

EL TEMA DEL DOBLE EN EL TEATRO DE JEAN GENET

J. Bargalló

El tema del Doble («tema literario y filosófico infinitamente variado», según P. Pavis¹, y que «ha disfrutado de una popularidad constante, en la tradición oral y en la literatura escrita, desde la antigüedad hasta el surrealismo», como escribe L. Dolezel²), ha atraído la atención de críticos, analistas y filósofos que generalmente han partido en su investigación desde el campo de la narrativa; sin embargo, es el teatro —por su naturaleza de arte de la representación— el marco que parece más idóneo para ello: en él se muestran, en efecto, simultáneamente el actor y su personaje, la escena y su(s) referente(s). No es extraño, por consiguiente, que el personaje, al igual que el teatro mismo, presa entre su identidad y su alteridad vaya eternamente a la búsqueda de su doble³. Es por ello por lo que voy a limitarme, dentro de los límites de esta exposición, al análisis del Doble en el teatro y, más concretamente, en el teatro de Jean Genet.

La primera observación que interesa destacar es la referente a los aspectos del Doble —puesto que se trata de un tema tan variado— que constituyen el objeto de este análisis. En este sentido, se deja de lado lo que J. I. Velázquez define como «la proyección plástica de una serie de pulsiones conflictivas no conscientes en el autor» o, en otras palabras, la proyección del Autor en su Personaje, para fijar la atención en lo que el mismo crítico señala como «pares antitéticos» al estilo de Mr. Hyde y el Dr. Jekyll y en el caso de la «gemeleidad»⁴ —independientemente de que ambos «dobletes» puedan ser la Imagen, consciente o inconsciente, de determinadas pulsiones del Sujeto—. Al mismo tiempo, en beneficio de una

¹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Ed. Sociales, París, 1987, p. 129.

² L. Dolezel, «Le triangle du double», *Poétique*, 64, novem., 1985, p. 463.

³ Cfr. P. Pavis, Loc. cit.

⁴ Cfr. J. I. Velázquez, «Aspectos textual y psicoanalítico del tema del doble en la literatura. Los desdoblamientos de M. Tournier», *Cuadernos de Investigación Filológica*, VIII. Logroño, mayo y diciembre 1982. pp. 41 y 46.

mayor precisión, parece útil distinguir el «desdoblamiento» del «redoblamiento», aplicando a estas dos formas del Doble la terminología que J. Ricardou utiliza para el análisis de textos de Robbe-Grillet: habrá «redoblamiento» si la semejanza afecta a conjuntos separados y «desdoblamiento» si actúa en un conjunto único⁵; esta distinción, en el caso que nos ocupa, parece mucho más operativa que la utilizada por J. Forestier en su excelente obra *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII e. s.*⁶. En efecto, si el «redoblamiento» existe cuando el héroe de la «obra-cuadro» se propone representar su propia vida en la «obra-encuadrada», sólo podrá aplicarse a determinados casos de «teatro dentro del teatro», y si bien es cierto que en las obras de Genet, excepción hecha de *Haute Surveillance* y *Les Paravents*⁷, se recurre a ese procedimiento, la aplicación de dicha distinción se vería limitada considerablemente. J. Forestier, a pesar de los innumerables casos de «teatro dentro del teatro» que detecta en el s. XVII, encuentra un solo «redoblamiento» a lo largo del siglo: la obra de Nicolas Desfontaines, *L'Illustre comédien ou le martyr de saint Genest*⁸; cuando Jean Rotrou, uno o dos años después, represente el mismo tema en *Le Véritable Saint Genest*⁹, Genest será sustituido por Adriano.

Por otra parte, si se trata de proponer, como una posibilidad entre otras, un análisis del doble genético, teniendo en cuenta el modelo actancial de Greimas, es porque creo, con el autor de *Semántica estructural*, que dicho modelo «parece poseer (...) cierto valor operacional» y, simultáneamente, puesto que dicho modelo «está centrado enteramente sobre el eje Sujeto-Objeto del deseo»¹⁰, debería proporcionar los medios para establecer la relación dinámica entre los actantes y la determinación de la acción dramática. Al mismo tiempo, si es el propio Genet quien nos dice que ha planteado la relación conflictiva entre sus personajes «a fin de dar a los espectadores la idea de una Fuerza oponiéndose a otra Fuerza»¹¹, la afinidad entre estas Fuerzas opuestas y la oposición («vs») como base de las categorías actanciales que configuran el modelo actancial de Greimas parece evidente.

No obstante, un análisis de la dinámica teatral de acuerdo con dicho modelo actancial, tanto si se parte de las motivaciones enumeradas por Greimas como de las que se limitan al deseo del sujeto freudiano, propuestas por A. Ubersfeld («narcisismo, deseo del otro y quizá pulsión de muerte»¹²), no debería ignorar,

⁵ Cfr. J. Ricardou, «La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet», *Poétique*, 22, 1975, p. 196.

⁶ J. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe. siècle*. Droz, Genève, 1981.

⁷ J. Genet, *Oeuvres Complètes*, IV. Gallimard, Paris, 1968.

⁸ N. Desfontaines, *L'Illustre comédien ou Le Martyr de Saint Genest*, tragédie. Paris, Cardin Besogne, 1645.

⁹ J. Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, tragédie. Paris, Toussaint Quinet, 1647; éd. E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1972, *Théâtre du XVIIe. siècle*, I, pp. 943-1005.

¹⁰ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, PUF, 1986, p. 180.

¹¹ J. Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961-1976, p. 193.

¹² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, 1982, p. 76.

si quiere ser llevado a buen término, la aportación de la crítica psicoanalítica. Es sabido que el mismo Greimas reclama dicha aportación para su modelo actancial, puesto que «el deseo, que figura tanto en Propp como en Souriau, se parece a la *libido* freudiana»¹³ y «las *estructuras dramáticas obsesivas* (de Charles Mauron) parecen, a primera vista, bastante próximas a nuestro modelo actancial»¹⁴.

Al mismo tiempo, un análisis del Doble a partir de «la semántica de los mundos posibles», tal como recientemente ha propuesto L. Dolezel, podría enriquecer esta aportación, habida cuenta de que dicha teoría «atribuye a cada individuo un innumerable conjunto de dobles»¹⁵.

Así pues, el análisis propuesto en esta exposición se extiende, por una parte, al desdoblamiento del personaje genetiano de acuerdo con las distintas funciones actanciales por él asumidas —desdoblamiento de naturaleza funcional— y, por otra, al desdoblamiento de ese mismo personaje, en función de una estructura temática basada en relaciones paradigmáticas (similariedad/contraste) y relaciones sintagmáticas (simultaneidad/exclusividad).

De acuerdo con el modelo actancial de Greimas, identificamos —en el marco de *Les Bonnes*— la primera categoría actancial «Sujeto vs Objeto», como Claire vs Madame:



Figura I

En efecto, esta relación aparece con un contenido semántico idéntico al de los inventarios de Propp y de Souriau, es decir, esta transitividad (o esta «relación teleológica», según la expresión de Greimas) se manifiesta «como un semema que produce el efecto de significado *deseo*»¹⁶. Existe, ciertamente, el «reverso del deseo» (el odio, la venganza) de parte de la criada, de la misma manera que existe también el amor, como «Fuerza temática», pero lo que predomina en ella es «el deseo de llegar a ser Señora». El primero en observarlo fue J. P. Sartre, como lo he indicado en el Apéndice III de *Saint Genet comédien et martyr*¹⁷.

Es pues ese deseo el verdadero Destinador¹⁸ que empuja a la criada a actuar. Cada una de las dos criadas, Claire y Solange, se convierte diariamente, por turno, en Señora, gracias a la puesta en escena de su teatro imaginario. Por consi-

¹³ A. J. Greimas, Op. cit., p. 187.

¹⁴ A. J. Greimas, Op. cit., p. 189.

¹⁵ L. Dolezel, Op. cit., p. 464. Cfr. S. Kripke, «Naming and Necessity», *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel, 1972; Cfr. J. Perrot, *Mythe et Littérature sous le signe des jumeaux*, PUF. París, 1976.

¹⁶ A. J. Greimas, Op. cit., pp. 176-77.

¹⁷ J. P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, *Œuvres Complètes de Jean Genet*, I. Gallimard, París, 1952, p. 681.

¹⁸ Frente al término «Remitente» utilizado por algunos críticos, como J. Romera Castillo, utilizo «Destinador», por considerarlo de uso más general (cfr. J. Urrutia, «El análisis gráfico de la obra dramática», *Discurso*, 1. Alfar, Sevilla, 1987, pp. 62-63).

guiente, desde la primera oposición actancial greimasiana aparece el primer desdoblamiento del personaje. En este sentido se pronuncia A. Ubersfeld, cuando escribe «El Sujeto Claire es, al mismo tiempo, gracias al trabajo de su propio «teatro» imaginario, el Objeto-Madame»¹⁹. Por supuesto, no se puede olvidar el aspecto negativo de ese deseo: si las criadas desean llegar a señoras es, sin duda, porque rechazan seguir siendo criadas, de la misma manera que los Negros²⁰ rechazarán su negritud.

La segunda categoría actancial, Destinator vs Destinatario, presenta cierta dificultad, según Greimas, «desde la frecuente manifestación sincrética de los actantes, presentes bajo la forma de un solo actor»²¹; esto es, cuando el Sujeto es a la vez Destinatario y/o el Objeto es Destinator. En realidad éste es el esquema de la «quête» amorosa, en la que, en palabras de A. Ubersfeld, «Sujeto y Destinatario se identifican. El Sujeto quiere para sí mismo el objeto de su conquista y en el lugar *destinator* hay una fuerza *individual* (afectiva, sexual) que en cierto modo se identifica con el objeto»²².

De esta manera, los cuatro actantes se sitúan en la obra de Genet, de forma simétrica e inversa, a la vez que sincretizados bajo la apariencia de dos personajes. En efecto, el Sujeto Claire (mañana lo será Solange) es simultáneamente el Destinatario de su acción y, por su parte, el Objeto Madame es, al mismo tiempo, el Destinator, desde el momento en que es ella, de hecho, quien empuja a sus criadas a actuar.

No debe resultar extraño, por consiguiente, que se dé en esta obra un modelo actancial idéntico al de la «historia de amor», puesto que *Les Bonnes* constituye, ciertamente, una «historia de odio» —manifiesta a través del deseo de venganza—, pero, en el fondo, late una historia de amor: la Criada lo confiesa abiertamente a la Señora: «yo os amo», «yo os odio»²³.

En el plano de la segunda categoría actancial, conjugada con la primera, se observa, por consiguiente, un doble desdoblamiento: por un lado, Claire, es a la vez Sujeto y Destinatario, por otro, Madame recibe las funciones de Objeto y de Destinator:

¹⁹ A. Ubersfeld, Op. cit., p. 94.

²⁰ J. Genet, *Les Nègres*, L'Arbalète, 1963.

²¹ A. J. Greimas, Op. cit., p. 177.

²² Corrijo lo que considero un error de transcripción: en el libro de A. Ubersfeld se lee: «*destinator*... que en cierto modo se identifica con el sujeto»; parece que la autora, que sigue a Greimas, debe decir «se identifica con el objeto», puesto que, de otro modo, su explicación sería contraria al esquema greimasiano de la historia de amor en la que «el sujeto es a la vez —según Greimas— el destinatario, mientras que el objeto es al mismo tiempo el destinator del amor»:

El	—	Sujeto	—	Destinatario
Ella		Objeto		Destinator

Los cuatro actantes están ahí, simétricos e inversos, pero sincretizados bajo la forma de actores», Greimas, Op. cit., 177 y A. Ubersfeld, Op. cit., p. 64.

²³ J. Genet, *Les Bonnes*, *OEuvres Complètes*, IV. Gallimard, París, 1968, pp. 142 y 144.

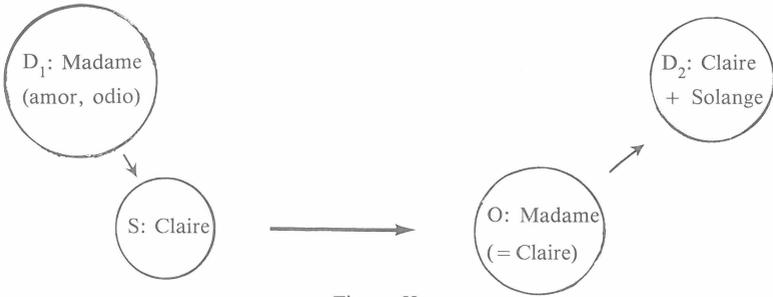


Figura II

La categoría actancial Ayudante vs Oponente se manifiesta, en *Les Bonnes*, en la oposición Solange vs Madame. No constituye aquí redundancia utilizar el término «oposición», puesto que se trata de un «par oposicional» frente a los dos anteriores que eran ambos «pares posicionales»²⁴. En efecto, Solange (con la complicidad de los objetos, tales como los trajes y las joyas que va presentando a Madame) es la fuerza bienhechora que aporta su colaboración «actuando en el sentido del deseo»²⁵ de Claire, mientras que Madame (con la complicidad, a su vez, del despertador) representa la fuerza malhechora que, desde su llegada, impide a diario «llegar al final», como dice Solange, y bloquea la realización del deseo de Claire. Ahora bien, Madame reviste únicamente la categoría de Oponente en el plano de la «obra-cuadro» (que formalmente corresponde aquí a la «obra-encuadrada», siguiendo el más puro estilo genético de espejos invertidos) pero no en el plano de la «obra-encuadrada» (formalmente presentada como «obra-cuadro» y que lógicamente es el teatro dentro del teatro).

En este sentido, como muestra la Figura III, Madame además de constituir el Objeto del deseo, se sitúa en dos lugares opuestos de manera simultánea: ella,

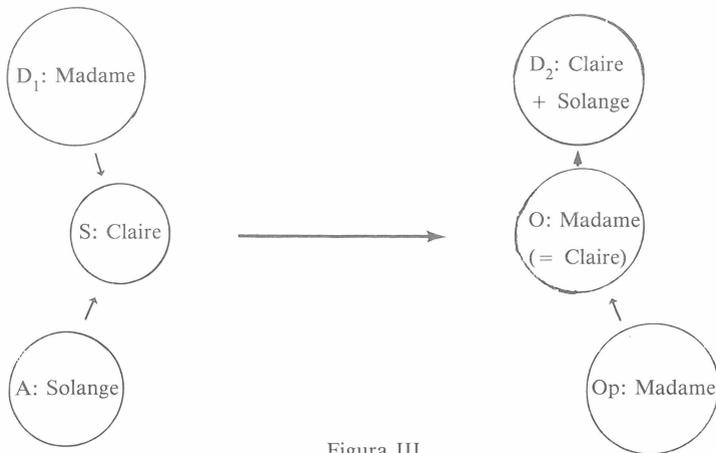


Figura III

²⁴ Cfr. A. Ubersfeld, Op. cit., p. 65.

²⁵ A. J. Greimas, Op. cit., p. 178.

Destinador que empuja a Clara a actuar, se identifica con el Oponente, impidiendo la realización del deseo de Claire. De acuerdo con el principio hegeliano de la dialéctica del Amo y el Esclavo la rebelión del Esclavo es sólo posible en el terreno de lo imaginario o del sueño²⁶. En esta situación, aunque no tenga otra existencia que la del mundo imaginario de las criadas, opera una división, una lucha en el interior del personaje Madame: esta división, difícilmente válida para nosotros que distinguimos el plano del teatro del plano del «teatro dentro del teatro» (el plano de la realidad frente al de la ficción), es sin embargo perfectamente válida para Claire, quien, presa de su mismo juego, identifica ambos planos, sustituyendo el par oposicional Destinador vs Oponente al par posicional Destinador vs Destinataria:

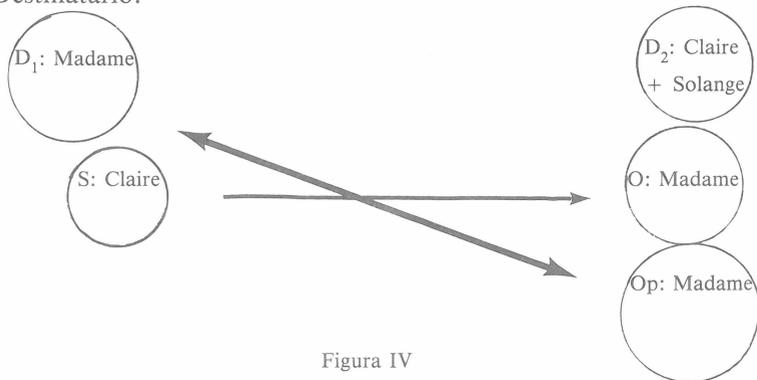


Figura IV

La lucha de esta oposición se prolonga en el interior del Sujeto: Claire que se había identificado con Madame por la fuerza que ésta ejercía sobre ella, se ve imposibilitada de desempeñar ese «rôle», por el «status» mismo de Madame. Ahora bien, nosotros no podemos menos de ver en esa oposición resultante, Destinador vs Oponente (Madame vs Madame), un enfrentamiento trascendente, dado que el lugar del Destinador, en el campo de lo trágico, es un lugar reservado a la divinidad, a la vez que el del Oponente está reservado a las fuerzas diabólicas.

La conciencia de esta división, en el momento en que la criada se ve presa entra la aureola de su dama —próxima a la divinidad— y el odio diabólico experimentado hacia ella, es lo que le hace confesar: «Nous serons ce couple éternel du criminel et de la sainte»²⁷. Pero, ¿quién de las dos es el criminal y quién la santa? Parece más bien que toda la pareja existe en el interior de cada una: «N'oublie pas que tu me portes en toi», dice Claire a su hermana. De esta manera, por uno de estos que Sartre califica de «tourniquets d'apparence», a propósito de J. Genet, a fuerza de contemplarse ante el espejo de Madame, a fuerza de vestir sus trajes, de adornar su cuerpo con las joyas de Madame, de hablar su lenguaje y de interpretar su papel, Clara se convierte en la imagen de Madame; imagen doble, puesto que desempeña una doble función: la función de Destina-

²⁶ Cfr. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 117-19 y A. Kojève, *La dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel*. Ed. La Pléyade, Buenos Aires, 1971, p. 72.

²⁷ J. Genet, *Les Bonnes*, *Op. cit.*, p. 156.

dor y la de Oponente. Por lo que respecta a Solange, ella es también, a la vez, Ayudante y Destinatario —esta última función compartida con Claire—.

Por otro lado, en lo que respecta al tercer par, Ayudante vs Oponente (par «essentiellement mobile», según A. Ubersfeld y, como todos los demás, «provisoire et mobile», a causa del carácter astral de los actantes y de la influencia recíproca de esas funciones, de acuerdo con Souriau²⁸, coincidiendo con la salida de escena de Madame en el inicio de la tercera secuencia²⁹, se produce una permuta de funciones entre Madame y Solange: en efecto, con su salida, Madame facilita y precipita la identificación definitiva entre Claire y Madame. Al no disponer de tiempo para tomar la infusión, Madame será sustituida por Claire de una vez por todas. Este es el momento culminante de la obra genética, aquél en que se produce «el acto decisivo»³⁰, en el que el «actor» decide conducir al «personaje» que interpreta —según su propia expresión— «jusqu'à la pointe de son destin» («hasta el final de su destino»). Este es el acto de Lefranc, al estrangular a Maurice³¹ y el de Roger en la castración de El Jefe de Policía³²; por su parte, los «personajes» de *Les Nègres* sabían que debían llevar su papel «jusqu'au bout» («hasta el final») según su propia expresión: así lo hizo Ville de Saint-Nazaire, al realizar el acto verdaderamente trascendente de la obra y así lo harían los personajes de la Corte (Reina, Gobernador, Juez, Misionero y Lacayo), aunque fuese «absurdamente», al ordenar su propia ejecución³³; de la misma manera, Kadidja murió de muerte heroica, «en excitant les hommes et même les femmes à aller jusqu'au bout» (excitando a los hombres e incluso a las mujeres a ir hasta el final)³⁴.

Por su parte, Solange, que había desempeñado hasta este momento la función de Ayudante respecto del deseo de Claire, se convierte en Oponente, una vez percatada de la verdadera intencionalidad de Claire:

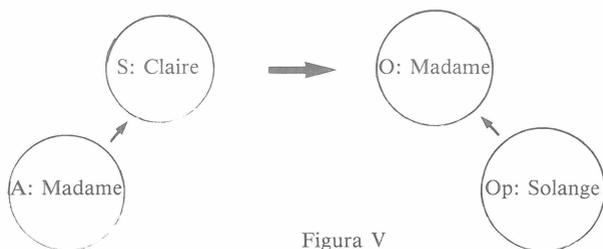


Figura V

²⁸ Cfr. A. Ubersfeld, Loc. cit., y E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950, p. 81.

²⁹ En el supuesto de que *Les Bonnes* se considere dividida en tres secuencias, la primera abarcaría desde el inicio hasta la llegada de Madame, la segunda se prolongaría durante la estancia de Madame en escena y la tercera desde que sale de escena hasta el final de la obra. Para la división de la obra teatral, Cfr. P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de L'Université de Québec, 1976.

³⁰ Sobre la «crisis decisiva» del héroe, Cfr. F. Rodríguez Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Rev. de Occidente, Madrid, 1966, pp. 348-352.

³¹ J. Genet, *Haute Surveillance*, en Op. cit., p. 212.

³² J. Genet, *Le Balcon*, en Op. cit., p. 132.

³³ J. Genet, *Les Nègres*, L'Arbalète, 1963, pp. 116 y 171-179.

³⁴ J. Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961-1976, p. 174.

Así pues, la aplicación de la estructura actancial greimassiana al teatro de Genet, nos ha permitido localizar una serie de desdoblamientos espectaculares que alcanzan un alto grado en este teatro, verdadero «laberinto de espejos», como lo ha calificado M. Esslin³⁵, que reflejan sus imágenes hasta el infinito, como debía ocurrir con la imagen del revolucionario Roger³⁶.

Por este motivo, contrariamente a E. Souriau que habla de «'redoublement' d'une fonction dramatique»³⁷, parece más apropiado hablar de «desdoblamiento» del personaje. Mientras que los personajes se hallan en una situación móvil, los actantes permanecen, cada uno en su sitio, en un sistema estable, gracias a la permanencia de sus relaciones conflictuales³⁸; la confrontación entre la estabilidad «actancial» y la movilidad «situacional» de los personajes es precisamente el desencadenante del dinamismo de la acción teatral. León, Sol, Tierra, Marte y Balanza permanecen siempre en el ámbito de sus funciones dramáticas, incluso la Luna, «espejo de fuerza» —«redoblamiento de la Fuerza Temática» o de las otras Fuerzas, según Souriau—, más que convertirse en otra Fuerza es el Espejo de esa Fuerza³⁹.

En los casos anteriores, considerados bajo la óptica greimassiana, existiría por consiguiente un «redoblamiento» del personaje que asumiría una doble función dramática, una doble categoría actancial. Si se pasa a la «semántica de los mundos posibles» (o «de los mundos ficcionales») aplicada al análisis del doble, como propone L. Dolezel, según la cual a cada individuo le corresponden un innumerable conjunto de dobles, constituyéndose cada mundo ficcional como conjunto de individuos ficcionales «componibles», es decir, «con aptitud a la coexistencia y a la interacción», cada uno de los personajes genetianos es componible con los de su mundo.

Evidentemente entre las distintas variantes del Doble descritas por Dolezel (de Orlando, de Anfitrión y del Doble propiamente dicho), pueden existir zonas de transición —que configuran «el triángulo del doble»—, por cuanto la identidad y la alteridad de los personajes es fluctuante y su «ego» está formado por un cúmulo de contradicciones y de etapas discontinuas. No obstante, esas diferentes variantes permiten un análisis de la interacción existente entre los personajes de la obra.

Dentro de lo que Dolezel denomina el «tema de Orlando»⁴⁰, Claire existe en dos mundos ficcionales distintos (el de los Amos y el de los Esclavos), con una existencia en el límite de su identidad y su alteridad; la frontera entre ambos mundos, exigida por este tema, está marcada en la obra por la entrada y la salida de Madame que enmarcan la segunda secuencia de las tres en que puede considerarse dividida *Les Bonnes*. Estas existencias de Claire quedan reflejadas en el siguiente esquema:

³⁵ M. Esslin, *El teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 157.

³⁶ J. Genet, *Le Balcon*, p. 131.

³⁷ E. Souriau, Op. cit., p. 105.

³⁸ A. J. Greimas, Op. cit., p. 189.

³⁹ E. Souriau, Op. cit., p. 104.

⁴⁰ L. Dolezel utiliza esta denominación sacada de *Orlando* (1928), de Virginia Woolf.

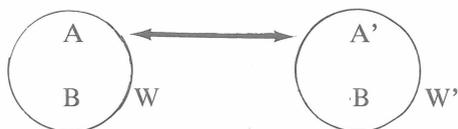


Figura VI

W = mundo de las Criadas,
 W' = mundo de los Amos,
 A = Claire,
 A' = Claire reencarnada en Madame,
 ←→ = relación de identidad.
 B = Solange.

El «tema de Anfitrión» o «de la gемеleidad», conocido también como «Doppelgänger»⁴¹ está representado en la misma obra de Genet por las dos hermanas Claire/Solange: dos personajes de identidad personal diferente, pero perfectamente homomorfas en sus propiedades esenciales de manera que es imposible diferenciarlas, coexistiendo las dos en el mundo de los Criados:

W = mundo de las Criadas,
 A = Claire,
 B = Solange,
 ←→ = relación de identidad.

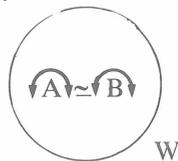


Figura VII

El «tema del Doble» propiamente dicho —aquél en que «dos encarnaciones alternativas de un único y mismo individuo coexisten en un único y mismo mundo ficcional», según Dolezel— está doblemente representado en *Les Bonnes*. De esta manera, la obra se convierte en una ilustración del procedimiento de construcción del doble. Genet ha elegido el modo de construcción por fusión (otros procedimientos son la escisión y la metamorfosis), por el que dos personajes originariamente separados quedan fusionados en uno solo.

En la tipología del doble, las variantes paradigmáticas pueden ir desde la similitud perfecta hasta el contraste absoluto; ambas variantes están representadas en la obra. En efecto, por una parte, cada una de las criadas representa diariamente y de manera alternativa el papel de Señora, a la vez que la otra representa no el suyo propio sino siempre el de la otra criada; es así como, a fuerza de imitarse, las dos hermanas, cuyo parecido físico y moral era ya considerable, acaban por alcanzar el grado de similitud perfecta correspondiente a la gемеleidad. Tan-

⁴¹ Cfr. Hoffman, *Der Doppelgänger* (1822).

to era ese parecido, que ni ellas mismas podían soportarlo⁴². Por otra parte, Claire, que en su representación encarna el papel de Madame a la perfección, se identifica con ella de manera definitiva puesto que asume su destino al tomar la infusión envenenada, previamente preparada para la Señora. Si en el primer caso, la fusión llegó a producirse por razones de similitud, en el segundo la encarnación del doble se realiza en base a fuerzas antagónicas. Ella es, a la vez, la Criada y la Señora. Como Criada compartirá la existencia de su hermana Solange: «Te quedarás sola para vivir nuestras dos existencias (...) Y sobre todo, cuando seas condenada, no olvides que me llevas en tí», le dice Claire a Solange⁴³. Como Señora, asumirá el destino de ésta y que no podía ser otro que la muerte, puesto que el antagonismo desemboca generalmente, en estas circunstancias, en una historia trágica: «por este motivo, las historias de dobles acaban tan a menudo en un asesinato que es al mismo tiempo un suicidio»⁴⁴. No es extraño, por consiguiente, que éste sea el final de las obras de teatro de Genet.

Por lo que respecta a las variantes sintagmáticas del doble, en los casos de existencia simultánea de las dos encarnaciones de un mismo individuo en un mismo espacio y en el mismo tiempo, éstas se manifiestan, en su confrontación cara a cara, con la máxima efectividad semántica, emotiva y estética⁴⁵.

Esta confrontación reproduce la estructura especular, a propósito de la cual interesa destacar que en el teatro de Genet (como lo señala Forestier para el teatro barroco) la reproducción debe ser considerada «como la función menos importante del *teatro-espejo*»: su capacidad de reflejo es tributaria de una ética transformada en estética; y si, en lo que respecta al teatro barroco, esa ética-estética se condensa, según Forestier⁴⁶, en la célebre fórmula «el mundo es un teatro» y en su corolario «la vida es un sueño», en lo referente al teatro de Genet, cuanto ocurre en la escena es un sueño y, por consiguiente, su «teatro dentro del teatro» debe ser considerado como un «sueño dentro de un sueño».

En este sentido, en el Coloquio de Estrasburgo, de 1972, sobre «el onirismo y lo insólito», decía J. Petit: «sería fácil demostrar que el drama es el sueño del autor (Genet), la proyección de sus fantasmas, presentada como tal, y que en el mismo interior del drama, ciertas escenas —particularmente en *Le Balcon*— son los sueños de los personajes»⁴⁷. Al mismo tiempo, para Genet, el teatro es también un espejo —«se necesita siempre uno», escribe en *Les Paravents*—, convirtiéndose la «obra-encuadrada» en el espejo de un espejo. El quería que «cada hombre fuera, para cualquier otro, un espejo»⁴⁸.

⁴² Cfr. J. Genet, *Les Bonnes*, p. 45.

⁴³ J. Genet, Op. cit., p. 176.

⁴⁴ L. Dolezel, Op. cit., p. 469.

⁴⁵ L. Dolezel, Op. cit., p. 470.

⁴⁶ J. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIIe. siècle*, Droz, Genève, 1981, p. 227.

⁴⁷ J. Petit, «Structures dramatiques dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Genet», en *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. Actes du Colloque de Strasbourg présentés par P. Vernois*. Klincksieck, París, 1974, p. 231.

⁴⁸ J. Genet, *Les Paravents*, p. 182.

Ciertamente, gracias a su función reproductora, el teatro-espejo da la sensación de ser un transmisor de la verdad, hasta convertirse, especialmente en el s. XVII, en el símbolo fundamental del conocimiento de sí mismo; asimismo, el teatro-espejo, como instrumento mágico y simbólico, «es también sinónimo de revelación, puesto que permite descubrir la cara oculta de la realidad», pero «el espejo es ante todo —dice Forestier— el símbolo del *Desdoblamiento*: el hombre contempla en el espejo una imagen de sí mismo, sin saber si esa imagen es más verdadera que la realidad (...) se siente placer en tomar lo falso por verdadero, la imagen por la realidad, la apariencia por el ser, el teatro por la vida»⁴⁹. A propósito de su teatro, Genet quería «que el público se pregunte (...) si detrás de esa Representación se oculta una realidad»⁵⁰. En este sentido, parece que la estética del teatro genetiano se aproxima a la estética del teatro del s. XVII. En su nota «Comment jouer *Les Bonnes*», Genet escribía de sus personajes: «Esas señoras (...) están en la escena igual que yo cada mañana ante el espejo, cuando me afeito»⁵¹. Es la imagen de la realidad devuelta por el teatro-espejo gracias a la función reproductora del teatro genetiano pero, al mismo tiempo, «esas criadas son unos monstruos —dice Genet— igual que nosotros mismos cuando nos soñamos esto o lo otro; (...) yo voy al teatro a fin de verme, en la escena (...) tal como no sabría —o no osaría— verme o soñarme y que, sin embargo, sé que soy»⁵². El teatro es, también para Genet, instrumento de conocimiento de sí mismo y, como medio de representación del desdoblamiento, le permite tomar lo falso por verdadero y lo verdadero por falso, la imagen por la realidad y la realidad por la imagen, la apariencia por el ser y el ser por la apariencia. Al jugar a confundir a los espectadores, entre la representación («jeu») y la realidad, Genet llega a confundir a los personajes: «Claire o Solange —dice Claire— puesto que la Señora nos confundía siempre»⁵³. No obstante, no era solamente la Señora quien confundía a las Criadas entre sí; ellas mismas se confundían también en la interpretación de sus papales, pasando de la realidad a la ficción⁵⁴, de la misma manera que se confundía Roger, en *Le Balcon*, al confundir su propio destino con el de su personaje; si el que resultó castrado fue Roger, para el Jefe de Policía —que asistía como espectador a la representación de su doble— esa acción no suponía una mutilación sino una verdadera ejecución, puesto que el monumento escogido para representarlo ante la posteridad había sido un falo gigantesco⁵⁵ y, de hecho, quien desciende al mausoleo no es Roger sino el Jefe de Policía⁵⁶.

Genet juega efectivamente a engañar al espectador: por medio del teatro dentro del teatro —tanto en *Les Bonnes* como en *Le Balcon* y en *Les Nègres*—, «nos

⁴⁹ Cfr. J. Forestier, Op. cit., pp. 44-45.

⁵⁰ J. Genet, *Les Paravents*, p. 92.

⁵¹ J. Genet «Comment jouer *Les Bonnes*», *OEuvres Complètes*, p. 268.

⁵² J. Genet, Op. cit., p. 269.

⁵³ J. Genet, *Les Bonnes*, p. 167.

⁵⁴ J. Genet, Op. cit., p. 145.

⁵⁵ J. Genet, *Le Balcon*, p. 116.

⁵⁶ J. Genet, Op. cit., p. 134.

remite inmediatamente a *L'Illusion Comique*⁵⁷, según Jacques Petit, puesto que el procedimiento de Genet es «la construcción de una apariencia engañosa, un sabio ensamblaje de espejos que no se envían más que vanas imágenes»⁵⁸; según la Directora de la «Casa de Ilusiones» —*Le Balcon*— es precisamente una «apariciencia engañosa» lo que van a buscar a su casa los Clientes; «las apariencias engañosas que se disipan, en la obra —según Sartre— (y que) descubren en su lugar otras apariencias»⁵⁹. Esas «ilusiones superpuestas» —la expresión es también de Sartre— nos permiten alcanzar los dominios de la ilusión de los personajes que, desde entonces, pasan a ser también los nuestros. Son éstos los dominios del Obispo, en *Le Balcon*, ante el espejo de su salón, ante sus ornamentos, su mitra y sus encajes⁶⁰, como son los del Juez ante su Verdugo —verdugo que se convierten en el «espejo que lo glorifica»⁶¹— y los del General ante su respectivo espejo, «en su pura apariencia»⁶² o los del Jefe de Policía, que no se conforma con ser «el reflejo número cien mil de un espejo sino el Único en el que (otros) cien mil quieren fundirse»⁶³.

Si toda relación entre dos términos, como dice Greimas, es a la vez «conjunción» y «disjunción», habría que hallar el eje en el que se sitúa la oposición en el teatro genetiano. Ahora bien, si para Genet, el teatro (en este caso, la «obra-cuadro») es una ficción, parece que el «teatro dentro del teatro» (la «obra-encuadrada») deberá ser «ficción dentro de la ficción» o «negación de la ficción», es decir, «no-ficción». De esta manera, lo que se identifica en la ficción se opone en la no-ficción, al igual que lo que se identifica en la no-ficción se opone en la ficción. De acuerdo con estos postulados, se observan en *Les Bonnes* las relaciones siguientes:

En la «obra cuadro» $\left\{ \begin{array}{l} \text{Clarie} \simeq \text{Solange} \\ \text{Madame vs Claire (+ Solange)} \end{array} \right.$

En la «obras encuadrada» $\left\{ \begin{array}{l} \text{Claire} \simeq \text{Madame} \\ \text{Solange} \simeq \text{Claire} \\ \text{Claire} (\simeq \text{Mme.}) \text{ vs Solange} (\simeq \text{Claire}) \end{array} \right.$

Los términos unidos por la equivalencia darían origen a un «desdoblamiento», mientras el conjunto marcado por la oposición reproduciría un «redoblamiento». Es así como en la «obra-cuadro» aparece el desdoblamiento: con el regreso de La Señora, cada una de las dos hermanas se pone sus propios vestidos, se reintroduce en su piel, mientras que en la obra-encuadrada Claire se hallaba

⁵⁷ Comedia de Pierre Corneille, de 1636, el mismo año en que escribió *Le Cid*.

⁵⁸ J. Petit, Op. cit., p. 232.

⁵⁹ J. P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, *OEuvres Complètes de Jean Genet*, Gallimard, París, 1952, p. 684.

⁶⁰ J. Genet, *Le Balcon*, pp 44-45.

⁶¹ J. Genet, Op. cit., p. 52.

⁶² J. Genet, Op. cit., p. 60.

⁶³ J. Genet, Op. cit., p. 119.

adornada con los vestidos de La Señora, a la vez que Solange representaba el papel de Claire; es decir, cada una estaba bajo la piel de otra, pero con una diferencia: mientras que Solange, aun representando el papel de su hermana, permanecía siempre bajo la piel de la criada, su hermana Claire, a pesar de seguir siendo criada, adquiriría el «status» de La Señora; dicho de otra manera, mientras Solange no dejaba de ser una verdadera criada, Claire se convertía en la «falsa» señora; y en esto consistía su falta.

Según Sartre, son «los sirvientes y los criminales los que pertenecen al orden del otro, al orden del Mal». Cuando las Criadas dicen amar a La Señora, «significa, en el lenguaje de Genet, que querrían una y otra convertirse en La Señora»⁶⁴. En ese momento, según la filosofía sartriana, la criada instauro el Mal, se convierte en el «Titán del Mal»⁶⁵; se transforma en «criminal». Su crimen consiste en destruir el ser de otro y en sustituirlo por el suyo propio —el suyo que, en Genet, ha sido sustituido, a su vez, por el que los otros quisieron otorgarle—: se trata de «la proyección sobre los otros de las cualidades que los otros le habían atribuido»⁶⁶. En este caso concreto, Claire proyecta su maldad sobre La Señora: «no pretende mostrar a La Señora tal como es, sino hacerla odiosa; La Señora, la dulce, la buena, insulta a sus criadas, las humilla, las exagera»⁶⁷.

Aun en el caso de reservar al desdoblamiento los problemas referentes a la identidad y de considerar propios del redoblamiento los que supongan una alteridad, en la práctica la diferencia no resulta tan clara ni tan fácil de establecer, particularmente a causa de la ambigüedad misma, en la «conciencia» del personaje, entre su identidad y su alteridad. Las Criadas asisten a una lucha entre el deseo de llegar a ser La Señora y la certeza de que van a seguir siendo Las Criadas; es una lucha entre la aproximación y la distancia. Al asumir la identidad de La Señora, asume la propia alteridad de Claire, es decir, Claire se comporta no según la identidad de la Señora —que es buena y dulce con Las Criadas— sino de acuerdo con la identidad que Claire se ha forjado de La Señora y que es la verdadera alteridad de Claire que detesta y aborrece el mundo de las criadas.

Existe, por consiguiente, un rechazo de la propia identidad por parte de su alteridad: «Estoy harta de ese espejo espantoso que me devuelve mi imagen como un mal olor. Tú eres mi mal olor», decía Claire a su hermana quien confesaba, a su vez, «no puedo seguir soportando nuestro parecido»⁶⁸. Esta es la situación de la obra-cuadro; ahora bien, lo que era identidad en la obra-cuadro se convierte en alteridad en la obra-encuadrada o, dicho de otra manera, lo que era desdoblamiento se hace redoblamiento y viceversa: la relación Claire vs Madame se transforma en Claire \approx Madame.

⁶⁴ J. P. Sartre, Op. cit., p. 681.

⁶⁵ J. P. Sartre, Op. cit., p. 103.

⁶⁶ J. P. Sartre, Op. cit., Loc. cit.

⁶⁷ J. P. Sartre, Op. cit., p. 686.

⁶⁸ J. Genet, *Les Bonnes*, p. 156.

En el teatro de Genet, parece que sería útil examinar la estrecha relación que Hélène Cixous y Max Milner⁶⁹ establecen entre el tema del ojo o de la mirada —así como el de la culpabilidad unida a la mirada prohibida— y el de la muñeca animada: toda la fascinación que experimentaban las dos Criadas ante la imagen de La Señora procedía de la distancia existente entre ellas. Era por medio de la mirada que Claire se sentía vinculada a La Señora. Solange reconocía haber colocado un espejo de manera que le permitiera ver quién entraba en la casa y admitía que pasaba el tiempo espiando, escuchando detrás de las puertas y mirando por el ojo de las cerraduras, pero era especialmente Claire quien, arrojada por el cubrecama de encajes, se contemplaba ante el espejo, se pavoneaba en el balcón saludando, a las dos de la madrugada, al pueblo que había acudido a desfilar bajo sus ventanas. Esa mirada prohibida fue precisamente lo que las condujo hasta el crimen, y del que ellas experimentaban un vivo sentimiento de culpabilidad —ellas que llevaban el atavío rojo de los criminales⁷⁰—.

En *Le Balcon*, en cambio, la culpabilidad no existe: la casa de Irma se ha construido para la ilusión de los visitantes; en sus salones no hay más que espejos y máscaras; en ellas todo es falso de antemano —excepto «el detalle verdadero», necesario en los salones «para marcar la diferencia»—.

Al hablar del Doble, no se puede olvidar la siguiente ambivalencia: él es, a la vez, como afirma Max Milner, «la afirmación tranquilizadora de la creencia en la supervivencia del ser humano y el anuncio inquietante de la muerte»⁷¹. Si la existencia del Doble es constante en las obras de Genet, la presencia de la Muerte cobra cada vez más fuerza, a lo largo de su producción: el suicidio de Claire y el asesinato de Lefranc, en *Haute Surveillance*⁷², van seguidos por el ruido de ametralladoras y por la muerte de Arthur, de Chantal, del Jefe de Policía, en *Le Balcon*, en donde «los guiones para la representación son todos reducibles a un tema mayor (...): la muerte»; según el Ama (que es también La Reina), «cuando más se mata en los suburbios, tanto más fluyen los hombres hacia sus salones (...) atraídos por sus espejos y sus lámparas»⁷³. En *Les Nègres*, un catafalco preside la escena desde que se levanta el telón y, en *Les Paravents*, la muerte es el origen de la fraternidad universal.

En definitiva, el tema del Doble aparece, en el teatro de Genet, como un fenómeno tan vasto como complejo que necesitaría de un estudio que sobrepasara ampliamente los límites materiales de esta exposición. No obstante, no querría terminar sin apuntar que si, en el campo de la narrativa, el relato especular —la «mise en abyme»— comporta una determinada lectura del texto narrativo, la presencia del Doble —bajo sus diferentes formas— en la obra de teatro implica también una significación, aunque sea a veces la de dejar a los lectores/espectadores

⁶⁹ Cfr. Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, CDU-SEDES, París. 1980, pp. 275-284.

⁷⁰ J. Genet, *Les Bonnes*, pp. 151, 174, 148 y 173.

⁷¹ M. Milner, Op. cit., p. 281.

⁷² J. Genet, *Haute Surveillance*, p. 212.

⁷³ J. Genet, *Le Balcon*, p. 67.

a medio camino entre lo verdadero y lo falso, la realidad y la ficción. Sería quizá legítimo hablar, a propóstito del teatro genetiano, de una metafísica del desdoblamiento, como lo ha hecho Forestier acerca del teatro barroco. Una vez que la semejanza, desde fines del s. XVI, dejó de ser la forma del saber, según dicho autor, hizo su aparición el gusto por el desdoblamiento: «la semejanza —dice— ya no es signo, es ilusión, placer del doble, espejo engañoso: ese espejo ya no envía más que una imagen deformada, ilusoria, falsamente temblorosa»⁷⁴. Esto es precisamente lo que Genet exigía a su teatro: una imagen deformada de lo real; para él, «la imagen de un águila posee más fuerza que un águila verdadera; a condición de descubrir en el águila real lo que debe ser deformado»⁷⁵.

El lector/espectador, preso desde el inicio de la obra entre lo real, la apariencia de lo real y la apariencia de la apariencia, ¿será capaz de discernir lo verdadero de lo falso? Para saber si la apariencia es engañosa o no, ¿en qué lado habrá de situarse?

La metafísica de la mirada y del espejo genetianos es quizá, en último término, sinónimo de revelación y, simultáneamente, símbolo de desdoblamiento; por ello, quizá podría verse comprendida entre el inicio de *Les Bonnes*, en donde el espejo del tocador muestra la espalda —de otro modo, invisible— de Claire, como si de una Venus ante el espejo se tratara, y el final de *Le Balcon*, en el que la Directora de la «Casa de Ilusiones» dice al público, como final de la obra: «Es ya hora de regresar a vuestras casas, en donde todo, no lo dudéis, será todavía más falso que aquí».

Evidentemente, no se ha pretendido aquí delimitar la interpretación de la obra de Genet ni determinar «la lectura perfecta y total» de la misma, lectura difícilmente concebible⁷⁶, sino facilitar una lectura congruente que, dentro de la producción general del autor, podría resultar clarificadora*.

⁷⁴ J. Forestier sigue la tesis que M. Foucault ha expuesto en *Les Mots et les choses* (Gallimard, París, 1966); Cfr. J. Forestier, en Op. cit., pp. 44-45.

⁷⁵ J. Genet, *Les Paravents*, p. 194.

⁷⁶ J. Urrutia, «El análisis gráfico de la obra dramática», *Discurso*, 1, 1987, p. 64.

* La traducción de las obras citadas en francés es nuestra.

