

Servilismo y determinismo como condicionantes sociales en la estructura del juego metateatral en *Las criadas* (1947) de Jean Genet

Carolina Viñarás
Universidad Complutense de Madrid
cvinaras@ucm.com

Palabras clave:

Teatro existencialista. Metateatralidad. Jean Genet. *Las criadas*. Puestas en escena españolas.

Resumen:

En este artículo se analizan tanto el texto teatral original de *Las criadas* de Jean Genet como tres puestas en escena diferentes ejecutadas por los directores Gas, Messiez y Luque junto a la iconocidad metonímica presente en las mismas. La condición social se desgranará desde la vorágine mental que supedita el deseo de venganza de las protagonistas, Claire y Solange, víctimas de su determinismo. A la vez que, se prestará atención a la biografía del dramaturgo como posible sustrato en la pieza, además de la impronta de determinadas corrientes teatrales del siglo XIX y primera mitad del XX.

Social Determining like Servility and Determinism in the Metatheatricality Game's Frame at Jean Genet's play *The Servants* (1947)

Keywords:

Existentialist theatre. Metatheatricality. Jean Genet. *The servants*. Spanish stagings.

Abstract:

In this article we analyse the original play of Jean Genet's «The servants» just as the stagings of directors Gas, Messiez and Luque close to the iconicity metonymy presents in those stage plays. The social position will be split from mental whirl is subject to the revenge's desire of the principal roles, Claire and Solange, victims of their determining. At the same time, we attend to the playwright's biography like possible substratum in addition to impression of certain theatre trends of the century XIX and the first half of XX.

INTRODUCCIÓN

Hablar de Genet (1910-1986) es hablar de un escritor atípico. A diferencia de la situación acomodada de muchos escritores, Jean Genet había sido desterrado desde niño por la sociedad como ser humano cívico pero, paradójicamente, esto le proporcionó el ambiente donde formar concepto y desplegar su latente creatividad. La simiente mísera que doblegaba su vida germinó en sus obras. La angustia existencial que le había generado su desarraigo y su recorrido delictivo insufló a su carrera literaria y teatral particularidades fulgurantes. Además, si se ahonda en su obra se podrán descubrir retazos del juego metateatral pirandelliano, concomitancias con el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad de Artaud, o incluso, la farsa de Jarry o el drama social alemán. Ante este florilegio de influencias teatrales resulta imprescindible ver la aplicación de las mismas en una obra concreta del autor, en este caso, en una pieza teatral, *Las criadas* (1947). Obra con germen naturalista que reimprime el suceso acaecido en Francia de las hermanas Papin y el homicidio que cometieron con su patrona. Pero Genet llevará esta historia, como se podrá comprobar, más allá de la historia real con el recurso de la *mise en abyme* que, según [Pavis, ed. 2019: 295] es «El ‘teatro’ en el ‘teatro’ es la forma dramática más corriente de *mise en abyme*. La obra interna reproduce el tema del juego teatral, de modo que el vínculo entre las dos estructuras acabe siendo analógico o paródico» y, por otro lado, el tema del doble. El significado de este sustantivo es poliédrico cuando se aplica en el ámbito del teatro, según Pavis [2019: 142]:

El doble es un tema literario y filosófico infinitamente variado. El teatro recurre a él muy a menudo dado que, por su naturaleza de arte de la representación, siempre nos muestra al actor y a su personaje, el mundo representado y sus representaciones, los signos a la vez referenciales («imitan» o «hacen hablar» al mundo) y autorreferenciales (remiten a sí mismos, como todo objeto estético).



Se verá a través de la fábula y los caracteres individuales el alma artística de Genet. Por otro lado, los personajes, todos femeninos, serán analizados desde la estructura del juego metateatral que las protagonistas realizan para hallar las similitudes y asimetrías, si las hubiese, con tres puestas en escena contemporáneas estrenadas en el presente siglo y dirigidas por Mario Gas, Pablo Messiez y Luis Luque, y así escudriñar lo que los directores han querido transmitir con sus montajes.

1. JEAN GENET: LA ESENCIA DEL TEATRO EXISTENCIALISTA

Jean Genet (1910-1986) fue novelista, poeta y dramaturgo. No tuvo una infancia fácil, no conoció a su padre y fue abandonado por su madre a los pocos meses de nacer. Estuvo en una familia de acogida y a los trece años comenzó a perpetrar sus primeros robos. En su juventud fue vagabundo y ejerció la prostitución. Estos sucesos tan desgarradores hicieron mella en el escritor sintiendo el desarraigo desde muy joven, desarrollando una conducta delictiva que le hizo pasar varias veces por la cárcel donde cristalizaron sus tendencias homosexuales. Allí se iniciaría como escritor plasmando numerosos retazos de su vida y mitificando a la vez, el mundo del antihéroe en sus obras. El apoyo de varios intelectuales como Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre o Picasso, entre otros, le salvaron de una posible cadena perpetua por acumulación de delitos. A su salida de la cárcel se publican sus primeras novelas¹, piezas teatrales² y poesías; comienza a rozar la fama. Escribió también un guion de cine, *Un chant d'amour* en 1950. «Genet es el producto que se vuelve contra la sociedad que le impuso el mal. De ahí el título del libro de Sartre *San Genet, comediante y mártir* (1951)» [Cinta, 1995: 108]. A medida que su obra alcanza una notoriedad considerable el escritor viaja por varios países europeos y orientales hasta llegar a triunfar en pleno Broadway en Nueva

¹ *Santa María de las Flores* (1944); *El milagro de la rosa* (1946); *Pompas fúnebres* (1947) y *Querella de Brest* (1947).

² *Las criadas* (1947); *Severa vigilancia* (1949) y *El balcón* (1956).



York con la obra *Los negros* (1959). En 1969 estuvo en España con motivo del montaje que Víctor García había realizado sobre *Las criadas* en el Teatro Fígaro. José Monleón le hizo una entrevista para el periódico *La Tribuna* que no saldría publicada hasta años más tarde. En cierto momento de la entrevista, Monleón le pregunta si está de acuerdo con lo que Sartre³ y Goldman⁴ dicen de su obra como reflejo del subproletariado y de su aciaga biografía a lo que Genet contesta:

No me acuerdo bien de lo que han dicho Sartre y Goldman al respecto, pero sospecho, por los términos de su pregunta, que no estaría de acuerdo. Yo soy un escritor salido de la Asistencia Pública, de los Reformatorios y de la Cárcel. Mi obra, naturalmente, está en relación con todo ello, pero no es por ello por lo que sería importante. No hay relación entre el valor artístico de mi obra y mi biografía. Dostoievski salía de la burguesía, Marcel Proust, de la alta burguesía; Kafka era hijo de un banquero... Todos ellos, pese a su origen acomodado, han hecho una obra muy superior a la mía. [Monleón, 1976: 19]

Como puede verse en su respuesta, Genet reconoce, por un lado, su origen humilde y delictivo y como ha podido inferir esto en sus escritos; mientras que, por otro, admite no ser un escritor a la altura de otros grandes, pese al éxito de sus obras tanto las publicadas como las representadas. En 1961 publicó la pieza *Los biombos*. Ya en 1983, fue galardonado con el Gran Premio Nacional de las Letras Francesas. Aunque ganó dinero suficiente para adquirir una vivienda, prefirió vivir en hoteles gran parte de su vida, siendo la habitación de un hotel de París donde moriría escribiendo una noche de abril de 1986. Póstumamente se editarían las obras teatrales *Elle* (1989); *Splendid's* (1993) y *Le baigne* (1994).

Si algo es destacable en este escritor es que vivió siempre en los márgenes de la vida y de la sociedad, como el mismo reconoció en varias ocasiones. El mundo marginal de dónde provenía le proporcionó el material necesario para sus textos. El sentimiento de impotencia ante una condición social oprimiente que manifiestan sus personajes frente a su circunstancia es

³ Se refiere a la biografía de Jean-Paul Sartre *San Genet, comediante y mártir* (1951).

⁴ Se refiere al ensayo de Lucien Goldman *El teatro de Jean Genet* (1968).



el mismo que él respiró frente a la humanidad. Fue uno de los mejores escritores de la vanguardia existencialista. Particularmente, Genet estaba interesado en el juego de la teatralidad pirandelliana, en el trazo de una línea disoluta entre lo verídico y lo irreal. Ahondó en el dilema filosófico que planteó el dramaturgo italiano:

Vive en nuestra alma el alma de la raza o de la colectividad de la que formamos parte; y la presión del juicio de los demás, del sentimiento y del operar ajeno, se deja sentir en nosotros inconscientemente, y así como la simulación y la disimulación dominan en el mundo social, tanto menos advertimos cuánto más se han convertido en habituales, de esta manera simulamos y disimulamos con nosotros mismos, desdoblándonos e incluso multiplicándonos. Sufrimos en nosotros mismos la vanidad de parecer diferentes con respecto a lo que realmente somos, lo cual es un hábito consustancial a nuestra vida en sociedad [...] [Pirandello, ed. 2007: 129, 131]

Este compendio asume la existencia como un espacio permeable donde penetra lo real y lo ficticio, el mundo plausible y el mundo creado por el autor. Los personajes fluctúan y se funden en esta combinación, «[...] Es la constante contradicción en Genet; lo verdadero y lo falso se mezclan en todo momento, porque lo supuestamente falso tiene una verdad que es la presencia en el mundo» Cinta [1995: 110]. Sus obras estaban cubiertas con una coraza existencialista, en ocasiones, atravesada por el teatro del absurdo, o los instintos y el sentido del teatro de la crueldad de Artaud. Estas incursiones serán descritas en el próximo apartado con ejemplos de la obra, *Las criadas*:

Tal vez la obra que mejor refleja la personalidad de Genet es *Les Bonnes* (1946-1947). Es la muestra del continuo movimiento de Genet de ser y apariencia, de imaginación y realidad. Al escribirla, lo que Genet hace es mostrar lo artificial, poner la mentira en escena. *Les Bonnes*, las sirvientas, son los otros. Pertenecen al mundo de sus patrones. Son el no-ser, el mal. Quieren integrarse al orden social que repudian: contradicción de la vida diaria. Cinta [1995: 113]



2. LAS CRIADAS (1947): INFLUENCIAS Y ESTUDIO DE LA OBRA

Esta pieza de Genet, *Las sirvientas*⁵, amalgama el inconformismo ambiguo y existencial de dos mujeres jóvenes que han dedicado su vida al servicio, la incesante sensación de inferioridad y la supurante aceptación de que jamás conseguirán trocar su estatus social. Esto hará que sus vidas viren hacia una vesania imposible de enmendar. Pero si se ahonda en la urdimbre de la obra se podrá descubrir que en el microcosmos de Solange y Clara⁶ se hallan rasgos característicos del teatro existencialista, del teatro del absurdo o, incluso, del teatro de la crueldad de Artaud, entre otros. En primer lugar, si se realiza una observación desde el exterior al interior se puede apreciar la estructura circular de la trama; rasgo singular y prácticamente omnipresente en el Teatro del absurdo tanto en obras de Beckett como de Ionesco o Adamov. La diferencia esencial en Genet es que, aunque la obra termine como empezó con la representación metateatral de las criadas, el final resulta atroz y no reversible por lo que la obra concluiría finalmente. Concretamente, para llegar a este desenlace, Genet habría aplicado el ‘Énfasis rítmico y/o emocional’ que [Núñez Ramos, 1981-1982: 634] describe en «El Teatro del absurdo como subgénero dramático», ya que cuando *La señora se va*, el autor acelera el ritmo y aumenta la tensión emotiva llevando a Clara inexorablemente al suicidio ayudada por su hermana Solange. Es característico también de este subgénero teatral mantener el mismo decorado donde transcurre toda la acción, en este caso la habitación de *La señora* es el reducto donde las criadas pergeñan su juego, donde la atienden cuando regresa y donde consuman su psicótico juego. A la vez, se puede señalar que el tiempo es estático, anclado en los deseos de venganza de las criadas, el tiempo cronológico se halla desdibujado. Tenemos como en obras de Beckett, *Esperando a Godot* o *Fin de partida*,

⁵ La edición utilizada para el análisis es de la Editorial Losada (2007) que emplea el título de *Las sirvientas*. La obra aparece en un volumen junto a otras dos obras de Genet: *El balcón* y *Severa vigilancia*.

⁶ Se mantiene el nombre de Clara como figura en la edición con la que se ha trabajado, exceptuando la obra del director Mario Gas que preserva el de Claire.



una pseudopareja, Clara y Solange, hermanas y sirvientas. A la vez que se crea la dependencia hegeliana del amo y el esclavo cuando las hermanas realizan su juego teatral, Clara sería el ama o señora, mientras que Solange desempeñaría el papel de criada de Clara. Aunque aplicado a Beckett, este principio filosófico también puede ser adaptado a la fraternal pareja; según [Carriedo López, 2005: 31] «Siguiendo el modelo hegeliano amo-esclavo, parece siempre existir un dominador y un dominado, un amo y un criado [...]».

Hasta la página 267 se percibe que La señora es un personaje ausente, como indica [García Barrientos, ed. 2007:162], los personajes tienen tres grados de 'entidad' teatral o representativa «Los *ausentes* del 'aquí y ahora' de la acción dramática, personajes meramente 'aludidos', correspondientes a los espacios que llamamos autónomos». Alrededor de este personaje ausente gravitaría la acción y los caracteres. Pero en la obra de Genet, La señora emergería alejándose del postulado beckettiano en *Esperando a Godot*, pues llega un momento en que el ama invade el espacio, las criadas interrumpen su juego y cuando se va, lo reanudan; es decir, la presencia de La señora no supone ningún cambio ni modificación en sus conductas. Parece coincidir con los personajes Vladimir y Estragon, pues mientras Clara y Solange realizan su metateatro esperan indefinidamente a una señora que tiene que volver y parece que nunca llegará, el tiempo se dilata y se pierde interminablemente en esa metarepresentación.

Un aspecto destacado a tener en cuenta es la necesidad que sienten las hermanas de marcharse definitivamente y la imposibilidad de realizarlo, como si una fuerza telúrica las retuviera, quizás por su condición irreversible de sirvientas, quizás porque no conocen otro mundo:

SOLANGE: Hay que huir. Llevemos nuestras cosas. De prisa, Clara, de prisa, Clara... cojamos el barco... cojamos el tren... cojamos el barco.

CLARA: Marcharnos, ¿adónde? Unirnos, ¿con quién? No tendré fuerzas para llevar una maleta.

SOLANGE: Vámonos. Vamos a cualquier sitio. Con cualquier cosa.



CLARA: ¿Adónde iríamos? ¿Qué haríamos para vivir? Somos pobres. [Genet, ed. 2007: 286]

La obra rememora ecos del teatro existencialista, cuando las criadas reproducen el rol de La señora se cristaliza esa angustia existencial, el nihilismo; a través de la alteridad se sumergen en el odio en el que están ancoradas como una forma de sanación que las insufla valía para soportar su condición servil. Un modo de escapismo de la realidad asfixiante; el escollo surge al no ser capaces de detener la escenificación. El deseo de asesinar a La señora con gardenal, de cumplir firmemente su cometido, aunque sea atentando contra la propia vida entronca con el teatro de la crueldad de Artaud:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún. [Artaud, ed. 2017: 37]

La tortura que representan dentro de su juego, recrea continuamente el ambiente de desasosiego que les ocasiona trabajar para el ama, es un tormento consuetudinario que llaga como latigazos lacerantes sobre su aniquilada existencia. Esto evoca el teatro pánico de Arrabal, pues ambos teatros confluyen en lo ritual, en la ceremonia. Solange y Clara reproducen el rito de los reproches hacia La señora verbalizando el lenguaje hiriente que no son capaces de pronunciar abiertamente cuando ella está, llegando incluso al ataque físico:

SOLANGE: Para servirla, también, señora. Vuelvo a mi cocina. En ella encontraré mis guantes y el olor de mis dientes. El eructo silencioso del fregadero. Usted tiene sus flores y yo mi fregadero. Soy la criada. Usted, usted, eso sí, no me puede profanar. Usted me lo pagará en el paraíso si es necesario. Preferiría seguirla hasta allí antes que abandonar mi odio a la puerta. Ríase un poco, ríase y rece de prisa, muy de prisa. ¡Ha llegado a lo último, querida! (*Golpea a Clara en las manos y Clara protege su*



garganta con ellas) ¡Quite las zarpas! Deje ver su frágil cuello. No tiemble. No se estremezca. Obro rápido y silenciosamente. Sí, voy a volver a mi cocina, pero antes termino mi tarea. (*De repente suena el despertador. Solange se para. Las dos mujeres se acercan la una a la otra, emocionadas, y escuchan pegadas la una a la otra.*) ¿Ya? Genet [2007: 247]

El juego y la atracción hacia lo prohibido, los elementos irónicos y fársicos recuerdan también a la controvertida obra de Alfred Jarry, *Ubú Rey*. Por último, se hacen ostensibles las estructuras sociales y la imposibilidad de ascenso. Se hallan analogías con el drama social de Büchner, *Woyzeck* (1836). Las criadas son víctimas de su clase social como Woyzeck, el cual asesina a su mujer como mártir de su condición. El homicidio queda dentro de su estrato; la imposibilidad de atentar contra un superior hace que sus deseos asesinos se replieguen hacia los de su categoría y encuentre en ellos mitigación a su ira.

Solange y Clara son las sirvientas de esta obra y, a la vez, son hermanas; Solange, la mayor y, Clara, la pequeña. Ambas flotan en un ambiente de riqueza, objetos suntuosos que nunca podrán poseer; están limitadas al servicio y a la limpieza de lo que tanto ansían. Desprecian a la patrona a la que sirven porque ella es la poseedora de todo lo que anhelan y, porque simboliza la persona que ellas nunca podrán ser.

A pesar de tener un solo acto y que la acción transcurra en la misma habitación, se aprecian distintas escenas correlativas en las que se recrean situaciones diferentes: en la primera escena participan, tan solo, las dos hermanas, Solange y Clara, desde el inicio del acto hasta la página 247 cuando Solange termina con «¿Ya?» Genet [2007: 247]. En esta escena se produce un juego metateatral entre las dos criadas. Clara representa el papel de La señora, mientras que Solange se mantiene en su papel de criada; en la segunda escena, Clara y Solange tornan a la realidad, esta toma de contacto con el mundo real se inicia en la página 247 con la intervención de Clara y el evidente comienzo con «Démonos prisa» Genet [2007: 247] hasta la penúltima acotación de la página 267. En esta escena vuelven a ser ellas



mismas mientras arreglan todo esperando la inminente llegada del ama; El tercer cuadro arranca con la presencia de La señora en escena y, la cuarta y última se dirime entre la angosta realidad existencial de las hermanas y la posibilidad de evadirse a través del juego metateatral que, irónicamente las llevará a cometer un homicidio como redención ante la exigua y vacua vida que ambas llevan.

Dentro del Modelo Actancial de varios estructuralistas, [Alonso de Santos, ed. 2012: 138], Clara se distinguiría como Sujeto, pues es el actante que aspira a una meta; y el Objeto estaría representado por La señora, ya que es la meta que persigue el Sujeto, es decir, Clara. Por el contrario, Solange desempeñaría el papel de Ayudante, pues este es el personaje que colabora con el protagonista en la consecución de su meta. Habría de señalarse que en este caso, Solange tendría la misma meta que Clara y, en la última parte de la obra, Solange asumiría el papel de Actante, pasando Clara (convertida en La señora) a ser el Objeto de Solange; todo esto último sucede cuando la patrona no tiene tiempo para tomar la infusión previamente envenenada y Clara decide asumir su papel para alcanzar su hado y concluir la escena que inauguró con Solange; en cambio, esta se niega a llevarlo a cabo:

CLARA: Eres muy cobarde, obedéceme. Estamos en la misma orilla, Solange; iremos hasta el final. Quedarás tú sola para asumir nuestras dos existencias. Necesitarás mucha fuerza. Nadie se enterará entre los forzados que te acompaño secretamente. Y sobre todo, cuando te condenen, no te olvides de que llevas en ti mi recuerdo. Con todas las precauciones. Seremos guapas, libres y alegres. Solange, no tenemos ni un minuto que perder. Repite conmigo...

SOLANGE: Habla, pero en voz baja.

CLARA (como un autómatas): La señora tendrá que tomar su tila.

SOLANGE: No, no quiero. Genet [2007: 297]

Es importante también remarcar que el odio infundado que sienten hacia La señora, es el reflejo de esta como producto de una imagen urdida y, a la vez adulterada por las propias criadas, ya que en ningún momento se observa que el ama tenga con ellas un trato ofensivo o vejatorio.



Solange y Clara son mujeres y sirvientas, pertenecen a una clase social baja. Desde que nacieron, están condicionadas por su determinismo y su herencia biológica, pertenecen al mundo del subproletariado y ello les lleva a emprender una lucha silenciosa para emerger de su aciaga existencia. Según [Estébanez Calderón, ed. 2008: 719], Émile Zola postulaba que el hombre por su condición animal actúa por los mismos móviles tanto en lo biológico como en lo social, refiriéndose a las relaciones de los individuos y grupos humanos. Esta lid es la que determinará el puesto del hombre en la sociedad.

Genet mostró los hechos sin juzgarlos, urdiendo una desesperada búsqueda de identidad. Un fabuloso juego de espejos que consiguió dilatar al dar en sus indicaciones sobre la representación de la obra que, los papeles femeninos fueran representados por hombres, generando una multiplicidad de planos que oscilarían entre la ficción y la objetividad de la pieza, la invención y el disimulo de los actores.

3. ANÁLISIS DE PUESTAS EN ESCENA

3.1. *Las criadas* (2002) de Mario Gas

Esta versión dirigida por Mario Gas está interpretada por Emma Suárez como Claire, Aitana Sánchez-Gijón como Solange y Maru Valdivieso en el papel de La señora. La puesta en escena es fiel al texto de Genet aunque esté interpretada por personajes femeninos. Se emplea una estrategia estética estilística *realista simplificada*, según [Martínez Valderas, 2017: 71]:

Este realismo simplificado buscaría la mimesis de un espacio culturalmente reconocible por el espectador y reproducido de manera sencilla. Estilizaría los elementos del modelo para ser más efectivo en su resultante escénico, huyendo de representar el modelo en su totalidad [...] Busca generar una ilusión representando lugar, época y localización, reconocidos por el espectador, pero en su forma escénica simplifica los elementos de la escenografía.



Esta estrategia utilizada es apreciable en la estancia del ama. Se simula una habitación contemporánea, no se podría precisar la época exacta, pudiendo ser los años ochenta o noventa del siglo XX. La cama con edredón de raso azul está en el centro del escenario y al ras del suelo, inmediatamente detrás una bañera cuadrada del mismo material que el piso. Las paredes del escenario están revestidas de espejos que, a su vez, son puertas de acceso a un gran armario en varias alturas donde penden una gran cantidad de vestidos y reposan multitud de zapatos. El fondo del armario está forrado de espejos con lo que el reflejo de las actrices es continuo; algunas partes reverberan una imagen distorsionada y, en ocasiones, muestran la totalidad del rostro cuando las actrices se miran entre ellas, con lo cual el espectador visualiza la integridad de sus gestos. El vestuario de las criadas es negro y parco con medias también negras hasta las rodillas; el único complemento de color son unos guantes verdes fosforitos de fregar que Solange se pone en dos ocasiones; el cabello suelto está sujeto con una banda en la parte superior de la cabeza. La señora, por el contrario, viste con suntuosidad, perfectamente maquillada y con el pelo recogido. La cama al estar posicionada al ras del suelo es pisoteada continuamente por las criadas, ello infiere displicencia hacia la patrona; las sillas utilizadas por Claire y Solange tienen el respaldo hueco; es decir, el asiento está tapizado de terciopelo azul, pero el respaldo conserva el borde de madera sin la tela, quizás como símbolo de una vida hendida, pues la anomalía se encuentra en el mundo de La señora y en el de las criadas. El instante final se realiza a modo de rito o eucaristía, Claire toma la tila envenenada alzando la taza hacia arriba y con un gesto de triunfo y, a la vez de sosiego, la bebe para morir y así cumplir con las expectativas. En esta representación prevalece la «armonía», ya que según Martínez Valderas [2017: 82] «La armonía se produce cuando todos los signos de la puesta en escena tienen una misma estética estilística», y de hecho, aquí coincide la estética estilística realista con una actuación naturalista.



3.2. *Las criadas* (2012) de Pablo Messiez

Esta puesta en escena es una versión libre de Messiez que el mismo dirige. Bárbara Lennie en el papel de Clara; Fernanda Orazi como Solange y, Tomás Pozzi encarnando el papel de La señora. La distinción fundamental en esta obra es que el personaje del ama está interpretado por un actor. Él mismo abre la obra con un monólogo sobre la belleza, las comparaciones y el poder de las palabras. Es un acto singular, ya que es un actor bajo de altura, algo grueso y calvo, el escaso cabello que tiene lo lleva recogido con una diadema y tiene barba y bigote, porta un vestido largo de fiesta. Su actuación es histriónica; es un personaje atrabiliario con intervalos fugaces de sosiego, lo cual infiere cuadros irrisorios que liman la gravedad de la obra. Seguidamente aparecen las criadas iluminadas con un foco de luz, mientras que el resto del escenario está en penumbra, excepto en el fondo donde se sitúa La señora sentada e iluminada con un haz de luz lateral observando impávida la obra. Sucederá lo mismo cuando Clara salga de escena. Las criadas visten pantalón de chándal, zapatillas y camiseta. Están en posición sedente, hablan atropelladamente mirando al público, los diálogos se superponen mientras limpian compulsivamente unos candelabros de plata, con lo cual no se aprecia con nitidez que estén realizando el juego metateatral; aunque en esta parte se respeta el texto, este no tiene la misma consistencia que el original debido al modo de actuar. Por otro lado, es notorio que entre estas hermanas exista un halo de complicidad que las hace reírse juntas, además de bailar y cantar. Esta actitud contrasta extraordinariamente con el desabrimiento incesante de *Las criadas* de Genet. La escenografía es sobria y exigua, a la izquierda se sitúa una cama individual y sencilla de madera; a la derecha un pequeño y modesto tocador, también de madera, con espejo; en el fondo a la derecha un ventilador, un radiocasete y un gran ramo de margaritas. Sorprende que los vestidos de la patrona se hallen tirados en el suelo y amontonados a la izquierda del escenario y delante de la cama. La escenografía planteada se configura en una estrategia estética estilística *narrativa simbólica*. Según Martínez



Valderas [2017: 76]:

En la estrategia estética estilística *narrativa simbólica*, la escenografía cumple una función locativa, pero no una mimesis detallada de un lugar reconocible, e incluiría elementos visuales simbólicos. Buscaría localizar el lugar y la época, a la vez que ejercería un «distanciamiento intelectual» al buscar la descodificación del espectador de uno o más símbolos. [...] la pulsión fundamental de esta estrategia estética estilística sería la codificación de la realidad representada en símbolos escénicos.

En escena vemos los elementos esenciales de la obra original: la cama, las flores, los vestidos, el ventilador (símbolo del balcón de la habitación, pues La señora lo aclara al comienzo de la obra), un cubo con útiles de limpieza (símbolo de las criadas y de su trabajo) y el tocador. Estos objetos se predisponen en escena como símbolos que enlazan con la pieza primigenia, incluso, podría decirse que aunque la manera de actuación, el texto o el vestuario cambie se muestra una iconocidad metonímica con respecto al texto original. El único espejo es el del tocador. Clara, sosias del ama, redistribuye las margaritas por la habitación mientras que Solange limpia los objetos decorativos. Al principio de la obra, Solange deja a su hermana en la habitación y se dirige a la cocina, Messiez incluye en el diálogo un guiño a Beckett, pues Solange pronuncia las palabras de Clov cuando le dice a Hamm en *Fin de partida* «Vuelvo a mi cocina, tres metros por tres metros por tres metros, a esperar que me llame con el silbato»⁷. Antagónicamente a la representación de 2002 de Mario Gas, en la versión de Messiez se produce una «contradicción coherente» de la estética estilística empleada, pues según Martínez Valderas esto se genera «cuando los distintos signos de la puesta en escena -actorales, lumínicos, escenográficos, sonoros, etc. – se rigen por estrategias estéticas estilísticas diferentes, asumiendo distintos caminos expresivos». Tendríamos una escenografía estética estilística *narrativa simbólica* con una actuación que roza lo teatral, pues los caracteres se representan con paroxismo; la

⁷ *Las criadas* (Pablo Messiez), 2012, minuto 15 de la representación.
Véase en *Fin de partida* Beckett, ed. 1999: 18-19.



incursión musical hace que las hermanas bailen con complicidad, distando así de la obra original. La música también regará el funesto desenlace. Claire, antes de posicionarse en la cama para morir, enciende un radiocasete; se escucha salsa. La melodía es diametralmente opuesta al suicidio-homicidio que acaece.

3.3. *Las criadas* (2020) de Luis Luque y versión de Paco Bezerra⁸

Esta reciente puesta en escena difiere enormemente de las anteriores. En primer término, un patente predominio del color blanco en unos paneles pantalla que limitan el escenario y se pierden en el suelo junto con la prolongación en la vestimenta de las criadas. El avasallamiento monocolor consigue la vibración de una limitada superficie azul situada en el centro del escenario sobre la que se haya una plataforma giratoria del mismo color. Un gran conjunto de rosas rojas salpican ambos tonos a la vez que se erigen como icono del drama. Estos tres pigmentos que envuelven la escena sintetizan y concentran el desbordamiento verbal. Es por tanto, una estrategia estética estilística *abstracta*, según Martínez Valderas [2017: 80]:

Es una representación no referencial de ninguna realidad conocida. La puesta en escena se basa en formas, colores y texturas que no remiten a objetos, mobiliario, utilería, etc. representativos de una realidad cultural. Si se introducen objetos o mobiliario reconocible, están aislados o deformados en tamaño, color o textura y/o usados de manera descontextualizada por los actores, perdiendo su vinculación funcional indicativa de lugar o época. La pulsión fundamental es desvincular la representación de referentes locativos, acercándose a la parábola escénica.

Además de ser *expresionista*, pues:

[...] combinaciones de color con especial fuerza psicofísica de colores complementarios o la tipología de contrastes claro-oscuro [...] La pulsión artística fundamental, por lo tanto, sería la expresividad máxima de los sentimientos y las emociones de los personajes, [...] buscando generar displacer a través del espacio representado. La escenografía y el objeto

⁸ Obra representada en Naves del Español en Matadero, Sala Max Aub del 9 de octubre al 8 de noviembre de 2020.



cobran una gran importancia en esta estrategia estética estilística [...] Martínez Valderas [2017: 78]

Líneas depuradas, efectos determinantes de luminotecnia y acordes musicales potencian la pieza enmarcando las escenas. Cumpliendo con una de las directrices de Genet, el personaje de La señora está interpretado por un actor. Jorge Calvo entroniza el papel femenino del ama con una explosión de gestos y verborrea por donde fluye la supremacía de la versión de Paco Bezerra. La señora monopoliza el protagonismo diluido en las anteriores versiones, incluso en el texto original. Cual diva, se erige y remarca su situación de poder infravalorando a las criadas. Una rabia poetizada que enlaza con el habitáculo de locura y ensoñación. La proyección visual sobre el panel izquierdo del escenario remarca, en determinados momentos, los objetos a destacar, como el teléfono o la taza de tila envenenada; de hecho, la obra arranca con un vídeo donde se recrean los labios de La señora y cómo esta se los pinta sucesivas veces mientras se oye parte de la entrevista en francés concedida por Genet a la BBC en 1985⁹, pocos meses antes de morir. En pantalla pueden leerse los subtítulos en castellano:

Mi visión con respecto a la sociedad es oblicua. Mi visión es oblicua. No es directa. Tampoco es paralela, ya que la atraviesa, la atraviesa el mundo. Es oblicua. Vi al mundo en diagonal. Y aun lo veo en diagonal, [...] pero, de hecho, el teatro que prefiero es precisamente ese teatro que toma a la sociedad en diagonal.

Esta inclusión del pensamiento del autor consigue complementar el carácter social de la pieza. Como se ha comentado anteriormente, la desarraigada vida que llevó Genet le hizo atravesar lo colectivo para hendir en lo individual.

La ausencia de la cuarta pared se torna plausible con las sucesivas interpelaciones al público por parte de los actores, introduciendo así 'la

⁹ Entrevista completa en <https://youtu.be/hpFD9yR7eLA>



observación del otro en mí' como un elemento característico y único del teatro. La palabra en las criadas, Claire y Solange, interpretadas por Ana Torrent y Alicia Borrachero respectivamente, se hace tangible y retumba a la vez que hiera. La tensión y la ira que una y otra derrochan se ve frenada por la temática tricolor del decorado y los contrastes lumínicos abrasadores que las ahoga y las vicia explotando los sentimientos en derredor. Según [Nieva, ed. 2011: 153] el minimalismo de un decorado teatral se consigue con:

El arte de sustraer es mayor que el de añadir. La labor del escenógrafo es la de sugestionar con pocos elementos, pero contundentes: resumir, sintetizar... Aunque el teatro no sea cine, puede suscitar impresiones muy parecidas, pero con otros métodos específicamente teatrales [...]

Las formas puras concentran y acotan el mensaje con una notable transmisión al público. Cuando Claire ingiere la tila envenenada se sitúa a los pies de Solange, asiéndose a la pierna de esta; la plataforma retoma su movimiento circular hasta que la oscuridad estremece el escenario.

CONCLUSIONES

Tras el pormenorizado análisis del texto teatral *Las criadas* de Genet, se percibe que lo que este dramaturgo francés quiso transmitir residía en la imbricación del juego de apariencias, por parte de Clara y Solange, por ello se produce la representación metateatral de las hermanas, el juego de espejos y los reflejos. Superposiciones que sumergen la identidad difuminando la realidad. Aunque Genet explicó que en ningún momento pretendió retratar la mísera vida de las criadas, ni tampoco realizar una denuncia social sobre la desdichada situación de muchas de estas sirvientas, es insoslayable la condición servil de las mismas y el sometimiento por su pertenencia a una ínfima clase social. El que el personaje de La señora tenga un nombre genérico parece universalizar este tipo de situaciones, parangón de la hegemonía burguesa. Con el estudio de las tres puestas en escena se ha



querido revelar la percepción de los directores. Mario Gas reproduce la clasicidad de la obra, mientras que Messiez se arriesga con una puesta en escena dispar y provocadora, creando en escena un nudo de falsas apariencias y contradicciones insertando la complicidad entre las hermanas, nula en el texto original, y cumpliendo con la voluntad de Genet, al incluir un actor para representar un papel femenino como sucede en la versión de Luque y Bezerra, siendo esta última totalmente disruptiva al dotar al juego escénico con un inquietante color blanco que mediatiza la obra junto con la preeminencia del personaje de La señora. Las versiones ofrecen un nuevo cariz a la obra primigenia erigiendo nuevas vías de comunicación con el público. Se comprueba que es una pieza atemporal que puede resurgir con nuevos destellos en el alma artística de los directores de escena que osen llevarla a las tablas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, Barcelona, Castalia, (2012).
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, (2017).
- BECKETT, Samuel, *Fin de partida*, Madrid, Bibliotex, S.L. (1999).
- CARRIEDO LÓPEZ, Lourdes, «Samuel Beckett: poética del despojamiento» [en línea], en *E-Excellence. Portal de Humanidades Liceus*, <https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiLjPzlp8vsAhVKBGMBHZmuAekQFjACegQIBBAC&url=https%3A%2F%2Fwww.liceus.com%2Fproducto%2Fsamuel-beckett-poetica-del-despojamiento%2F&usg=AOvVaw3SlfrRwT9cluuXErJvq5h3> [29-09-2020] 40 Páginas.
- CINTA, Marcela, «Jean Genet: comediante y mártir» [en línea], en *Estudios 41*, <https://www.estudios.itam.mx> [26-09-2020] Páginas 107-114.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*,



Madrid, Alianza editorial, (2008).

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis, (2007).

GENET, Jean, *El balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*, Buenos Aires, Losada, (2007).

MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, *Manual de espacio escénico*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2017.

MONLEÓN, José, «San Genet» [en línea], en Revista *Triunfo*, <https://www.triunfodigital.com> [02-10-2020] Páginas 18-23.

NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Madrid, Fundamentos, (2011).

NÚÑEZ RAMOS, Rafael, «El Teatro del absurdo como subgénero dramático» [en línea], en Dialnet, <https://www.dialnet.unirioja.es> [04-10-2020] Páginas 631- 644.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, (2019).

PIRANDELLO, Luigi, *El humorismo*, San Lorenzo del Escorial, Langre, (2007).

RECURSOS AUDIOVISUALES

GENET, Jean, *Las criadas*. Dirección Mario Gas en www.teatroteca.teatro.es (2002).

_____, *Las criadas*. Dirección Pablo Messiez en www.teatroteca.teatro.es (2012).

