

## Comunicaciones

**Área temática de las jornadas:** Intersecciones: Culturales, epistemológicas, ontológicas, disciplinares

### *Etonne-moi: Cocteau-Satie-Picasso*

**Laura Valeria Cozzo**  
lauretta@filo.uba.ar

**Universidad de Buenos Aires**

#### **Resumen**

Hace un siglo, el 18 de mayo de 1917, subió a escena en el Théâtre du Châtelet de París un espectáculo sorprendente. Se trata de *Parade*, uno de los clásicos de los Ballets Russes, exitosa compañía dirigida por Serge Diaghilev que reunió en este caso a algunos de los artistas más audaces del momento: el aún joven, pero ya polémico poeta Jean Cocteau; un Erik Satie maduro, pero igualmente revolucionario; y Pablo Picasso, en busca en esos tiempos de un estilo neorrealista que renueve su arte. Superado el shock, es innegable que se trata del primer ballet moderno en su totalidad, que da cuenta de la capacidad experimental y visionaria de las expresiones artísticas residentes en la Ciudad de la Luz y que resultarían un gran estímulo para las incursiones posteriores en el mundo artístico desde todos los puntos de vista, plástico, musical, narrativo y coreográfico. Guillaume Apollinaire lo definió como “une sorte de surréalisme”, acuñando así el término con el que se identificará el movimiento más radical que se haya erigido contra toda realidad canonizada. El objetivo de nuestro trabajo será observar qué volvió único a *Parade*: su concepción, el proceso para su realización y sus repercusiones, sobre todo las huellas que dejará en la historia de las artes escénicas.

**Palabras clave:** Cocteau- Satie- Picasso- ballet- vanguardias.

#### **Abstract**

A century ago, on May 18, 1917, a surprising spectacle took the stage at the Théâtre du Châtelet in Paris. This is *Parade*, one of the classics of the Ballets Russes, a successful company directed by Serge Diaghilev that brought together some of the most audacious artists of the moment: the still young, but already controversial poet Jean Cocteau; a mature but equally revolutionary Erik Satie; and Pablo Picasso, searching in those times for a neorealist style that would renew his art. Once the shock has been overcome, it is undeniable that it is the first modern ballet in its entirety, which accounts for the experimental and visionary capacity of the artistic expressions residing in the City of Light and that would be a great stimulus for subsequent forays into the world. artistic from all points of view, plastic, musical, narrative, and choreographic. Guillaume Apollinaire defined it as "une sorte de surréalisme", thus coining the term with which the most radical movement that has been erected against all canonized reality will be identified. The objective of our work will be to observe what made *Parade* unique: its conception, the process for its realization and its repercussions, especially the traces it will leave in the history of the performing arts.

**Key words:** Cocteau- Satie- Picasso- ballet- avant-garde.



## L. Cozzo: “*Etonne-moi: Cocteau-Satie-Picasso*”

### En busca de lo novedoso

Con tan solo diecinueve años, Jean Cocteau era un mimado niño prodigio en busca de una poética personal que se codeaba con grandes personalidades de su tiempo como Catulle Mendès o Marcel Proust. Hasta que un día su vida y su arte cambiaron cuando comenzó a vincularse con otros nombres emergentes que iban a abrirlo a nuevas formas de llevar a cabo la creación artística. Si bien se había ya iniciado en la literatura, estas primeras influencias que lo harían romper con su incipiente producción anterior no provinieron del ámbito de las letras.

Uno de ellos fue Serge Diaghilev, el fundador de los Ballets Russes, quien lo introdujo en el círculo del ballet y el teatro. El empresario fue, según el poeta, quien lo despertó con un toque de atención que no dejaría de resonar en sus oídos hasta el día de su muerte: “étonne-moi”. Este desafío lo apartó de una carrera literaria superficial que tanto éxito le había traído ya, sin embargo, lo catapultó a entrar por segunda vez en el mundo del arte, pero ahora con un estilo diferente, anticonformista y desconcertante. Como el ave fénix, Cocteau se propone la muerte de ese príncipe frívolo, charlatán y ridículo en el que la adulación fácil lo había convertido para renacer de sus cenizas de la mano de *Parade*, ese ballet irracional que se estrenó hace casi un siglo, el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet, con el que sorprendió primero a Diaghilev y que luego escandalizaría a conservadores y entusiasmaría a vanguardistas. El surgimiento del primer ballet moderno en su totalidad muestra de la capacidad experimental y visionaria de las expresiones artísticas residentes en la París de las primeras décadas del siglo XX, resultaría un gran estímulo para las incursiones posteriores en el mundo artístico desde todos los puntos de vista: plástico, musical, narrativo y coreográfico.

El objetivo de nuestro trabajo es observar la singularidad de este proyecto que marcaría un antes y un después en las artes combinadas, pero sobre todo en el camino a recorrer por el joven poeta.

### *L'oeuvre-à-trois-têtes*

*Parade* marcará un hito tanto en la historia del ballet como en la poética de Cocteau, primer testimonio del paso de una estética bajo las influencias evidentes de su época a una de vanguardia, de más ruptura que continuidad con la herencia recibida. Alrededor de ella, el poeta construyó una leyenda sobre su origen en la tensión creativa generada por el choque de tres artistas geniales: él mismo, aún joven pero ya polémico; un Erik Satie maduro, pero igualmente revolucionario; y Pablo Picasso, en busca en esos tiempos de un estilo neorrealista que renueve su arte.

La idea ya estaba cuando, en enero de 1914 —aunque la idea estaba en su mente y su diario en julio de 1911—, Cocteau presenta a Stravinski una idea para un ballet que no se concretará, *David*. En tres tiempos de ballet se escenifican tres episodios extraídos de los dos primeros libros de Samuel: la victoria contra Goliat, el canto de las mujeres de Israel y los celos de Saúl que atentan contra la vida de David, su danza frente al arco de Dios. Una noche de lunes de 1915, la del 15 de octubre, estando afectado aún al ejército, Cocteau cena en casa de Valentine Hugo y allí conoce a Satie durante un permiso. Allí mismo le propone al eremita de Arcueil una colaboración para otro ballet y este acepta su propuesta. Su idea consiste en crear un espectáculo en tres partes, algo que toma de su *David*: un bailarín negro o estadounidense o un prestidigitador chino para el primer acto; una amazona o una niña estadounidense para el segundo; un acróbata para el tercero. Desea utilizar algunos elementos de su poema *Le Cap de Bonne-Espérance*, aún en gestación; el punto en común entre ambos que quiere destacar en este gesto es su fascinación por el cine estadounidense.

El poeta polímata diseña entonces una maqueta con el decorado de inspiración cubista que permanecerá inédita; poco después se suma al proyecto Picasso, con quien intercambiaba cartas desde hacía un año tras haberlo conocido el año anterior, el gran encuentro de su vida, según el fascinado Cocteau. Desde febrero hasta mayo, en pleno conflicto bélico, la *troupe* se muda a Roma para alejarse de la tensión bélica que se respira en la Ciudad de la Luz, allí comienzan los preparativos para construir un todo con los diversos aportes: mientras la compañía de Diaghilev ensaya, Picasso se encarga de la confección del vestuario y la escenografía en el atelier del pintor futurista Fortunato Depero. Allí elabora un telón de inspiración más clásica en la que están representados algunos personajes de la *commedia dell'arte*, además de un marinero napolitano —como un homenaje a Italia— y un picador guitarrista— en recuerdo de su país natal. A esta tela que podría corresponderse con su periodo rosa, el de los arlequines y saltimbanquis, viene a contraponerse para la escenografía un paisaje de su tiempo, un conglomerado de edificios tras la entrada a un teatro parisino, toda visión urbana según ojos cubistas. La crítica recibió mal esta disonancia ignorando que justamente en este choque de estilos mostraba la novedad de la propuesta: el paso de un mundo y un arte antiguos hacia uno nuevo, mejor aún, novedoso. Tal es la idea de Cocteau que refleja la escenografía realizada por Picasso. En cambio, el pintor cambia radicalmente el libreto original al transformarlo en un solo argumento, todo gira alrededor de la promoción de un espectáculo. Otra modificación respecto de la idea original es que, en vez de disociar la voz de los personajes haciendo que los parlamentos correspondientes fueran dichos por un solo actor con un amplificador como quería inicialmente Cocteau, por sugerencia de Picasso son los mismos personajes los que los emiten, pero a través de megáfonos y así se reasocian cuerpo y voces enunciativas. Estos cambios borran así toda reminiscencia a *Petrouchka*, un ballet de Stravinski y Fokine: *Parade* no debe ser un ensueño sino “un ballet de la vida real”. Otro cambio que se impondrá en este sentido: surgen los managers, que en una primera versión no existían, sino que se trataba de una voz *en off*, amplificada, que enunciaba con frases hechas los rasgos de los personajes y a la que Cocteau considera luego una insoportable falta de equilibrio. Ahora bien, pasan de ser tres inicialmente a dos, un francés y un estadounidense y dejarán de ser simples hombres-sándwich para convertirse en auténticas construcciones cubistas de tres metros de alto, un par de retratos con movimiento, monstruosos seres sobrehumanos que encarnan una falsa realidad escénica frente a los personajes simplemente reales. Respecto de sus contrarios, aquellos que convierten en danza una serie de gestos reales, Massine —quien está a cargo de la coreografía y que también encarnará al prestidigitador chino— agregará una mujer acróbata para poder incluir una versión paródica de un *pas de deux*. Por lo demás, los movimientos de la danza serán muy respetuosos de la propuesta original, incluso en detalles muy precisos y que se observan en sus notas de trabajo con indicaciones manuscritas de Cocteau.

Quien permanece en París es Satie, aunque mantiene una correspondencia donde va comentando su trabajo día a día. De todos los involucrados, es el menos entusiasmado y el más reticente respecto del resultado final. Hay cierta dificultad de conexión entre el músico y el poeta que se volverá evidente en un futuro no muy lejano —como se aprecia en los *Cuadernos de un mamífero* que la década siguiente se publicarán en algunas revistas. Si bien sigue los lineamientos generales recibidos por el poeta, en su correspondencia con la joven Valentine confiesa preferir los aportes de Picasso y por eso no incluye esa gran cantidad de ruidos modernos que tampoco eran del agrado del español y menos aún de Diaghilev —deja afuera sirenas, revólveres y aeroplanos, pero acepta algunas máquinas de escribir. Influida por el jazz que atraviesa el Atlántico, Satie compone para este ballet el primer *ragtime* escrito en Francia, el *Ragtime du Paquebot*.

## L. Cozzo: “*Etonne-moi: Cocteau-Satie-Picasso*”

Así, lo que iba a ser, al principio, sobre todo, creación personal del joven de letras con la colaboración, limitada y controlada, de otros artistas se ve cambiado y enriquecido por los otros. La inmediata complicidad entre Satie y Picasso sobre todo y el compromiso de todos los participantes con la obra hacen que estos se la apropien, dejando casi fuera a su impulsor, el cual se queja de esto en una carta a una amiga de su necesidad de “faire comprendre à cher Satie en pénétrant les brumes d’apéritif que je suis tout de même pour quelque chose dans *Parade* et qu’il n’est pas seul avec Picasso” (Cocteau 1570-1571). Otro poeta, Guillaume Apollinaire, respetado y venerado por todos los jóvenes y vinculado con los medios gráficos para los que escribía con frecuencia, se vincula al proyecto. Una amistad fraterna y una camaradería cómplice se establecerá entre los artistas más jóvenes; una muestra de ello es que los testigos del casamiento de Picasso con la bailarina rusa Olga Khokhlova en julio de 1918 serán Max Jacob, Apollinaire y Cocteau. El autor de *Alcools* los acompaña de cerca en el proceso de creación y puesta en escena del primer ballet moderno. En abril envía una foto suya a Léon Bakst, quien estaba colaborando con los preparativos en Roma y escribe: “Cocteau m’avait dit combien vous étiez gentil. Je crois qu’il était encore loin de la vérité.” y agrega respecto de la obra: “Je me doute bien que ce travail en cours doit être charmant et profitable. Je suis certain que vous préparez là-bas de belles choses et tenez moi pour votre ami” (Catálogo, 2011, 12).

Apollinaire también escribe la presentación de la obra para ser incluida en el programa y que es publicada el 11 de mayo de 1917 en *Excelsior*. En “Les Spectacles modernistes des Ballets Russes – *Parade* et l’esprit nouveau”, la nueva obra es descrita como “une sorte de surréalisme”, término que años después será apropiado por André Bréton con un sentido completamente diferente, pero al cual quedará por siempre asociado. Allí Apollinaire destaca la originalidad de *Parade*: una combinación jamás antes lograda de varias disciplinas artísticas, como la pintura y la danza, son el signo de un arte más completo por venir. En la misma publicación periódica, aparece en la víspera del debut otro artículo firmado por Cocteau acerca del sentido que quiso darle: “une oeuvre qui cache des poésies sans la grasse enveloppe du guignol”. Otras reseñas incitarán a la polémica por estallar: *Parade* será “un spectacle appelé à faire sensation”, según *Le Canard enchaîné*, y “une énorme galéjade de plaisantin à l’imagination cubiste”, con tono de “se promete escándalo” desde *Le petit bleu* (Cocteau 1573).

*Parade* presenta ante los ojos del espectador el anticipo de un espectáculo que nunca verá pues su público lo ignora. Unos managers monstruosos, charlatanes que recuerdan a los pregones de circos y ferias, intentan promocionar la obra que se brinda en el interior de un teatro. Fracaso: nadie entra. Extenuados ante sus esfuerzos en vano, caen desplomados uno sobre otro. Entonces de la sala vacía salen los artistas que, a su vez, se suceden en la puerta, intentando explicar en qué consiste el espectáculo del interior a través de sus representaciones.

Mucho se ha dicho sobre el gran estreno de *Parade*. Cocteau ha narrado un verdadero escándalo con público enfurecido que, a punto de agredir físicamente a los artistas, abandona la sala de prisa confundiendo a Apollinaire en uniforme de servicio con algún representante de las fuerzas del orden. Los diarios reflejan un conjunto de opiniones divididas, más numerosas de lo que se supondría en tiempos de guerra; tan sólo *Le Canard enchaîné* refiere a una verdadera batalla por culpa de la oposición de un grupo de imbéciles, los cuales fueron fácilmente doblegados. En la sala parecen haberse mezclado silbidos y aplausos; cuántos de los unos y de los otros, depende de la opinión y el gusto de cada crítico. Para *Le temps*, se trata de “une farce d’atelier, médiocrement divertissante”, mientras *Le Gaulois* considera a la obra “un défi au bon goût et au bon sens”. Mucho, seguramente, tuvo que ver que *Parade* fuera asociada a *Sylphide*, un ballet de Fokine con música de Chopin, lo suficientemente clásico como para destacar mucho

más los rasgos vanguardistas de ruptura de la otra propuesta. También influyó el haber transgredido convenciones de su tiempo, como sacar a los artistas plásticos recluidos en sus ateliers de Montmartre y Montparnasse para reducirlos a escenógrafos y vestuaristas teatrales. Cabría mencionar también la simplicidad de la propuesta frente a la complejidad del arte escénico de su tiempo, incluidos los Ballets Russes, cuya estética sin embargo dinamita *Parade* desde su seno: la mayor audacia, y esa es la enseñanza de Satie, es ser simple.

Aquello que más críticas recibió fue el aporte de Picasso: el público no comprendió el porqué de los contrastes tanto entre el telón y la escenografía como entre los trajes coloridos de los bailarines y las rígidas construcciones de los managers. Según *Le Temps*, no desagradaron tanto estos últimos como la figura del caballo bicéfalo, que estaba inspirado en un elefante que Cocteau había visto en el circo Medrano y cuya maltrecha presencia en escena hizo que los adultos se sintieran tratados como niños. Gran repercusión tuvo también la música, con opiniones divididas: si bien hubo una mayoría de voces favorables, otras se elevan en su contra. Por un lado, el crítico Henri Maxel refiere a melodías simples desnudadas por una orquesta limitada que recordaban a Bach, observándose una voluntad curiosa que lo alejaba de la tendencia moderna del envolvimiento melódico de Debussy o Stravinski; por el otro, *Carnet de la semaine* se queja de la disonancia de las fugas de penoso clasicismo en medio del entorno cubista. Con quien la crítica es más indulgente, incluso benévola, es con Massine, aquel cuyo trabajo había seguido más las indicaciones del poeta. Sus coreografías se adaptan en cambio al espíritu del cubismo, según *Le Figaro* tanto su actuación, como la de Mille Lopokova en la piel de la acróbata, son las más elogiadas. A las críticas negativas responde Cocteau con la pluma; Satie, menos diplomático, le envía al crítico Jean Poueigh, especialmente vehemente con la obra, unas líneas a la redacción: “Monsieur et cher ami - vous êtes un cul, un cul sans musique! Signé Erik Satie”. Acusado de difamación, el músico es condenado a ocho días de cárcel en suspenso y a abonar una considerable multa.

A pesar de la supuesta recepción negativa, la pieza no se convierte en una obra maldita, como lo lamentase Radiguet, sino que, como un nuevo clásico, pudo haber vuelto a los escenarios en una matinée consagrada a los Ballets Russes, tan solo tres años después de su escandaloso estreno —un regreso que no fue, ya que Cocteau y Satie se negaron a una representación que no estuviera bajo su control directo. Se repone en cambio en diciembre de 1920 en el Théâtre des Champs Élysées con los mismos colaboradores, pero esta vez con la aprobación unánime del público. Muchas reposiciones tuvieron lugar de aquí en más, la de Cocteau en 1923 o la de Massine en 1973, tanto para las tablas de un escenario como para las pantallas de los televisores, algunas más fieles a la representación original y otras más fieles a su propuesta rupturista, contagiadas de su fuerza provocadora —como una coproducción de 1991 entre Radio France y la Metropolitan Opera de Nueva York, en la que *Parade* se militariza y, en manos de John Dexter, se vuelve una denuncia contra lo absurdo de la guerra. Como afirma Fraigneau, *Parade* abre el periodo militante del arte moderno.

### **A modo de conclusión**

A un siglo de su estreno, ¿cuál es el significado de *Parade*? Mucho y nada a la vez dijo Cocteau. Con motivo de su primera reposición, afirmó que:

Ne cassez pas *Parade* pour voir ce qu’y a dedans. Il n’y a rien [...] *Parade* n’a aucun sens. *Parade* est une parade. *Parade* est sans symbole. [...] *Parade* n’est pas cubiste.

## L. Cozzo: “*Etonne-moi: Cocteau-Satie-Picasso*”

*Parade* n'est pas futuriste. *Parade* n'est pas dadaïste. [...] *Parade* n'est pas sublime. *Parade* est simple comme bonjour (Cocteau 1577).

Dos años después, en cambio, de ese pasatiempo sin misterio ni profundidad alguna asegura que oculta la parte más dolorosa de sí mismo. Aparentemente contradictorio, no lo es en absoluto de parte de quien aseguraba ser una mentira que decía siempre la verdad. Una ficción, en tanto mentira, que oculta y a la vez devela su ser más íntimo, su verdad más profunda. En la primera obra poética que Cocteau reafirma como propia —renegará de sus tres primeros libros de poesías a los que no volverá a editar; *Le Potomak* ya ha sido escrito, pero todavía no verá la luz hasta que termine la guerra—, está presente el hilo conductor de la poética cocteaniana: la figura del poeta se va construyendo en las obras que compone y lo componen. Aún en las épocas de mayor renombre, este Orfeo moderno sentirá siempre la incomprensión del público y la crítica hacia una obra total que parece tan simple y a la vez tan hermética. Así, en *Parade*, según Pierre Caizergues, el poeta es ese mánager torpe y monstruoso, incomprendido, que intenta en vano atraer a la expresión de su arte más profundo, recurriendo a la ayuda de sus amigos —los que aquí lo rodearon y los que se sucederán como el ya mencionado Radiguet y más tarde Jean Marais—, mas (incluso así) solo logrando interesar a nivel más superficial, como una sala que es meramente contemplada desde el exterior, sin animarse nadie a penetrar en su misterioso interior. “Derrière la farce se cache la difficulté d’être” (1577).

### **Bibliografía**

Bernheim, Cathy. *Valentine Hugo*. Barcelona: Parcifal Ediciones, 1991.

Cocteau, Jean. *Théâtre complet*. París: Gallimard, 2003.

Fraigneau, André. *Cocteau par lui-même*. Paris: Minuit, 1969.

Menaker Rothschild. *Picasso's "Parade"*. Londres: Sotheby's Publications, 1991.

Satie, Erik. *Sobre música, músicos y otras memorias*. Santiago de Chile: La Pollera Ediciones, 2018.

Catálogo de la subasta (Apollinaire, Cocteau y otros) en el Hôtel Drouot –sala 8, jueves 31 de marzo 2011. Bibliore.com. Web. 14 nov 2018.