

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de  
**PAULA ANSALDO**  
**FWALA-LO MARIN**  
**LETICIA PAZ SENA**  
**EUGENIO SCHCOLNICOV**

# **Perspectivas sobre la dirección teatral:** teoría, historia y pensamiento escénico



# Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo  
Fwala-lo Marin  
Leticia Paz Sena  
Eugenio Schcolnicov

**Colecciones  
del CIFFyH**



Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico  
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.  
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y  
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •  
Área de  
**Publicaciones**

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



## El poeta de dos cabezas (una para escribir y la otra para dirigir)

Laura Valeria Cozzo\*

Entre los debates que agitan la vida teatral, señala Didier Plassard (2014), se destaca aquel que se establece entre el autor de una obra y el director de su puesta en escena, ambos protagonistas de este mágico encuentro, tensión que se ha incrementado con la progresiva afirmación, a partir de los primeros años del siglo pasado, de este último como artista creativo. Ahora bien, cuando ya la separación entre ambos extremos parece más que consumada, ¿qué sucede cuando ambos polos, el de la escritura y el de la representación, se vuelven a unir en un único artista? ¿Cómo un artista se forma/se transforma en director de su propia obra, cómo construye su propia “bitácora de dirección”?

El teatro o, mejor dicho, retomando su tipología, la poesía de teatro ocupa un lugar privilegiado en la obra de Jean Cocteau. Primero, autor. Luego fue ganando mayor presencia en escena ocupando los roles de escenógrafo, vestuarista y sobre todo director de la puesta en escena de sus propias obras. Siguiendo esta evolución en la trayectoria artística de este célebre *touche-à-tout*, nuestro trabajo buscará profundizar en el carácter fundamental del director como una de las caras esenciales de esta moneda que es la obra teatral.

### Un director nace...

En sus *Portraits-souvenirs*, Cocteau le asigna al teatro un lugar especial en sus recuerdos de infancia. Antes del dramaturgo consagrado, hubo un niño que soñaba con las fastuosas salas y los míticos artistas que se presentaban en ellas. En su serie de artículos breves y profusamente ilustrados por su autor, que iban a ser publicados en *Le Figaro* de cada sábado durante los meses de enero y mayo de 1935 recordará-recreará, por un lado, un primer período de expectativas en el que niño desea conocer el placer aún vedado de la salida al teatro de las grandes salas doradas, entre las que se destaca la Comédie-Française; por el otro, la consumación de

\* UBA

lauretta@filo.uba.ar

sus anhelos, desde las obras teatrales y el circo que entusiasman al público infantil. Paralelamente están sus juegos de niño enfermizo y por ende solitario: a modo de bálsamo en sus convalecencias (rubéola, escarlatina, apendicitis), el pequeño Jean componía su propio espectáculo lleno de intrigas, personajes y decorados fantásticos que representaba luego con su teatro construido con cartones viejos de Old England y que montaba en la vereda del número 45 de la rue La Bruyère (residencia de sus abuelos maternos y donde el poeta vivió desde su infancia). Estas ingeniosas instalaciones iban a volverse una obsesión que conservaría hasta sus épocas en el liceo Condorcet y que le harían ganarse la consideración de vago. Quien lo secundaba, su compañero René Rocher se convertiría años después en un renombrado director de teatros “de verdad”. Marcelo Mangore (Andrea Mardikian Giase, 2018, p. 55) observa cuatro fases del procedimiento creativo: la preparación (que identificamos entre la expectación del teatro adulto y las representaciones infantiles), la incubación (las postales escondidas y las conversaciones enigmáticas en la mesa familiar), luego la iluminación (las puestas durante años en la vereda del edificio donde vivía la familia de Eugène Lecomte) y finalmente la verificación (ya adulto, con participación cada vez mayor en el hecho teatral en el que se involucrara).

### **...Y un director se hace**

Si bien se inicia en la literatura siendo muy joven con tres libros de poesía de los que muy pronto renegará, serán los Ballets russes de Serge de Diaghilev quienes lo lleven hacia nuevas y novedosas formas de creación artística y, como el ave fénix, señalan la muerte del príncipe frívolo y el renacer del poeta de la noche de la mano de las artes escénicas. Los primeros acercamientos son tímidos: algunas reseñas para los programas de mano, tres argumentos para ballet (*Le Dieu bleu*, también dejado a un lado por su autor en vida, y luego *Parade* y *Les Mariés de la Tour Eiffel*, que convocaron muchas expectativas y algún que otro escándalo) pero que fueron el puntapié para subir a Cocteau en los escenarios. Durante los años 20, escribe sus primeras obras, basadas en mitos clásicos, como su *Antigone* de 1922, sobre la que dice que es más una traducción, aunque también se aprecia una reescritura-actualización en el caso de *Orphée* cinco años después, coincidiendo con la versión operística que Arthur Honneger realiza de la trágica historia de la hija de Edipo. Cabe mencionar que, bajo la ocupación

nazi de París, esta ópera, un fracaso en el momento de su estreno, volvió a escena en 1943 con escenografía, vestuario y dirección de Cocteau, en una puesta que combinó el estatismo fatal de los personajes del teatro chino con la presencia de panaderos y ciclista que, representando la agitación de los barrios de la ciudad, actualizaban el drama antiguo sin por eso disminuir su fuerza: la obra fue un éxito solo comparable con los ataques sufridos hacia el responsable de este suceso.

Volvamos a los años locos. Nos interesa destacar una primera experiencia como director que asumirá el poeta en una adaptación muy especial de un clásico moderno como es *La excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta*. Entre los meses de mayo y junio de 1924, el conde Étienne de Beaumont organiza su “Soirée de Paris” en el teatro de La Cigale. Si bien el programa afirma que se trata de espectáculos a beneficio de las viudas de la Guerra y los refugiados rusos, el verdadero objetivo es ayudar al coreógrafo Léonide Massine y promover el mecenazgo del conde. Forman parte de la programación obras de varios artistas de vanguardia, entre ellas esta nueva *Roméo et Juliette*. Director y actor (en el rol de Mercurio), Cocteau tuvo dos colaboradores: Jean Hugo deslumbró con la escenografía y el vestuario realizados junto a su esposa, Valentine; la música en vivo estuvo a cargo de Roger Desormière. La obra es estrenada el 2 de junio con gran éxito entre el público y asimismo gran divergencia de opiniones entre los críticos, tras una serie de inconvenientes previos al debut y que siguen hasta la última de su decena de caóticas representaciones. Cocteau discute con su mecenas por su falta de interés en su espectáculo al punto de suspender dos funciones, las del 21 y el 22 de ese mes, aunque luego acepta agregar dos, que iban a ser las últimas, el 27 y el 28. Otro inconveniente que surge es el elenco siempre cambiante (los bailarines no son nunca los mismos) con el consiguiente gasto de energía en una puesta en escena tan pautada y estructurada. A ello se suman problemas de salud de Yvonne George por su adicción al opio. En palabras del director debutante:

Je pleurais de fatigue. Je dormais debout. Mes camarades me poussaient en scène comme une bête. Mon habilleuse avait l'habitude de dire “avant la mort de Monsieur Jean” ou “après la mort de Monsieur Jean”, et c'est vrai, je n'ai jamais joué la scène du duel sans espérer que ma pantomime tromperait la mort, la déciderait à me prendre. En somme, deux mois de travail jour et nuit, la tristesse, les remèdes avalés pêle-mêle, firent de moi un insecte dont le costume de Jean Hugo était la carapace. On m'avait

coupé en deux comme une guêpe, j'eusse continué de vivre, d'agiter ma collerette peinte et mes jambes. Car j'ai la vie dure. Il le faut pour supporter des choses pareilles (2003, p. 1661).

Después de una experiencia agotadora física y mentalmente, Cocteau no se rinde y se pone al frente del estreno de *La Voix humaine* en la Comédie-française en 1930, en su primera colaboración con Christian Bérard. La idea del monólogo proviene de un recuerdo de infancia cuando, en esa misma sala, Mounet-Sully representó el suyo en *La Grève des forgerons* de François Coppée en 1897 (primer espectáculo de “teatro para adultos” al que pudo asistir el pequeño Jean) y que serviría en su recuerdo como matriz estilística para esta obra. La obra fue escrita en 1927, año también muy importante porque se estrenan *Oedipus rex*, la ópera de Igor Stravinski con libreto suyo, y *Orphée*, con puesta de Georges Pitoëff, quien le permitió regresar a la actuación en el rol de Heurtebise. El interés de Cocteau por la actuación está presente en la escritura de este monólogo, al que redacta no con la lengua sino con la voz: “j’ai fait la pièce en la jouant et lorsque je la lis, je la monte, j’en indique la mise en scène méticuleuse” (2003, p. 1675). Como una suerte de higiene poética, se propone con *La Voix humaine* un giro en su obra teatral y ese desvío está puesta en la puesta en escena: frente al gran despliegue de sus obras anteriores, nos encontramos aquí con una extraña austeridad en la que destaca la cruda desnudez del monólogo *a capella*. Como autor y director a la vez, Cocteau dispone una obra donde el efecto de la puesta en escena está puesto en la estructura verbal de la misma, donde el estilo se constituye a partir de una privación; con ella busca abordar problemas de orden teatral. Por un lado se presenta el desafío de representar una ausencia, un diálogo entre lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario, donde las palabras se enfrentan al silencio y dan cuenta de él, como en una película lo que sucede en el campo delimitado por el plano refiere siempre a un fuera de campo siempre presente aun ausente. Por el otro, está el desafío de presentar un tema que roza lo melodramático sin caer en el pathos, Cocteau le propone a Berthe Bovy representar el sufrimiento pero conteniéndolo: “jouer à sec”, “pas d’angoisse”, “pas de douceur en larmes (pas pleurnicheuse)”, le remarca por escrito (2003, p. 1678). Casi treinta años después, llega a la Opéra Comique en febrero de 1959 la versión musicalizada por Francis Poulenc, ocasión para la cual Cocteau (a quien encantó la entonación elegida por el músico) asume el control total sobre la puesta en escena.



El año 1937 es importante para el poeta en el área profesional que nos convoca: vuelve a dirigir una puesta teatral a partir de una obra propia (y no una sino dos veces). La primera de estas experiencias es *Oedipe roi*, adaptación libre de la tragedia de Sófocles, y que fue reescribiendo en paralelo con *Oedipus rex*. Para llevarla a escena en el Teatro Antoine, elige a una joven compañía de actores, *Jeunes Comédiens* 37, estudiantes de un curso de arte dramático de Raymond Rouleau, para completar el elenco audiciona un joven proveniente del taller de Charles Dullin llamado Jean Marais. Durante las tres semanas que duraron los ensayos, Cocteau experimenta con cómo dirigir a los intérpretes. Michel Vitold recuerda la fascinación que provocó en cada uno de ellos la técnica conmovedora del poeta que también supo actuar. A su Edipo, Cocteau le dice: “Il faut que tu comprendes les aveugles pour jouer ça” (2003, p. 1671), tras subirse al escenario con los ojos cerrados mientras repite cada frase con una entonación emocionada que sorprende a los presente. Años más tarde, reflexionará en sus diarios: el actor debe representar un texto que comprende, hacerlo vivir en el presente de la escena, representar las emociones a través de sus gestos, adecuando su *performance* a la situación. A su lado, colaborarán con él Coco Chanel (para el vestuario femenino, el de los actores estará a cargo del director) y Guillaume Monin, dando forma a las ideas que el poeta tenía respecto del vestuario y la escenografía respectivamente. La obra despertó tal vez más curiosidad que entusiasmo: algunos elogiaron la puesta en escena por su sentido de las proporciones, los colores, el ritmo y el empeño puesto; tanto el dispositivo escénico como el juego actoral imaginados por el poeta logran sorprender.

Menos agotadora que su experiencia anterior, Cocteau decide dirigir ese mismo año su primer drama medieval, *Les Chevaliers de la Table ronde*, en el que se observa una intención de modernización como ya lo hiciera con historias de la Antigüedad clásica. Si bien Cocteau manifiesta que no contó con profundos conocimientos sobre la Edad Media y sus historias antes de escribir la obra, es cierto que un cotejo con *La Queste du Saint Graal* permite descubrir muchas coincidencias que delatan un profundo conocimiento de este texto. Sin embargo, sí se observa una creatividad puesta al servicio de la puesta en escena en el joven demonio Ginifer, especie de personaje virtual que no es encarnado por ningún actor en sí y cuyas constantes metamorfosis en personajes serios introducen cómicas disonancias (a las que el autor debió dotar de ciertos rasgos propios que

lo volvieran reconocible) pero que complejizan la interpretación de los actores y la comprensión del público. Este desdoblamiento de personajes así como la presencia de una flor que habla y un tablero de ajedrez mágico exigen una puesta en escena rica en efectos escénicos, lo que dificultó su concretización y la retrasó: escrita en 1934, cuando se le presentó a Louis Jouvet, director de l'Athénée, a este le pareció demasiado confusa, por lo que debió presentarla al Théâtre de l'Oeuvre, donde aceptaron montarla recién en 1937; la misma complicación reaparece a la hora de conformar el elenco. Como su colaborador soñado, Christian Bérard, no se encontraba disponible, Cocteau decidió realizar él mismo la escenografía, entregando a Coco Chanel todo el vestuario.

La opinión de la crítica en general no es favorable, aunque críticos como Robert Brasillach de la *Revue universelle* que destacan la originalidad por el uso de la voz en off, según este, visto en cine más nunca en las artes escénicas. Si bien Cocteau no renegará de esta obra como hiciera con otras, considerará en su diario que la obra fue presentada de manera prematura y en las condiciones menos favorables. André Fraigneau, en su *Cocteau* de la serie *Ecrivains de toujours*, considera que el fracaso de la obra se debió a un escenario demasiado pequeño y a lo limitado de los recursos que fueron puestos a disposición del director, mientras aguarda aún en 1957 una representación digna de la riqueza y la complejidad de ese texto dramático.

## **La violencia de la creación teatral**

Tras un fracaso, Cocteau regresaría a las leyendas medievales en busca de revancha. Seis años después, cuando la vida cultural vuelve a nacer bajo la ocupación nazi, sube a escena en el Théâtre-Français *Renaud et Armide*. El proyecto nace a fines de 1940 por un pedido de Jean Marais, entusiasmado con el teatro clásico, de que el poeta escribiese para él una obra en verso, a cambio de lo cual este le propuso ingresar a la Comédie-Française, inmediatamente corre la voz de que Cocteau regresaría a esta gran sala y entonces su administrador, Jean-Louis Vaudoyer, ni bien escucha este rumor, le escribe para aceptar la obra aún inexistente.

Ahora bien, tras poco más de un mes de ingresar, el joven actor abandona el Français y es reemplazado por Maurice Escande. Afortunadamente, puede contar con Christian Bérard para una puesta que, según confiesa

en su diario, lo atemorizaba pero que, gracias al genio de su colaborador, resulta un gran espectáculo visual, peligroso sin embargo al punto de que “le spectacle Bérard qui est une splendeur mais qui mange le texte” (Cocteau, 2003, 1763) porque presiente que necesita de sus actores una fuerza de interpretación de la que carecen. No desdeña tampoco la importancia de la iluminación, que pase de una luz difusa para el tiempo de los encantamientos a la luz clara de la mañana cuando estos se diluyan. La puesta en escena tiene, según Fraigneau, la solemnidad y la precisión de un mecanismo de relojería. Para marcar otra diferenciación con su precededora, esta vez entre los personajes humanos y mágicos cuando coinciden en la escena, será colocando a la hechicera en una ligera elevación por sobre el mortal. Contrariamente a su experiencia anterior, introduce algunos efectos que se podrían reconocer como parte del universo cocteauniano, como los “intervalles” mediante los cuales se suspende el tiempo para un personaje: súbitamente inmovilizado Renaud en medio de una frase (que más adelante retomará como si nada hubiese pasado), Armide puede acercarse a apreciar su belleza (efecto que Marcel Carné utilizará en su filme *Les Visiteurs du soir*, para desagrado de Cocteau). La obra se compone así de una serie de cuadros compuesta por instantes que se inmovilizan bajo la mirada del espectador así como de deslizamientos incesantes, como si se tratase de un cuadro viviente, conformada por yuxtaposiciones de oposiciones a las que la misma ruptura dinámica une entre sí para inscribirlas en la coherencia del conjunto en su desarrollo, siguiendo una sintaxis personal, propia del estilo de Cocteau, que le da al todo una continuidad, una unidad y un ritmo.

Uno de los motores más poderosos de la creación teatral (registra Cocteau en su diario durante las primeras representaciones de esta obra y observa Michel Braud en su artículo), es la violencia que conlleva: el teatro no es nada si no se alcanzan los extremos, su belleza debe estar a la altura de su crueldad. Es la violencia de la muerte dada y recibida, del paso de la vida a la muerte, y se opone a la blandura en aquellas obras en las que se observa una falta de fuerza y de trabajo interior pero sobre todo de estilo, de intensidad, “absence d’âme” (Braud, 2018, p. 240). Junto a esta estética del extremo que nace al unir elementos opuestos, Cocteau suma una estética de la amalgama: el resultado es “la beauté sourde de la surprise” (Braud, 2018, p. 240) de una estética teatral de la mezcla, donde tanto pasado y presente, real e irreal, natural y artificial, como sublime y

sórdido se mezclan y se interpelan entre sí. Esta reflexión que se aplica en retrospectiva a *Les Parents terribles*, obra polémica estrenada en 1938 con dirección de Alice Cocéa, puede ser vista también como un anuncio del siguiente proyecto del poeta como director teatral pero también en sus siguientes proyectos como director cinematográfico en los que llevará a la pantalla grande casi en simultáneo dos obras teatrales recientes, la ya mencionada *Les Parents terribles* y aquella que analizaremos a continuación: *L'Aigle à deux têtes*

La crítica nuevamente recibió a la puesta con poco entusiasmo, considerándola compleja aunque algunos periodistas destacaron el esfuerzo puesto por el director ante un texto en verso que había logrado adormecer a Colette. Si bien la obra concluyó esa temporada con cierto éxito, cuando Escande se convirtió en administrador general en 1962, la retiró inmediatamente del repertorio (tal vez nunca olvidó que él mismo había sido el Renaud con el que Cocteau hubo de conformarse al no poder contar con su actor fetiche).

### **Una cuenta pendiente: el gran público**

Tras la tibia recepción obtenida por *Les Chevaliers de la Table Ronde*, surgen los interrogantes frente al público: “Comment atteindre la foule?” (Fraigneau, 1957, p. 75). Insatisfecho e incansable, ese mismo año ya está proyectando Cocteau su nueva obra de teatro, esta vez sí con el protagonismo de Marais y en la que más patente se hace que la unidad de la obra es la del destino. Para llevar a escena este drama romántico inspirado libremente en la historia de la emperatriz Elizabeth de Austria, se decide por una puesta que visibiliza los efectos teatrales: ruidos que provienen del fuera de escena, conversaciones seguidas a escondidas por un testigo oculto, muertes impresionantes como la famosa caída del anarquista por las escaleras, aunque las palabras siguen siendo el motor principal, con monólogos y réplicas que se despliegan con un ritmo agitado, exaltado, febril. “Je voulais faire du théâtre-théâtre et cacher les idées sous les actes”, afirma Cocteau (2003, p. 1777) para justificar precisamente su falta de innovación a nivel escénico: “j’ai voulu faire un travail de théâtre, ne pas craindre de longer et même de dépasser le mélodrame qui est, à mes yeux, la forme de spectacle la plus populaire et la plus belle” (2003, p. 1779). En palabras de su autor, *L'Aigle à deux têtes* s’opposait au théâtre de pa-

roles et au théâtre de mise en scène, Je ramenaïs le public sans l'ombre de ménagements, au théâtre d'actes. Actes qui empêchent l'ennui que la plupart de nos spectateurs prennent pour le sérieux" (Fraigneau, 1957, p. 92). Gérard Lieber se refiere a ella como "machine théâtrale à oublier le temps et à exalter l'amour passion" (Cocteau, 2003, p. 1777). La escenografía es confiada a André Beaupaire, quien había sido presentado por Bérard (quien se encarga tan solo del vestuario) y que sorprende con sus decorados fastuosos a los deslumbrados espectadores; a ellos se suma la música de Georges Auric, recurrente en todos los filmes del poetas. Tras ser presentada en Londres, Bruselas y Lyon, se estrena en el Théâtre Hebertot de París con gran éxito de público, del cual se hace eco la crítica, algunos críticos suenan más entusiastas y otros todavía guardan cierta desconfianza aun cuando la obra, traducida a muchos idiomas, fue y sigue siendo representada cada tanto en teatros de todas las latitudes.

Después Cocteau colaborará en la puesta en escena en dos oportunidades con suertes disímiles. En 1948 colaboró con Pierre Valde para la primera puesta en escena de *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre, protagonizada por François Périer (quien luego se convertiría en Heurtebise y acompañaría a Orfeo en su descenso al inframundo) y que estuvo un año y medio en cartel en el teatro Antoine; tres años después, su *Bacchus* fue estrenada por la compañía Renaud-Barrault, compartiendo la dirección con Jean-Pierre Barrault. Aun cuando la acción tiene lugar ya en el Renacimiento, se la considera la tercera y última obra del ciclo medieval (por oposición a aquellas que se inspiran en la mitología clásica). A pesar de las grandes expectativas que el poeta había puesto en la compañía teatral elegida, solo tuvo 32 funciones en el teatro Marigny y Barrault se negó a programarla nuevamente para la temporada siguiente, lo cual provocó gran desánimo en el autor por el gran trabajo con el que había llevado adelante la que sería su última gran apuesta teatral.

## A modo de conclusión: el genio del teatro

Actor frustrado, el rol de director le permite a Cocteau extender su influencia en el escenario más allá de la redacción del texto teatral. Observando la progresión de sus primeros trabajos como director, vemos cómo va desarrollándose un aprendizaje del oficio a través de las diferentes experiencias, los enormes riesgos que va tomando en cada intento hasta la

adquisición del dominio del lenguaje teatral y con ello el favor del público y la aceptación de la crítica especializada. Al igual que en el cine, el teatro es un trabajo colectivo donde el director no tiene el monopolio de su arte sino que su éxito depende de la relación con sus colaboradores; la dirección en escena de Cocteau comienza a funcionar mejor cuando está acompañado por Bérard, Marais y Auric, tanto en las artes escénicas como audiovisuales, cuyas líneas estéticas se corresponden y armonizan con las del poeta cuya marca personal queda mejor fijada en el producto final: el ideal anhelado en el prefacio a *Les Mariés de la tour Eiffel* se vuelve realidad: “Une pièce de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée de musique, jouée, dansée par un seul homme. Cet athlète complet n'existe pas. Il importe donc de remplacer l'individu par ce qui ressemble le plus à un individu : un groupe amical” (2003, p. 38).

Si bien Plassard define a la puesta en escena como el arte teatral pensado fuera de lo literario, esta distinción no funciona para Cocteau, quien escribe pensando en quiénes y/o cómo expresarán en escena esas palabras o esos gestos que se le van ocurriendo: la expresión dramática nunca es considerada aislada de su realización escénica, aun en los casos en que no dirija (pero no por ello deje de estar presente de algún modo). El polímata siempre inquieto intenta convertirse en ese artista completo (creador, director e intérprete de su propia obra) con el que soñara Edward Gordon Craig.

Contemporáneamente a la puesta en escena de *Renaud et Armide*, Cocteau está trabajando en un nuevo filme que llevará a la pantalla grande un cuento de hadas, *La Belle et la Bête*, y en declaraciones a la prensa afirma que, de allí en más, no piensa limitarse a escribir guiones para películas de otros sino que tan solo se involucrará en proyectos en los que pueda llevar adelante también la dirección. Al igual que en sus juegos infantiles, intenta por este medio lograr el control total sobre la obra, a la imagen de esos dramaturgos-directores de la Belle Époque como Victorien Sardou, quien, como Cocteau, adornó con esculturas de esfinges el parque de su hogar y de quien Octave Mirabeau dijo: “D'autres ont du talent; lui seul a le génie” (Goetz, 2008). Es el genio el que busca en el poeta un cómplice y como tal es que se le reconoce a este cuando la crítica finalmente afirma que “Le miracle de Jean Cocteau est qu'à travers ce qu'on peut, si l'on veut, appeler le procédé, il nous fait retrouver ce qu'il faut bien, qu'on le veuille ou non, appeler le génie” (Cocteau, 2003, p. 1781).

## Referencias bibliográficas

- Braud, M. (1998). Théâtralité du théâtre et théâtralité du quotidien dans le Journal 1942-1945 de Jean Cocteau. En B. Sosien (Ed.). *L'Espace, la théâtralité et l'imaginaire* (pp. 239-247). Cracovie: Abrys.
- Cocteau, J. (1989). Du Théâtre. *La Difficulté d'être*. París: Le Livre de poche.
- (2003). *Théâtre complet*. París: Gallimard
- Fraigneau, A. (1957). *Cocteau*. París: Seuil.
- Goetz, O. (2008). *Victorien Sardou, metteur en scène*. En línea en: <http://oliviergoetz.canalblog.com/archives/2008/12/20/11811829.html>  
Consultado en diciembre 2020.
- Mardikian Giase, A. (2018). ¿Por qué y para qué el Teatro? *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 36, 54-56.
- Plassard, D. (2005). Le metteur en scène: homme-mémoire, interprète ou démiurge, *Mises en scène du monde. Actas del coloquio internacional organizado por el Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4 a 6 de novembre de 2004). Les Solitaires intempestifs*, pp. 66-79.
- (2014). L'auteur et le metteur en scène: aperçus d'un combat, SFLGC, bibliothèque comparatiste.