

EL TEATRO DE COLETTE O CÓMO CONSEGUIR UN BUEN PARTIDO: *GIGI*

Marina López Martínez
Mercedes Sanz Gil
Universitat Jaume I

Introducción

El trabajo que exponemos a continuación se divide en dos partes. Por un lado, presentamos la obra de teatro: *Gigi* de la escritora francesa Colette¹ y por otro, comparamos dicha obra con la adaptación cinematográfica de Vincent Minnelli, ganadora de nueve Oscars en 1956.

En primer lugar, analizaremos la obra de Colette, en la que una joven es educada para ser una mantenida de lujo, tema que acarrea una violencia implícita: la imposición de una decisión a través de la educación. Veremos cómo una mujer a través de su discurso, su única arma, nos transmite diversos mensajes.

A continuación tomaremos ese mismo tema, la misma joven, la misma historia, pero desde una perspectiva masculina, una película realizada por un hombre: Vincent Minnelli, e intentaremos ver si el mensaje sigue siendo el mismo, si ha habido manipulación consciente o no, si el mensaje sigue siendo fiel a los deseos de la autora...

Evidentemente, nuestra hipótesis de partida será establecer todos los puntos divergentes entre ambas visiones e intentar determinar la influencia del contexto socio-histórico así como ver hasta qué punto la manipulación del discurso masculino destruye sistemáticamente el anterior discurso femenino.

***Gigi* de Colette**

Existen voces que no devienen apagados murmullos, no se acallan conforme se desvanece en lento goteo su tiempo. Existen voces poderosas que discurren era a era, retumbando en su propias pautas que marcan para la posteridad. Esta es una de las voces anunciantes, elegida para adentrarnos en su rumor pletórico: Colette.

Es un poco difícil hablar de Colette sin caer en la tentación de explayarse sobre su

¹ Sidonie Gabrielle Colette (1873-1954). Miembro de l'Académie royale de Belgique (1936) y de l'Académie Goncourt (1944).

biografía; vida de escándalos y de escritura pensada. De hecho, es esa vida, un tanto bohemía, algo salvaje y siempre al margen de las normas impuestas, la que suele resaltar la crítica.

Es a partir de los años 70, al emerger con una fuerza inusitada el discurso femenino, cuando su producción literaria, arrinconada hasta entonces en un polvoriento desván de joyas sin nombres, se verá iluminada retroactivamente y aparecerá con ciertos matices nuevos. Sin embargo, lo que los manuales retendrán principalmente de Colette, es su vasto y profundo canto a la tierra de su infancia, catalogándola al mismo tiempo como la novelista del amor y de la pareja.

Para los críticos, Colette supo «explotar con mucho acierto la experiencia de sus matrimonios»² y jamás olvidan mencionar la colaboración de Willy,³ su primer marido, en la elaboración de la serie de «Claudine». Al mismo tiempo y curiosamente, Colette ha sido una de las escritoras menos nombradas, a pesar de que su producción entra plenamente en los cánones del nuevo discurso femenino: fresco en su creación, y sabroso en su concepción.

Fascinación de mujer a mujer, pasión por la vida, ternura por una autora que supo liberarse de sus ataduras entre risas, una sensualidad mordaz, devoradora. Una mujer que consiguió, escritura a escritura, forjar universos de mujeres donde reinamos con poético despotismo. Sin estridencias, sus personajes expresan su liberación interna a golpe de palabra, fuente fluida donde anidan deseos y roces.

La obra de Colette traduce con un realismo intenso la vida, con un frescor inigualable, con un despliegue límpido; rápidos retazos, surcos apenas marcados recorriendo un dédalo de sensaciones donde se acumulan las experiencias de la autora.

En todas sus obras, Colette toma a la mujer como único tema recurrente: sus angustias, sus miedos, sus certezas y sus dudas. Y todo ello partiendo de una metáfora discursiva reiterativa: una búsqueda del «yo» y del «otro», pero de un «otro» diferente, un «otro» que permita a ese tímido «yo» revelarse, alzarse por encima de lo ya dado, para poder así alcanzar el verdadero «yo» en unión con un «otro» pleno. La búsqueda se realiza en varios niveles, a todas las edades; el balance es en definitiva, positivo, el mensaje esperanzador: sin encuentro con una misma, sin amor hacia sí misma, difícilmente se puede hallar consuelo en el otro.

Por ello, todas sus obras representan en un recorrido estacional, los grandes mo-

² Pierre Brunel: *Histoire de la littérature française au XXème siècle*. Bordas, 1987, p. 637.

³ Henry Gauthier-Villars (Willy), supuesto escritor y periodista, hijo del editor e impresor Jean-Albert Gauthier-Villars.

mentos que vive la mujer: el inicio, trémula primavera ansiosa: *le blé en herbe* la serie des *Claudine...*; la euforia del verano, mujer adulta viviendo con tórrida pasión sus romances: *La Vagabonde*, *Chéri*, *La chatte...*; pasando por el otoño fantasmal donde la mujer renuncia al ardor para encontrarse a sí misma y vivirse plenamente: *Sido*; y... finalmente, alcanzar ese apagado invierno donde se revela, para mayor esplendor nuestro, el secreto de la felicidad de cualquier mujer: ser mujer: *La fin de Chéri*, *La naissance du jour*, *Journal à rebours*, *L'Etoile Vesper*, *Le Pur et l'Impur...*).

En cuanto a la obra seleccionada, pertenece a la primera estación, la más prometedora, la más rica en devenires inalcanzados. Primavera pues, de una joven que da título a la obra: Gigi. Nombre de mujer «Gilberte» abreviado, una ninfa que todavía se despliega ante la mirada ávida del lector/espectador.

Promesa de mujer, semi-título «Gigi» es la historia de una adolescente cuyo despertar se configura en un marco prometedor: un núcleo familiar matriarcal sin presencia masculina pero donde todo tiende hacia el hombre.

En efecto, Gigi recibe una esmerada educación encauzada exclusivamente a «cazar» a un hombre. Pero no se trata de una caza cualquiera ni de un hombre cualquiera. El hombre ha de ser rico, no es menester el matrimonio, sólo el mantenimiento. Pero a través de contrato, con feroces cláusulas que protejan a la infanta/doncella. Y es que, en el mundo de Gigi, las mujeres son ducharas en los negocios, ásperas negociantes. Todas se han dedicado a la entrega de su cuerpo –bajo felices condiciones– algunas con menor o mayor suerte.

Este es el mundo, sensual, materialista, no carente sin embargo de moral, marcado por sus propias normas, donde todas ellas se mueven. Gigi pues, recibe una doble educación: prepararla para ser una gran dama, y para servir a un gran hombre. Sin embargo, la servidumbre no es concebida como matrimonial:

GIGI: Entiendo que nosotras, no nos casamos.

AUCIA: No nos está prohibido el matrimonio. En vez de casarnos «de inmediato», puede que nos casemos «al final».⁴

Claro está, el deseo late, pero no se trata de una necesidad tal y como podríamos concebirla hoy en día.

No olvidemos que la obra se sitúa a principios de siglo cuando las mujeres llamadas «cocottes» gozaban de gran prestigio y libertad, reproduciendo de algún modo el ar-

⁴ Las citas de la obra teatral que se transcriben a lo largo del presente trabajo son traducción de las autoras del mismo.

quetipo de la dama del siglo XVIII; reina de los salones o, más aún, si nos remontamos al siglo XII, en cuyos feudos ya se inscribía la pseudo-independencia femenina.

En la tradición francesa siempre ha existido un modelo diferenciado de mujeres pensadoras y algo masculinizadas en sus deseos, por ello, la figura de Gigi no puede sorprendernos en dicho contexto ideológico. Aunque, muy a pesar suyo, este modelo que coexiste con el que ya conocemos, entra dentro de los parámetros de la afirmación que hace Luce Irigaray en su obra *Ce sexe qui n'en est pas un*:

En nuestro orden social, las mujeres son «producidas», utilizadas, intercambiadas por los hombres. Su estatus es el de «mercancías».

¿Cómo dicho objeto de uso y de transacción puede reivindicar un derecho a la palabra y, más generalmente una participación en los intercambios?...

Por ello, sólo se les está permitido quedarse al nivel de «infraestructura».

El uso, el consumo, la circulación de sus cuerpos sexuados aseguran la organización y la reproducción del orden social, sin que puedan intervenir en él como sujetos.⁵

De hecho, el mismo nombre de Gigi posee ciertas reminiscencias de la palabra «bijou» (joya) y aunque suenan como eco lejano, el valor de «joya», valor económico se entiende, se halla muy presente en la obra: Gigi se convierte en un objeto de transacción. Como una hermosa joya, diamante en bruto, son las otras quienes procurarán darle una forma, pulirla para que de esta manera se convierta en una maravillosa piedra preciosa. La educación es pues la piedra angular para que Gigi asuma el papel específico que corresponde a su sexo.

Sin embargo, lo más novedoso de la aportación de Colette es, que bajo una apariencia sumisa, Gigi se resiste a ser un mero objeto, a ser sometida a una explotación específica en relación con el funcionamiento de los intercambios. De hecho, la única forma que tiene una mujer para no entrar en este juego es renunciando a la especificidad de su sexo, cuya identidad de todas formas le viene impuesta siguiendo unos modelos que le son ajenos. Así Gigi, toda a su renuncia, decidirá no ser moneda y renunciar a la imposición de ser mujer.

Pero está enamorada... y consciente de lo que su entrega representa, decide en última instancia, irse con Gaston:

GIGI: He pensado que prefería ser una desgraciada contigo que sin tí.

Entonces, haz de mí cuanto desees. Llévame enseguida, si así lo deseas.

⁵ Luce Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les éditions de minuit, Collection «Critique». Cita traducida por las autoras de la p. 81.

Es durante esta entrega final, al elegir complacer a todo el mundo, cuando se resalta la fuerza moral de Gigi, capaz de oponerse para rendirse finalmente. Asombra su capacidad de decisión y es cuando se descubre que la «ingenua» ha preferido mantenerse al margen del desarrollo de los acontecimientos, atenta a su propio crecimiento interior, pero demostrando a la vez, que siempre ha recorrido, con una mirada lúcida, todo cuanto la rodeaba.

ALICIA: ¡Idiota! ¡Mereces encargarte de una tiendecita de modas! ¡Ve, y cástate con un operario!

GIGI: ¿Y por qué no, tía?

ALICIA: A tu edad, yo tenía otras ambiciones. La dificultad me daba empuje. La partida por jugar, la victoria aún por obtener sobre un hombre a la vista, el furor de todas las mujeres.

GIGI: ¿Y qué te queda de todo eso? Una casa repleta de baratijas y retales inútiles.

Te aburres tanto que te ves obligada a inventar migrañas para estar ocupada.

ALICIA: ¡Gilberte! No te toleraré ni una palabra más en ese tono.

Y es que el mundo con el cual se halla comprometida, su familia y Gaston, le han ofrecido durante toda su vida una imagen diferente de la realidad.

1. Los personajes

Los personajes se desperezan bajo la irónica mirada de su creadora, se estiran sinuosos y ondulan ante el espectador que asiste a un constante flujo y reflujo de faldas vaporosas, lazos amplios, volantes excitados por un movimiento nervioso que sacude sus portadoras. Todo ello, marea humana acolchada, se dispara ante el espectador, mecanismos de atención envolventes, réplicas rápidas, baile ligero, opera bufa, aparente fragilidad no exenta a primera vista de superficialidad.

Sin embargo, es la primera mirada, el juego de espejos manipulados por la autora. En efecto, con Colette no es tan sencillo. Mientras el espectador se divierte, no es consciente de que su mirada ya ha sido atrapada por el largo cortinaje que exhibe los deseos ajenos; mirada circular que reenvían los reflejos, con el centro convergente en Gigi y en la sala crisálida, transferencia entre la sala y el círculo de la vida en la cual se halla cada espectador inmerso en tanto que rehén de sus propios recuerdos.

En este juego de *mise-en-abîme* sutil, el ruido de la representación atenúa el eco de las conciencias y, la sensación que también atenaza al espectador de que es la vida la que se halla ahí representada va disminuyendo al compás de las piruetas realizadas por

Gigi. Y así, de mirada en mirada, los personajes de Colette emergen entre tenues sombras algodonosas, apenas esbozadas las personas indecisas, sólidamente acampadas aquellas cuya personalidad marca la obra.

Por un lado, dos personajes masculinos: el mayordomo de tía Alicia y Gaston, el galán, frente a un tropel de mujeres, subdivididas a su vez: tía Alicia y Mme Alvarez por un lado, la madre de Gigi a parte y finalmente Gigi.

De los hombres, poco se puede decir. El mayordomo es un actante complementario y simbólico. Refuerza a Gigi cuando ésta visita a su tía.

En cuanto a Gaston, existe una cierta transposición de papeles: es el objeto de deseo, es aquel observado por las mujeres que configuran la obra. Valorado, juzgado, Gaston se destapa y se ofrece a la contemplación de todas las mujeres que admiran la calidad de sus tejidos, el valor de sus actos..., pasividad entregada, Gaston se deja tocar, mimar, mientras la mujer es quien lo elige.

Su única decisión: solicitar la mano de Gigi. Pero en el fondo, también sabemos que se trata de una decisión forzada, una decisión que trasciende su propio deseo. Obedece al reforzamiento de la protagonista Gigi: así, ella seguirá negándose y su negación será más absoluta, incluso frente a la petición de mano, de forma que prevalezcan, de principio a fin, la fuerza moral y la integridad de Gigi.

Mme Alvarez españolizada por un pomposo amante, un «santo» (según sus palabras), donde podemos apreciar un intercambio de papeles. Al asumir el apellido, Mme Alvarez renuncia a una parte de su personalidad, de hecho, adopta el nombre de «Inés» lo cual es significativo de su deseo de renunciar a una parte importante de su propia vida. A partir de ahí, cambio de vida, dedicación exclusiva a la familia siguiendo con una larga tradición familiar. Quizá se pueda entender dicha adopción como un intento de normalización, pero salpicado de un afán de creatividad y de originalidad. No olvidemos que la obra pone sobre el tapete todo un juego de apariencias: Mme Alvarez asumió un nombre artístico por el que se la conocería en adelante.

La tía Alicia, que traspasó éste y aquel espejo para reflejar en sus múltiples diamantes el destino de las libertinas, representa el ocaso de un mundo en franca decadencia. Su hastío se refleja en su deseo de encerrarse a sí misma en su casa y en las constantes jaquecas que se inventa.

La madre que vibra, voz cansada, en óperas polvorientas, es, aunque desligada del típico rol castrador de la madre, una mujer atípica en el universo de Colette. Como mujer Coletiana, sabe lo que desea, pero a diferencia de las demás, no lucha por obtenerlo, es pasiva y se conforma con lo que tiene.

Las protagonistas de Colette no se resignan nunca, siempre luchan por librarse de las imposiciones, rutinas, no se estancan, no se dejan abatir por las desdichas.

Andrée, la madre, es transgresora en el mundo recreado por Colette, por eso se la representa como una figura pálida, apagada. Cuando aparece es para dar la réplica despiadada que provoca en contraste, la risa del espectador. Es además, una figura que se desliga de la tradición por partida doble: su deseo de reconocimiento individual, una lucha en solitario donde no dispone de los elementos adecuados, y el hecho de no ceder a las exigencias sociales: no busca figuras masculinas que la respalden, por ambas cosas transgrede el mundo de la obra.

En el mundo figurado de la obra su retiro es asumido con tranquila parsimonia, mientras que el retiro de las otras damas es de jubilación, orden natural de la vida, ley improrrogable: el tiempo ha pasado. Tras una vida entregada a satisfacer deseos ajenos y deseos masculinos, les llega la tranquilidad de poder gozar de sus propias vidas, no hay pues ningún trauma, la vida sin hombres es sentido como un devenir histórico natural y liberador.

En cuanto a Andrée, tiene que asumir una elección errónea del pasado y cumplir condena. Al no querer elegir su destino con la cabeza y eligiendo a un hombre sin recursos del cual se enamoró, no consiguió más que una hija y la imperiosa necesidad de trabajar para subsistir. En la obra, en ese mundo restringido donde imperan unas leyes restrictivas fuertemente marcadas, Andrée cometió un error imperdonable, se apartó del recto camino.

Andrée reproduce el entorno grisáceo con pinceladas rosas, irisadas, donde se inserta Gigi, quién en contraste, resplandece por su vivacidad, su incandescencia. Cuando aparecen juntas, el dinamismo, la fuerza vital y subyugadora de Gigi se pone de relieve. Gigi no parpadea; Andrée dejó de parpadear por puro abatimiento, pero sobre todo por que en ella están inscritas todas las huellas del conocimiento.

Cantante frágil abocada al eterno fracaso, Andrée perdió el tren de su vida, se proyectó más allá de las normas básicas. Sin embargo, su hija no es representación de una culpa que ha de expiarse. Aquí sería de hecho su redención, su segunda oportunidad. El castigo recibido es la obligación de trabajar, no ya el hecho de no encontrar un amante que la mantenga.

Todas las mujeres de la obra de teatro sienten la necesidad de proteger a la madre, preocupándose por su bienestar, hasta Gigi asume un comportamiento protector pero contaminado por la forma de actuar de las restantes mujeres cuyo carácter es notablemente más marcado, pero la madre es una figura aparte que también siente su propia marginación:

ANDRÉE: Qué quieres, no tengo talento...Tu abuela me lo repite constantemente...

Quizás hubiera sido mejor que tuvieras una mamá más brillante.

GIGI: Oh! No, mamá...no.

ANDRÉE: Sí, de verdad, te hubiera ayudado a triunfar.

(...) ¡Mi niña, mi Gigi! ¿Me quieres un poco? ¿No te avergüenzas de mí?

En el fondo existe un deslizamiento de papeles, la educación de Gigi es asumida por dos mujeres: la abuela y la tía; en cuanto a la madre, que anda despistada y no se entera de nada, trasvasa las fronteras de lo femenino y se adentra en las regiones más oscuras del estatus masculino: representa el papel del PADRE.

Prueba de ello su nombre: *Andrée*⁶ una segunda «e» para indicar la pertenencia a un determinado sexo y lo caracterial influenciado por ese nombre impuesto por Colette.

El castigo de Colette es más sutil, la transgresión de Andrée es más sentida como una traición hacia el sexo femenino. Su traición: su resignación, su mediocridad, *no asumir de forma total* la educación de su hija que relega en terceras manos. Su castigo: su falta de precisión, su irrelevancia, ser translúcida.

En este caldo de cultivo semi-decadente, semi-empobrecido, el tiempo se detiene en un periodo donde las mujeres iban encorsetadas, testigo del magro equipaje entregado a Gigi...

Sin embargo, Gigi desea largos vestidos que le atenacen el talle y le abomben el pecho, todo su despertar tenso por la espera mientras recoge su pelo en cintas discretas que dejan desparramarse sus bucles fulgurantes de sensualidad.

Gigi es una retención, una contención de lo que será, deseo que crece en Gaston cada vez más consciente de su turgencia, de su piel perfumada, de ese velo sedoso que se desprende en su larguísima cabellera inclinada y desplegada en muda entrega sobre sus rodillas.

Primera aproximación, futuro que ya se adivina, un tal vez que ya se entreabre. Colegiarla que lo rodea en amorosos abrazos y que se cuelga de su cuello, hermoso cocoon anhelante, Gigi es una promesa de futuro, de pureza, de restablecimiento del orden constructivo. Una segunda oportunidad para un hombre decadente, pervertido a las sinrazones sociales, para un hombre ya desvanecido entre tantos deseos de mujeres..., otras... .

Gigi resplandece con su cuerpo impoluto donde resbala el deseo ajeno. Limpia en su resplandor, Gigi crece en la penumbra de los anhelos de la mirada del otro, a quien su aparente fragilidad conmueve.

Para Colette, el deseo es siempre una imperiosa necesidad que sienten por igual

6. No existe diferencia fonética en francés entre el masculino *André* y el femenino *Andrée*.

hombres y mujeres. Sin llegar a la burda reivindicación, Colette representa el deseo como una expresión natural del cuerpo. Los sentidos se convierten entonces en potentes medios de comunicación intertextual que articulan todo el discurso interno de sus obras. Sin embargo, en este juego de seducción, existe una fragmentación de la mujer, es decir de Gigi.

Por una parte, Gigi asume la desenvoltura que confiere el deseo del otro y su propia seguridad nace de su complejidad como mujer. Pero Gigi no es todavía mujer, se halla al borde del descubrimiento pleno de sus sentidos, se desconoce aún y no puede poner nombre a las pulsiones y por ello adquirir plenamente carácter de mujer.

Esta dualidad de la visión de Colette donde Gigi es el continente de todos los deseos de cada mujer y al mismo tiempo un continente en proceso de afianzación responde a una de sus creencias más íntimas:

«La jeunesse n'est pas l'âge de séduire, c'est l'âge d'être séduit». (*Le Pur et l'Impur*) (La juventud no tiene edad para seducir, es la edad para ser seducido)

En realidad, para Colette la juventud no es portavoz de su propia conciencia sexual.

2.- Colette y Gigi

«J'ai prêté à mes héros, mes fantômes les plus fidèles» (*Journal à rebours*)
(He prestado a mis héroes, mis fantasmas más fieles)

Con un estilo tan peculiar, puntada a puntada, de mordacidad elocuente en sarcasmo dulcísimo, la historia toma forma, los mensajes penetran ironía a ironía, con tesón. Se anclan con firmeza a través de un humor atemporal que sigue mostrando su rotunda actualidad. Con personajes finamente biselados, Colette pretende igualar el rumor caótico de la vida, presentando continuamente mensajes con dobles vertientes, lecturas antagónicas que se cruzan con la lectura complementaria que emprende y ejerce el lector.

Mensajes que se entrelazan y vuelven a desprenderse, hilos paralelos, para que el lector pueda hacerlos suyos, desenredarlos, romperlos pero hilos que de algún modo siempre se quedan pegados.

En su sordo y apagado murmullo del dolor, Colette recuerda y quizás con nostálgica añoranza, reinventa, sagrado privilegio de la escritura, su propia historia. Oportunidad para el alegre *happy end* no esperado que puede a su vez interpretar ese bucle no leído. Doble lectura: adentrarse en la espiral de Colette y recoger entre bucle y bucle los enredos de su propia vida o dejar que los bucles entretejan su propia historia.

Gigi fue redactada en los años 40 y llevada a escena en 1945. Colette tiene entonces 72 años. Una historia similar, su historia personal con Willy, su primer marido (Don Juan, decadente...), tuvo lugar en 1893. Ella tenía veinte años y él treinta y pocos. Tardó un año en descubrir su error y cinco en total para separarse, pero cincuenta para liberar su discurso.

La liberación proviene de la mirada de Colette sobre un yo titubeante, espacio interno de la narración que intenta aprehender un «yo» lejano, ya externo y entre cuyos tiempos las diferencias se han limado y las similitudes se han agujoneado. Un «yo», el de la narradora, que se evapora al pasar los años y que recoge mientras recuerda su «yo» de antaño, redescubriendo el lento palpitar de ese «yo» que ya no es verdaderamente «yo» sino un *alter ego* tan doloroso como el verdadero y a quien Colette parece dar una nueva oportunidad para poder así escapar al pasado de ese «yo» que recuerda. Pero también, ese «yo» presente puede simplemente recuperar, en yuxtaposición, la historia de una mujer que sufrió por ilusionarse...; Gigi es mucho más lúcida de lo que fue Colette.

Quizá por ello pueda vivir la historia que no tuvo Colette, dándole de paso a su creadora una segunda oportunidad y ésta a su vez, le permita escapar del destino que se adivina en el futuro de la joven pareja. Por ello, sería demasiado fácil hablar simplemente del deseo de Colette de exponer la explotación de la mujer o de transcribir literalmente su propia historia.

Se trata de fantasmas, sombras que ayudan a liberar del pasado, a reconstruir sobre los propios restos diseminados, un cuerpo íntegro de mujer. Y para romper con los moldes, las estructuras que mantienen fijas a las mujeres, Colette recurre al humor para que estallen entre sonoras carcajadas las aprensiones y las desdichas, para que los fantasmas puedan recomponerse mientras se adentran tras el telón.

Gigi de Minnelli

Cuando se inicia el estudio de una obra cualquiera, siempre se recurre al análisis de varios niveles de comprensión. El primer impacto, representante del primer nivel de lectura, no debe ser priorizado para así poder entender la complejidad de la obra analizada.

En la película de Vincent Minnelli, resalta la contemplación de un único nivel de impacto: el primero, hasta tal punto, que no dudó en emplear la comedia musical, señal inequívoca de la representación inmediata que origina la lectura de Gigi: superficialidad, futilidad del mensaje, etc... la adjetivación de tal elección consciente es larga. Sin embargo, es evidente que su propia representación de la obra posee a su vez varios niveles de lectura...

Niveles de lectura que contrastan y se oponen frecuentemente a los que ofrece la

obra original, aquella que ha sido su fuente de inspiración, y por consiguiente traducirán mensajes muy distintos, como veremos en esta segunda parte, en la que presentamos un análisis comparativo de diferentes aspectos tratados en la obra de teatro y en la película.

1.-El matrimonio

En la obra de teatro, el tema del matrimonio se soslaya, no es pertinente para el desarrollo de la historia, se supone además que el desenlace final produce en el espectador un *shock* por su cariz surrealista.

En la versión cinematográfica, por el contrario, este tema aparece de inmediato, se subraya su importancia, y a través de él ya aparecen las divisiones intrínsecas entre los diferentes tipos de mujeres (tal y como anuncia el primer personaje al que se le da voz en la película), los roles se asumen, los contornos de las divisiones hombre-mujer se hacen más nítidos.

2.-Los personajes

2.1. Personajes masculinos

Se han inventado una serie de protagonistas masculinos, inexistentes en la obra de Colette. Inconscientemente, la fuerza de un mundo exclusivamente femenino abruma; para introducir un elemento de risa y que haya menos fuerza delatadora deben intervenir más hombres.

En un mundo de mujeres, el tema queda como una denuncia solapada. Con la intervención de los hombres se impone el orden social que todos conocemos y vuelven a entrar en juego todos aquellos elementos conscientes e inconscientes que nos hacen establecer o restablecer la supremacía del discurso masculino.

Observemos el fragmento que reproducimos a continuación, extraído de la obra de Colette, dos personajes femeninos hablan de la ruptura de Gaston con su novia Liane:

ALICIA: ¿Dices que Lachaille y Liane se han separado?

GIGI: Sí, Liane ha esperado su regalo de cumpleaños y se ha esfumado.

ALICIA: Después de su regalo de cumpleaños, no es muy delicado. Se ha esfu...? No se dice esfumarse, Gilberta, incluso para una persona cuya actitud deja mucho que desear.

GIGI: Y además, fue lo suficientemente tonta como para ir a parar a un rinconcito de

Normandía, tan pequeño... que no le fue muy difícil a Tío Gaston descubrir que no había más de dos habitaciones en el albergue, una para Liane, la otra para Sandomir, el profesor de patinaje...

ALICIA: Y por casualidad, sabes lo que le había regalado a Liane?

GIGI: Un collar de una vuelta....37 perlas.

ALICIA: Ya veo, él había apostado fuerte.

GIGI: Oh! Parece ser que al principio, Tonton intentó endosarle un collar con perlas diminutas. Ella disimuló haciendo como si creyera que eran para su hermanita y añadiendo que para ella, prefería acompañar personalmente Tonton a la joyería.

ALICIA: Veo que cuando quiere, este esperpento sabe cómo actuar.

En la película, esta misma escena reúne a Gastón, su tío Honoré y el mayordomo de este último. En ella, encontramos que todo lo anteriormente dicho por Gigi pasa a pertenecer a Gastón.

Por una parte, Gigi cede su protagonismo a Gaston, por otra, es evidente que desean que sea una niña inocente. En Colette, ya hemos visto que Gigi presenta una notable ambigüedad debido a la complejidad del tratamiento que cualquier mujer requiere para la autora.

2.2.- Mme Alvarez

Partiendo del movimiento romántico, existe en la tradición literaria francesa unos estereotipos que el siglo XIX se encargará de fijar: Balzac, Mérimée, Stendhal, George Sand, etc. Éstos, representan a la mujer según dos grandes tipos: la rubia, dulce y frágil criatura, enamorada lánguida frente al carácter de la «española»: morena, de personalidad marcada y compulsiva, *femme fatale*, vampíresa nocturna.

Es evidente que dichos estereotipos perduran en nuestro imaginario colectivo. Sin embargo, esas mismas personalidades tienen sus respectivos *alter ego*: la rubia sosa y estúpida, la morena vulgar y ramplona.

Mme Alvarez ha tomado un apellido español, resalta su tez blanca para asumir la representación de la gran dama morena enigmática, grande de España, noble de porte y solera muy andaluzas.

El estereotipo se convierte, en la película, en una caricatura, en una pobre mujer simplona y estúpida.

En la obra de Colette, no insinúa nada para pedir, pudor orgulloso en la necesidad. En la obra cinematográfica se transforma en una alcahueta pedigüeña para:

a.- Asumir el papel tipificado por el uso, la explicación es lineal y nos recuerda el personaje de la Celestina.

b.- Se prioriza la relación de dependencia con Gaston: contexto social correcto y generosidad masculina.

2.3.- La madre

Presencia constante en la obra de teatro, que desaparece sin embargo en la película. En ésta, cada vez que existe una referencia a la madre, se cierra la puerta de un portazo; la madre pasa toda la película ensayando en su cuarto una nueva ópera, donde tiene un minúsculo y ridículo papel. Cuando se la oye cantar, un portazo de manos de Mme. Alvarez apaga su voz.

Su desaparición responde sin duda a dos razones:

1.- No existe padre. Eliminando a la madre, no son necesarias las explicaciones referentes al padre.

2.- Al tener una estructura fundamentalmente masculina, desde el punto de vista de Colette, es un personaje menos dibujado, más apagado y lineal; el guionista se sentiría inconscientemente molesto con una representación de madre que no era tal y como él la concebía, como además su papel no es relevante para el desarrollo de la historia ahora que intervienen más hombres, estos se encargarán de recoger los mensajes propios de la madre.

Como conclusión al tratamiento de los personajes en la obra cinematográfica, diremos que se produce una simplificación de todos ellos, con referencias constantes a nuestro mundo de representaciones: El mayordomo y su amo: Don Quijote y Sancho Panza; pícaro... La Celestina; la mujer frustrada. Los personajes de Colette, por el contrario, quedan tejos de las simplificaciones sociales o literarias.

3.- La educación y el humor

En la obra de Colette, el humor es corrosivo, destruye; en la de Minelli, se recurre al humor para construir un discurso que delimite, acote el mundo tal y como lo conocemos:

MME ALVAREZ: ¿No puedes juntar las piernas? Cuando te pones así, te pasaría el Sena por debajo. ¡No tienes ni sombra de tripa y encuentras la forma de sacarla hacia delante!

* * *

MME ALVAREZ: ¿Te has lavado?

GIGI: La cara, sí abuela.

MME ALVAREZ: ¡La cara ! Eso puede pasar... Pero el cuidado de las partes bajas, es la dignidad de la mujer.

* * *

GASTON: Siempre debo estar alerta. A veces, tengo la impresión que tengo, no compañeras de cama, más bien simples ladronas. Pero, si hasta vigilo las perlas de mis gemelos... mi estuche para cigarrillos e incluso mi abrigo de pieles.

(...) Y siempre pienso que mientras tanto, siempre hay algún hombre en París que disfruta de todos estos placeres por la cara mientras que yo he de pagar por todos ellos. Cuando pienso en el collar de perlas que le he dado... ¡la perla del centro era como mi pulgar!

MME ALVAREZ : ¡Pero si Ud. ha quedado bien!

GASTON: Sí, como un cornudo.

* * *

ALICIA: Cuando una mujer sabe cuáles son las preferencias de un hombre, cigarrillos incluidos, cuando un hombre sabe lo que le gusta a una mujer, ya saben a qué atenerse el uno respecto al otro.

* * *

En la película todas estas referencias con tintes cómicos, extraídas del texto de Colette, desaparecen. No se puede mencionar las partes íntimas de una mujer por dos razones:

1.- Para la representación ideal del mundo femenino que tiene un hombre, las partes íntimas de una mujer siempre han de quedar impolutas, no se piensa en ello, la mujer se vuelve algo terrenal, es desagradable para el hombre.

2.- Si no se mencionan, dejan de existir, no se «emplean».

La eliminación de un cuerpo textual en la obra es:

1.- Obviar el cuerpo de la mujer es desencarnarla

2.- Sin cuerpo, la mujer es una función.

Así, en la obra original, la educación es concebida recurriendo al humor, y éste se traduce en una constante minimización del hombre: presentando sus puntos débiles.

En la película, el humor se ve desde el principio con las mujeres frustradas por no tener marido, cuando la mujer infiel grita al verse descubierta por su amante, etc. Pero sobre todo, al caracterizar a Gigi como una jovencita un tanto simple.

GASTON: ... Estoy decidido...

ALICIA: Mire Gaston, yo nunca pude comprender las cifras, quizás por ello me parece usted un poco impreciso...

GASTON: No lo crea señora. Quiero proteger a Gigi... me considero como su... padrino. No sé explicarme, podría ayudarme.

ALICIA: Es difícil, si Gigi ha heredado algo mío será puro desinterés. Pero, bueno, esta niña necesita un techo... En la Avenida del Bois.

GASTON: ¿Cómo, señora?

ALICIA: He dicho: En la avenida del Bois.

GASTON: ¡La avenida del Bois! ¡Bueno! Trato hecho.

ALICIA: Pero, no tiene por qué ser grande... lo importante es el servicio. Primero, un mayordomo.

GASTON: Bien, ¿pero no le parece un poco anticuado? Mejor un ama de llaves, madurita, como en la familias reales.

ALICIA: ¿Una mujer? No, tres, y aún es poco.

GASTON: ¿Tres?... ¡Oh!

ALICIA: Los ahorros con el servicio nunca son ahorros. ¿Y el coche?

GASTON: ¡Pero si ya tengo cuatro!

ALICIA: Bueno, es cierto, Gigi puede ir andando... Aunque de cara a los demás... Por cierto, hablando de coches... también puede ocurrirle alguna desgracia...

GASTON: ¡Pero si el hotel de la avenida del Bois estaría a nombre de Gigi!

ALICIA: No sé, me parece,... y eso que soy la irresponsabilidad misma, que una casa en la Avenida del Bois no es para tanto, los Prusianos podrían volver como en 1870!

GASTON: También podría ser el fin del mundo, señora.

ALICIA: Ahí lo tiene. Sin un retiro en el campo, no se está hoy en día a salvo.

GASTON: Mensaje recibido, le reservaré a Gigi un nidito en el campo.

ALICIA: Supongo que estará hablándome de «Buen refugio», ¿no?

GASTON: ¿Buen refugio? ¡Pero si tiene más de 600 hectáreas!

ALICIA: Gigi se conformará, Gaston, ha sido educada modestamente.

GASTON: ¿Por qué no viene con su notario al despacho del mío?

• En esta escena de negociación de contrato, Gaston ha sido manejado como un títere por tía Alicia, que le ha llevado, con términos muy sutiles y a la vez directos, a pronunciarse y acceder a todos sus propósitos. Colette nos presenta en clave de humor a un personaje debilitado y entregado a la voluntad femenina. Minnelli, por el contrario, eludiría esta escena; tan sólo haría que Mme Alvarez le cuente a tía Alicia dicha conversación como algo anecdótico.

En la obra de teatro, el espectador asume involuntariamente un papel participativo, de algún modo está implicado en la obra por cuanto ésta se halla comprometida con nuestro lenguaje y nuestra visión sociales.

En la película podemos apreciar un gran número de espectadores, meros satélites que gravitan alrededor de los personajes y cuya principal función no es sólo la de añadir colorido, es porque de algún modo Minnelli asume a través de estos personajes sin consistencia la carencia que surge en una obra de estas características, en las que falta la mirada ajena, es decir la mirada social para que se establezca la visión correcta, la visión de lo socio-ideológicamente correcto.

Conclusión

Toda la película es un intento de restablecer el orden social conocido. Responde además a una voluntad interesada por desvirtualizar el mensaje de Colette y a una voluntad perversa de subvertir, entendiendo perversión en el sentido etimológico de la palabra de desvío, la intencionalidad de la autora.

En efecto, si hemos hablado constantemente de la fuerza femenina frente a la pasividad masculina, del dominio absoluto de un universo femenino donde apenas aparecen los hombres, de la aparición de mensajes imbricados a la ironía con la que son tratados para realizar un proceso de catarsis, vemos en la película cómo dichos mensajes desaparecen, son subvertidos para obliterar, aniquilar la intencionalidad de la creadora.

En el fondo, el hecho de transgredir el discurso de una mujer para transformarlo conscientemente en un discurso masculino donde además, todo lo que de forma colateral haga referencia a ese mismo discurso femenino sea ridiculizado, minimizado para que cualquier mensaje de la autora aparezca como nimio, es una violencia.

En el fondo, Minnelli intuye que Colette ha destruido dicho orden. Utilizará los mismos elementos: humor y lenguaje, mismos diálogos pero recurriendo a una topificación extrema para desvincular el mensaje originario.

Así, en la mente del espectador, el trabajo está simplificado porque ya le viene dado de antemano, por el contexto social donde se desenvuelve. Pero sobre todo, porque la única forma de romper un discurso es apropiárselo y convertirlo en un arma ineficaz a través de la ridiculización o la banalización del mensaje.