

Hospitalidad y desamparo en el teatro de Jean Cocteau: *Les parents terribles*

Cristina Solé Castells
Universidad de Lleida

La moda de las escenografías excéntricas, la tentativa de un teatro sin texto, o del texto como pretexto para el despliegue de técnicas y maquinarias tan modernas como espectaculares, habían triunfado con fuerza en el teatro de los años 1920. Jean Cocteau había contribuido a ello de forma significativa. Sin embargo, el Cocteau de los años 30, en plena etapa de madurez y en pleno dominio de sus recursos literarios, constata que el público se ha habituado a estas técnicas y que, por tanto, han perdido su función inicial de sorprender y/o provocar al espectador. Ante esta nueva realidad, opta por cambiar las reglas del juego¹, y aboga por recuperar la sobriedad y la medida del clasicismo, y por restituir al lenguaje el papel protagonista.

El objetivo fundamental de esta nueva estrategia sigue siendo el mismo: producir un espectáculo que, por medio de sus formas y sus técnicas innovadoras, así como de sus temas y de sus personajes, sea capaz de impactar –si no de escandalizar– al espectador. Este “escándalo” no es gratuito, sino que se propone ser un revulsivo susceptible de propiciar la trasgresión de los tabúes estéticos y éticos que inhiben a la sociedad, y dificultan su avance hacia la conquista de nuevas ideas y nuevas formas.

Cuando, en 1938, escribe *Les parents terribles* otra de sus mayores prioridades era lograr la unidad del público, salvar la heterogeneidad de las personas que frecuentaban los teatros de los años 30, como sigue sucediendo en nuestros días. Para ello Cocteau se propone componer obras que permitan una lectura a diferentes niveles y que, de una u otra forma, resulten accesibles a todos. En el mismo sentido escribirá Jean-Paul Sartre nueve años más tarde: “Comme il n’y a de théâtre que si l’on réalise l’unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations

1. Cf. COCTEAU, Jean, *Préface à Les parents terribles*. París, ed. Gallimard, 1938.

si générales qu'elles soient communes à tous"². Sin embargo, ambos escritores comparten la firme convicción de que esta necesidad de atraer al público jamás debe dar pie a la vulgarización o a la degradación del teatro.

Partimos pues de una voluntad de acogida, de una actitud abierta y hospitalaria, por parte del autor componiendo su obra. Pero una vez compuesta, ésta adquiere vida propia y se independiza de su creador:

Un poème, doit perdre une à une, toutes les cordes qui le retiennent à ce qui le motive. Chaque fois que le poète en coupe une, son cœur bat. Lorsqu'il coupe la dernière, le poème se détache, monte seul comme un ballon, beau en soi et sans aucune attache avec la terre...³,

decía Cocteau. Una vez liberada de su creador, la obra emprende un viaje por el mundo. Las situaciones que representa son similares a las que experimenta la mayoría de las personas, y al mismo tiempo son diferentes de ellas; resultan a la vez familiares y extrañas, como es a la vez familiar y extraña para el anfitrión la figura del huésped, en su concepción tradicional. La obra de teatro se presenta pues ante el público como un huésped inesperado. Un huésped deseoso de recibir cordial acogida de su anfitrión y a quien, a cambio, ofrece la posibilidad de ensanchar su conocimiento del mundo y por ende de sí mismo.

En su concepción clásica, la figura del huésped simboliza el mediador entre dos esferas de lo real. Ésta es asimismo la función que Cocteau atribuye al teatro. Limitado a una simple diversión, o a una simple reproducción de lo real, el teatro carecería de sentido.

Para Cocteau esta condición de “extraño” o de “extranjero” que debe tener el teatro, como el arte en su conjunto, viene dado a partes iguales por la forma de la obra, por su sentido, y por los actores que la representan. En todas sus obras existe una estrecha y muy calculada interdependencia entre todos ellos, hasta el punto de constituir una obsesión. La estética de Cocteau nunca es gratuita, ni siquiera en sus más pequeños detalles.

En el teatro, los actores tienen un papel determinante en la acogida que la obra reciba, así como en la influencia que ésta pueda ejercer sobre los espectadores. Idéntica visión compartía Albert Camus, quien en 1942 afirmaba que, en el escenario:

Le corps est roi. N'est pas «théâtral» qui veut et ce mot, déconsidéré à tort, recouvre toute une esthétique et toute une morale. La moitié d'une vie d'hom-

2. SARTRE, Jean-Paul, “Pour un théâtre de situations”. En *La Rue* nº 12, novembre 1947, p. 8. Reproducido en CONTAT M. y RIBALKA M., *Les écrits de Sartre*. París, ed. Gallimard, 1970, p. 684.

3. COCTEAU, Jean, *Le secret professionnel*. En *Le rappel à l'ordre*. París, ed. Stock 1980, p. 53.

me se passe à sous-entendre, à détourner la tête et à se taire. L'acteur est ici l'intrus. Il lève le sortilège de cette âme enchaînée et les passions se ruent enfin sur leur scène. Elles parlent dans tous les gestes, elles ne vivent que par cris. Ainsi l'acteur compose ses personnages pour la montre. Il les dessine ou les sculpte, il se coule dans leur forme imaginaire et donne à leurs fantômes son sang. Je parle du grand théâtre,...⁴

También Camus definía al actor como un “intruso” que, por su condición misma de extranjero, está libre de los tabúes y condicionamientos de la sociedad que lo acoge. Por ello está en situación de aportar una nueva visión de la realidad y una nueva escala de valores tanto a nivel estético como ético.

En las diferentes historias que Cocteau desarrolla en sus obras de teatro, abundan las situaciones en las que el tema de la acogida, de la hospitalidad o, por el contrario, del rechazo ocupan el centro de la acción. Bajo la apariencia de simples anécdotas, en realidad constituyen un elemento esencial que da sentido al conjunto de la historia.

Les parents terribles se abre con la presentación de “une famille qui habite une roulotte”⁵ –en palabras de uno de sus miembros-. Se refiere, no a un espacio físico, sino al espíritu de la familia que protagoniza la acción. El término “roulotte”, sorprendente al principio, se repite con deliberada insistencia a lo largo de toda la obra, y constituye la clave del drama final. La arquitectura que evoca el citado vocablo, sugiere por una parte la ausencia de intimidad y el carácter ficticio de este presunto hogar. Por otra parte evoca la idea de desarraigo así como de un espacio inapto para la acogida y la sociabilidad. En este sentido, Cocteau subraya, por boca de uno de los personajes, la ausencia de salón, es decir: de un espacio destinado a la recepción y por ende a la interrelación con la sociedad. En su lugar encontramos “...une espèce de salle à manger fantôme, de salle d'attente, de pièce vide où la femme de ménage revisse une table très laide, très lourde et très incommode”⁶. A estos factores se añade el desorden y la suciedad generales, lo que contribuye aun más si cabe a transmitir una imagen inhóspita.

En su interior habita una familia formada por los padres, el hijo de ambos, y la hermana de la madre, “tante Léo”. Léo aparece de entrada como el único personaje claramente ajeno al núcleo familiar. Además, vive acogido en una casa que no le pertenece. Parece pues encajar perfectamente en la figura clásica del huésped. Sin embargo, pronto constatamos que las cosas no son tan sencillas como parecen. Por una parte, es ella quien sostiene económicamente a sus anfitriones:

4. CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*. París, ed. Gallimard, 1989, p. 112.

5. COCTEAU, Jean, *Les parents terribles*. París, ed. Gallimard, 1994, p. 41 (1, II).

El diccionario Le Robert define así el término «roulotte»: “Voiture aménagée en maison, où vivent des nomades (forains, bohémiens, ...), traînée sur les routes par des chevaux ou par une automobile”.

6. COCTEAU, Jean, *Les parents terribles*, ed. cit., p. 87 (2, I).

“Tu sais fort bien pourquoi notre oncle m’a légué sa très petite fortune. Il sous-entendait que je vous ferais vivre”⁷ le recuerda a su hermana.

Por otra parte es ella quien se encarga de mantener la “roulotte” en unas condiciones mínimas de habitabilidad:

C’est moi, moi qui veille sur la roulotte, moi l’ordre, moi la maniaque d’ordre, la seule à ne pas me draper dans les vestiges de la bourgeoisie. Qu’est-ce qu’une famille bourgeoise, je te le demande: c’est une famille riche, en ordre, avec des domestiques... Chez nous, pas d’argent, pas d’ordre et pas de domestiques. Les domestiques restaient quatre jours. Il a fallu que je m’arrange, grâce à une femme de ménage (...) Mais il y a des moments où votre roulotte, votre épave, votre je-ne-sais-quoi... votre «chère petite grotte» (...) dépassent les bornes. Sais-tu pourquoi une montagne de linge sale s’empile au beau milieu de la chambre de Michel? Sais-tu pourquoi Georges pourrait écrire ses calculs dans la poussière de sa table d’architecte, pourquoi la baignoire bouchée depuis une semaine n’est pas encore débouchée? Eh bien, c’est que, quelquefois, j’ai une espèce de jouissance à vous laisser vous enfoncer, vous enliser, à voir ce qui arriverait si cela continuait... Et puis ma manie d’ordre prend le dessus et je vous sauve.⁸

Estamos pues ante un huésped que ejerce al mismo tiempo de anfitrión y ante unos anfitriones que en cierto modo son huéspedes de Léo y sobreviven gracias a la generosidad y a la dedicación de ésta. La frontera entre ambos roles aparece completamente desdibujada desde el principio. Idéntico procedimiento utiliza Cocteau en *La machine infernale* con respecto a Oedipe y a Jocaste, y en general, en el conjunto de sus creaciones teatrales.

Hemos dicho que el concepto tradicional de huésped apelaba a la diferencia entre éste y su(s) anfitrión(es). Pero con el paso del tiempo estas diferencias tendían a suavizarse hasta desaparecer. El huésped dejaba entonces de serlo para integrarse plenamente en la colectividad que le había acogido. Sin embargo en el espacio caótico y decadente de la “roulotte”, Léo reivindica constantemente su diferencia. A pesar de compartir el mismo techo durante largo tiempo, el personaje se muestra orgullosa de mantener intacta la distancia que le separa de sus familiares, y manifiesta abiertamente su rechazo hacia sus costumbres. Pero a pesar de todo, este espacio ejerce sobre ella una atracción especial: la presencia en él del hombre del que en su día estuvo enamorada, y que es hoy su yerno:

J’ai souffert, souffert, souffert à en crever. J’aimais la maison de Georges et, comme dit la Bible, tout ce qu’il y a dedans... J’aime cette maison qui me dérange, parce qu’elle m’attire et me dégoûte.⁹

7. *Ibíd.*, p. 41 (1,II).

8. *Ibíd.*, pp. 44-45. (1, II).

9. *Ibíd.*, p. 68 (1, VI).

El recuerdo de un afecto pasado transforma para ella este espacio oscuro, desabrido y malsano en un refugio agradable que evoca el tema de la prisión feliz. Fuera de este espacio de sombras agrídulces, la luz del sol sólo serviría para poner al descubierto su profunda soledad.

Igualmente ambigua, aunque de naturaleza distinta, nos presenta Cocteau la situación de la figura del hijo. Éste reside en la casa de sus padres. Se trata para él de un espacio que le pertenece pero que al mismo tiempo le es ajeno¹⁰, puesto que son los padres quienes realmente ostentan la propiedad. Esta situación le comporta la obligación de someterse a unas normas impuestas, de aceptar unas costumbres que no son de su agrado y que en definitiva limitan notablemente su grado de intimidad. Tradicionalmente la vivienda paterna reserva un espacio destinado al uso exclusivo del hijo: su habitación. Sin embargo en la “roulotte” de *Les parents terribles* ni siquiera este espacio funciona como un lugar acogida y de intimidad. El personaje manifiesta su rechazo hacia este espacio porque “une montagne de linge sale s’empile au beau milieu de la chambre”¹¹ y “mes cravates [traînent] dans le pot à eau”¹². Por lo que se refiere a su aspecto, la habitación se confunde perfectamente con el resto de las estancias de la casa. Pero el personaje reivindica su diferencia y rechaza identificarse con este espacio uniforme. Y sin embargo él es en última instancia el responsable de tal estado de cosas. De nuevo el decorado traduce la situación interior del personaje, incómodo con su entorno, pero fundamentalmente incómodo consigo mismo.

Al malestar que generan la inadecuación física del espacio, los condicionamientos a los que los personajes se ven sometidos, y su disgusto hacia su realidad personal, se suma otro aspecto de gran trascendencia: el sentimiento de desamparo afectivo que afecta a todos. A su identificación como un grupo «al margen» de la sociedad y su aislamiento, se suma un profundo sentimiento de soledad por parte de todos los personajes. Aparecen como islas, incapaces de toda comunicación que trascienda la rutina de la cotidianidad. Los personajes expresan sus sentimientos, pero los otros, absortos en sí mismos o instalados en la superficialidad, son incapaces de escuchar y/o de comprender. El tema de la soledad está presente de forma casi obsesiva en la totalidad de las obras teatrales de Cocteau. André Fraigneau hace incapié en este hecho cuando habla de “... la solitude des êtres qui se devinent sans se voir et qui n’arrivent pas à se rejoindre lorsqu’ils se voient”¹³. Años más tarde, el teatro existencialista y el llamado «teatro del absurdo» incidirán también en estos temas con especial dramatismo.

10. Alain MONTANDON reflexiona sobre la ambigüedad de la situación del hijo que vive en casa de sus padres en su artículo “Parenté et hospitalité”, en *Espaces domestiques et privés de l’hospitalité*. Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 369 y ss.

11. COCTEAU, Jean, *Les parents terribles*, ed. cit.

12. *Ibid.*, p. 86 (2, I).

13. COCTEAU, Jean; FRAIGNEAU, André, *Entretiens*. París, ed. du Rocher, 1988, p. 51.

La necesidad de encontrar no sólo un entorno, sino también un clima en los que sentirse acogido, y un interlocutor capaz de escuchar, comprender y razonar, lleva a tres de los cuatro habitantes de la roulotte a buscarse un interior en el exterior de «su» casa: Michel —el hijo— y su padre buscan refugio en casa de Madeleine, mientras que Léo lo hace en sentido contrario, al irse a vivir a la “roulotte”.

El único personaje que parece realmente cómodo en el espacio de la “roulotte” es la figura materna, Yvonne: encerrada en su habitación, permanentemente asistida por los otros miembros del grupo, a gusto en medio de su desorden, de su penumbra. Ajena al mundo, rechaza todo contacto con el exterior y protege a toda costa su espacio privado contra toda posible influencia de éste.

LÉO: Ton courage, à toi, c'est de quitter ta chambre noire et d'aller au soleil.

YVONNE: Tu appelles cela le soleil. Alors j'ai raison de préférer la nuit.¹⁴

Yvonne aparece como un personaje profundamente inseguro, repleto de miedos y frustraciones. Víctima de su enfermedad, pero ante todo víctima de sí misma y de su nula autoestima. Su propia inseguridad le lleva a elegir vivir permanentemente en la ignorancia: ignorancia de la sociedad que le rodea e ignorancia de sí misma. Toda influencia del exterior aparece como una intrusión que comporta una amenaza hacia su propia identidad y estabilidad.

En aparente contraste con la actitud asocial del personaje, la habitación de Yvonne es la única que Cocteau muestra en escena, completamente abierta a las miradas del público. El resto de las dependencias en cambio, sólo aparecen indicadas por la puerta que las anuncia, pero no las desvela. Además, en la primera representación de la obra, dirigida personalmente por Cocteau, éste quiso expresamente que la única ventana de la habitación de Yvonne diera al público. Esta ventana por la cual penetraba, según las indicaciones del autor, “une lumière sinistre”¹⁵, simboliza la identidad entre el universo de la representación y el mundo real.

La influencia del exterior constituye asimismo, para la figura materna, un peligro que amenaza con privarla del afecto de su hijo. Tan importante como la propia preservación es evitar a toda costa toda posible «contaminación» que el exterior pudiera ejercer sobre la figura del hijo. La hospitalidad es por tanto para Yvonne un valor negativo, y constituye una doble amenaza: por una parte la amenaza de que la individualidad fuerte del *otro* acabe por disolver la fragilidad de un *yo* débil e indeterminado, que sólo es capaz de subsistir entre las sombras.

14. COCTEAU, Jean, *Les parents terribles*, ed. cit., p. 79 (1, X).

15. *Ibid.*, p. 35.

Amenaza asimismo de propiciar la emancipación física y afectiva del hijo, hacia quien mantiene unos sentimientos ambiguos, no exentos de tintes incestuosos.

Con el objetivo de retener su afecto, la figura materna no duda en recurrir al chantaje para reforzar su dependencia, recordándole constantemente la «deuda» que tiene contraída hacia quien le ha dado la vida y ha cuidado de él durante su infancia. Esta culpabilización del hijo por aspirar a la emancipación afectiva y a la realización personal y profesional, alcanza su punto álgido con el suicidio de la madre. Este acto conlleva una regresión irreversible en el proceso apenas iniciado de maduración y de determinación de Michel, su huida de un presente que le resulta insoportable, y su refugio en la infancia, justo en la etapa en la que le quería mantener su madre:

MICHEL, *frappant du pied*: Il n'y a pas de mère. Sophie est une camarade. (*Il s'élançe vers le lit*) Maman, dis leur. Ne m'as-tu pas répété mille fois...

MADELEINE, *qui est resté clouée par ce spectacle*: Michel! tu es fou...

MICHEL: Dieu! J'avais oublié... J'oublierai toujours. (*Il s'effondre, contre le lit.*) Jamais je ne comprendrai. Jamais.¹⁶

El suicidio de la madre parece abrir la puerta a una hipotética emancipación del hijo, pero en realidad la cierra para siempre. Horrorizado por las trágicas consecuencias que su intento de salir al exterior ha desencadenado, Michel elige, como Yvonne, quedarse permanentemente entre las sombras y renunciar definitivamente a la vida y a la luz. El espacio-prisión de la roulotte, refugio para algunos, triste para otros, se revela finalmente para todos una reedición de la caverna de Platón.

Asimismo, el amor se revela imposible en *Les parents terribles*, como en la mayoría de las obras de Cocteau, como en las de muchos autores contemporáneos suyos, como Barbusse, Sartre, Boris Vian o Drieu la Rochelle, por citar algunos. Por diversos motivos, exteriores o interiores, al final todo proyecto amoroso acaba en fracaso.

A este espacio parece oponerse el entorno en el que habita la joven Madeleine. Éste se presenta como perfectamente antagónico del primero: luminoso, limpio, ordenado, amplio... Es un lugar ideal para habitar, y además está cuidadosamente acondicionado para dispensar una buena acogida al visitante. Nuevamente existe un paralelismo entre el espacio y la actitud de quienes viven en él: el personaje de Madeleine encarna un sistema de valores y una forma de entender la vida opuestos a los del universo de la roulotte. Madeleine representa la forma tradicional de la hospitalidad: mantiene una actitud abierta, de acogida generosa y honesta hacia la sociedad. Sus principios la llevan a compadecerse de

16. *Ibid.*, p. 167 (3, X).

la soledad del viejo Georges y a ofrecerle su amistad, así como a intentar integrar a Michel.

Sin embargo será la extranjera que es Madeleine quien desencadenará –a pesar suyo– la tragedia y precipitará el fracaso del proyecto de integración social de Michel, y al mismo tiempo su propia felicidad.

Al final de la obra, este entorno luminoso, acogedor y agradable se revela tan inhóspito y tenebroso como la roulotte. A partir del momento en que la familia de Michel se desplaza allí, con ella se traslada el drama. La sincera acogida que la joven dispensa a sus huéspedes se revela como un acto de ingenuidad que además tendrá graves consecuencias. Porque en realidad no se trata de una reunión cívica, sino del choque entre dos concepciones antagónicas de las relaciones entre el *yo* y el mundo. Siguiendo a Derrida¹⁷, distinguimos entre la hospitalidad incondicional o absoluta de la joven Madeleine frente a la actitud fuertemente condicional de la familia de la roulotte.

La hospitalidad sólo es posible si existe una mínima voluntad de aceptación del *otro* y un respeto mutuo por las dos partes. Estas condiciones no se dan en *Les parents terribles*. En última instancia Madeleine es víctima de la ignorancia, al mismo nivel que el resto de los personajes. Como Yvonne, Madeleine vive en *su* mundo y lo confunde con *el* mundo.

La visita de los habitantes de la roulotte constituye en realidad un acto de hostilidad: una invasión. Llegan armados con sus frustraciones, dispuestos a impedir a toda costa la relación entre los dos jóvenes porque con ella ven amenazada su propia estabilidad. Léo se da perfecta cuenta de ello:

Et tout à coup il m'est apparu que nous étions allés chez cette petite fille neuve avec nos vieilles habitudes, notre égoïsme, nos manies, nos préjugés, nos amertumes, nos rancœurs, pour mettre à sac de la jeunesse, de la joie, de l'avenir, de l'ordre.¹⁸

Al final de la obra, Léo descubre asimismo su propia realidad: su lucha por mantener su diferencia se ha revelado del todo inútil. Léo se descubre idéntica al resto de los miembros de la roulotte. Su actitud dialogante y abierta al mundo no ha servido para mantenerla al margen del mundo de las sombras, como tampoco ha sido de utilidad alguna para Madeleine.

El universo de *Les parents terribles* se presenta pues como un espacio sin salida, que aprisiona a todos por igual, que funde y confunde a los personajes que lo habitan en una única realidad amorfa y gris. No hay huéspedes ni anfitriones. Pero precisamente en esta sociedad uniformizada, en la que las distancias tanto

17. DERRIDA, Jacques, *De l'hospitalité*. París, ed. Calmann-Lévy, 1997, p. 29.

18. *Ibid.*, p. 135 (3, I).

sociales como psicológicas tienden a desdibujarse, en la que una multitud diversa y a la vez mal diferenciada, se entremezcla en una sala para ver una misma obra de teatro, la lucha de las individualidades por establecer diferencias, aparece más exacerbada que nunca. En esta situación, en la que la definición de las individualidades aparece más que nunca amenazada, la diferencia tiende a convertirse en una cuestión de supervivencia y en objeto de rivalidad. La hostilidad tiende así a reemplazar a la hospitalidad como principio rector de las relaciones interpersonales. Y ello tanto a nivel: social como familiar.

La sociedad cocteliana tiene mucho en común con la que Sartre describe en su novela *La Nausée* (1938). En ambas obras, la relación entre los individuos aparece como una lucha sin cuartel en la que cada cual intenta apropiarse de la personalidad del *otro*, con la doble finalidad de ver reforzada la suya propia y de impedir ser absorbido por este *otro*, que aparece siempre como un enemigo implacable.

Una sociedad que además Cocteau identifica con la sociedad real de su tiempo. Decíamos que nada es casual en la estética de Cocteau. Tampoco lo es que la única ventana visible de la *roulotte* de directamente al público.

La obra misma de teatro, y en última instancia el arte en su conjunto y el artista, se presentan como parte de este universo de confusión en el que, entre otros valores, la hospitalidad y los roles que conlleva se desdibujan y se confunden. Pero a pesar de todo, el arte constituye la última esperanza. Sin reclamar un estatuto diferenciado del resto de la sociedad, sí aspira a ser el último huésped... o el último anfitrión, susceptible de actuar a modo de revulsivo, invitando a la reflexión y a la trasgresión de las sombras.

L'art ne vaut à mes yeux que s'il est la projection d'une morale. (...) Il faut bien comprendre que l'art, je le répète, n'existe pas en tant qu'art, mais en tant que détaché, libre, débarrassé du créateur, mais qu'il n'existe que s'il prolonge un cri, un rire ou une plainte.¹⁹

19. COCTEAU Jean, "Écrit après *L'aigle à deux têtes*". En *La difficulté d'être*. París, ed. Le livre de poche, 1983, pp. 183-184.