

## *L'Aigle à deux têtes*: Cocteau-Antonioni

A. Emma Sopeña Balordi y M<sup>a</sup> Amparo Olivares Pardo

### 0. Resumen

El objetivo de nuestro trabajo consiste en el análisis de las acotaciones relativas al decorado descritas en el texto teatral de Cocteau *L'Aigle à deux têtes*, y su traslación a las adaptaciones cinematográficas realizadas por el propio Cocteau en 1947 (con el mismo nombre) y por M. Antonioni en 1980 (titulada *El misterio de Oberwald*).

### 1. Introducción

#### 1.1. La obra

Tomando el tema de los trágicos misterios de las casas de Austria y de Baviera, Cocteau pone cara a cara a una reina bella, joven, virgen y virtualmente «muerta», y a su asesino, un joven poeta anarquista, símbolo de la muerte que ella esperaba, y que es el vivo retrato del rey tan amado por dicha reina. El destino de ambos está de antemano sellado, Cocteau cita así a Balzac: «Elle ne pouvait compter sur rien, pas même sur le hasard. Car il y a des vies sans hasard».

Cocteau<sup>1</sup> confiesa que se inspira en los *Portraits littéraires* de Rémy de Gourmont para crear el estilo de su reina: «Elle aurait l'orgueil naïf, la grâce, le feu, le courage, l'élégance, le sens du destin, de l'impératrice Elisabeth d'Autriche. J'empruntai même une ou deux phrases qu'on lui prête». Y puso en escena dos ideas enfrentadas: una reina de espíritu anarquista y un anarquista de espíritu real que traicionaban sus respectivas causas para formar una sola. La reina será encontrada apuñalada por la espalda en lo alto de la biblioteca del castillo de Krantz llevando el traje de amazona, y, por primera vez, con la cara descubierta. Su asesino yacía envenenado al pie de

1. «La belle étude de Rémy de Gourmont dans *Portraits littéraires* me donna le style de ma reine» dice Cocteau en el prefacio de su obra.

la escalera. ¿Cómo pudo introducirse este hombre en los aposentos reales? Y ¿cómo consiguió permanecer tres días junto a ella? La tragedia de esta reina será siempre un enigma. Se han dado numerosas versiones: históricas, poéticas, apasionadas... Todas parecen verosímiles, y ninguna parece penetrar en el fondo del «misterio Oberwald».

La obra fue montada en 1946 por Edwige Feuillère (en el papel de reina) y Jean Marais (en el de Stanislas), y estrenada en Bruselas. Más tarde se interpretó en Lyon y París por el Théâtre-Hébertot. Estaba compuesta por tres actos: la habitación de la reina en el primero, y su biblioteca en el segundo y tercero. Los personajes principales, además de la reina y de Stanislas, el joven anarquista, son Edith de Berg, la lectora y confidente de la reina, Felix, duque de Willenstein, antiguo amigo del rey muerto, y Tony, un negro sordomudo al servicio de la reina.

## 1.2. Consideraciones teóricas

Antes de adentrarnos en lo específico de nuestro estudio, conviene detenernos en algunas precisiones.

A) **Adaptación-traducción.** Traducción, en su más amplio sentido, significa según R. Galisson<sup>2</sup> interpretación de los signos de una lengua por medio de los signos de otra lengua. Si hablamos de interpretación de signos de una lengua natural por medio de otra lengua natural nos encontramos en el campo de la interlingüística. Pero si hablamos de interpretación de signos de una lengua natural por medio de signos no lingüísticos, nos encontramos en la traducción intersemiótica para la traslación de una obra literaria a la pantalla. La reinterpretación de signos de la adaptación cinematográfica de una obra literaria supone la traducción de los signos lingüísticos de la obra por medio de signos extralingüísticos o no lingüísticos, pero se conserva igualmente la palabra.

B) **Las acotaciones.** Se trata de otro punto básico de la construcción imaginaria del lector en el texto escrito, que serían substituidas en las adaptaciones cinematográficas por sus referentes, si dichas adaptaciones fueran meras «traducciones» de los signos del texto. Esta concepción de corte historicista sacraliza una lectura de un director determinado. Se trata, por otra parte, de una concepción determinista que considera que el texto tiene un

2. Robert Gallisson y Daniel Coste, *Dictionnaire de didactique des langues*, París, Hachette, 1976.

solo sentido, el que el autor ha querido. El director «descubre» ese sentido y le da forma con signos escénicos o cinematográficos. Sin embargo, toda obra artística es plural, y no puede tomarse una lectura o una representación como canónica. Una representación es una lectura realizada por un director en un estilo determinado que él mismo, o cualquier otro, puede variar dándole más tarde una nueva interpretación. Así, pues, hay dos criterios contrapuestos:

a) el que considera las acotaciones como parte esencial del conjunto textual, como un metatexto que sobredetermina el texto de los actores, y que tiene prioridad sobre él, y

b) el que las considera sólo accesoriamente cuando el director se convierte en el único depositario del metalenguaje de la obra.

**C) El decorado y el espacio.** El elemento de las acotaciones elegido para el análisis posterior, el decorado —que describe muebles, vestuarios y atrezzo en general e iluminación—, asegura cierta verosimilitud (el llamado «efecto realidad»). Crea una determinada atmósfera (en el drama romántico, por ejemplo, el decorado converge hacia la llamada «característica», que según la concepción romántica desdeña lo común para acercarse a lo extraordinario), y habla a la imaginación (por el color y el movimiento, por lo maravilloso gracias a los efectos de trucaje, por el papel poético jugado, y por las sugerencias debidas a la estilización).

Se trata, por lo tanto, de un elemento fundamental de la escenografía puesto que define el espacio de la acción, limitándola o bien integrándose en ella. Durante mucho tiempo se consideró el escenario como un mero testigo de la representación de la acción para tender posteriormente a hacerse más representativo del lugar escénico en sí mismo, y por tanto, de la acción. Según los objetivos que persiga, el director puede buscar la verosimilitud extrema, intentando reproducir por todos los medios el «efecto realidad» (en el caso del cine, los filmes inscritos en el M.R.I., modo de representación institucional), fingirla o asumir el decorado explícito. Algunas teorías exponen que una puesta en escena debe «servir» al texto sin dejarse ver, entendiendo con ello la desaparición tras la primacía del texto hablado. Otras quieren dar luz al texto desde el interior (véase J. Copeau y su ensalzamiento del «tréteau nu», de la economía de medios aunque respetando el texto), haciéndolo estallar en el espacio que «redescubre» entre el actor y el espectador. Tanto si son naturales como si son contruidos, realistas o estilizados, interiores o exteriores, los escenarios pueden asumir un papel dramático o narrativo. Determinados componentes individualizados dentro del escenario pueden, por sí solos, ser portadores de una específica función

semántica. Igualmente el vestuario puede ser neutro o buscar un efecto de naturalización y verosimilitud o una estilización.

El espacio escénico donde se ubican los objetos decorativos puede tener un funcionamiento metonímico (relación mimética con un lugar determinado del mundo), por acumulación de detalles o por alusión difusa (unos libros sobre una mesa pueden representar por sinécdoque una biblioteca), pero también puede exponerse en la escena una estantería repleta de libros, como en las dos adaptaciones que nos ocupan; igualmente, un estilo de un mueble puede representar una época; o bien puede tener un funcionamiento metafórico: confrontación y conjunción de semas o rasgos distintivos pertenecientes a conjuntos diferentes, para formar una realidad nueva (puerta-cuadro del rey que abre al aposento de la reina y a su vida).

D) **Elementos decorativos.** A continuación pasamos a tratar los elementos decorativos en sí mismos. El objeto teatral y cinematográfico, además de su función utilitaria (objetos denotativos que participan en la acción dramática), se encuentra inmerso en una red poética por tener un valor simbólico. Es decir, el objeto escénico puede expresar tanto un efecto de realidad como una función de referencialización. Al principio, el objeto no es propiamente un signo del mundo real, sino que se convierte en tal signo en la escena teatral o cinematográfica por su función en el interior del conjunto de los signos de la representación. Por lo tanto, tiene una doble esencia semiótica. Como signo de un objeto del mundo real («haciendo las veces de» un objeto del mundo) es un icono de este objeto teniendo, por tanto, con el objeto que representa una relación más o menos mimética. Se puede estudiar de esta manera el grado de parecido o de iconicidad (de la réplica a la estilización), grado que nos informará sobre el «modo de representación». Así, pues, el sistema de los objetos de una representación da una visión del modo de representación (realista o simbólica, concreta o abstracta, teatralizada o no, etc.) Dicho de otra manera, «se le parece» más o menos. Sin embargo, en tanto que elemento de la representación tiene una existencia autónoma, un valor estético en el interior de la representación, un valor semántico en la construcción del sentido de la representación.

En efecto, por extrapolación, se puede considerar el objeto escénico como el equivalente visual concreto de lo que es un lexema en el texto (aunque posee, evidentemente, una estructura mucho más compleja que la del lexema). Así se podría analizar la relación «objeto /lexema» con «las palabras» dentro del gran «texto» que es la representación, y estudiar su organización sintáctica —función de predicado-objeto o instrumento—, su efecto retórico o poético... Desde un punto de vista semiótico, los objetos

escénicos serían los sememas (conjunto organizado de semas) que pueden constituir partes de diversos conjuntos, y son portadores de un sentido.

Las anteriores afirmaciones nos traen a colación la definición del objeto teatral:

Qu'est-ce qu'un objet théâtral —se dice en *Théâtre, modes d'approche*— si ce n'est une chose éventuellement manipulable et figurant comme un lexème dans le texte, et qui peut ou pourrait trouver sa place dans l'espace scénique? Plus qu'un signe, un objet dans le texte dramatique est déjà un ensemble sémiotique et comme dit U. Eco, un *texte*. Par nature toute chose dans un texte de théâtre a vocation à devenir un objet signifiant.<sup>3</sup>

El análisis del uso de un determinado objeto-elemento del decorado en la representación según el uso textualmente previsto en las acotaciones del texto, no sirve para «medir» el grado de fidelidad de la puesta en escena sino para mostrar las soluciones aportadas por el director en relación con las sugeridas por el autor.

Un elemento de gran relevancia dentro del análisis de los elementos decorativos es el color, cuya misión en el teatro y en el cine no es la de «copiar» a la naturaleza sino más bien estilizarla. Del juego de contrastes o relaciones puede surgir un universo de símbolos distinto del mundo real y capaz de expresar su cara oculta.

El espacio escénico puede sufrir transformaciones no sólo por modificaciones de la forma sino también de la iluminación, y por tanto, del color, llegando a desvirtuar tanto la atmósfera como la forma misma del espectáculo.

Es posible establecer relaciones nuevas entre el color y los demás elementos que constituyen el decorado, al unísono o en contrapunto. En efecto, hay directores que no sólo seleccionan colores para combinarlos sino que los inventan (véase Antonioni ya en 1964 en *Le Désert rouge* y más tarde con el film objeto de este análisis).

La luz puede ser neutra y servir sólo para que el encuadre sea percibido con nitidez, o cumplir una función dramática y de composición. Puede delimitar o definir objetos, lugares y personas mediante el juego de luces y de sombras, realzar o difuminar determinados componentes del encuadre o forzar la percepción que de ellos se tenga desde un particular punto de vista

3. A. Helbo et al., *Théâtre, modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck, Labor, 1987, p. 176.

caracterizador. La iluminación funciona como un dispositivo retórico de puesta en escena según su calidad, dirección, fuente y color. La calidad se refiere a la intensidad; una iluminación intensa define claramente la oposición de luces y sombras, mientras que una iluminación tamizada por filtros crea un espacio de luz difusa que difumina contornos y neutraliza contrastes. La dirección de la luz se refiere al lugar desde donde surge, y es proyectada sobre el objeto presente un encuadre. Dicha dirección permite producir efectos determinados en la composición. La fuente puede ser diegética o no diegética, realista o no realista... Y la iluminación puede utilizarse para «colorear» naturalista o estilizadamente un encuadre. Con la iluminación, el realizador posee el «tono fotográfico» para conseguir el ambiente que más convenga a la historia que cuenta en imágenes. De la índole de esta historia dependerá que la iluminación sea más o menos contrastada o más o menos efectista. Un espacio cerrado puede estar iluminado por una luz natural procedente de aberturas y por luces artificiales. Cualquiera de estos tipos de iluminación es «real» porque existe, natural o artificialmente instalada para un uso que nunca ha contado con la cinematografía. Para la consecución de una acentuación dramática y expresa de la luz natural o real, la luz cinematográfica, mediante una serie de convenciones, permite acentuar o cambiar el aspecto del escenario. La luz cinematográfica es un factor artificial de manipulación de la realidad para la potenciación artística de la imagen. Antonioni, por ejemplo, intensifica el valor dramático mediante el uso del color, y lo convierte en factor expresivo.

## 2. Análisis contrastivo de las dos adaptaciones

El primer elemento que cabe destacar en nuestro análisis es la enorme desproporción que se aprecia en cuanto a la cantidad de objetos decorativos entre las acotaciones del texto teatral y los que aparecen en las dos adaptaciones. Las acotaciones no pueden, evidentemente, ser muy extensas puesto que sus indicaciones deberán ser puestas en obra en un escenario teatral donde no existe la facilidad de maniobra (ni el presupuesto económico) de un escenario cinematográfico. Sin embargo, especialmente en la adaptación de Cocteau existe una enorme profusión de elementos decorativos. El texto de Cocteau describe el mobiliario esencial para el primer acto añadiendo además indicaciones sobre la ubicación que debe tener, así como los objetos que deben situarse sobre la mesita en primer plano del escenario cerca de la chimenea, y que componen la frugal colación de inspiración campestre de la reina y su desaparecido esposo.

En lo que se refiere a las aberturas de la estancia, Cocteau enumera una sola ventana a la derecha que da al parque, y por la que penetra el juego de luces y sombras producido por la tormenta, fenómeno atmosférico indispensable para las escenas que componen el primer acto. La ventana es alta y de postigos. Hay, además, dos puertas, la que está a la izquierda de la cama tapada por el cuadro del rey, y la de la derecha, de dos hojas, que sirve para entradas y salidas en escena. La cama de dosel está ubicada en el centro.

En la adaptación de Antonioni proliferan las ventanas de vidrieras emplomadas que permiten imprimir un mayor dramatismo al primer acto, ya que este director utiliza el recurso de la iluminación producida por los relámpagos para colorear vivamente determinados planos en verde y azul (tonalidades verdes procedentes de los relámpagos y azules de la luz de la tormenta filtrándose por los cristales). A estas tonalidades se añadirá la rojiza del fuego de las chimeneas de la estancia.

Conviene recordar que en este filme Antonioni utilizó experimentalmente el vídeo con todas las posibilidades que este medio le ofrecía, y que este director ha tenido una constante inquietud por el tratamiento del color. En este caso, la iluminación funciona como dispositivo retórico de puesta en escena cumpliendo una función predominantemente dramática. En efecto, aunque el espacio se supone coloreado por la luz de los relámpagos y la del fuego (luz «natural» procedente de aberturas y de chimeneas), la iluminación es lo suficientemente efectista como para que no quede lugar a dudas del carácter compositivo perseguido. Se trata de una fuente diegética pero no realista. Otro artificio realizado por Antonioni en este filme consiste en el juego con la temperatura del color. En varias ocasiones, el cuadro queda dividido en dos mitades de tonalidades diferentes en las que se ubican dos personajes: en la zona coloreada en tonos grises se halla el personaje de carácter frío mientras que en la zona cálida se halla el personaje más afectivo.

Un dato que nos ha llamado la atención en el texto de Cocteau es el que alude a la blancura del mantel que se destaca de entre las sombras temblorosas, las penumbras y el resplandor del fuego (citamos textualmente). El mantel de Antonioni es de encaje blanco pero no resplandece como el del texto. Cocteau había querido para su escena teatral un punto brillante en primer plano, cerca del fuego, que captase la mirada del público hacia ese lugar donde se debía compartir unos alimentos en amorosa e íntima comunión, y quería precisamente que fuese blanco, tal vez símbolo de pureza y virginidad como la de la reina, viuda el mismo día de su boda antes de la consumación del matrimonio. Evidentemente, ante los ejercicios de estilo ejecutados por Antonioni con el color de sus cámaras de vídeo, no cabe la conservación de este punto de luz blanca en sus planos.

Sin embargo, lo curioso es que en la adaptación cinematográfica realizada por el mismo Cocteau, tampoco destaca la blancura del mantel igualmente de encaje. Es cierto que hay que tener en cuenta que se trata de un filme en blanco y negro donde para hacer que el blanco destaque se habrá tenido que trabajar con calidad de iluminación intensa que definiese nítidamente la oposición de luces y sombras.

Los elementos decorativos de la estancia de la reina en la película de Cocteau son de un gran recargamiento tanto en lo concerniente a las tapiicerías como en las mismas paredes. La acumulación es tal que los personajes quedan diluïdos en el decorado, a lo cual contribuye el *atrezo* de los actores en un filme en blanco y negro. La reina lleva en su lujoso vestido de pedrerías que enmascaran la belleza misma de las joyas, así como gasas y tulles; incluso en el cabello luce adornos de estrellitas. En el filme de Antonioni, los decorados son mucho menos recargados y abundantes.

Existen dos anacronismos en ambos filmes, dignos de ser puestos de manifiesto como muestra de los «caprichos» de los dos artistas. En el filme de Antonioni, el cuadro del rey es una fotografía en tanto que en el de Cocteau aparecen elementos constructivos y detalles decorativos en total sincretismo (árabes, góticos, neoclásicos junto a otros que recuerdan al modernismo: ventanas góticas con vidrieras, arcos apuntados lobulados, chimeneas barrocas, alfombras persas, etc.). Para las películas con trasfondo histórico, cada decorado es fruto de una investigación documental e histórica. No obstante, la veracidad que se pretende debe contemporizar no sólo con las convenciones y con las *images d'Épinal* tradicionales que el público no quiere que le trastoquen, sino con las intenciones y el gusto del artista-director. Además, y dado que el cine es el arte de expresar lo interior mediante lo exterior, una de las funciones primordiales del decorado de cine es «traducir» el mundo interior del personaje, o al menos manifestarlo en una serie de detalles expresivos y personales, por lo cual, la decoración de las estancias de la reina y su mismo vestuario irán en consonancia con su carácter. La expresividad del decorado intenta no sólo exteriorizar el mundo de un personaje en particular, sino, de forma general, plantear el clima de la película. Y no siempre la exigencia de claridad gráfica y plástica es el primer criterio. A veces, el figurinista y el decorador se basan, como referencia de estilo, en tradiciones pictóricas anteriores o posteriores a la época descrita.

Otro detalle decorativo del filme de Antonioni merece un comentario, puesto que remite a la forma de hacer cine de Orson Welles en algunas de sus obras. En una de las conversaciones que mantiene la reina con su amante en la biblioteca, la angulación se realiza en contrapicado, lo que permite ofrecer al espectador una visión del artesonado de madera del techo en di-



cha estancia. Conviene recordar que en los filmes rodados en plató, solamente se construyen los laterales puesto que el vacío superior permite el trabajo de grúas, micros, etc. Suponemos que esta escena no fue rodada en escenario natural lo cual demuestra un especial interés por parte del director en ofrecernos el aspecto del techo de la sala al igual que lo hacía Welles (véase *Citizen Kane*). El contrapicado tiene una connotación además de altivez y magnificencia que se adecua al personaje real.

Finalmente, un último comentario de un elemento constructivo que permite el análisis de la escena final del filme de Cocteau con el texto original. Las acotaciones describen la muerte de la reina y su amante en la escalera de la biblioteca; el anarquista, envenenado, cae rodando y muere al pie de la escalera separado de la reina por toda la altura de aquella. La adaptación de Cocteau respeta su propia escritura teatral, y los personajes mueren en la escalera imperial gótica, él abajo y ella arriba. Antonioni, en cambio, les da muerte en un corredor buscando un acercamiento físico de ambos en el momento final de la agonía. Los cuerpos se arrastran en un intento de unirse pero la muerte les sobreviene cuando tan sólo faltan unos centímetros para que sus manos se junten, símbolo evidente de lo que ha sido la vida de ambos. Habría sido más complejo realizar esta escena de intento inútil de unión si los personajes se hubieran encontrado en la escalera como los de Cocteau.

### 3. Conclusión

Tras un recorrido sobre algunas precisiones nocionales del texto teatral, tales como el espacio escénico y su decorado, los elementos ornamentales que en él se ubican, el color, la iluminación y diversos elementos constructivos, hemos puesto de relieve su plasmación en el espacio cinematográfico.

Es obvio que la imagen cinematográfica procedente de una adaptación, por su carácter globalista, aporta una riqueza visual de la que carece el texto escrito de partida. Dicha idea se refuerza cuando el soporte es el «mini-texto» que constituyen las acotaciones, puesto que por razones inherentes al propio espacio escénico, los elementos tanto constructivos como decorativos son más escasos.

Este hecho queda subrayado en el espacio cinematográfico creado por Cocteau (creador y adaptador de sí mismo), ya que en sus planos hay una gran profusión de los mencionados elementos: barroquismo en el actor y su entorno (recordemos la ornamentación incluso en el tocado de la reina). Por contraste, esta profusión desaparece en parte en la adaptación de An-

tonioni, donde apreciamos una sobriedad de medios, excepto en la utilización del color, al proponerse un trabajo de tipo experimental substituyendo el celuloide por la càmara de vídeo.

Para terminar, nada mejor que remitirnos a la escena final de ambas adaptaciones, donde se manifiesta con nitidez la diferente personalidad de dos cineastas: Cocteau, fiel a su propio texto, da muerte a los amantes en una escalera, mientras que Antonioni despoja el espacio para centrar la atención del espectador únicamente en los protagonistas del drama.