

Romeo y Julieta en la París surrealista

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

Eje: XXV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: surrealismo – Shakespeare - comparatismo*

› **Resumen**

Ningún autor moderno logró darle a su obra la significación trascendental que poseen los mitos clásicos con la excepción de uno: William Shakespeare. Las invenciones del Bardo de Avon han trascendido en el tiempo a la época en la que fueron escritas, recreándose sucesivamente en diferentes lenguas y culturas. La fatal historia de los jóvenes amantes de Verona inspiró a Jean Cocteau, quien estrenó en 1924 su *Roméo et Juliette*, “refundida y sometida a la férula de la estética del autor de *Parade*”, según expresa Alejo Carpentier.

La intención de este trabajo es observar críticamente la metamorfosis a las que se ha sometido al texto fuente en esta reescritura que no se limita a la expresión lingüística sino sobre todo a los aspectos visuales de la onírica puesta en escena llevada adelante por el poeta junto a Jean Hugo. Nuestra hipótesis es que cada recreación impregna al argumento elegido de nuevos colores, convirtiendo a la nueva obra un espejo de su apropiador y del nuevo contexto de producción en el que se inserta.

› **Presentación**

La excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta cuenta la breve pero apasionada historia de dos jóvenes pertenecientes a dos familias rivales de Verona que se enamoraron súbitamente y que decidieron consumir su unión aquí o si no en el más allá, desafiando a los convencionalismos sociales de su época. Inmortalizada por la pieza teatral de William Shakespeare, la fatal pareja de desdichados amantes se convirtió en el arquetipo de los *star-crossed lovers* y en la expresión ideal del amor más puro e incondicional. Como era esperable, muchos y muy distintos artistas de todas las disciplinas se inspiraron en esta tragedia de amor imposible para reescribirla dándole nuevos atavíos.

Nos detendremos en una versión que subió a escena en París en la primera mitad del siglo XX y que nos hablan tal vez más de su reversionador que de la historia original que intentó recrear.

Sueños de amor imposible

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, una sala del boulevard Rochechouart dedicada casi exclusivamente a espectáculos de music-hall. Si bien el programa afirma que se trata de espectáculos a beneficio de víctimas de la Guerra (viudas, refugiados), el verdadero objetivo es ayudar al coreógrafo Léonide Massine y promover el mecenazgo del conde. Forman parte de la programación obras como *Mouchoir de nuage*, una tragedia de Tristan Tzara en quince actos y el ballet *Mercure*, con música de Erik Satie y escenografía de Pablo Picasso (que trajo consigo una gran afluencia de entusiastas surrealistas dispuestos a ovacionar al pintor y abuchear al músico). La tercera pieza se representa el 2 de junio y es la adaptación que Jean Cocteau realiza de la historia de los amantes de Verona, “refundida y sometida a la férula de la estética del autor de *Parade*”, según expresa Alejo Carpentier (1924). En un principio, el poeta se propuso llevar a escena *L’Impromptu de Montmartre*, pero finalmente cambia de idea aun cuando Jean Hugo ya había comenzado a diseñar el vestuario para esa obra.

El trabajo de adaptación que lleva adelante Cocteau es similar al realizado con *Antigone*, estrenada dos años antes. Siguiendo con las experimentaciones estilísticas por las que incursionó junto a Raymond Radiguet y cuyo fruto fue su novela *Thomas el impostor* (basada en *La Cartuja de Parma* de Stendhal), el poeta intenta dejarse llevar por el estilo del precursor, tratando de copiar en su lengua la obra clásica pero reescribiendo una versión más breve y por ende más intensa. En realidad, el trabajo de relectura de *Romeo y Julieta* es anterior al de la tragedia de Sófocles. Ornella Volta afirma que Cocteau ya había manifestado su interés por Shakespeare en 1912, cuando se propone traducir *Sueño de una noche de verano* y convencer desde entonces (en vano) al director del Théâtre des Champs Élysées de llevarla a escena; al año siguiente le propuso la obra al Cirque Medrano con igual resultado. En 1918 en cambio se le ocurre una adaptación, esta vez, de *Romeo y Julieta*. El fruto de este desafío iba a ser representado por una joven compañía teatral bajo las órdenes del poeta junto a Blaise Cendrars y música de Georges Auric, pero finalmente nada se concreta por ese entonces. Entonces la idea resurgió en 1924. En declaraciones previas al estreno, afirma Cocteau:

Un jour (il y a six ans) j'étais malade; je relus *Roméo* dans une détestable adaptation. La beauté de l'œuvre était si puissante qu'elle parvenait à traverser les épaisseurs de la poésie anglaise mal traduite. J'imaginai alors un jeu: croire que la pièce anglaise n'existe pas, se dire “quel dommage!” Et dégager la vie sous des couches de matière morte. Il en résulte une carcasse, une charpente de chef-d'œuvre, un

drame tout un, sans les costumes de mauvais goût dont nos traducteurs fidèles ou infidèles l'habillent toujours. (Cocteau, 2003: 1659).¹

Aun cuando declare no hablar inglés, es indudable que sí tiene algunos conocimientos de esta lengua. Este gesto, coqueto según Gérard Lieber, intenta marcar su status, no como traductor erudito de la obra sino como poeta y hombre de teatro que prioriza la rapidez y la vivacidad de la acción al respeto literal por la palabra escrita. El principio dominante para Cocteau en su versión es entonces la disminución sistemática que logre ganar intensidad dramática al reducir los parlamentos que la disuelven, la consecuencia de esta estrategia es que el texto meta representa sólo un tercio respecto del original. Así los juegos de palabras y demás digresiones del argumento son eliminadas o reducidas y los parlamentos de los personajes, acotados hasta devenir tan sólo la expresión esencial de aquello que las acciones solas no logran comunicar al público. En el acto II, Romeo, sorprendido por la confesión que Julieta hace del amor que siente por él, solamente atina a exclamar que “Pourvu que je ne rêve pas”² (op. cit.: 351). Hacia el trágico final, en vez del largo monólogo de Julieta a punto de beber la pócima, asistimos a una escena muda. Respecto del lenguaje, es conciso y simple, sin brillo alguno. Sólo una modificación se permite agregar el adaptador: para subrayar el clima onírico, omnipresente en su obra personal, agrega algunas frases, como uno de los primeros parlamentos de Romeo en el Acto I cuando afirma que “Je me promène comme un somnambule, je suis devenu un somnambule”³ (op. cit.: 339). Por otra parte, uno de los personajes exclama “Je m’en f.”⁴ y otro habla de “flirter”⁵, se escandaliza el reseñador de la *Revue des lectures* (1928: 572). Así, el poema queda relegado en favor del juego escénico.

Una imagen que vale más que mil rimas

Destacan en este pretexto para una puesta en escena (como remarca el subtítulo de la obra) la escenografía y el vestuario realizados por Jean Hugo junto a su esposa, la artista plástica conocida primero como Valentine Gross. Sobre un fondo completamente negro se ubican algunos elementos móviles como un decorado minimalista, el mismo criterio se aplica para la reducida orquesta que ejecuta viejos aires ingleses del siglo XVI arregados por Roger Désormière cuando el argumento requiriese

¹ Un día (hace seis años) estaba enfermo y releí *Romeo* en una versión detestable. La belleza de la obra era tan poderosa que lograba atravesar el espesor de la poesía inglesa mal traducida. Imaginaba entonces un juego: creer que la obra inglesa no existía, decir ‘¡Qué pena!’ y liberar a la vida bajo las capas de materia muerta. Resulta de ello la estructura de una obra maestra, un drama completamente desnudo, sin esos trajes de mal gusto con los que los traductores fieles o infieles lo visten siempre. (Todas las traducciones son mías).

² “¡Ojalá no esté soñando!”

³ “Me paseo como un sonámbulo, me convertí en un sonámbulo”.

⁴ “Me importa un c...”.

⁵ “Flirtear”.

acompañamiento musical. El telón no descenderá nunca ni habrá ningún tipo de pausa sino que, entre un acto y otro, los atrezzistas vestidos de negro, invisibles en la oscuridad, realizarán los cambios en el decorado. El vestuario de los actores repite el color elegido: vestidos, jubones y calzas fueron confeccionados en terciopelo negro y luego a estas prendas se les pintaron algunos toques de color que las hacían resaltar mágicamente por efecto de las luces tenues. Esta tarea fue llevada a cabo por Valentine en un subsuelo al pie de la Butte Montmartre con ayuda de jóvenes admiradores del poeta. Estos fantásticos trajes imponen un juego muy estilizado en el que los movimientos de los actores parecen estar regulados como en una danza. Otro agregado que hace Cocteau, extraído de su propio universo poético: la presencia de dos prólogos, una joven que aparece volando mientras hace sonar una trompeta y un personaje enmascarado, representado por dos extras bajo una capa. Todos estos elementos contribuyen a convertir a la obra en una fantasmagoría, un gran libro de imágenes oníricas que se despliega ante la mirada atónita del espectador. La siguiente colaboración de Hugo será la escenografía más simbólica que figurativa de Orphée, la obra de teatro de 1926, y que guarda similitud con esta producción.

(Una vez más) en el ojo de la controversia

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. Recuerda el poeta:

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" (op. cit.: 1661).⁶

⁶ "Lloraba de cansancio. Me dormía de pie. Mis camaradas me empujaban al escenario como a un animal. Mi encargada de vestuario tenía la costumbre de decir 'antes de la muerte del señor Jean' o 'después de la muerte del señor Jean', y era verdad, jamás representé la escena del duelo sin esperar que mi pantomima engañase a la muerte, decidiéndola a tomarme. En suma, dos meses de trabajo noche y día, la tristeza, los remedios tomados en desorden, hicieron de mí un insecto cuyo caparazón era el traje de Jean Hugo. Si me hubiesen cortado en dos como una avispa,

Fernand Creon realiza una crítica elogiosa aun cuando el poeta haya dejado de enviarle sus libros. La adaptación, según él, conserva lo esencial de la obra original, una de las más bellas y cuya puesta en escena logra despertar un vivo interés. Justifica el registro lingüístico afirmando que Cocteau rejuveneció los diálogos con los vocablos de su tiempo que no sorprenderían mucho a Shakespeare, quien debía hablar en cockney y que son innovaciones agradables que deben ser defendidas, lo mismo que las simplificaciones, que permiten conservar lo más relevante y significativo. Pero destaca sobre todo que la originalidad principal de esta adaptación reside en el vestuario, la escenografía y la puesta en escena, a los que encuentra admirables. Destaca el esfuerzo heroico por rejuvenecer el viejo arte del teatro, por encontrar lo nuevo, digno de aplausos en favor del poeta. Asimismo critica a los actores. En primer lugar, el mismo Cocteau, quien, representa el rol de Mercurio. Tiene una dicción aún un poco novata pero una voz firme y fuerte y actúa con bravía de perfil, la mano sobre la espada, doblando las rodillas armoniosamente a cada paso. Marcel Herrand es un Romeo gracioso en sus calzas ajustadas y su jubón pero con un dejo parisino en su voz que tendría que eliminar. Andrée Pascal es una Julieta menos estilizada en su rol que los hombres en el suyo pero la espontaneidad femenina se pone en ventaja y ella actúa como siente, por lo que emocionó más al público. La nodriza, interpretada por Yvonne George, es tal vez la mejor de la obra con su gracia desplegada por ejemplo en todo el monólogo del primer acto, donde se da rienda libre a la charla inagotable de un naturalismo exquisito. Finalmente, también fue de su agrado la música en escena, un arreglo a partir de aires populares ingleses, nasales y arrugados, a cargo de Roger Desormière, quien condujo con habilidad una orquesta poco numerosa pero sonora. Por su parte, Jean Laporte, quien escribe para Vogue, está enamorado de esta loable producción de ese niño genial llamado Jean Cocteau y su admiración se extiende en igual magnitud a Jean Hugo, responsable de esa noche luminosa y misteriosa con “cette obscure clarté qui tombe des étoiles”⁷, parafraseando a Corneille, en esa atmósfera de sueño y de amor. Su obra es un canto de amor, la llamada de un ruiñeñor enamorado, la del amor ardiente y profundo. Ante una belleza esencial tan novedosa, el espectador sale del teatro con la incertidumbre de que todo haya sido tan solo el sueño de una noche de amor. Finalmente, André Levinson, el crítico de *Comoedia*, va más allá de los detalles de la puesta de escena ante sus ojos: él está en presencia de un ballet encantador con movimientos trabados, limitados en su amplitud y determinados por la configuración plástica, estilizados al ritmo de la música. A semejanza de la danza, la emoción dramática es absorbida e integrada en la forma, en la que las cosas del alma son figuradas por el símbolo y así se vuelve una representación de la realidad superior al de las mediocres imitaciones realistas. Admite que Cocteau no representa una obra de Shakespeare sino que su producción se vuelve completamente original y personal. La historia original es despojada de su expresión artística y solo queda

habría continuado viviendo, agitando mi gorguera y mis piernas. Pues soy difícil de matar. Es necesario que sea así para soportar semejantes cosas”.

⁷ “Esta oscura claridad que cae de las estrellas”.

de ella su armadura elegante y limpia a la que Cocteau adorna con algunos gestos, poses y movimientos escénicos inéditos para su tiempo, que crean nuevas convenciones para expresar plásticamente ciertos aspectos del alma, razones más que suficientes para glorificar el nombre de este joven parisino a la moda, para el que Levinson prevé un futuro brillante.

En cambio, a otros medios no les entusiasmó tanto. El crítico de *Paris-Midi* afirma gustarle Jean Cocteau pero no esta vez. ¿Qué quiso hacer, una adaptación o una parodia? Para considerarla una adaptación, esta puesta no le parece bella; para que sea una parodia, no la encuentra graciosa y, por lo contrario, esa incertidumbre le resulta insoportable, ese nunca saber si Cocteau se puso serio o quiere hacer reír. Le reprocha el intensificar las escenas cómicas mientras abrevia las escenas de amor y fantasía, fuente de la belleza inmortal del texto original, del que no se despega para asestarle a la versión una minuciosa comparación. Con una perversidad diabólica, Cocteau le suprimió la poesía a la obra maestra del poeta dramático más grande de todos los tiempos para reemplazarla por una pantomima ridícula de este ballet cómico a cargo de esos personajes payascos, vestidos excéntricamente sobre un fondo de duelo que recuerda a las iluminaciones del 14 de julio. Al cronista de la publicación satírica *Les Potins de Paris* tampoco le agradó nada lo que vio. ¡Ah, qué tiempos aquellos los de la sana fantasía de Apollinaire y ese feliz hallazgo titulado *Parade!* (contra la que tantas voces se levantaron en su contra, es cierto). Esta adaptación no le parece más que unas pueriles búsquedas de jóvenes pretenciosos y estropeados por el snobismo a cargo de jovencuelos que se balancean en cámara lenta en una escenografía fúnebre y móvil. Dicho esto, el crítico se marcha junto al fantasma del hijo de Apolo al encuentro de la modernidad eufórica del circo Medrano. Tampoco le agradó al periodista de *Le Temps*, que solo vio una serie de estampas chistosas, figurines ricamente vestidos en poses perturbadoras que parecen dar forma a un cuadro. La obra para él no es una parodia sino meramente una mezcla de lo serio con lo irónico y lo chistoso. Tanto le gustan las bromas a Cocteau; dueño de una imaginación brillante y vivaz e inventor de diversiones con acento moderno, sus obras no son más que juegos improvisados de un hombre de letras que busca sorprender. Su *Romeo y Julieta* no merece la admiración que despierta en su público cautivo, siempre tan snobs.

El texto teatral fue publicado dos años después, en mayo de 1926, e incluye veintiún grabados hechos por Jean Hugo y pintados a mano por Valentine Hugo, a partir de la escenografía y el vestuario creado para el estreno en 1924.

› ***A modo de conclusión***

Shakespeare se vuelve un pretexto para que Cocteau dé cuenta de su universo poético; más allá de que cambien los colaboradores que lo rodean, el efecto es el mismo: el desconcierto, entre el desagrado de unos y la fascinación de los otros, como si la esencia de la obra cocteauniana fuese siempre la polémica. La historia de los eternos amantes se reinserta en su mundo de sueños y así construye la atemporalidad mágica en la que sumerge anacrónicamente a todas sus historias. Cuidada obra de un hombre del mundo del espectáculo, su versión devino un éxito en su momento y aún hoy es elogiada por la belleza de su puesta en escena. ¿O acaso la inmortalidad de una obra no está asegurada en haberse presentado a sus sucesivos “apropiadores” como un espejo en el que misteriosamente les devuelve su rostro más profundo?

Bibliografía

Bernheim, C. (1991). *Valentine Hugo*. Barcelona: Parsifal Ediciones.

Carpentier, A. (1924). "Cocteau y sus teorías sobre el teatro". *El Heraldo de La Habana*. <<http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/cocteau-y-sus-teor%C3%AD-sobre-el-teatro>> [Consulta: 5 de julio de 2014.]

Cocteau, J. (2003). *Théâtre complet*. París: Gallimard.

Desormière, R. <https://sites.google.com/site/rogerdesormiere18981963/concerts-representations/annees-20> [Consulta: 25 de noviembre de 2019.]

Laporte, J. (01/09/1924). Les représentations des Ballets Russes et les Galas de La Cigale. *Vogue*. V, n° 9.

Levinson, A. (09/06/1924). Le ballet de Jean Cocteau. *Comoedia*. XVII, n° 4190.

Revue des lectures. XVI, n° 1. París: 15/01/1928.

Souday, P. (03/06/1924). *Roméo et Juliette*. Paris-Midi. XIV, n° 4406.

Volta, O. (2000). *Jean Cocteau et le théâtre*. Montpellier: Université Paul-Valéry.

Web

Jean Cocteau unique et multiple. <https://cocteau.biu-montpellier.fr>

Mi Jean Cocteau. <<https://mijeancocteau.home.blog>>