

Demy, Almodóvar y dos chicas Cocteau.

COZZO, Laura Valeria / Universidad de Buenos Aires – laura.cozzo@bue.edu.ar

Eje: Problemas Comparados de Cine y Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Almodóvar- teatro y cine - Cocteau

Resumen

Los vínculos entre el teatro y el cine se remontan, según José Antonio Pérez Bowie, a los orígenes del séptimo arte: las artes escénicas son el medio más cercano en torno a cuyo modelo se configuraron las primeras producciones del cine primitivo, más deudores en su lenguaje, su argumento, la construcción de sus personajes y sus puestas escénicas de los melodramas que se representaban en los teatros populares que de las complejidades estilísticas de las novelas realistas de su tiempo.

El objetivo de nuestro trabajo será observar dos versiones audiovisuales de dos monólogos teatrales del realizador teatral y cinematográfico Jean Cocteau: *Le Bel indifférent*, dirigido por Jacques Demy en 1957 y *La voz humana*, realizado por Pedro Almodóvar en 2020, para analizar qué lazos se entretejen en nuestros ejemplos entre ambas disciplinas, abriéndonos a otras connotaciones a las que puedan conducirnos estas modalidades en las que lo teatral es llevado a la gran pantalla.

La cámara de torturas de amor

Escrito en 1940 por Jean Cocteau para su amiga Edith Piaf, este monólogo con dos personajes (aun cuando uno de ellos paradójicamente permanezca en silencio) presenta un tema recurrente: los celos desesperados de la mujer frente al hombre que la rehúye tras su diario erigido cual muralla. Esta obra fue escrita para Berthe Bovy al igual que *La Voix humaine*, hasta que el encuentro con Mademoiselle Édith Piaf hiciera cambiar de musa al dramaturgo; la elección de Paul Meurisse como su partenaire fue influida por ser el joven actor el amante de la famosa cantante en aquel entonces, lo que le agregaba una dosis de curiosa picardía. El tema es la soledad ante la traición y el abandono o la indiferencia (que viene a ser también una ausencia, pero con una presencia fantasmal). El poeta escribió dos versiones de la misma: antes de la pieza teatral, hubo una canción hablada dividida en tres actos, escritos en verso, como un estadio previo a la obra llevada a escena, intitulada *La Chambre des tortures*, pero también otras compuestas unos años antes para Suzy Solidor que presentan el mismo tema. La protagonista, al igual que la artista que la interpreta, es una cantante que recuerda sus tiempos de gloria, cuya pérdida le

reprocha a su joven amante que regresa en la noche a la diminuta habitación de hotel que comparten para volver a salir un rato después; la presencia del gramófono refuerza este vínculo con el mundo de la música.

Esta misma obra se volverá en 1956 el regalo que el poeta le haga a un joven cineasta, Jacques Demy, a quien conoció a través de su actor fetiche, Jean Marais, cuando este filmaba *S.O.S. Noronha* bajo la dirección de Georges Rouquier. Para no repetir actores, Demy se inclinó por una amiga actriz casi ignota recién llegada de Nantes, Jeanne Allard, y un desconocido que pasaba por la calle, Angelo Bellini. Al igual que el poeta solía hacerlo en sus películas propias o apropiadas (dirigidas por otros pero cuya participación fue esencial para estas realizaciones), se inclinó a reservar para sí el rol del narrador.

Empecemos por la escena inicial: sobre un cartón en el que está pintado un telón cerrado de un bello teatro en blanco, rojo y oro, se siguen los créditos en dorado. Luego, un pequeño zoom hacia adelante: el telón se levanta y ante nosotros se abre el espacio escénico al que el movimiento de la cámara (que por ahora permanece fija en angulación normal, desde el punto de vista de un espectador teatral) nos permitirá apreciar desde todos sus ángulos: un plano de conjunto muestra un cuartito de hotel que continúa con una paleta de colores análoga al del telón: las paredes, de un rojo deslumbrante, al igual que la tulipa de la lámpara en el fondo, sobre los muebles de madera color chocolate; la ropa de cama blancuzca; la cortina de la ventana, verde (pero como los opuestos se atraen...) y al fondo, la puerta del baño en gris, en el centro del cuadro. La música, en crescendo, se irrumpe con la misma brusquedad en que Ella abre de par en par la puerta del baño. Vestida con una larga bata negra, los largos cabellos castaños prolijamente peinados y las uñas rojas, comienza su ir y venir por la habitación en la que se encuentra confinada como un animal enjaulado, presa de un amor obsesivo y sin medida, mientras espera impaciente el regreso de Él, de quien depende toda su felicidad. En el siguiente plano de conjunto nuevamente, la cámara está mostrándonos la cuarta pared que el espectador teatral jamás hubiera podido apreciar, con la puerta de entrada ahora a la derecha y el velador que veíamos antes frente a nosotros reflejándose en el espejo del ropero. Ella toma el teléfono para hacer una llamada; cuando su interlocutor atiende, comienza un zoom que se detiene hasta llegar a un primer plano de la mujer, la cual de repente abandona la escena hacia la izquierda. El teléfono se queda solo en el centro del plano hasta que suena y Ella vuelve a atender. Es su único vínculo con el exterior, junto a una ventana donde no dejan de tintinear unos carteles de neón, el que utilizará para intentar saber dónde está el hombre que espera, aunque sólo sea a través de algún intermediario.

Y entonces de repente entra Él, Emile (mientras Ella intenta disimular su ansiedad en la cama), se mueve por el fondo del cuadro y luego avanza por la derecha (vemos continuar su movimiento en el espejo) hasta el siguiente plano medio, desde el ángulo opuesto, donde lo vemos en el baño. Ella empieza a

hablarle, no importa sus palabras sino tan sólo romper el silencio; la dureza de sus frases y el temblor de su voz que revelan sus nervios contradicen el amor que trágicamente sus ojos delatan. Pero él no responde: la imposibilidad del diálogo va mostrando lo inevitable. La cámara retrocede para dejar un espacio a la derecha que ella pasará a llenar hasta que el plano vuelve a equilibrarse con ambos ocupando el centro de la imagen (Ella de frente, Él de espaldas, pero el espejo parece restituírle cierta frontalidad). Mientras la figura masculina permanece centrada, la femenina se pasea agregando su cuota de inestabilidad, no solo en sus palabras: habiendo ingresado por la izquierda, sale y regresa alternativamente por ambos lados, pero sin superponerse ambas figuras en la pantalla. Entonces la cámara comienza un lento travelling con un primer plano de Ella en el que va acompañándola desde la puerta del cuarto, pasando por la ventana (único momento en que la vemos de espaldas cuando deja escapar avergonzada un “Je t’aime”). Entonces el cuadro se abre nuevamente y nos entrega la visión contrapuesta a la del plano en el que Él antes ingresara (los roles parecen también invertidos: Ella, de pie al fondo; Él, más adelante en la cama). Se suceden una serie de movimientos de Ella alrededor de Él, que lee el diario, se adormece, se despierta y se arregla para volver a salir, sin haber pronunciado una sola palabra. A continuación, plano medio de ambos mientras un travelling va siguiendo los movimientos de Él hacia la salida y nos muestra cómo abandona la habitación. Y la cámara se queda con Ella en primer plano nuevamente sola mientras los pasos de Él se alejan en el pasillo y un travelling la acompaña cuando se deja caer llorando amargamente junto a la cama. Último plano de conjunto que remite al de inicio, mientras el telón cae sobre Ella y se lee la palabra “FIN”.

El encierro de la protagonista en la habitación cromáticamente armónica pero también en el discurso que construye a partir de una complicada situación amorosa se ve reforzado por ciertos elementos que dan forma a la puesta en escena fílmica, como la disposición de la cámara, sus movimientos imitando el deambular de Ella y el montaje. Así, la versión cinematográfica se vuelve un refuerzo de una interpretación de la obra teatral que reinscribe en la pantalla grande, acentuando la teatralidad con la que el original impregna su recreación. El espacio escénico se vuelve una palestra de colores planos, puros y complementarios entre sí, en el que se enfrentan dos combatientes, en el que uno ya se sabe vencido desde un comienzo, por mucha ira y muchas súplicas que vayan expresando alternativamente sus palabras, dejándose llevar por la voz melancólica de un aire de jazz compuesto por Maurice Jarre (que se interrumpe con la llegada de Él para que su silencio sea aún más insoportable).

En los 60, Jean-Luc Godard (a quien le encantaba este corto, al punto de considerarlo el más genial de la historia del cine francés) homenajeará al Príncipe de los poetas con una reversión titulada *Charlotte et son Jules*, protagonizada por Jean-Paul Belmondo y Anne Colette, en la que es Él el que, encerrado en su cuartito, recibe la visita de Ella, que, tras dar vueltas por la habitación en silencio sin prestar seria

atención a sus quejas y reproches (su voz está doblada por la del director), se vaya repentinamente al encuentro de su nuevo amor que la aguarda en el exterior

Almodóvar, el cocteaufago

El interés de Cocteau por la actuación está presente en la escritura de este monólogo en 1927 donde sólo es posible escuchar una voz mientras imaginamos lo que dice la otra del otro lado del teléfono. Afirma el poeta que lo redactó 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, 1675). Como una suerte de higiene poética, se propone un giro en su obra teatral y ese desvío está 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. 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 si en una película lo que sucede en el campo delimitado por el plano refiriese 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, 1678).

No era la primera vez que Almodóvar se apropiaba de *La Voix humaine*: Tina la protagonizaba en *La ley del deseo*, dirigida por su hermano Pablo (una mujer que atraviesa con dolor el abandono de su amante, cuyo pantalón corta con un hacha, tal como lo hará nuestra heroína); la angustiada dependencia amorosa del cable del teléfono de la protagonista lo inspiró para su obra maestra *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que narra los dos días previos a la llamada fatal que Cocteau llevaba a escena, como una especie de precuela. Sin embargo, su grado de apropiación de la obra cocteauneana nunca fue tan grande como en este corto, su primera producción en lengua no española, protagonizado por Tilda Swinton. A diferencia de la versión realizada por Roberto Rossellini en vida del autor y con su beneplácito, el artista manchego reescribe la historia original con su propia luz.

Almodóvar *aggiorna* la historia, poniéndola en relación con elementos de su propia cinematografía que resignifican al original. Por decisión del dramaturgo, su colaborador Christian Bérard había elegido una escenografía minimalista que represente “une chambre de meurtre” (2003, 451) con lo esencial de un dormitorio de una mujer burguesa de su tiempo (una cama desordenada, como la de quien no ha dormido bien, libros, una mesita con el teléfono y una puerta que conduce al baño, como pudimos ver en el corto de Demy), y un sencillo camisón blanco, de inspiración griega, extendida en el lecho como si hubiera

sido asesinada. La protagonista de este cortometraje, en cambio, es una modelo ya madura, dueña de una belleza atemporal que se destaca con los diferentes *outfits*, loca y melancólica, que vive en un colorido penthouse del último piso de un gran edificio, rodeada de objetos bellos y modernos y algunas obras de arte, como la versión pictórica vanguardista de una historia de fidelidad conyugal, *Héctor y Andrómaca* de Giorgio de Chirico, y *Prioridad de la materia sobre el pensamiento* de Man Ray, quien tomara muchas fotografías famosas del Cocteau joven y dadaísta. Frente al blanco como color predominante (más bien sería la falta de tal) recomendado por el poeta para la puesta en escena, Almodóvar se inclina por una amplia paleta de colores, en la que se destaca el rojo de la pasión, protagonista del soberbio vestido de amplio miriñaque diseñado por Balenciaga con el que Swinton se muestra en el comienzo, que choca con el atuendo de múltiples colores y texturas del final. Por sus consumos culturales observamos que se encuentra en las antípodas de la protagonista cocteauna, muy enamorada, pero con escasa riqueza intelectual; no sabemos qué leía aquella pero, viendo los DVDs que manipula esta (*Phantom Thread* de Paul Thomas Anderson, *Jackie* de Pablo Larraín y las dos partes de *Kill Bill* de Quentin Tarrantino), podemos observar su interés por complejas historias de amor que atormentan a sus protagonistas (las respuestas a la violencia masculina definen los caminos que Ella puede seguir para salir de su crisis actual). Si, como observa Alcalde, el espacio en Cocteau simbolizaba el verdadero estado anímico de Ella, aquí encontramos nuevamente esa metáfora, aun cuando se trate de un espacio más bello y más amplio, como una especie de laberinto (nos lo muestra una cámara casi en picado) pero contenido a su vez dentro de un estudio de filmación: Ella sigue encerrada hasta la escena final, incluso cuando disponga de más lugar para sus idas y vueltas. Ya no se encuentra atada eso sí al cable telefónico, con el que puede darse unas vueltas alrededor del cuello y acabar con su vida, sino que los auriculares conectados a su teléfono celular vía *bluetooth* e incrustados en sus oídos le dan más libertad de movimientos; sí con alambres hay un maniquí, que recuerda al creado por Cocteau para su opera prima cinematográfica.

También introduce cambios en la trama: la conversación entre los amantes, el que ya ha olvidado y la que aún no puede hacerlo, transcurre durante el día. A diferencia de la obra teatral donde la acción se concentra claustrofómicamente en una desprovista habitación, aquí Ella sale al exterior: va a una ferretería a comprar un hacha, donde la atiende Agustín, hermano del ferretero que atendía a Antonio en *La ley del deseo*. De regreso, en la cabecera de la cama en la que se acuesta sola hay un cuadro, una versión de *Venus y Cupido*, pintada por Artemisa Gentileschi en 1625. A los pies, las valijas de él y un bolsito Chanel con las cartas que alguna vez intercambió la pareja (también encontramos un libro que narra la vida de esta mujer fuerte, amiga y colaboradora de Cocteau en varias puestas en escena que, a fuerza de tenacidad, logró convertirse en una de las diseñadoras más importantes e influyentes de su

siglo). Mientras conversan, Ella no sólo habla de unas salidas al teatro con Marta que no había logrado realizar, también habla de conversaciones con su agente y su psicólogo al que le confiesa una extraña pulsión hacia los cuchillos y que se conecta con el hacha recién comprada con la que golpeará el traje de Él recién traído de la lavandería como un gesto liberador para matar al amante que ya no (la) quiere. La violencia presente en la protagonista (atenuada en el corto de Demy en lo físico pero concentrada en el daño psicológico hacia el otro) vuelve con más fuerza: ya no es sólo autoviolencia para tratar de despertar conmiseración en aquel que ya no la ama (la ingesta de una cantidad de pastillas que puedan generar desesperación en el otro, por si llegase a aparecer, creyendo que ha tratado de suicidarse pero sabiendo que no le serán letales porque conoce las drogas, son sus únicos amigos) sino sobre todo a la representación del ingrato en su ropa sobre la cama que remite a los instintos asesinos que debía reprimir cada vez que veía un cuchillo en su presencia, según cuenta que le confesó a su psicólogo.

El desenlace, un final abierto, al que Verónica Alcalde considera “casi subversivo y de visos humorísticos” (2021, 33) cambia la desesperanza por una actitud desafiante, con la mirada puesta en el futuro: tras asegurarse la mirada del ingrato, prende fuego el departamento y, cuando llegan los bomberos, este bello ave fénix sale renovado tras la experiencia purificadora del fuego, logra así el emponderamiento que, según Alcalde, caracteriza a toda “chica Almodóvar” que se precie de tal.

Además, pone en evidencia el artificio artístico. En la primera escena, la bella actriz con un gran vestido rojo pasión y luego de negro luto se pasea por el trasfondo de la escenografía; luego, la cámara en picado nos muestra la disposición de los distintos espacios que la componen frente a las cámaras. La pose de Ella se repite en todos sus gestos, desde el comienzo de la conversación en donde miente sobre su estado emocional, y la hace evidente con la escenificación de la fingida intoxicación. A diferencia de su derrotada predecesora que se derrama en lágrimas, el final nos muestra a una mujer que arde, que aprendió a colgar la llamada y que, tras contagiar ese fuego a todo el estudio cinematográfico al que vemos arder, sale por la puerta principal junto al perro Dash.

Esta nueva recreación se vuelve una adaptación libre en el sentido de que una estética personal se pone al servicio de una historia ajena para volver a contarla, tras haber recurrido emocionalmente tanto a ella como para hacerla propia, siendo fiel a la propia esencia artística, pero sin por ello ser infiel al autor original en su cariñoso gesto devorador de emociones.

A modo de conclusión

Por un lado, ambos directores parecen haberse decidido por la mostración del artificio: en el primero, se filma en un imposible espacio teatral y en el segundo, en un estudio de grabación, y esta instancia no

sólo no es ocultada como en el cine clásico, sino que se exhibe ese develamiento del mecanismo. Por el otro, mientras Demy lleva adelante un ejercicio estilístico de cómo filmar una acción dramática en un ambiente cerrado en el que encierra a su protagonista con su tortura melodramática y al que se limitaba el teatro de su tiempo, Almodóvar detona el espacio escenográfico y conduce a su heroína fuera del espacio clausurado, liberándola así de sus tormentos amorosos.

“Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos” (1997, 123), define Roland Barthes a la figura que mejor encarna el mitema de Penélope, la fielmente desesperanzada reina de Ítaca que, tras veinte años de ausencia de su esposo, debió soportar, según algunas versiones a partir de Dante, un nuevo abandono de Odiseo en busca de nuevas aventuras. El encierro de la primera Penélope es tanto físico como mental, evidenciadas por la indiferencia de Odiseo ante sus palabras y sus gestos. En cambio, la segunda Penélope que aguarda, segura de la mala noticia del abandono, y que se decidió a cambiar el telar por un hacha vengadora. Es una mujer fuerte, como lo había sido ya la protagonista de *La Patience* de Pénélope, la reinterpretación de la Odisea que recreará Cocteau junto a Reynaldo Hahn para una noche de carnaval. El gesto liberador estalla hacia el final con un fuego purificador provocado por una mujer que arde, que aprendió a colgar la llamada y contagia ese fuego a todo el set de filmación y del cual, este bello ave fénix sale renovado.

Bibliografía

Alcalde, Verónica. La mujer de Cocteau en Almodóvar: The Human Voice. Boletín GEC, n°28, julio-diciembre 2021, pp. 33-53.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI de España, 1997. Traducción de Eduardo Molina.

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

Pérez Bowie, José Antonio. La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. Revista Signa, n°19. UNED, 2010.