

Los padres terribles se mudan del escenario a la pantalla grande

COZZO, Laura Valeria / UBA - lauretta@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: transposición – adaptación - cine

> Resumen

Desde el surgimiento del séptimo arte, las relaciones entre teatro y cine han sido una constante en el desarrollo de ambas disciplinas artísticas. La más joven ha incorporado elementos de las artes escénicas desde sus orígenes hasta consolidarse este vínculo en las transposiciones fílmicas de obras teatrales que se multiplicaron con la llegada del cine sonoro en la época dorada del MRI.

Un caso particular que nos interesa observar en profundidad es la labor llevada a cabo por el poeta Jean Cocteau que involucró a su éxito teatral *Les Parents terribles* cuando, diez años después de su estreno, decidió reescribirla para la pantalla grande.

¿De qué manera cree Cocteau haber podido realizar una adaptación cinematográfica de una obra teatral sin perder la esencia de ninguna de las dos disciplinas artísticas al desdoblar la misma obra dando muestras al mismo tiempo de su maestría en una y otra arte?

> Presentación

En una breve entrevista concedida a *Marianne* en 1940, Jean Cocteau discurre acerca de las diferencias entre el cine y el teatro. Hay un abismo entre ambos pues casi todo en ellos es de diferente esencia: mientras el cine es un mundo de espectros con las más estrictas exigencias de lo real (porque en él se vuelve visible lo invisible y se objetivan las abstracciones más subjetivas), el teatro es un mundo vivo con seres de carne y hueso que habitan un universo de ilusión, una especie de hechizo creado por la vida ficticia que los actores viven bajo los ojos del público, y al que el poeta refiere como “el milagro del teatro”. El error ha estado en intentar hermanarlos, creando malas películas al tratar de llevar las leyes del teatro a la pantalla grande. Si bien considera que lo mejor que ambas artes pueden hacer es seguir cada una por su lado, sin hostilidades: que el teatro se refugie en sus viejas y venerables tradiciones bajo sus buenas y tranquilizadoras candilejas y rehuya de los prodigios y artificios cuyo centro es la cámara cinematográfica.

Sin embargo, Cocteau es un poeta de su tiempo y no tardaría en entregarle su pluma al cine, la escritura moderna cuya tinta es la luz. Contradictorio como siempre con todo, incluso consigo mismo, su obra teatral *Les Parents terribles*, escrita en 1938, “renació” diez años después convertida en la película homónima y a la cual el poeta considera su mayor logro como director de cine.

El problema de la obra no adaptada

En 1929, Cocteau escribe su novela más popular, *Les Enfants terribles*, y nueve años después se estrena su correlato en el Théâtre des Ambassadeurs (actual Espace Pierre Cardin). *Les Parents terribles* cuenta la historia de una familia muy especial en la que no podía estar ausente un mito que obsesionaba al poeta, el de Edipo: un matrimonio, el hijo único, mimado obsesivamente por su madre, y la hermana solterona de esta, resentida por no haberse podido casar ella con quien se convirtiera luego en su cuñado. Todo parece estallar cuando el hijo anuncia que está enamorado de una joven, que resulta ser la amante de su padre. ¿Y cómo se resuelve el conflicto? Si la novela retrataba a dos niños que se niegan a crecer pese a sus envoltorios carnales adultos, el terrible desenlace de esta historia nos demuestra que estos padres no han madurado mucho más y que el final trágico es inevitable para quienes se niegan a hacer las concesiones de rigor para ingresar al mundo adulto. Ambas historias serían llevadas a la pantalla grande pero en orden inverso en el término de tres años: primero los padres, con guión y dirección de Cocteau y luego los niños, en 1950, nuevamente con guión de Cocteau pero esta vez la dirección fue delegada en Jean-Pierre Melville.

Les Parents terribles fue filmada en los estudios Francoeur entre mayo y junio de 1948 y contó con casi los mismos artistas involucrados en la puesta en escena teatral, salvo Alice Cocéa (quien también había dirigido la obra) que fue reemplazada por Josette Day, quien acababa de protagonizar *La Belle et la Bête*. El estreno en París tuvo lugar el 1ro de diciembre coincidiendo con la apertura del cine club Objectif 49 (que luego dará origen al Festival del cine maldito de Biarritz). Al igual que la obra teatral, la película fue un verdadero éxito.

Según confiesa el poeta a André Fraigneau, se había propuesto tres cosas. La primera es fijar la actuación de los incomparables intérpretes con los que había contado en su puesta teatral. Ahora bien, pasaron diez años de la obra teatral y Jean Marais, para quien Cocteau había escrito el papel de un joven de 22 años (cuando el actor tenía 25 en ese momento), cuando debe filmar la película cuenta con 35. El director se toma una licencia teatral que es la de anular las edades de los intérpretes (como se puede observar en el mundo de la ópera donde el rol de una muchacha es interpretado por una experimentada soprano), recurso que volverá a utilizar con los protagonistas adultos de *Les Enfants terribles* encarnando sus papeles juveniles. En el caso de su actor fetiche, lo justifica poniendo en relieve esta diferencia de edad para con su personaje como un plus a la excelencia de su actuación: “...son interpretation échappe à l’analyse. Non

seulement elle est prodigieuse, mais elle l'est d'autant plus que n'ayant plus l'âge qu'il avait en créant le rôle, il y joua ce qu'il exécutait jadis instinctivement et tripla ses effets par un mélange de feu et de style" (Cocteau, 1951 : 97).

La segunda es pasearse entre ellos y mirarlos a la cara y ya no desde la distancia que impone la platea. La cámara se detiene junto a los personajes, los sigue en un travelling o prefiere quedarse fija cerca de ellos pero no por ello deja de seguir sus gestos, como si no quisiera perderse ningún detalle (especialmente aquellos que podrían pasar inadvertidos desde la platea del teatro) pero también parece acorralarlos en los rincones de la opresiva casa. La sensación de acecho se refuerza por la breve duración de la multitud de planos y sus repentinos cambios de angulación, al punto de que, para Gilson, terminan pareciéndonos todos tan próximos entre sí que los cambios de uno a otro se vuelven imperceptibles y con ello la noción misma de plano se desvanece: ante nosotros se despliega un encadenamiento de miradas rápidas que nos exigen una atención aguda y continua. La diferencia entre planos que se pierde podemos, según él, observarla en una de las escenas finales, donde Yvonne es incapaz de unirse a la felicidad de los otros personajes; frente a la feliz reunión familiar que no puede ver (y el espectador a su lado tampoco, quien, según Bazin, la mira mirar hacia la extraescena), la madre retrocede y el espectador intruso con ella, la observa alternativamente de frente y de espaldas (los cambios de ángulo son más que frecuentes en la película), para luego verla de nuevo de espalda entrar a la sala de baño, una vez tomada "la fatal decisión". Por otro lado, el rasgo subjetivo de esta mirada se evidencia cuando, por ejemplo, se acelera en la escena en que regresa Michel tras haber pernoctado por primera vez fuera de casa, al desplazarse vertiginosamente de un rostro a otro para no perderse ninguna expresión de asombro, ira, tristeza (en la secuencia siguiente encontramos una fragmentación casi cubista de los rostros de "Mik" y "Sophie" cuando se yuxtaponen la boca sonriente del hijo y la inquietud desesperada en los ojos de la madre en el momento en que él le anuncia "la feliz noticia"). Ello nos conduce la tercera meta: observar a sus fieras a través del ojo de la cerradura, sorprenderlas con ese teleobjetivo en el que se convierta la cámara.

Salvo cuando se trate del texto dramático de los grandes clásicos que es respetado con mística devoción, las transposiciones filmicas suelen alterar los textos modernos o de escritores menores. Si bien en su proyecto original Cocteau había pensado reescribir una adaptación de su propio texto, finalmente opta por respetar su integridad, a lo sumo, intensificándolo. Como el poeta le confesara a Jean-Jacques Kim: "Toute ma méthode tient en ceci. Rien ne doit être 'décoratif' et inutile sur le plateau de théâtre" (citado por Gilson, p. 52). Esta es la razón por la cual, según Gilson, su texto teatral podía encontrarse con su escritura cinematográfica sin necesidad alguna de adaptarlo: ya estaba en él el encadenamiento de imágenes esenciales que exige la cinta del celuloide para contar una historia. Respecto de su estructura, El Gharbie observa la presencia de los componentes clásicos de toda obra teatral: la introducción, el nudo,

las peripecias y el desenlace y asimismo una centralidad del lenguaje en el cual reposa el peso dramático que se observa en las extensas escenas donde dos personajes dialogan.

La escenografía recuerda a la que Bazin atribuía a las comedias estadounidenses en las que el teatro invisible estaba virtualmente presente: las escenas suceden en interiores cerrados sobre sí mismo (sin ventanas que nos permitan el ingreso de interferencias del exterior). Así, los personajes se desplazan en círculo: de la *roulotte* pasamos al mundo ordenado de Madeleine (por unos instantes, vemos a Georges e Yvonne que acaban de subir las escaleras y se disponen a llamar a la puerta de Madeleine pero no hay contacto con un exterior en el vestíbulo de la otra casa) y de nuevo a la *roulotte*. Es cierto que la habitación se multiplica y aparecen otros espacios (la cocina, la habitación de Léonie, el estudio de Georges...) dentro de un gran departamento pero la sensación de encierro es la misma, reforzada por un decorado recargado y anticuado.

Los numerosos planos (alrededor de 400, promedio superior a los filmes de su tiempo) se unen a través de un uso especial del montaje clásico, donde el *raccord* se establece, según Bazin, en función del interés del espectador, provocado por el director (en tanto espectador extraordinariamente perspicaz y que puede verlo todo). Así, el público queda inscripto en la película que observa y que fue escrito con su mirada. Entre ellas prevalecen los planos americanos o los primeros planos incluyendo dos rostros; los planos detalle son escasos, solo para indicarle al espectador un elemento importante (el cigarrillo que Yvonne desfalleciente dejó caer al suelo y que Léonie apaga con su pie al recibir el agua con azúcar para su hermana), como también los planos de conjunto, reservados para cada vez que se enuncia algo terrible, como aquella con la que se termina el episodio entre Georges obliga a Madeleine a una mentira que ponga fin a su relación con Michel. En unos ochenta de ellos, contó Gilson, se registra un movimiento de la cámara pero solo de algunos pasos acompañando a un personaje, siempre sobre un riel, la mayoría de las veces Yvonne, como también lo hacen sus familiares, Georges y Léonie para auxiliarla y luego Michel, para traerle sus novedades. Para los diálogos raramente se recurre al plano y contraplano característico del MRI pero menos frecuente en la vida cotidiana fuera de la escena.

Algunas consideraciones sobre dos momentos fundamentales del filme. Por un lado, la película se inicia tras los tres golpes de rigor que anuncian el comienzo de la función y se levanta el telón sobre el que se inscribían los créditos iniciales con la letra del poeta (la aparición de su letra manuscrita es un recurso que se repite en todas sus películas y en sus obras en general). Por otro lado, en la secuencia final, la cámara se va alejando dejando a los protagonistas en el centro del cuadro, cuando se percibe un movimiento de la imagen producido por la inestabilidad de la cámara sobre un carrito en lugar de un riel más seguro. Creativamente, Cocteau transformó ese error en un acierto: puesto que estamos metafóricamente en la caravana de unos gitanos, agregó el sonido de los cascos de unos caballos que dan la impresión de que, como dice su voz en off, “La roulotte qui continue sa route, les romanichels ne s'arrêtent pas”, que no

estaba en la obra teatral. Otro cambio que se introduce es el país al cual pensaba emigrar Michel si no se casaba con Madeleine: en 1938 iba a irse a Indochina pero en el regreso a los escenarios en 1946 y luego en la película optaba por Marruecos (para evitar cualquier relación con la guerra del mismo nombre, la versión dirigida por Marais en 1977 volverá al lugar antes elegido.)

› **A modo de conclusión**

Según Bazin, *Les Parents terribles* es un ejemplo de logro que demuestra que el cine es capaz de adaptar una obra teatral. Su película no es una traición del original sino que permanece fiel a su espíritu, tanto más cuando respeta las limitaciones esenciales del género a las que sabe diferenciar de las contingencias accidentales. Aun cuando el cine le permitiría aprehender el drama desde una multiplicidad de puntos de vista, Cocteau elige deliberadamente un punto único, el del espectador, único denominador en común al escenario y la pantalla grande; a su lado contemplan la acción como a través del ojo de la cerradura. Así conserva según Bazin la esencia del carácter teatral del drama no como muchos de sus predecesores que intentaron disolver lo teatral sino por lo contrario, utilizando los recursos que le brinda la cámara para subrayar las estructuras escénicas: su aporte específico al cine es un aumento de teatralidad, no se trata de un drama que se adapta sino una obra teatral que se pone en escena por medio del cine. Asimismo, retomando las consideraciones preliminares propuestas por el poeta, *Les Parents terribles*, la obra teatral pero también en su versión fílmica, dista mucho del realismo que exigiría el cine: puesto que se trata de una pintura imaginativa de una familia inventada, Cocteau le coloca a esta película la etiqueta “néoréalisme” para, según él confiesa a André Fraigneau, acercarla a los filmes de sus colegas italianos en los que se despliega la misma imaginación que caracteriza a los narradores árabes.

Rana El Gharbie observa en las tres películas que Cocteau dirige una evolución en su relación entre la poesía cinematográfica y la poesía teatral: teatralidad y cinematograficidad se confunden pues una está en el origen de la otra. Ciertamente, parece plantearse distintos objetivos en cada uno de los filmes, estableciendo nexos entre ambas disciplinas de diferente naturaleza pero todos igualmente sorprendentes. Incansable, el poeta busca aprehender todos los vehículos del pensamiento para dar a luz una obra total, única y múltiple. Como diría la tía Léo, “Je ne sais pas si c’est un drame ou un vaudeville. De toute manière, c’est un chef-d’oeuvre” (Cocteau, 2003: 706).

Bibliografía

- Bazin, André. (1951). "Théâtre et cinéma", en *Esprit*, julio-agosto. <https://esprit.presse.fr/article/bazin-andre/theatre-et-cinema-25576>
- Cocteau, Jean. (1951). *Entretiens autour du cinématographe. Recueillis par André Fraigneau*. París, Éditions André Bonne.
- _____ (2003) Les Parents terribles. *Théâtre complet*. París, Gallimard.
- _____ (2020). Los mundos del cine y del teatro. *Mi Jean Cocteau*. <https://mijeancocteau.home.blog/2020/08/03/los-mundos-del-cine-y-el-teatro/>
- Cozzo, Laura. (2009). Los niños terribles también crecen. *Letraceluloide, revista digital de cine y literatura*. <http://letraceluloide.blogspot.com/2014/09/>
- El Gharbie, Rana. (2014). L'adaptation cinématographique d'oeuvres théâtrales chez Jean Cocteau. *Études littéraires*, 45 (3). <https://doi.org/10.7202/1032443ar>
- Gilson, René. (1964). La roulotte infernale ou le problème de la pièce non adaptée. *Jean Cocteau*. París, Éditions Seghers.
- Jean Cocteau unique et multiple*. <https://cocteau.biu-montpellier.fr/>