenemos la idea de la amalgama, que anula la de la sucesión, y de la fatalidad, formulada aquí en términos de

¹⁵ Este apólogo que el narrador de *Le Grand Écart* inserta sin título y sin citar la referencia, probablemente proceda, si bien se conocen versiones más antiguas, de una fuente oriental del siglo XIII: un fragmento perteneciente a un vasto poema persa, en prosa, escrito por Yalal Al-Din Rumi. Gracias a la novela de Jean Cocteau, la fábula del gesto de la Muerte, título con el que, finalmente, se la suele conocer, alcanzó una gran difusión en la literatura occidental contemporánea, inspirando obras literarias de todo tipo. Baste a título de ejemplo, la traducción literal del texto de Cocteau incluida por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en su *Antología de la literatura fantástica* (1940) y en sus *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), citando la procedencia de la fuente. Miguel Díez (2009: 1-16) ha recopilado las diferentes versiones de este apólogo.

leyes químicas, como si todo cuanto rodea al personaje no estuviera constituido más que por entes y eventos dirigidos por algo fijo e inmutable, ante lo cual no se puede decidir (Cocteau, 1991: 55).

Por tanto, se muestra portador de un saber excepcional y no solo sobre la historia referida, su prehistoria y su desenlace, como cualquier narrador omnisciente, sino también sobre un misterio, lo desconocido, una realidad insospechada, además de para Jacques Forestier, para cualquier ser humano carente de su don especial. Dicha realidad concierne al mundo de la muerte, desde cuya perspectiva se percibe la existencia humana de forma insospechada porque distinta, totalmente liberada de las dimensiones espacio-temporales que limitan y ciegan al hombre, según puede inferir en la siguiente cita el lector avezado, gran conocedor de la obra de Cocteau y de la simbología recurrente de ciertas imágenes, como la del espejo, puerta al más allá y del que comenta Jennifer Hatte: «selon Cocteau, le fait central, la rencontre qui nous attend de l'autre côté du miroir, la personne qui, inaperçue, partage notre vie, c'est la mort» (Hatte, 2007: 45):

Les objets, les atomes prennent leur rôle au sérieux. Si cette glace était distraite, sans doute Jacques pourrait-il entrer une jambe puis l'autre, se trouver sous un angle vital si neuf que rien ne permet de l'envisager. Non. La glace joue serré. La glace est une glace. L'armoire une armoire. La chambre une chambre, au deuxième étage, rue de l'Estrapade (Cocteau, 1991: 13).

Ese «angle vital si neuf que rien ne permet de l'envisager» sugiere la existencia de otras realidades desconocidas, psíquica y sobrenatural.

Por otra parte, el narrador de la novela también comenta los medios que permiten acceder a esta realidad invisible. El sueño, según lo define en la obra, derriba las coordenadas espaciales y temporales sobre las que se asienta nuestro sistema de valores y referencias, nos aleja de nuestro mundo y nos abre las puertas de otras dimensiones. Ofrece asimismo la extraña y sorprendente velocidad del nadador inmóvil. Transporta al durmiente a los límites más alejados del mundo real: «Le sommeil possède son univers, ses géographies, ses géométries, ses calendriers. Il arrive qu'il nous reporte avant le déluge. Alors nous retrouvons une mystérieuse science de la mer. Nous nageons, et nous croyons voler sans effort» (Cocteau, 1991: 107-108).

Cocteau, en los versos de *Plain-chant*, obra escrita el mismo año que *Le Grand Écart*, describe el mundo del sueño, adonde se ha adentrado el amado (Raymond Radiguet, sin duda), en términos que evidencian la maraña y el carácter ilimitado de lo temporal y espacial: «Où ton regard va-t-il [...] / [...] Abandonne, ô ma reine, ô mon canard sauvage, / Les siècles et les mers; / Reviens flotter dessus, regagne ton visage / Qui s'enfonce à l'envers» (Cocteau, 1999: 362). En *Journal d'un inconnu*, precisa, a este respecto, con más nitidez la naturaleza del mundo onírico:

Dans le rêve [...]. La mémoire n'y observe plus notre règle. Morts et vivants se meuvent ensemble [...]. Elle est libre. Elle compose. Elle compile. Elle mélange. Elle nous offre des spectacles d'une vérité supérieure au réalisme qui n'est que plate obéissance à nos limites. Elle nous illimite et bouleverse la chronologie (Cocteau, 1953: 153-154).

Et le rêve lui-même qui nous permet de vivre en une seconde des intrigues aussi volumineuses que celles de Proust (Cocteau, 1953: 167).

Sin duda, los atributos del sueño y el poder cognitivo que ofrece, revelador de la verdad secreta oculta tras nuestra estrechez dimensional, le viene, en el pensamiento coctaliano, de su cercanía con la muerte.

Por otra parte, como también se desprende del citado comentario narratorial, el sueño no solo nos abre «la boîte des dimensions humaines» (por utilizar una de las anotaciones del narrador del *Potomak*), sino que nos permite además adentrarnos en un tiempo que supera nuestra corta existencia individual y puede remontarse incluso al Génesis, al origen del mundo y del hombre («nous reporte avant le déluge»).

Ciertamente, para Cocteau, el sueño le pone en contacto con su noche interior, y, sin duda, en su pensamiento ese yo profundo supera los límites del individuo (Magnan, 1993: 86). Varios son pues los beneficios que se le ofrecen al durmiente, y uno de ellos es, en efecto, el de acceder a «los fenómenos del infinito», como ese monstruo confinado en el acuario de la plaza de la Madeleine, el Potomak, que ha dado nombre a otra célebre novela del poeta. Precisamente, y como ha destacado Clément Borgal (1989: 152), en la «Berceuse» del *Potomak* el sueño funciona a modo de revelación del origen del hombre, producto y elemento constitutivo del cosmos (Cocteau, 2006: 214-215). Abre los ojos al descubrimiento de nuestra alma, no entendida en su individualidad, sino como un fragmento indiferenciado («Nous avons tous la même âme, ou mieux, de l'âme») de lo divino («Dieu fragmentaire»): «plus ou moins grande la dose, mais chacun héberge Dieu». Asimismo, en *Le Secret professionnel*, Cocteau sostiene que el poeta encuentra en sus profundidades interiores los secretos del universo (Cocteau, 1995: 516)¹⁶. Acaba, asimismo, precisando que la noche del cuerpo humano no es sino una mínima parte integrada, perfectamente imbricada, en una serie infinita de macrocosmos y continente, a su vez, de otra multitud infinita

¹⁶ Según Cocteau, el descenso a su mina interior le permite, a su vez, al poeta acceder a una revelación espiritual y al conocimiento de la realidad de la condición humana y de una trascendencia que desborda al individuo. Por ello no podemos entender la creación poética de Cocteau como una práctica narcisista ni como una mera exploración del inconsciente, tal y como era éste entendido desde un punto de vista freudiano, contra el que, sin duda, reaccionó.

de microcosmos¹⁷. Volverá, años más tarde, sobre esta idea acerca de «l'infini du corps humain», en *Journal d'un inconnu*¹⁸. Por tanto, el sueño, como la poesía, al sondear en la noche que cada uno contiene procura al hombre, presa de sus limitaciones, un alentador contacto con lo ilimitado. Así el durmiente acaba pareciéndose a ese «paralítico dormido que, en sueños, camina» («un paralytique endormi, rêvant qu'il marche»), una imagen recurrente en la obra de Cocteau que no deja de evocarnos cierta similitud con las últimas palabras del discurso narratorial que estamos comentando: «Alors nous retrouvons une mystérieuse science de la mer. Nous nageons, et nous croyons voler sans effort». Por otra parte, tras esta extraña motricidad se revela la adquisición de una materialidad diferente, más ligera e ingrávida, en una nueva aproximación, que el narrador sugiere de forma algo velada, del durmiente al muerto.

También el estado de semi-consciencia inmediato al despertar, parecido a ese «entre chien et loup», en el que gusta situarse el poeta, nos procura, según explica el narrador, una clarividencia excepcional, del orden de lo instintivo y primitivo, que nos permite descubrir esta verdad secreta del hombre, de la vida y del universo, y en especial la muerte («un univers terrible», «le vide»). La vigilia o realidad, dominio de una «inteligencia deformadora y orgullosa» (Borgal, 1989: 152), torna finalmente imposible, mediante el engañoso artificio del placer («les petits jouets que l'homme invente»), el acceso a tal conocimiento espantoso:

Au réveil, c'est en nous l'animal, la plante qui pensent. Pensée primitive sans le moindre fard. Nous voyons un univers terrible, parce que nous voyons juste. Peu après l'intelligence nous encombre d'artifices. Elle apporte les petits jouets que l'homme invente pour cacher le vide. C'est alors que nous croyons voir juste. Nous mettons notre malaise sur le compte des miasmes du cerveau qui passe du rêve à la réalité» (Cocteau, 1991: 126-127).

Es precisamente en ese estado de letargo lúcido («léthargie lucide») donde, en opinión de Cocteau, tiene lugar el proceso de creación poética. En *La Lettre à Jacques Maritain* alude a su obsesiva búsqueda del sueño o de ese estado entre dos luces como indispensables para la germinación de sus obras, que, por consiguiente, resultan ser

¹⁷ «Imaginons une de ces molécules peuplée d'êtres lucides comme nous, gravitant, vivant, rêvant, entourés de vide et voyant à distances inégales, dans ce faux vide, d'autres molécules qui les chauffent, qui les éclairent, qui gravitent» (Cocteau, 1995: 517).

¹⁸ «L'individu est une nuit constellée de cellules qui baignent dans un support de fluide magnétique. Elles gravitent à l'égal de ces cellules vivantes ou mortes que nous appelons astres, et dont les espaces qui les séparent se retrouvent en nous» (Cocteau, 1953: 25). «[...] la matière dont nous sommes faits est beaucoup plus éloignée de nous que n'importe quelle galaxie observable» (Hatte, 2007: 169).

«histoires des fantômes», testimonios de las incursiones del poeta en ese otro mundo¹⁹.

Asimismo, la droga proporciona al escritor un estado semejante al del sueño y cercano a la muerte, lo que le permite acceder al más allá invisible y misterioso. Ello probablemente explique, entre otras cosas, la adicción de Cocteau al opio. Como muy bien ha destacado Enrico Castronovo, el poeta, cuando nos describe su experiencia con la droga, suele recurrir a términos extraídos de un campo léxico fúnebre, combinados con expresiones que remiten a una corporeidad distinta, análoga de la que caracteriza a los muertos y su dominio. Además, al entumecer el organismo, aturdir los sentidos y, por tanto, anular el contacto con el mundo exterior, el opio le permite concentrar la atención en su interioridad (Castronovo, 2008: 208-212).

Pues bien, la droga desempeña también un papel muy importante en *Le Grand Écart*. A ella recurre el afligido Jacques Forestier para suicidarse, tras su desengaño amoroso. A la descripción de las sensaciones y síntomas que tal sustancia desencadena en el joven personaje el autor le ha dedicado un capítulo entero de los once de que consta la novela, incluyendo el epílogo. El narrador atribuye al estupefaciente un significado parecido al del sueño, sobre el que ya se ha manifestado, según hemos intentado esclarecer. Aplica esencialmente la misma teoría y, en especial, lo hace en términos muy similares a los empleados por el propio autor en su poesía crítica:

Jacques s'élève. Il perd ses bornes. Il voit le dessous des cartes.[...]. La nuit du corps humain possède ses nébuleuses, ses soleils, ses terres, ses lunes. [...] Notre mort détruit des univers et les univers de notre ciel sont à l'intérieur d'un personnage dont la taille déconcerte. Dieu contient-il le tout? Jacques retombe (Cocteau, 1991: 146-147).

Podemos reconocer en este comentario el motivo de la liberación de los límites dimensionales, del carácter infinito del yo profundo y de su imbricación con lo divino.

Sin duda, el narrador manifiesta una verdadera obsesión por la muerte. Ya hemos mencionado la fábula del gesto de la Muerte, donde esta, representada por una figura femenina que se le aparece a un joven jardinero persa y conversa, posteriormente, con un príncipe, se sirve de un lenguaje (gestual) misteriosamente confuso y ambiguo, como el del oráculo de Delfos²⁰ que consulta Edipo, para cegar al hombre y

¹⁹ «À cette époque je m'exerçais au rêve. J'avais lu que le sucre faisait rêver; j'en mangeais des boîtes. Je me couchais tout habillé deux fois par jour. Je me bouchais les oreilles avec de la cire afin que mes rêves prissent racine plus loin que dans les bruits extérieurs. *Le Cap de Bonne-Espérance, Le Grand Écart, Thomas l'imposteur*, sont des histoires de fantômes» (Cocteau, 1983b: 55).

²⁰ El oráculo presenta en efecto la tensión mántica «ni decir ni callar», o decir y callar, sin desvelarlo ni esclarecerlo todo al mismo tiempo, de donde procede su ambigüedad. Edipo acaba sabiendo, por el oráculo, que será parricida e incestuoso, pero ignora que Pólipo y Mérope no son sus verdaderos pa-

así acometer su terrible empresa. El apólogo evidencia asimismo la ironía trágica: intentando esquivarla, el hombre no hace sino cumplir sus designios, al igual que en la historia mítica de Edipo, pues los padres conducen al hijo a su pérdida anunciada pensando que con abandonarle se podría evitar. Dicho exemplum encuentra todo su significado en la escena en la que Jacques encierra y esconde a Germaine en la habitación vacía de Maricelles, creyendo que así podrá impedir su encuentro con Stopwell, sin embargo, obrando así no logra sino facilitar su acercamiento, sin dejar, por consiguiente, de contribuir al fatal desenlace. El hombre cree poder escapar a la tiranía de la muerte, como el rey tebano a su destino criminal. Falaz ilusión, pues no tenemos elección y su poder se muestra ineluctable.

Al final de la novela, más concretamente al inicio del capítulo IX (Cocteau, 1991: 139-140), el narrador retoma, en un claro eco a lo anteriormente comentado, sus reflexiones sobre la muerte, esta vez no bajo forma de apólogo, sino mediante un discurso bastante poético que gravita en torno a la metáfora del tren. Como ya hiciera Jorge Manrique en *Coplas por la muerte de su padre*, él también expresa su pensamiento sobre la inestabilidad de la fortuna y el poder igualitario de la muerte («Malgré la différence des classes, la vie nous emporte tous ensemble, à grande vitesse, dans un seul train, vers la mort»), la fugacidad del tiempo, las timadoras ilusiones humanas, el frágil placer que nos procura la vida («Mais, hélas, le trajet nous enchante, et nous prenons un intérêt si démesuré à ce qui ne devrait servir que de passe-temps qu'il est dur, le dernier jour, de boucler nos valises») y el cumplimiento inexorable de nuestro terrible destino, mal que nos pese («On voudrait de longues haltes en rase campagne», «On essaye de lire; on approche»).

También nos presenta y define al emisario de la muerte: el ángel.

[...] Il se couche à plat ventre sur ceux qui vont mourir, et pour statufier guette leur moindre distraction.

La mort l'envoie; on dirait ces ambassadeurs extraordinaires qui épousent à la place des princes. Aussi le font-ils avec indifférence.

Un masseur n'est plus touché par la peau des jeunes femmes. L'ange travaille froidement, cruellement, patiemment, jusqu'au spasme. Alors, il s'envole (Cocteau, 1991: 142).

Manteniendo su pensamiento bien lejos de los querubines que nos ofrece la tradición cristiana, nos presenta a un ente feroz, frío y cruel, sirviente incondicional, obrero implacable e infatigable a las órdenes de la muerte.

Y lo más sorprendente, nos describe su empresa mortal como un cortejo amoroso que ejecuta con indiferencia, pues es mero embajador de la novia, la muerte,

dres. Alejándose de ellos no hace sino acercarse a su destino. El oráculo le revela solo en parte la verdad.

quien ha delegado en él todos sus poderes, encargándole negociar y concluir o no el acto nupcial.

Finalmente, lo acaba comparando con «un cirujano que administra cloroformo» y con las «boas que, para poder comerse una gacela, se dilatan poco a poco, como una mujer cuando va a dar a luz», símiles que destacan su naturaleza monstruosa, porque híbrida, pues parece poseer un algo tanto animal como humano.

A este respecto, encontramos ciertas analogías con otro episodio interpolado por el narrador, que funciona como una *mise en abyme* de la historia por venir. Nos referimos a la descripción de una corrida de toros que figura en el abanico de Mme Râteau y en la que se nos representa la muerte del torero (Gallito) como una extraña, trágica y fúnebre unión amorosa y erótica, en una clara prefiguración del suicidio de Jacques Forestier:

Rien ne ressemble plus à un coucher de soleil qu'une corrida.
Le taureau, inclinant gracieusement son cou puissant, son front large et frisé d'Antinoüs, regardait la foule et enfonçait sa corne dans le ventre du matador à la renverse [...]» (Cocteau, 1991: 95).

«À la renverse» se puede interpretar no solo como la caída de espaldas del matador por el embiste del pitón, sino también en el sentido figurado, como quien se siente aturdido y extasiado bien por la hermosura del animal, que como sabemos, es el encargado de ejecutar las órdenes de la muerte, o bien al sentir su vientre penetrado por el cuerno, en un gesto que contiene innegables connotaciones eróticas.

Aquí el toro es, al igual que el ángel, un emisario, de la Dama Blanca (apelativo con el que Cocteau se refiere a la muerte en *La Corrida du 1^{er} mai*), su doble; sin duda, de un atractivo encantador, como se desprende de la calificación del narrador, que trata de destacar la especial gracia de sus movimientos («inclinant gracieusement son cou») y «su testuz ancha y ensortijada de Antínoo», un joven, según refiere la mitología, de delicada belleza, amado con intensa pasión por el emperador romano Adriano, que, tras su muerte, fue adorado como una divinidad.

El narrador modula su voz para mostrar que no se trata de una lucha entre el hombre y la fiera, sino, más bien, de la formación de una pareja o acaso incluso de una cópula, que resulta mortífera.

Pero también podría sugerir esas nupcias entre la mitad luminosa y la mitad sombría de uno, entre consciente e inconsciente, lo que posibilita el grato estado entre dos luces, del que ya hemos hablado. ¿Acaso el narrador no establece en su discurso una analogía entre la corrida de toros y el crepúsculo? De hecho, el narrador explicará más tarde, entre los efectos de la droga y en la proximidad de la muerte, una experiencia que se asemeja a este espectáculo tauomático: «la fin d'une corrida mêle le public des places de soleil et des places d'ombre; le tumulte de la drogue mêlait en Jacques sa moitié d'ombre et sa moitié de lumière»? (Cocteau, 1991: 146). Cierta-

mente, el crepúsculo es el equilibrio perfecto entre día y noche, luz y oscuridad, y puede evocar tanto la unión entre vida y muerte, como entre el yo superficial y el yo profundo, el elemento masculino y el elemento femenino que conviven en la misma persona. Para Jean Cocteau en el fondo de la noche interior se agazapa, sin duda, la muerte, lo uno lleva a lo otro y está íntimamente relacionado.

Así pues, son bastante frecuentes las intervenciones narratorias y en ellas encontramos un eco manifiesto del conocimiento del que es portador el poeta y en especial, de su forma personal de concebir los arcanos del ser y del universo.

Sin embargo, hemos de precisar que el narrador, en estos discursos, repletos de aforismos, no pretende, según parece, esclarecer las ideas y, por ende, que se le comprenda. Se expresa de forma bastante densa y rápida, recurriendo la mayoría de las veces a una «esthétique du minimum», que acaba otorgando a sus palabras un carácter críptico y hermético. Sin duda, cuanto revela es en realidad ininteligible y, a lo sumo, guía al lector a *entrever* una verdad inaccesible a los sentidos y al entendimiento, pues es del orden de lo misterioso²¹. En este sentido, su expresión se asemeja a las peculiaridades del lenguaje poético, tal y como lo concebía Cocteau, el cual, en tanto que encarnación de lo invisible, participa de la naturaleza misma de ese misterio que señala y presenta («l'obsession de réalité irrédelle épousera la forme» (Cocteau, 1995: 494). La Princesa al interrogar al poeta en el film *Le Testament d'Orphée*, sobre su oficio, este precisa: «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».

Por último decir que el narrador se muestra en esta novela como un poeta, tal y como lo concebía Jean Cocteau, en la acepción helénica del término, un *vates*, en busca de verdades que conciernen lo más secreto y misterioso de nosotros mismos y del universo, que desconocemos e insospechamos, pues escapan a nuestro intelecto y percepción sensible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1975): *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- BORGAL, Clément (1989): *Jean Cocteau ou De la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*. París, Presses Universitaires de France.
- CASTRONOVO, Enrico (2008): *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*. París, L'Harmattan.
- COCTEAU, Jean (1924): *Le Potomak*. París, Stock.
- COCTEAU, Jean (1953): *Journal d'un inconnu*. París, Bernard Grasset.

²¹ A ello alude también Clément Borgal cuando analiza el prefacio de *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1989: 124).

- COCTEAU, Jean (1962): *Le Cordon ombilical. Souvenirs*. Paris, Plon.
- COCTEAU, Jean (1967): «Visite», *Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du grand sommeil*. Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (1975): *La Machine infernale*, Paris. Librairie Larousse.
- COCTEAU, Jean (1983a): *Le Testament d'Orphée*. Monaco, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, Jean (1983b): *Lettre à Jacques Maritain*. Paris, Stock.
- COCTEAU, Jean (1989a): *La Difficulté d'être*. Monaco, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, Jean (1989b): *Le Passé défini III (1954)*. Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (1989c) : *Portraits-Souvenir*. Paris, Bernard Grasset.
- COCTEAU, Jean (1991): *Le Grand Écart*. Paris, Stock.
- COCTEAU, Jean (1992): *Clair-Obscur*. Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche).
- COCTEAU, Jean (1992b): *Le Livre blanc*. Paris, Passage du Marais.
- COCTEAU, Jean (1995): *Le Secret professionnel*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*. Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche/La Pochothèque).
- COCTEAU, Jean (1999): *Plain-Chant*, in *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- COCTEAU, Jean (2005): *Le Passé défini IV (1955)*. Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (2006): *Œuvres romanesques complètes (Le Potomak, Le Grand Écart, Thomas l'imposteur, Le Livre blanc, Les Enfants terribles, La Fin du Potomak, Drôle de ménage, Nouvelles et autres textes brefs)*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- COULON, Francis (1979): «Le Grand Écart, arcanes et cachotteries», *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (Le Romancier), 45-61.
- DÍEZ, Miguel (2009): «El gesto de la muerte: aproximación a un famoso apólogo». *Especulo*, 41 [consulta en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html>; 29/12/2009].
- HATTE, JENNIFER (2007): *La langue secrète de Jean Cocteau. La mythologie personnelle du poète et l'histoire cachée des Enfants terribles*. Berna, Peter Lang.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil (Poétique).
- LINARES, Serge (2000): *Cocteau. La ligne d'un style*. Lieja, Sedes/HER.
- LINARES, Serge (2005): «Dans la fabrique du *Grand Écart*», in Pierre Caizergues (dir.), *Jean Cocteau, quarante ans après (1963-2003)*. Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry.
- MAGNAN, Jean-Marie (1993): *Cocteau, l'invisible voyant*. Paris, Marval.
- MILORAD (1979): «Romans jumeaux ou de l'imitation». *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (Le Romancier), 87-107.

- OXENHANDLER, Neal (1972), «Le mythe de la persécution dans l'œuvre de Jean Cocteau». *La Revue des Lettres Modernes*, 298-303 (*Jean Cocteau*, 1: *Cocteau et les mythes*), 91-107.
- PRADO, Javier del, Juan BRAVO y Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.