

La mitología del doble en *Anfitrión* 38 de Giraudoux (Pilar Andrade Boué)

Cuentan Hesíodo (*El escudo de Heracles*, 11s., 79s.) y luego Apolodoro (*Biblioteca*, II, 4, 6s.) que Anfitrión, habiendo dado muerte accidentalmente al padre de Alcmena, marchó desterrado a Tebas, y que de allí salió en campaña contra los tafios, cuyo rey había asesinado a los hermanos de la mujer. Durante su ausencia el dios Júpiter le suplantó para yacer con la bella Alcmena, y a su vuelta, al alba, ésta le acogió con frialdad y diciéndole que habían pasado la noche juntos. Anfitrión reaccionó con ira, acusándole de adulterio, pero intervino el adivino Tiresias aclarando el entuerto. De Alcmena nacieron dos gemelos, Hércules (hijo de Júpiter) e Ificles (hijo de Anfitrión).

Plauto toma este argumento para componer una comedia en la que se incorporan nuevos personajes y que constituirá el hipotexto de muchas otras versiones posteriores, entre ellas, la del escritor francés Jean Giraudoux. En el texto de Plauto la suplantación se inflaciona, puesto que también Mercurio toma la apariencia del criado Sosia y despóticamente se burla tanto de su original criado como de Anfitrión. Sin embargo, la parte central de la comedia se perdió, y sólo se conservan la introducción de Mercurio y su conversación con Sosia, dos conversaciones entre Alcmena y Júpiter, el enfado de Anfitrión creyéndose burlado por otro hombre, y el momento final en que Júpiter desvela a Anfitrión la verdad y apacigua a los esposos, enfrentados entre sí (no contra el dios).

En realidad, el tema de los personajes idénticos que generan malentendidos es muy rentable desde el punto de vista de la comedia. Esto hace que muchos autores dramáticos se hayan interesado por él, empleándolo con un provecho semejante al que procuraba el motivo de los hermanos

gemelos¹. Pero la riqueza del personaje no se agota evidentemente con esta *vis* cómica, sino que se prolonga hacia la problemática más amplia que suscita la existencia de un doble, es decir, de un individuo idéntico a uno mismo. La presencia o aparición de un doble hace aflorar preguntas que ponen en cuestión la identidad en primer lugar de este doble, desde luego (¿quién eres tú?), pero también, y de rebote, sobre la propia identidad del original (¿quién soy yo?) y de su percepción de la realidad (¿es real mi percepción, o se trata de un sueño, de una alucinación?).

Por otra parte, la historia de Anfitrón, además de internarse en el laberinto metafísico del *Doppelgänger*, establece una relación e incluso una confrontación entre el hombre y los dioses, con lo cual la complejidad del personaje se incrementa con una nueva dimensión: aflorarán también aspectos vinculados a la vivencia e implicaciones de la presencia de lo sobrehumano o lo sobrenatural en la existencia humana².

En este trabajo querría proponer una reflexión y análisis del personaje o mito de Anfitrón en su relación con la figura del doble, y a través sobre todo del texto *Amphitryon 38* del escritor francés del siglo XX Jean Giraudoux. Esta última es una obra cuyo enfoque a modo de reescritura trágica de la historia clásica³ permite superar la vertiente cómica reabsorbiéndola en los temas más omnicomprensivos antes citados, y se presta además a una lectura psicocrítica que creo plausible apoyándome en la importante presencia del psicoanálisis en las otras obras del autor, lectura que abre la perspectiva de análisis hacia la mejor comprensión de la autoscopia⁴ y su etiología.

Se ha dicho que la originalidad del *Anfitrón* de Giraudoux estriba en haber dado verdadera voz diegética a Alcmena, esposa del protagonista masculino, frente a las versiones anteriores que le concedían un papel muy secundario.

¹ Las versiones de Anfitrón son abundantes, desde el siglo XII (comedia *De Geta e Birra* de Vitalis Blesensis) hasta 1848 (*Zweimal Amphitryon* de G. Kaiser); infinita es, por su parte, la bibliografía correspondiente a historias de hermanos gemelos.

² De hecho, en las primeras grandes culturas la gemelidad se asocia a la mediación entre dioses y hombres, cf. por ejemplo Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pp. 203 ss.

³ A pesar de que Giraudoux indique que se trata de una "Comedia en tres actos", el propio Plauto había marcado la pauta al emplear personajes divinos y heroicos (propios de la tragedia) en vez de personajes reales y de la vida cotidiana (propios de la comedia).

⁴ Autoscopia externa: visión de un doble; autoscopia interna: visión del interior de sí mismo (órganos, tejidos...).

Efectivamente, y como es habitual en las obras de este autor, el peso de la acción y de la reflexión recae sobre la mujer, de modo distinto, sin embargo, al que tenía en la versión de Kleist, su más inmediato e influyente predecesor⁵.

Lo primero que consagra la superioridad de Alcmena es que conoce los planes de Júpiter antes que su esposo, e intenta evitar que se cumplan. Por el contrario, en la versión de Plauto y en las que le son directamente deudoras, Alcmena desconoce hasta el final el abuso del que ha sido *objeto*, y reacciona con ira ante la estupefacción y celos del cónyuge. De este modo se esquivo la dimensión trágica de la violación desde el punto de vista femenino y permite un final, si no feliz, al menos aceptable, especialmente para el marido burlado.

Sin embargo, precisamente el hecho de que Alcmena conozca los planes divinos en la versión de Giraudoux es lo que enriquece y complica el texto del francés. Observemos que esto le permite a Alcmena intentar evitar que se cumpla lo predicho, lo cual lleva además a la única escena de vodevil o de *fabliau* del drama, en que ella misma, confundiendo a Anfitrión con Júpiter, empuja al esposo al lecho de Leda. Más adelante veremos, sin embargo, que esta escena de *quiproquo* (malentendido) tiene un significado profundo en el seno de mi interpretación.

Alcmena es, por tanto, *la que sabe* y la que actúa en consecuencia. Conoce las prepotentes intenciones del dios e intenta burlarlas. Una lectura correcta de este elemento diegético que pone en contacto lo humano con lo divino consiste en identificar planes jupiterinos y la noción de destino o fatalidad. Pues, en efecto, uno de los temas importantes en el teatro de Giraudoux es el conflicto entre la voluntad humana y la fuerza de la fatalidad, que frustra esa voluntad casi invariablemente. Esto implica, en primer lugar, que Alcmena, al oponerse a los planes del dios, está intentando contravenir al destino. Sabemos que el primer desenlace del drama no permite que la voluntad y la libertad de Alcmena triunfen, y que el dios poseerá con engaños a la mujer. Por tanto, la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino es, sobre todo, una violencia sobre su espíritu y sobre lo más nuclear de su ser, implica un vaciado de aquello sobre lo que se edifica su identidad. A Alcmena le

⁵ Las relaciones entre la obra de Kleist y la de Giraudoux han sido estudiadas por J. Body: *Giraudoux et l'Allemagne*, París, Didier, 1975, pp. 307-321.

arrebatan el libre albedrío y, como consecuencia, la primera tentación es absoluta: el suicidio. Pero a esta tentación sigue otra, como mecanismo de defensa generado por el propio personaje, que es el olvido. Mejor olvidar la aniquilación inevitable y puntual de la identidad que optar por una aniquilación evitable y permanente. Alcmena *la que sabía* será desde entonces Alcmena *la que no sabe*, una segunda Alcmena que ha renunciado a sí misma. Volveremos a esta reflexión más adelante.

Desde el punto de vista de Júpiter, sin embargo, la misma cuestión se plantea de otro modo. El dios, después de poseerla, se enfrasca en una sesuda conversación con la mujer que le mostrará la valentía y humildad de Alcmena, la que no teme a la muerte, la que rechaza el ofrecimiento de inmortalidad de Júpiter, quien, asombrado, declara que ella es “el verdadero Prometeo” (p. 150⁶) o, en otras palabras, que es un ser humano libre —pues sólo quien no teme morir es libre, como nos remachan infinidad de filosofías y ficciones desde la antigüedad y hoy también el cine—. Este desarrollo no es exactamente contradictorio con el anterior, sino más bien complementario. Ambos desenlaces, el que sugiere la derrota de Alcmena y el que afirma su victoria, dependen del punto de vista. Los acontecimientos, focalizados por la protagonista, muestran como ganador al dios, cuyo retoño lleva ahora Alcmena impotente en su seno; focalizados por Júpiter, le dan a ella la victoria (o a él una victoria pírrica), pues por una parte ha vencido a la muerte aceptando el destino común (“soy en efecto la que mejor acepta y ama su destino”, “je suis en effet celle qui approuve et aime le mieux son destin”, p. 147), y por otra no ha otorgado al dios ese “consentimiento” que él tanto anhelaba.

Esta doble lectura de los acontecimientos muestra, además, que la protagonista femenina libra realmente dos combates. Uno, el primero, contra el destino concretado en la muerte, y el segundo, contra el destino concretado en los planes de Júpiter. Del primero saldrá vencedora; en el segundo perderá. En los dos, sin embargo, acepta —aunque una y otra aquiescencia no tendrán la misma repercusión en ella—. Lo que me interesa en este momento es ahondar un poco más en esa lucha que emparenta al personaje femenino (en esta

⁶ Las citas del *Amphitryon 38* y de las demás obras de teatro de Giraudoux reenvían a la edición del *Théâtre complet* publicada en la colección de Bibliothèque de La Pléiade (París, Gallimard, 1982). Las traducciones son mías.

primera fase) con la raza de todos los héroes solares mitológicos. Los antropólogos se han ocupado de hacer ver cómo los combates de este tipo simbolizan el pugilato interno del ser humano frente a lo desconocido, lo que le supera, etc., como en este caso las leyes irrefragables del universo, y también, paralelamente, constituyen el transparente del proceso de individuación o maduración de la psicología humana. Entonces y desde esta última óptica, ¿cómo se concreta la evolución psicológica para Alcmena?, ¿contra qué exactamente está luchando, si lo hace contra algo más que el destino?

Partiré de la hipótesis siguiente: Alcmena es sólo una parte de un yo que abarca todos y cada uno de los principales personajes del drama. Anfitrión, Leda, Júpiter, Eclissé, Sosia e incluso el gentío de tebanos son los protagonistas de ese proceso de individuación que constituye o se adivina en la diégesis. Y que Alcmena se enfrente al destino significa, dentro de ese proceso, encararse con los miedos que ella intuye y que las otras partes del yo se esfuerzan por escamotear. Por tanto, el de Alcmena es un combate interno contra el miedo... pero miedo, exactamente, ¿a qué?

La siguiente hipótesis que fijaré es que Alcmena y sobre todo la parte del yo que viene encarnada en Anfitrión tiene miedo de su propia impotencia, en un sentido lato. Aquí tomaré como referencia interpretativa cierto tipo de “historias de dobles”, en las que el duplicado surge como proyección de la angustia del sujeto. Desde esta perspectiva, el dios sería sobre todo la manifestación de un doble de Anfitrión. Más aún: el dios es la manifestación del doble que el propio Anfitrión genera, angustiado por su impotencia real o sólo posible, pero siempre amenazadora. Júpiter es la figura creada por el mecanismo de defensa del protagonista, a semejanza de lo que ocurre en otros relatos clásicos de dobles, como (muy claramente) en *El copartícipe secreto*, de Joseph Conrad, *Desesperación* de Vladimir Nabokov o incluso *El horla* de Guy de Maupassant.

No nos quedaremos aquí, sin embargo. Esto correspondería a lo que Carl Jung llama interpretación analítica o causal-reductiva, que es correcta, pero no completa⁷. Dicha interpretación podría continuar explicando, por ejemplo, que la aparición del doble es producto de la angustia ante la muerte o de la angustia ante la soledad: ambas son sugerencias de Otto Rank, en su libro *El*

⁷ Cf. “El método sintético o constructivo”, en *Sobre la psicología de lo inconsciente*.

doble escrito en 1914 (última publicación en Orión, Buenos Aires, 1976). También indica Rank que la presencia del doble debe vincularse con una falta de maduración del sujeto, que ha permanecido en etapas narcisistas de la formación de su yo. Ambas teorías se mezclan y se complementan: la imposibilidad de aceptar la muerte provocaría simultánea o alternativamente en el sujeto un amor desmesurado a sí mismo, o un miedo desmesurado a sí mismo; en ambos casos la respuesta psíquica sería la generación de otro yo idéntico, protector o enemigo.

Como es sabido, las ideas de Rank fueron desarrolladas por Freud especialmente en su ensayo *Lo ominoso*, pero se englobarían también bajo el etiquetado jungiano de “interpretación analítica”. La teoría de Freud es a su vez muy rica y vincula la aparición del doble a varias etapas de la formación del yo. El doble desdoblado una o varias veces está ligado a la compulsión de repetición, defensiva y ofensiva simultáneamente, común a los niños y al adulto neurótico. El doble como protección contra la muerte pertenece a la etapa infantil en general, mientras que el doble como castración o mutilación se ubicaría más concretamente en la etapa fálica. El doble como conciencia o censura debe situarse en un estado adulto o joven en el que se produce un exceso de superyo que ese doble manifiesta. También en el estado adulto puede generarse el doble como expresión de deseos no cumplidos, y, en fin, como autocastigo que se inflige el yo por la impotencia (explicación de la que he partido antes). En los casos en los que el doble supone una regresión a la infancia, está implícito el concepto de narcisismo al que Rank ya se refirió: el narcisista se ve lastrado por un pasado del que no puede desprenderse, lo cual a su vez generaría la aparición de espíritus antropomorfos entre los que se cuenta ese *otro yo mismo*. El mito de Narciso ejemplifica perfectamente esta explicación, y de hecho la novelística de Giraudoux ha sido ya estudiada desde este punto de vista por André Job⁸. Por último, el doble puede ser la imagen generada para proyectar la culpa que experimenta el yo: se descargaría la culpa sobre él de forma que el individuo podrá realizar su deseo sin sentirse responsable⁹.

⁸ Giraudoux/Narcisse. *Genèse d'une écriture romanesque*, Toulouse, PUM, 1998.

⁹ Cf. Rank, *op. cit.*, p. 122 y Freud: *La escisión del yo en el proceso defensivo*.

Todas estas teorías son, sin embargo y como sugerí, incompletas o al menos insuficientes, desde mi punto de vista, para comprender a fondo el texto que nos ocupa. Júpiter es, sí, un doble que manifiesta la impotencia del original, pero una interpretación sintética (en la terminología jungiana) nos hará bucear más en esa impotencia y, sobre todo, bucear en la actitud de Alcmena y de los demás personajes ante esa impotencia. Sosia nos anima a ello cuando afirma, al comienzo de la obra, que tiene que hacer una proclamación por un *objeto perdido*... Lo perdido y olvidado sale por tanto a la luz a lo largo de esta pieza teatral.

Mi tercera hipótesis será que la angustia y el miedo se han generado ante las expectativas del grupo. El yo¹⁰ se ha construido como “recorte de la psique colectiva”, es decir, adaptándose a los deseos de la colectividad más que a los suyos propios. Y en este momento del proceso de individuación, la parte individual del yo ha entrado en conflicto con la parte del inconsciente colectivo. Alcmena, como manifestación de esa parte individual, intentará desenmascarar la presencia de los deseos colectivos en el seno de la psique. Cuando un hamletiano Júpiter, al comienzo de la obra, afirma que Alcmena debe optar — “Fiel al marido, o fiel a sí misma, ésa es la cuestión” (p. 117)— está expresando la incompatibilidad de la fidelidad a sí misma, es decir, a la propia “misión” (hacer aflorar y predominar el deseo individual) con la fidelidad al marido, dominado por el deseo colectivo.

Esta hipótesis, por otra parte, se inscribe en la línea de una de las lecturas más conocidas de la obra de Giraudoux, cerrando un poco el objetivo para observar con más detalle algunas características del texto analizado. Me refiero al estudio de R.M. Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*¹¹, que subraya, en los textos dramáticos giralducianos, la contraposición frecuente entre los anhelos individuales y las imposiciones de la vida o más concretamente del entorno. Ya el prólogo lo expresa bajo la rimbombante fórmula de “conflicto entre una estética cósmica y una moral humana” (p. 9), pero después se retoma la tesis con términos más sencillos, aplicada a la

¹⁰ A partir de aquí me apoyo en el análisis jungiano y recurriré por tanto a su terminología, con los significados concretos que atribuye C. Jung a términos como “persona”, “máscara”, “ánima”, “sí-mismo”, etc.

¹¹ París, Nizet, 1970.

biografía del autor: “(...) los deberes de hombre entrarán en contradicción con ese diletantismo, y concretamente después de 1920, el conflicto aparecerá en la obra de Giraudoux” (p. 63). Ésa es la fecha aproximada en la que nuestro dramaturgo, habiendo dejado atrás sus felices treinta y tantos años de despreocupación juvenil, está aceptando ya misiones diplomáticas de importancia y tiene una familia a la que atender (en 1921 nace su hijo Jean-Pierre). Desde 1926 se asienta en la capital y se sumerge en las liturgias parisinas y la vida social. *Anfitrión 38* está escrito en 1929. Albérès subraya asimismo el rasgo tan importante de Giraudoux consistente en la “obsesión de la despersonalización, marcada por cierta complacencia hacia los temas de la evasión y la fuga” (p. 260). En mi perspectiva interpretativa yo diría que la despersonalización equivale a una pérdida del yo que ha sido invadido por las imposiciones colectivas, y la tentación (no la solución) ante esta amenaza es la huida. Por eso también Giraudoux “se interesa sobre todo por el hombre ajeno a las rutinas humanas, el hombre que conserva la pureza original, el ser superior, en quien la serenidad libera de las preocupaciones humanas” (p. 261). Poco más tarde, Charles Mauron, en su estudio *Le théâtre de Giraudoux. Étude psychocritique*¹², profundizará en la contraposición yo creador/yo social, proponiéndola como estructura básica de la obra giralduciana.

Debo dejar claro, en cualquier caso, que no trato de reducir la obra de Giraudoux al “no es más que” un problema psicológico. Primero, porque el conjunto de dicha obra no se explica evidentemente sólo por un conflicto psicológico; muchos autores han destacado ya los peligros de las lecturas reduccionistas. Y segundo, porque la psique humana no se reduce a un sólo elemento de conflicto, ni siquiera a una neurosis, y menos aún la psique de alguien con una riqueza interior y exterior como la de Giraudoux. Por tanto, la aplicación de las teorías jungianas a la obra del dramaturgo francés pueden verter alguna luz sobre los textos, pero no desplazan otras lecturas también válidas y enriquecedoras. La lucha contra el inconsciente colectivo en *Anfitrión 38* y otros textos no excluye, en mi opinión, ni explica enteramente (aunque para Jung sí) la presencia de una ensoñación de un cosmos y un hombre prístinos, como tampoco otros muchos aspectos de la poética giralduciana.

¹² París, Corti, 1971.

Volviendo a nuestro texto, recordemos que Alcmena representaba la oposición del yo al deseo de la tribu. De ahí que constantemente manifieste su falta de interés o de sensibilidad ante la brillantez (“l’éclat”) o la apariencia (p. 150). Brillar en sociedad y pavonearse o aparentar son actitudes para la galería (y, por eso mismo, tan barrocas). Oigamos asimismo la respuesta que da la protagonista a su cónyuge cuando éste manifiesta que tiene que irse a la guerra:

ANFITRIÓN: Ahora sí que son ellos... tengo que irme.

ALCMENA: ¿Quiénes? ¿Tu ambición, tu orgullo de jefe, tu predilección por la carnicería y la aventura?

ANFITRIÓN: No, sólo Elafocefalo e Hipsipila, mis corceles (p. 130).

Dejemos aparte el detalle proléptico de que Elafocefalo signifique “con cuernos de ciervo” e Hipsipila “que pasa sólo por puertas altas”; son apostillas cómicas que poco convienen a la gravedad del asunto, vestigios no depurados por el minucioso Giradoux en las sucesivas redacciones de la obra. Lo que nos interesa aquí es que efectivamente Alcmena se reafirma en la voluntad de rechazar la “máscara” que Anfitrión se obstina en colocarse, máscara exigida por la sociedad y que hace adoptar un rol de dominancia y autoridad, de, precisamente, brillo y apariencia. Al preferir ese rol Anfitrión se autoproclama “persona” y renuncia (al menos parcialmente) a Alcmena, es decir, a sus propios deseos.

Inmediatamente, y dado que esos deseos son imposibles (al menos parcialmente también) de conciliar con las imposiciones del grupo, surge lo ominoso (*unheimlich*). Y lo ominoso es en este momento Júpiter, que además de divino y, por tanto, temido, representará lo extraño en el seno de lo familiar. En efecto, Júpiter transformado en Anfitrión indica, a través del tema del doble, que lo angustioso se ha instalado en el corazón de lo conocido (*heimlich*). De hecho, el dios despierta en Alcmena inmediatamente ciertos celos: ella se demora en abrir la puerta y, sobre todo, ante la seductora frase “Soy tu amante” pronunciada por Júpiter, responde con una negativa firme: ella no tiene amantes. La disociación amante/marido que pretende establecer el dios tiene implicaciones interesantes. Júpiter pretende que la mujer entregue su cuerpo no al marido (Anfitrión), sino al amante con quien él mismo se identifica. Alcmena asegura no poder disociarlos y se niega rotundamente a llamarle de

ese modo: “¿Pretendes quizá que te llame amante? ¡Jamás lo haré!” (p. 139). La negativa significa la resistencia ante la seducción, es decir, siguiendo con mi interpretación, ante el lado sombrío del arquetipo¹³. Ella sólo cederá al marido, al yo que quiere convertirse en “sí mismo”, es decir, en meta de la individuación.

La actitud de Alcmena manifiesta constantemente esta última intención de oponerse a la fuerza del arquetipo. En la primera conversación larga que mantiene con su esposo, por ejemplo, ella manifiesta que teme a las diosas y a las extranjeras, es decir, que siente celos de ellas, del atractivo o de la tentación que puedan suponer para Anfitrión. Desde luego, el hecho de temer a las diosas podría interpretarse como una especie de prolepsis, puesto que la propia Alcmena va a ser engañada por un dios. Pero ¿qué sentido darle a las extranjeras? De nuevo podemos pensar que representan el “anima” del yo y, de hecho, en la cita antes transcrita, la “aventura” está unida a la gloria y la ambición. Eso explicaría que las extranjeras amen “a todo hombre casado, todo hombre que pertenece a otra, ya fuese a la ciencia o a la gloria” (p. 129), pues, efectivamente, la “persona” Anfitrión pertenece a la ciencia o a la gloria. Alcmena añade además que “el gusto por lo foráneo actúa más poderosamente sobre el hombre que el gusto por el hogar” (*ibid.*), pero aquí los términos se alejan de la interpretación antropológica tradicional. Por “hogar” no debemos entender el espacio de lo femenino que puede castrar al hombre e impedirle madurar convenientemente. No olvidemos que ahora el hogar es Alcmena, y frente a ella, lo foráneo es lo que no responde al deseo de Alcmena, lo extraño a ella. Frente al deseo verdadero, individual, lo foráneo es el deseo impuesto por el exterior, lo que obliga a Anfitrión a ser general victorioso de los tebanos, pero también a adoptar el rol social del marido-amante-padre. Obligaciones que

¹³ En el texto se menciona una vez el arquetipo, en la conversación entre la juiciosa Alcmena y la ignorante Leda: “El lenguaje abstracto no es tu fuerte, gracias a dios. ¿Comprenderías las palabras «arquetipo», las palabras «idea clave», la palabra «ombiligo [ombilic]»?” (p. 167). Parece más plausible que Giraudoux estuviera pensando en los arquetipos neoplatónicos que en los de Jung, aunque este autor remite a su vez a la fuente griega para explicar su propio concepto (cf. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, en *Obra completa*, vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002, pp. 4-5). Giraudoux se interesó vivamente por las obras de los neoplatónicos a través de la poesía renacentista francesa y León Hebreo; Sartre vincula los arquetipos giralducianos con la filosofía aristotélica (cf. *Situations I. Essais critiques*, París, Gallimard, 1947, pp. 79-90), mientras que C.E. Magny insiste en las fuentes platónicas y no aristotélicas (en *Précieux Giraudoux*, París, Seuil, 1945, p. 31).

son vividas con angustia menos por lo que en sí mismas implican que por ser imposiciones de la colectividad enjuiciadora.

De este modo, Giraudoux reutiliza el consabido tema del héroe guerrero y emprendedor vaciándolo de su primer sentido positivo y poniéndolo al servicio de una explicación psicológica. Ese héroe que mira hacia fuera no es libre, sino que al volcarse hacia el exterior está respondiendo a los patrones de comportamiento indicados por el grupo. Se trata de la misma compulsión que expresará el caballero de la obra *Ondine*:

Descubríamos palacios y volvíamos a vivir en nuestra casa.
Liberábamos a Andrómeda y ganábamos la jubilación a los sesenta.
Robábamos el tesoro de los gigantes y se nos dispensaba de la abstinencia los viernes... ¡Todo esto se ha acabado para mí! La aventura ya no va a ser ese *stage* en la caballería y la imaginación que también se les impone a los futuros escribanos! (p. 779).

Esta actitud de volcado hacia fuera impide, simultáneamente, el conocimiento del propio interior. La extranjeras (esa parte doblegada del yo) “se adoran a sí mismas, porque permanecen extrañas para sí mismas” (p. 129). El psicoanálisis nos diría que se niegan a que aflore el pasado en forma de deseos infantiles (Freud) o en forma de arquetipos colectivos (Jung), lo cual sería muy saludable como primer paso del análisis, pero el narcisista (Anfitrión o Giraudoux) teme ese conocimiento interior.

Contra la voz de Alcmena se alzan por tanto las voces del ánimo. El pueblo tebano y su portavoz la nodriza Eclissé, que celebran la violación programada (acto II, escena IV), y Leda, encarnan esas voces. Era previsible que esta última considerase un honor la visita del dios, y que exclame con sorpresa, ante el ruego de Alcmena: “¿Salvarte de la gloria?” (p. 165). Pues la gloria es efectivamente el mayor deseo del ánimo. Y no desoigamos tampoco la voz de Mercurio, que incrementa la presión y amenaza a la acongojada esposa: “¿Crees escapar a los dioses quitando todo lo noble y bello que destaca en ti?” (p. 159). Alcmena quiere pasar inadvertida ante el dios opresivo, insistiendo en sus limitaciones, sin éxito, hasta afirmar, desalentada, que “ese papel no me conviene” (*ibid.*). Ni ése ni ninguno de los que la transforman, a ella y a Anfitrión, en “persona”. Pero Mercurio insiste, recurriendo incluso al chantaje: muchos morirán si ella no se entrega. Tal es la

fuerza de la tribu. Ella responde con una frase magistral: “Mi marido puede ser Júpiter para mí. Júpiter no puede ser mi marido” (p. 161).

Anfitrión, el yo que desea su propia felicidad y no se aliena en los otros, puede ser objeto de amor; Júpiter, el yo alienado, no puede serlo. Mercurio, escocido, acusa de cinismo a Alcmena y duda de que pueda resistirse a la presión de la colectividad (“No me fuerces a hablarte crudamente, y a mostrarte el fondo de lo que crees que es tu candor. Encuentro que ya eres lo bastante cínica con tus palabras”, *ibid.*). Insistamos de paso en que esa alienación es también querida de algún modo por el sujeto —en caso contrario no sería tan difícil de combatir.

En fin, la confrontación de una parte del yo con su ánimo se percibe claramente cuando Alcmena hace jurar a Júpiter (que ella cree Anfitrión) en un simulacro de nueva ceremonia matrimonial:

JÚPITER: ¡Yo, Anfitrión, hijo y nieto de generales pasados, padre y abuelo de generales futuros, broche indispensable en el cinturón de la guerra y de la gloria!

ALCMENA: ¡Yo, Alcmena, cuyos padres han desaparecido, cuyos hijos aún no han nacido, pobre eslabón ahora aislado de la cadena humana!

JÚPITER: ¡Juro hacer que la dulzura del nombre de Alcmena sobreviva tanto tiempo como el ruido del mío!

ALCMENA: ¡Juro ser fiel a Anfitrión, mi marido, o morir! (p. 139).

El contraste entre ambos respalda la interpretación dada hasta aquí. Júpiter-Anfitrión se ha identificado completamente con su cargo público, y jura proyectando su propio deseo: que el nombre de Alcmena sobreviva. Ella, en las antípodas, se reconoce como sujeto único, individual, aislado de la comunidad, y simplemente jura fidelidad a su esposo (deseo reprimido por el yo).

Si Anfitrión creía haber superado su angustia haciéndose reemplazar por el doble que tendrá aquello de lo que él carece, se engañaba: la noche que Alcmena pasa con Júpiter no fue la mejor ni la más placentera, sino simplemente la “más conyugal” (p. 142). Alcmena la ha vivido como una sensación de seguridad, es decir, sin aprehensión, sin angustia. Porque efectivamente el doble proporciona seguridad al original, pero no la epifanía que hubiera dado paso a la propia búsqueda de la felicidad.

Recordemos, por otra parte, que la obra teatral de redacción inmediatamente anterior a ésta, y que lleva por título *Sigfrido*, parte

exactamente de la misma estructura diegética. Un joven llamado Sigfrido, soldado no identificado recogido en el frente de batalla, se ha convertido en héroe político alemán. Pero la presencia de una antigua novia (Genoveva) que le reconoce amenaza con sacar a la luz su verdadero origen francés y su anodina condición de escritor. Se trata por tanto de una historia de dos identidades, una pública gloriosa y otra privada humilde entre las que Sigfrido deberá elegir, pues, como le indica la novia, no hay solución intermedia (p. 56). Esta obra representa el momento en que la identidad pública, el ánimo, descubre sorprendida la presencia de otra identidad oculta (simbolizada por Genoveva). Y le plantea la pregunta que en rigor se habría tenido que dirigir a sí mismo: “¿Quién eres?” (p. 75). Sigfrido, que no sabe quién es él, pregunta a su exnovia quién es ella. Ella es su deseo oculto, su verdadero deseo individual que se le ofrece en una variante de la escena especular clásica (yo mirándose al espejo).

A lo largo de esta obra la sociedad intentará impedir que el caso Sigfrido se destape. Y se formará el mismo triángulo que para Anfitrión, colocado entre Alcmena y Júpiter: Eva, novia actual de Sigfrido y voz de la tribu, hará de contrapeso ante Genoveva, llamada del yo sofocado. Eva intentará que Sigfrido opte por el colectivo, que “no se sacrifique a su sombra” (p. 59), sombra que representa, como en el cuento de Andersen que lleva ese mismo título, al yo hasta entonces oculto. Genoveva, por su parte, le recordará su primitivo y sencillo origen, su perro que le espera en Francia. Ambas mujeres se enfrentan en una pugna dialéctica muy semejante al acto de juramento antes transcrito:

GENOVEVA: El drama, Jacques, está hoy entre el gentío que te aclama y ese perro, si quieres, y esa vida silenciosa que te espera (...). Sólo cuando encuentres a tus animales, tus insectos, tus plantas, esos olores que son diferentes para la misma flor en cada país, podrás vivir feliz, incluso con la memoria vacía, porque ellos son su trama. Todo te espera en Francia, excepto los hombres. Aquí, aparte de los hombres, nada te conoce, nada te adivina.

EVA: Escoge, Sigfrido. No dejes que se ejerza sobre ti el chantaje de un pasado que ya no conoces y de donde se sacarán todas las armas para alcanzarte, todas las adulaciones y todas las denuncias. No es un perro lo que esta mujer ha puesto como cebo en Francia. Eres tú mismo, tú mismo como un desconocido, ignorado, perdido para siempre (pp. 58-59).

Y tiene razón Eva diciendo que lo que le espera a Sigfrido en Francia es él mismo, que se descubrirá a sí mismo allí. Pero se equivoca cuando piensa que

el protagonista elegirá quedarse en Alemania, cumpliendo con sus deberes colectivos. Porque Sigfrido, que “nunca ha huido de la sombra ni de la luz” (p. 66), se decantará por el yo bueno, por la identidad francesa, por un pasado irrenunciable¹⁴.

Otras obras de teatro se construyen sobre un triángulo multifrénico muy semejante. *Intermezzo*, por ejemplo, escrita en 1933, pone en escena a una joven atraída por un espectro y pretendida por un “controlador”¹⁵, palabra de semantismo interesante en el marco de mi análisis. Isabel, como Alcmena, es huérfana, aislada del conjunto de la humanidad, del arquetipo. El espectro, en cuya descripción se inserta un intertexto explícito a la “Noche de diciembre” de Musset¹⁶, está sabotando todos los principios sobre los cuales se asienta la sociedad civilizada (p. 285), la moral burguesa (p. 289). El propio controlador lo define como su rival (p. 332), reanudando con el tema del doble-competidor latente en *Anfitrión*. Un cuarto personaje, el inspector, duplica a su vez la figura del controlador; ambos representan el arquetipo colectivo y su misión consiste en impedir que Isabel se acerque al espectro —es decir, asome al interior del yo—. La amistad entre Isabel y el espectro es efectivamente peligrosa (cf. acto II, escena 3). Separará a la joven del resto de la humanidad, alejándola del “rebaño que gusta de vestidos y corbatas” (p. 319), sus intenciones no son buenas (*ibid.*), engatusa a los incautos y les lleva a los límites de la vida; en esa aventura, en fin, puede uno *volverse loco*: “El menor juego en la razón humana, y se pierde” (p. 320). Jugar con las fuerzas del inconsciente, buscando la luz en la sombra, puede alterar el delicado equilibrio de la psique. A su vez, el boticario le dará la contrarréplica al controlador (acto II, escena 7), poniéndose del lado de Isabel: las jóvenes (léase: la conciencia, el yo) tienen

¹⁴ Como se ve, en mi interpretación la vuelta a la patria no es una regresión, sino un paso adelante en el proceso de individuación. Si, por el contrario, interpretamos el espacio francés como lugar del narcisismo primario, entonces habría que pensar que Alcmena es también el lugar del narcisismo primario, y que Júpiter, el violador, representa la madurez psicológica. *Anfitrión* entonces habría superado su angustia mediante la proyección de esa divinidad tiránica, símbolo de la ley de la necesidad (externa e interna al hombre). Es una lectura plausible, pero molesta, que queda necesariamente implícita en la explicación de Charles Mauron, *op. cit.*

¹⁵ El francés “contrôleur” se traduce mal: interventor, revisor, inspector..., y también censor.

¹⁶ Poema en el que aparece un personaje, vestido de negro, que acompaña al yo lírico y se le parece “como un hermano”: es su doble.

derecho a elevarse por encima de la vida cotidiana y a dar “algo de uso a su razón” (p. 330). Usar la razón significa, en este registro, bucear en el inconsciente y comenzar el análisis.

Es, por tanto, fundamental para el controlador aislar a la protagonista del “Cosmos” por medio de la Administración y la Instrucción obligatoria (p. 336). La burocracia y una pedagogía *adecuada* son los instrumentos óptimos para construir una personalidad obediente e integrada en la tribu. Y fijémonos bien en la jugosa continuación del argumento; a esa burocracia que tanto le costó a Giraudoux incorporar a su vida, le seguirá la Claridad obligatoria, “que limpiará la tierra del sueño y del inconsciente” (p. 337). Porque se trataba de eso, de evitar que el inconsciente aflorara y pusiera en cuestión la identidad construida en una paciente vida de integración en el engranaje social.

Paradójicamente, pero dentro de la lógica de la contradicción que rige la obra giralduciana y de la lógica de la ambivalencia que rige los procesos psíquicos, el inspector y el controlador, en tanto que arquetipo colectivo, describen ese engranaje social como el corsé que hace de la vida

una aventura lamentable, con, para los hombres, salarios de aprendiz míseros, promociones de tortuga, jubilaciones inexistentes, botones de cuello postizo como protesta, y para las simplonas como ellas, cotorreo y poner cuernos, cacerola y aguardiente (p. 300).

Parece lógico pensar que sólo quien no ha sido devorado por la maquinaria burocrática pueda mirar a la muerte a la cara, es decir, como siempre, asomarse al inconsciente. Y aquí llega una de las paradojas quizá más interesantes de Giraudoux: ese personaje que no puede ser un banquero o un empresario sí puede ser... un funcionario, el propio controlador. Porque, y en ello reside la explicación de la paradoja, “ha vivido, pero sin explotación a ultranza de su personalidad” (p. 342). Como su sueldo llega regularmente y sin esfuerzo especial por su parte (sigue diciendo Giraudoux), como si los árboles echaran monedas de oro, se sitúa en el punto intermedio (véase el título de la obra, *Intermezzo*) en el que puede semiintegrarse en el sistema pero conservando su libertad. Puede obedecer al arquetipo a medias. Giraudoux ha expresado sin complejos el sueño de cualquier francés: ser funcionario del Estado. La cuestión es cómo seguir siendo diletante sin ser pobre. Y por ende, como le explica persuasivamente el controlador a Isabel, en esa vida no falta

una pizca de azar que le dé aliciente, sin caer, claro está, en la tiranía del azar puro (p. 343) o, por decirlo de otro modo, del destino que se impone (como se impuso a Alcmena), del inconsciente colectivo¹⁷.

A su vez, en *Tessa*, escrito un año más tarde que *Intermezzo*, el triángulo se establece entre Charles, Tessa y Florence, que ocuparían respectivamente los lugares de Isabelle, el espectro y el controlador. Charles optará primero por Florence, cuya aspiración máxima es “casarse con un hombre verdaderamente grande, ayudarlo, inspirarle” (p. 397), es decir, ser la esposa de un hombre glorioso y admirado por la sociedad —papel arquetípico tan cómodo, por cierto.

En *Electra* (1937) el argumento se enriquece notablemente y el triángulo, aun siendo perceptible, pronto se difumina para centrarse la acción en pleno combate dialéctico entre el primero y tercer vértice (Alcmena contra Júpiter). Electra debe optar por la felicidad de la vida en un agradable jardín, obviando el crimen cometido por el amante de su padre (“allí evitará la angustia, el tormento, y quizá el drama”, p. 623), y la venganza que implicará renunciar a esa felicidad. El dilema se engarza sobre el díptico mentira/verdad que recorre la obra giralduciana y que es interpretable desde muchas perspectivas. En la que aquí ofrezco, “mentira” es lo que para Alcmena representaba el olvido: ignorar las constricciones grupales a las que se somete el individuo. “Verdad” es atreverse a mirarlas. Escoger la verdad, para Electra, es analizarse por dentro; de ahí que las euménides le reprochen que quiera “reencontrar su propio rastro” (p. 648), tanto más cuanto que esa búsqueda conllevará una masacre trágica para la familia de los átridas.

Ondina (1939) vuelve al mismo esquema con el caballero-Ondina-Berta, adaptándolo a lo maravilloso del mundo germano. En *Sodoma y Gomorra* (1943) triunfa la fatalidad del arquetipo, completamente embebido ahora del pesimismo moral que acompaña al hecho de someterse al deseo colectivo. Las ciudades bíblicas son el símbolo de esa humanidad mezquina y desgraciada, que en *Electra* se describía acudiendo a una imagen muy schopenhaueriana y también con ecos de la marioneta maeterlinkiana: los seres humanos son como erizos que deben atravesar una carretera impulsados por una Voluntad ciega;

¹⁷ La institución del matrimonio forma parte de ese destino irrefragable. Ese inevitable contrato encasilla en el sistema y con él, “el collar pierde su oriente” (p. 173), la estrella que le guiaba, el deseo personal.

muchos morirán en el intento (p. 612).

Por Lucrecia (1953), en fin, menciona explícitamente el contenido ético-ontológico que está presente en el esquema del triángulo, y que tiene su sitio igualmente en el proceso de individuación. La negativa a analizarse interiormente es, también (como en muchas neurosis), negativa a admitir la naturaleza humana tal cual es, como una mezcla de bondad y maldad. Y no sólo se rechaza la maldad en el otro, sino sobre todo en sí mismo. El sujeto no quiere contemplarse por dentro porque no es capaz de admitir la presencia del mal ni en el mundo ni en sí mismo, como explica Lucile, “que juró (...) no admitir el mal, que se juró a sí misma probar, y con la muerte si era necesario, que el mundo era noble, los humanos puros” (p. 1112). El personaje opuesto, Paola, representa la transigencia con el mal, la aceptación de la impureza y el vicio; la existencia de una mujer como Lucile le resulta insoportable porque pone su interior, la bestia, al descubierto: “Al verme denuncias al único ser que puede despreciarte, condenarte, a ti misma” (p. 1087). En fin, Lucile morirá por haber contemplado de golpe la estupidez, la maldad y la insensibilidad humanas (p. 1116).

Otras obras teatrales de Giraudoux podrían examinarse desde esta misma óptica. Volviendo a *Anfitrión*, también Alcmena pertenece al grupo de héroes y sobre todo heroínas que rechazan la existencia del mal. Puede comprobarse cuando exclama, creyendo que ha burlado a Júpiter —el destino—: “Que no me vuelvan a hablar de la maldad del mundo (...), que no me hablen de la fatalidad, existe sólo gracias a la cobardía de los seres” (p. 173). Más tarde, cuando compruebe lo equivocado de su afirmación, deberá decidir si quiere aceptar el destino, el arquetipo, el mal; si quiere, en términos de Jung, “pactar con el diablo”. Recogiendo lo dicho a propósito de Sigfrido, Alcmena, y también *Anfitrión*, tendrán que determinar sus opciones. Sigfrido prefirió volver atrás, descubrir lo que latía bajo la apariencia y la gloria del presente; Alcmena, al final de su trayecto, ¿qué escoge?

Para ambos esposos, en tanto que símbolos de una psique, se trataría de elucidar si lo ominoso ha surgido de lo reprimido o de lo superado (según Freud puede provenir de ambas eventualidades) —si el doble Júpiter surge porque ha sido superada la angustia, o porque existe aún esa angustia—. La ambigüedad

de hecho está presente en el texto y, como han señalado los comentaristas refiriéndose a otros aspectos¹⁸, focalizada en una de las frases finales de Alcmena, en la que afirma besar a Júpiter por tercera vez. Si Alcmena se refiere al beso nocturno con Júpiter-Anfitrión, significa que no ha olvidado el episodio, y que no reprime los deseos personales frente al dios avasallador, el ánima atenazadora. Si se refiere al ósculo de su marido al que tomó por Júpiter, entonces ha olvidado lo sucedido, ha vuelto a reprimir su yo. La construcción del individuo sería entonces y desde entonces regresiva.

Alcmena era consciente sin embargo desde un principio de que el trayecto debía realizarse por encima del ánima (Júpiter), que les ha sumergido (al crear el mundo y a ambos cónyuges) “en un terrible montón de estupores e ilusiones, del que debemos salir solos, yo y mi querido marido” (p. 145). Obsérvese la mención de las ilusiones (en el sentido platónico de “apariencias” o “sombras”) como espacio propio de desenvolvimiento de la psique, que debe progresar hacia su madurez. También Sigfrido adivinaba ese difícil camino por recorrer, incluyendo en él no obstante un final feliz:

No hay sufrimientos tan contrarios, experiencias tan enemigas que no puedan fundirse un día en una sola vida, pues el corazón del hombre aún es el crisol más importante. Quizá en un momento no muy lejano esa memoria que escapó, esas patrias encontradas y perdidas, esa inconsciencia y esa consciencia que me hacen sufrir y gozar al mismo tiempo formarán un tejido lógico y una existencia simple (p. 68).

No voy a dar, para *Anfitrión 38* de Giraudoux, un final interpretativo cerrado ni concreto. Creo además que el autor sugirió su preferencia por esta apertura con la ambigüedad de los besos entre Júpiter y Alcmena a la que aludí antes. Es cierto que Alcmena quizá ha triunfado, pero también ha decidido olvidar... ¿Es el olvido aceptación y principio de cambio? Si lo es, entonces su victoria es completa, a pesar de que haya sufrido, dentro de la anecdótica textual, la coyunda divina y su embarazo. El otro triunfo, el triunfo aparentemente total, hubiera sido el suicidio: la muerte para borrar la afrenta absoluta recibida, y el testimonio futuro de esa afrenta (el niño Hércules que nacerá). Pero Alcmena descarta este desenlace no sólo porque, como dije al principio en este trabajo, es mejor olvidar la aniquilación inevitable y puntual de

¹⁸ Cf. el comentario de J. Body en la edición citada del *Théâtre complet* de Giraudoux, p. 1314.

la identidad que optar por una aniquilación evitable y permanente, sino porque, en definitiva, quizá “lo que aman los hombres (...) no es conocer, saber, sino oscilar entre dos verdades o dos mentiras” (*Intermezzo - Intermedio*, p. 350)¹⁹.

¹⁹ A. Job (*op. cit.*, p. 34) explica que la obra literaria es una “formación de compromiso”, capaz de satisfacer simultáneamente el deseo inconsciente y las exigencias defensivas.

