



2 3
y'

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**una aproximación crítica a la obra El balcón
de Jean Genet a través de
“el teatro en el teatro”**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA:

MARIA DEL SOCORRO LOZANO

JUN. 5 1985

MEXICO, D. F.

JUNIO DE 1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION.	1
I. EL TEATRO DE JEAN GENET.	8
1. La vida del autor, clave para comprender su obra.	8
a) Cómo enfrenta el autor su existencia.	8
b) Su ingreso al mundo de la literatura y la denuncia de su obra.	11
2. El teatro de Genet y su rompimiento con la tradición.	16
a) El teatro, medio para revelar su problemática existencial.	16
b) Su teatro frente al teatro tradicional.	18
c) Cómo es su teatro.	19
II. "EL TEATRO EN EL TEATRO" EN <u>EL BALCON</u> .	22
1. <u>El balcón</u> y su complejidad para ser representado.	22
2. La presencia de "el teatro en el teatro" en la obra.	24
a) La "mise en abyme".	24
b) La ceremonia y el ritual.	25
3. La representación de la apariencia.	27
a) La escenografía.	27
b) Los personajes y sus acciones.	30
c) Los diálogos.	39
CONCLUSIONES: LAS RELACIONES FORMALES Y SIGNIFICATIVAS Y SUS ALCANCES EXTRA-LITERARIOS.	44
BIBLIOGRAFIA.	53

INTRODUCCION.

El presente trabajo no es un análisis general de la obra de Jean Genet (1910-) ni de su personalidad. Se trata de una crítica a una de sus obras de teatro, Le balcon,* para intentar descubrir parte de la complejidad de sus significados.

El teatro de Jean Genet forma parte de una expresión dramática conocida como Nuevo Teatro o Teatro del Absurdo que surge en la década de los cincuentas. Autores como Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Arrabal y Adamov, entre otros, sin tener la intención de formar ninguna escuela, corriente o movimiento literarios, coinciden en la realización de un teatro en donde se denuncia el fracaso de las soluciones que se han dado a los problemas de nuestra condición.

El Teatro del Absurdo encuentra diferentes caminos para mostrar una gran complejidad de imágenes que nos revelan un hombre tan angustiado como profundamente consternado por su realidad.

El hombre que descubrimos en este teatro, es un hombre solo y limitado por una serie de sucesos que lo determinan y que no corresponden a sus necesidades físicas, sentimentales ni espirituales. En una atmósfera incomprensible y

* El balcon.

fuera de todo control, el hombre descubre que su vida carece de sentido y que todo parece absurdo (1).

El Nuevo Teatro nos ofrece imágenes que nos hablan de delirios, obsesiones, terrores, angustias y ansiedades; imágenes que, a su vez, nos proyectan interpretaciones de otras que nos llevan al eterno enigma de nuestra existencia.

Bajo esta forma, el teatro de Genet es parte de la expresión artística profundamente comprometida con el trastorno existencial que se vive, y nos impele a reanudar el análisis de ideas y palabras que corresponden a nuestras necesidades ontológicas. Consideramos que, precisamente bajo este compromiso, surge "el teatro en el teatro", recurso dramático al que el autor recurre para poner - en evidencia problemas de gran profundidad filosófica y que, inevitablemente, revelan la propia problemática del autor.

Al revisar la historia literaria, es curioso observar cómo durante el siglo XVII, en la época barroca, parte del teatro recurre a una serie de características que tienen un gran paralelismo con los recursos a los que acude Genet en su expresión dramática.

La mayoría de los autores barrocos se preocupan por encontrar nuevas respuestas de carácter ontológico, capaces de modificar la postura que el hedonis-

(1) A partir de las ideas existencialistas de Sartre y Camus, el término "absurdo" conlleva una connotación en la que están implicadas posturas filosóficas y morales que necesariamente han influido en la creación de este teatro. C.F. Martin Esslin, Le Théâtre de l'Absurde, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1963, p. 20.

mo del Renacimiento había impuesto, bajo el sello de un humanismo antropocéntrico.

La existencia del hombre, que había sido definida de acuerdo a la idea de Dios, idea absoluta y permanente, al perder su punto de referencia "se perçoit comme une ombre instable, une inconsistance qui est la marque d'une insuffisance ontologique" (2).

Por eso, no es sorprendente que obras de esta época confundan la realidad y la ficción, el ser y el parecer, y susciten una serie de reflexiones sobre lo que es más real, sobre lo que es más sólido: el objeto o su imagen, la imagen o su reflejo, el reflejo o su ilusión. Y en esta atmósfera de incertidumbre, obras como Le véritable Saint Genest* de Rotrou, El gran teatro del mundo de Calderón o L'illusion comique** de Corneille revelan que, si la vida puede ser representada por medio de una imagen, es decir, a través del teatro, y esta imagen, a su vez, por medio de otra imagen, o sea, a través del "teatro en el teatro", la vida misma puede ser considerada como una ilusión.

Es interesante señalar que cuando a Sartre le piden que haga el prólogo de las obras completas de Jean Genet, no es sólo coincidencia que la enorme obra que resulta tenga similitud, no solamente con el título de una de las obras

(2) "Se percibe como una sombra instable, una inconsistencia que es la marca de una insuficiencia ontológica".
Jean Rousset, L'intérieur et l'extérieur, Paris, Librairie José Corti, 1968, p.129.

* El verdadero San Genest.

** La ilusión cómica.

del Barroco francés, Le véritable Saint Genest de Rotrou (1609-1650), sino con su contexto: La obra se desarrolla en los inicios del cristianismo. El converso Adrien debe ser martirizado si no se retracta de sus creencias religiosas. Lo inusitado surge cuando en plena actuación el actor Genest, que está representando al converso Adrien, asume efectivamente la fe cristiana.

De ahí que la obra de Rotrou, una tragedia que relata el martirio de un comediante, haya inspirado a Sartre a intitular una de las obras más extensas que se haya hecho sobre un escritor: Saint Genet comédien et martyr.^{*} Ya que a partir de las metamorfosis que sufre el actor Genest, se rebasan los límites convencionales del teatro y se pone en evidencia un desajuste con la realidad.

Por eso encontramos que este desajuste establece un paralelismo entre la época barroca y la actual. Ambas revelan la ambigüedad y la confusión del momento crítico que se vive. Ambas reflejan la incertidumbre existencial y recurren, en la expresión dramática, a "el teatro en el teatro"; recurso que "caractérise justement les moments de crises où l'être et le parâtre humain se confondent, et où le théâtral devient inextricablement le réel" (3).

Si Genet, como el artista del Barroco, adopta este recurso, es con el objeto de desafiar los valores establecidos, pues se convierte en un medio que le

* San Genet, comediante y mártir.

(3) "Caracteriza justamente los momentos de crisis donde el ser y el parecer humanos se confunden y donde lo teatral se trastoca con lo real". Serge Doubrovski, Corneille ou la dialectique du héros, Paris, Gallimard, 1963. p. 532.

lidad de revelar la "Présence d'un langage organisé, présence d'un esprit dans - une forme" (5).

En El balcón descubrimos significados muy complejos que no pueden - más que ir manifestándose sucesivamente dentro de un tipo de expresión literaria que fundamentalmente nos ofrece una doble relación de existencia y tiempo: Existencia, porque es necesario que aquél que entra a la escena asuma una nueva - apariencia al representar un personaje; tiempo, porque tanto actor como público están obligados a compartir una vivencia, es decir, son contemporáneos (6).

Esta doble relación marca la pauta por seguir en la obra de Genet ya que, si en el teatro tradicional un actor debe representar un personaje, en - - El balcón esto se da bajo una situación doblemente especial, pues cada actor, - además de representar su papel, debe representar a un actor quien, a su vez, representa a otro personaje. Además, si el teatro parte de la complicidad que - de antemano se establece entre actor y público (pues ambos dan por válido todo lo que se realice dentro del juego de la acción dramática) resulta que el teatro, que es más "falso", es, en realidad, el más "verdadero"; situación que en - - El balcón se ve llevada al extremo, ya que nadie mejor que Genet la aprovecha para suscitar la confusión entre la representación de la realidad y la representa-ción de su apariencia.

(5) Presencia de un lenguaje organizado, presencia de un espíritu en una forma, *ibid*, p. III.

(6) C.F. Henri Gouhier, L'essence du théâtre, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1968, p. 17.

Si bien, Genet acude a un recurso que, al haber sido utilizado en el Barroco, no es tan original y novedoso como a la vista nos podría parecer "el teatro en el teatro", sí encuentra el camino para comunicar una gran complejidad de significados que revelan las vivencias de un hombre tan consternado como profundamente comprometido con su tiempo.

I. EL TEATRO DE JEAN GENET.

1. La vida del autor, clave para comprender su obra.

a) Cómo enfrenta el autor su existencia.

Al enfrentarnos a un teatro tan complejo como el de Jean Genet, nos vemos obligados a recurrir a todo lo que nos permita comprenderlo mejor. Por eso consideramos que es en la propia vida del autor en donde este teatro empieza a tomar forma. Su vida es la pauta que nos induce a preguntarnos cómo ésta ha influido en su creación, cuáles han sido los motivos que han impulsado a este hombre: ladrón y homosexual, a realizar una expresión dramática que encaja dentro del Teatro del Absurdo y cuya creación ha provocado que una gran parte del teatro occidental no haya vuelto, desde entonces, a ser expresada de la misma manera.

Desde su nacimiento, la vida del autor es una lucha permanente por poseer una identidad. De padre desconocido, su madre lo abandona en la maternidad donde nace. De ahí que Genet obtenga su acta de nacimiento y conozca el nombre de su madre hasta la mayoría de edad. Educado por la Asistencia Pública, desde pequeño se considera un extraño, un hombre sin familia, sin patria, que se ve impulsado a odiar, a rechazar todo aquello que le ha negado una identidad. En una entrevista, Genet revela cómo su origen fue siempre motivo de rechazo y de burla, y relata que estando en la escuela, al escribir una composición sobre su casa, su sensibilidad de niño es herida en lo más profundo: "il s'est trouvé que ma description était, selon le maître d'école, la plus jolie. Il l'a -

lue à haute voix et tout le monde s'est moqué de moi en disant: "Mais, c'est pas sa maison, c'est un enfant trouvé", et alors il y a eu un tel vide, un tel abaissement. J'étais immédiatement tellement étranger, oh! le mot n'est pas fort, haïr la France, c'est rien, il faudrait plus que haïr, plus que vomir la France..." (1).

Su infancia y su juventud, se caracterizaron por la soledad y el rechazo; desde temprana edad aprende que para ser, hay que poseer, que no se puede así, simplemente, existir, que es necesario ser alguien y sobre todo - poseer algo.

Sin identidad, sin raíces, sin posesiones, Genet busca una definición de sí mismo, un medio para ser aceptado y reconocido en una sociedad que define al "ser" por el "tener", y si decide ser ladrón, es porque esa actividad le permite, finalmente, ser alguien: "D'être un enfant trouvé m'a valu une - - jeunesse et une enfance solitaire. D'être un voleur me faisait croire a la - singularité du métier de voleur" (2). Su decisión lo compromete, pero sobre todo lo reviste de una identidad: "Le mot voleur détermine celui dont l'activité - principale est le vol" (3).

(1) "Sucedió que mi descripción, según el maestro de la escuela, era la más bonita. La leyó en voz alta y todo el mundo se burló de mí diciendo: "Pero no es su casa, es un niño recogido" y entonces hubo un vacío tal, una humillación tal. Me sentí inmediatamente tan extraño, ¡oh! la palabra no es suficiente, odiar a Francia no es nada, era necesario aún más que odiarla, vomitar a Francia..."

Magazine Littéraire, datos recogidos por Hubert Fichte, No. 174, junio 1981, p.26.

(2) "Ser un niño recogido me hizo tener una juventud y una infancia solitarias. Ser un ladrón me hacía creer en la singularidad del oficio de robar".

Jean Genet, Journal du Voleur, Gallimard, Paris, Col. Folio, 1982, p. 277.

(3) "La palabra ladrón determina a aquél cuya actividad principal es el robo". Ibid, p. 277.

Al respecto, Jean-Paul Sartre afirma que incluso el nacimiento mismo del autor es toda una amenaza al orden establecido y considera que si Genet se hace ladrón en una sociedad de consumo, es con el fin de buscar en los objetos - que definen al ser, que dan pertenencia y por lo tanto existencia, una identidad. "Epavé d'une société qui définit l'être para l'avoir, l'enfant Genet veut avoir - pour être" (4).

Ser ladrón le permite, además de poseer una identidad, vengarse de la sociedad que lo rechazó y encarnar, de esta manera, al personaje que deliberadamente la desafía y la destruye. Como ladrón, Genet es capaz de despojar a la sociedad de las significaciones materiales que la definen y hacerse acreedor, por medio de los objetos que roba, a una identidad.

Sin embargo, la decisión de ser ladrón no lo reviste de una identidad tan sólida como él quisiera. Sigue siendo el "hombre-camaleón" que tiene que recurrir a la imagen que de él se hagan los demás para proveerse de una existencia propia. Sartre afirma que bajo esta situación Genet no es más que: "un être en soi et pour autrui mais ce n'est pas un être-pour-soi" (5).

La búsqueda de una identidad más determinante lo impulsa a buscar - continuamente una imagen que sólo dependa de él. Por eso Genet, como personaje sin identidad, encuentra en la metamorfosis una manera de afrontar su existencia, una forma de adaptación que le permite sobrevivir dependiendo de los cambios de su ser, que mejor se ajusten a su realidad inventada.

(4) "Rechazado por una sociedad que define al ser por el tener, el niño Genet - quiere tener para ser".

Jean Paul Sartre, Saint Genet Comédien et Martyr, Paris, Gallimard, 1981, p.18.

(5) "un ser en sí y para los demás, pero no un ser-para-sí. Ibid. p. 75.

Según Sartre, las metamorfosis adquieren un valor existencial y se convierten en el recurso sin el cual Genet no podría enfrentar el rechazo al que siempre estuvo sometido y afirma: "Ces métamorphoses le fascinent Il les craint et ne vit que pour elles. En dehors de ces changements brusques de l'Être, rien au monde ne l'intéresse" (6).

Por otro lado, esa misma sociedad que le niega una identidad va a impulsarlo a transgredir el mundo material, sólo que Genet no intenta ni inventar una realidad ni evadirla, sino desmaterializarla. Y ya que el acceso a las cosas le ha sido prohibido "sa vie sera un long effort pour les dématérialiser, pour construire avec du vent leur double métaphysique, le seul qu'il puisse posséder"(7).

- b) Su ingreso al mundo de la literatura y la denuncia de su obra.

Tanto para sobrevivir como para desmaterializar ese mundo que le fue vedado, Genet recurre a esas transformaciones del ser que confunden y conducen irremediablemente al mundo de las apariencias; mundo en donde Genet no encuentra ni barreras sociales ni límites existenciales para estar tan cerca como lo desea de la ilusión, de los sueños, de esa imagen que quiere de sí mismo; mundo de la literatura que Genet descubre en la cárcel para experimentar "pour la première fois un avant-goût de la liberté"(8). Su expresión literaria se convierte en el cata-

(6) "Esas metamorfosis le fascinan. Les teme y no vive sino para ellas. Fuera de esos cambios bruscos del Ser, nada en el mundo le interesa". Ibid, p. 12.

(7) "Su vida será un largo esfuerzo para desmaterializarlas, para construir con el viento sus dobles metafísicos, lo único que puede poseer". Ibid, p. 17.

(8) "por primera vez una probada de libertad".

Magazine Littéraire, Op., Cit., p. 20.

lizador a través del cual puede, finalmente, hacer aflorar las largas y profundas meditaciones de un hombre que ha estado sumergido en la más absoluta soledad. Y, aunque estando en prisión Genet nunca escribe para ser leído, descubre que a través de su expresión literaria puede liberarse de todo aquello que lo había obsesionado siempre.

Más tarde reconoce y confiesa que gracias a sus obras se pudo liberar de un profundo rencor que sentía hacia la sociedad que lo había marginado, a la que podía mostrarle, a través de un lenguaje obsceno y vulgar, la falsedad de su pequeño mundo, hipócritamente limpio y bello: "j'éprouvais du ressentiment, et la poésie consistait pour moi à transformer, par le truchement du langage, une matière réputée vile en ce qui était considéré comme matériau noble" (9).

Además, su expresión literaria no sólo le permite encontrar una forma de liberación, sino una forma para comprender los misterios más profundos del subconsciente y penetrar en las zonas más oscuras del ser que nos confrontan y nos sitúan frente a una realidad humillante y cruel. Por ello, para Roger Blin, Genet: "montre l'humanité avec toutes ses passions, ses haines, ses jalousies, ses vices. Il cherche à pénétrer au coeur même de l'homme, à le comprendre.(...) Chaque

(9) "sentía resentimiento, y para mí la poesía era transformar, por la falsificación del lenguaje, una materia reputada como vil, en eso que era considerada como material noble". Ibid, p. 21.

fois que Genet écrit, il essaie d'atteindre le fond des choses. C'est la seule manière, pour lui, de se trouver, donc de se libérer. La plume est son seul ami et confident" (10).

Su obra, conocida clandestinamente al principio, lo libera también de una condena a perpetuidad gracias a una petición dirigida al presidente de la Cuarta República, Vincent Auriol y firmada por escritores como Sartre, Cocteau y Archald.

Fuera de la prisión, el oficio de ladrón que lo había definido queda atrás, pero no sin que el autor haya llegado a lamentar y a sentir que ya como escritor, tenía que rechazar el único mundo al que había podido pertenecer: "J'ai été contraint de trahir le voleur que j'étais afin de devenir le poète que j'espère être devenu" (11).

A cambio de ello, Genet puede dar a conocer su mundo a través de sus obras, ese mundo poco conocido de los marginados, de los parias, de las prostitutas, de los homosexuales, de los conquistados, de los sirvientes, de los

(10) "Muestra a la humanidad con todas sus pasiones, sus odios, sus celos, sus vicios. Busca penetrar en el corazón mismo del hombre, comprenderlo. Cada vez que Genet escribe, intenta alcanzar el fondo de las cosas. Es la única manera, para él, de encontrarse, por lo tanto de liberarse. La pluma es su único amigo y confidente".

Entrevista con Roger Blin, publicada en la Revista Obliques, No. 2, 1972, p. 40.

(11) "Tuve que traicionar al ladrón que era para convertirme en el poeta que es pero haber llegado a ser".

Magazine Littéraire, Op., Cit., p. 20.

negros, esa parte de la sociedad que él no sólo reivindica sino que la convierte en personajes de su teatro. Al hacer, de esta escoria de la sociedad, los héroes de sus obras, Genet denuncia el fracaso de la sociedad que ha buscado, a través de un sistema imperante, marginar como a un enfermo a todo aquel individuo - que amenaza romper con la "armonía" social.

El autor sabe que el público reconoce algo de esa marginación que - alguna vez todos hemos padecido, y le propone que reflexione sobre cual enfermedad es más destructiva, la de la sociedad que ha creado a su derredor un ambiente de materialización, de ambición, de competencia o la enfermedad del propio delincuente, que no es más que un producto de esa sociedad: "Pour faire - Genet (...) on a pris un enfant et on en a fait un mostre pour des raisons - d'utilité sociale. Si, dans cette affaire, nous voulons trouver les vrais coupables, tournons-nous vers les honnêtes gens et demandons-leur par quelle étrange cruauté ils ont fait d'un enfant leur bouc émissaire" (12).

Al principio se prohíbe su obra literaria por considerarla escandalosa, obscena, morbosa; pero eso era exactamente lo que Genet deseaba. Deseaba desenmascarar a esa sociedad instalada en la seguridad material que lo había condenado al rechazo y a la soledad. Por eso, un día, Genet llegó a afirmar que para

(12) "Para hacer a Genet (...) se tomó a un niño y se creó un monstruo por razones de utilidad social. Si, en este asunto, queremos encontrar a los verdaderos culpables, volteemos hacia las gentes honestas y preguntémosles por qué extraña crueldad han hecho de un niño su chivo expiatorio". J.P. Sartre, Op., Cit., p. 33.

él la poesía era "l'art d'utiliser l'excrément et de le faire manger au lecteur"(13). Así gracias a su expresión literaria, Genet encuentra una forma permanente para desafiar los valores establecidos y para evidenciar lo absurdo de la existencia. Pero sobre todo descubre, en esa expresión, el único medio por el cual puede re - crear los fantasmas que lo habían obsesionado.

Es en este mundo del arte en donde el autor encuentra, además de la aceptación social, la manera como pueden tomar forma, a través de la literatura, las ilusiones, las apariencias, las metamorfosis, todos aquellos recursos a los que el autor, como hombre, había tenido que recurrir para enfrentar su existencia.

La obra literaria de Jean Genet surge inicialmente a través de la poesía y de la prosa, en obras tales como: Le condamné a Mort o Notre-Dame des fleurs.* Pero a partir de su primera obra de teatro, Haute Surveillance,** Genet encuentra que en este género literario puede expresar con mayor libertad la creación de su propio mundo.

(13) "El arte de utilizar el excremento y hacérselo comer al lector". Magazine Lit, Op., Cit., p. 20.

* El Condenado a Muerte, Nuestra Señora de las Flores.

** Severa Vigilancia.

2. El teatro de Genet y su rompimiento con la tradición.

- a) El teatro, medio para revelar su problemática existencial.

Al expresar su creación literaria a través del género dramático, Genet confirma su obsesión por representar la realidad por medio de las apariencias, ya que "toute oeuvre de littérature dramatique, indépendamment de son contenu est d'abord une imitation, una image, una apparence" (14). Imitación, imagen, apariencia, ofrecen un plano determinado de la realidad en la que ésta se ve representada arbitrariamente. Pero al alterar también el contenido, Genet busca una deliberada transgresión de lo real, para que el público, al asistir a sus obras, sea doblemente sumergido en un teatro donde todo ha sido transformado de manera radical.

El teatro de Genet, proyectado de esta manera, está revestido de una serie de características y modalidades de vanguardia que, además de alejarlo de la tradición dramática, producen no sólo un teatro original y único, sino un teatro doblemente teatral, un "teatro en el teatro".

Genet considera que la expresión dramática convencional, que ha tomado sus modelos de la tradición del teatro italiano principalmente, está condenada a desaparecer: "Je ne sais rien de son histoire, (...) mais je le sens mourir en même

(14) "toda obra de literatura dramática, independientemente de su contenido es primero una imitación, una imagen, una apariencia".
Michele Piemme, "Espace scénique et illusion dramatique dans Le balcon", artículo publicado en la Revista Obliques, Op., Cit., p. 23.

temps que la société qui venait s'y mirer sur la scène"(15), y pide que se descubran formas nuevas de representación que permitan desprenderse de las ataduras convencionales, para que la sociedad pueda ser confrontada. En una carta dirigida a Roger Blin, a propósito de la representación de Les Paravents (16) Genet - confirma su decisión de alejarse de la expresión convencional: "je cherche - - seulement à vous encourager dans votre détachement d'un théâtre qui, lorsqu'il refuse la convention bourgeoise, recherche ses modèles: de types, de gestes, de ton, dans la vie visible et pas dans la vie poétique, c'est-à-dire celle qu' on - découvre quelquefois vers les confins de la mort" (17).

Para Genet el teatro, como expresión poética, debe aproximarse, tan cerca como sea posible a la muerte. Debe hacernos sentir que estamos en un lugar parecido a un cementerio, donde se descubran pensamientos profundos y se llene de incertidumbre a todo aquél que se sienta capaz de enfrentar su condición: "il faudrait qu'à la sortie, les spectateurs emportent dans leur bouche ce fameux goût de cendre et une odeur de pourri" (18).

(15) "Yo no sé nada de su historia, (...) pero lo siento morir al mismo tiempo que la sociedad que venía a contemplarse en la escena". Jean Genet, Lettres à Roger Blin, Paris, Gallimard, p. 26, 1966.

(16) Los Biombos.

(17) "busco solamente alentarle en su desprendimiento de un teatro que, cuando rechaza la convención burguesa, encuentra sus modelos: tipos, gestos, tono, en la vida visible y no en la vida poética, es decir, aquella que se descubre algunas veces en los confines de la muerte". Jean Genet, Lettres, Op., Cit., p. 16.

(18) "sería necesario que a la salida, los espectadores llevaran en la boca este - especial sabor de ceniza y un olor a podrido". Ibid, p. 16.

b) Su teatro frente al teatro tradicional.

Genet afirma que el teatro sólo debe existir si asume una actitud revolucionaria, actitud que los hombres han dejado de adoptar porque prefieren permanecer en el exacerbado letargo existencial que han elegido para refugiarse y considera que: "Si un día la actividad de los hombres fuera revolucionaria, día a día, el teatro no tendría más su lugar en la vida" (19).

Genet señala que el teatro debe ser radicalmente renovado y concebido bajo nuevos presupuestos -como lo fue, anteriormente, el acto de pintar, a partir del descubrimiento de la fotografía- y afirma que puesto que el teatro no puede competir con "recursos tan desmedidos" como los utilizados en el cine y la televisión, se debe buscar la manera de despojarlo y de purificarlo de todo lo que le estorbe para que pueda: "resplandecer con su o sus únicas virtudes que quedan aún por descubrir" (20).

En una carta dirigida a Jean-Jacques Pauvert,* Genet expresa que representar en el teatro todo lo que sucede en el mundo visible es, además de aburrido, convencional; el teatro debe ser un desplazamiento, un medio para transgredir la realidad, donde se ilustren las dimensiones intangibles del mundo interior por medio de: "un enchevêtrement profond des symboles actifs, capables de parler au

(19) Jean Genet, "La extraña palabra...", artículo publicado en la Revista de la Universidad de México, Vol. XXXII, No. 11, julio de 1978, p. 12.

(20) Ibid, p. 24.

* Jean-Jacques Pauvert, quien escribió Les temps modernes, obra sobre Genet.

public un langage où rien ne serait dit mais tout pressenti" (21).

Para Genet el teatro occidental no ha sido más que falso exhibicionismo, en el que aún las mejores obras sólo han representado una serie interminable de fiestas de disfraces donde únicamente se ha buscado complacer a una sociedad acostumbrada al confort y a la pereza intelectual. En estas exhibiciones banales las gentes dedicadas al teatro se han caracterizado por la frivolidad, la estupidez y la incultura con que han asumido su profesión. El autor considera que en este teatro los actores se han preocupado más por destacar individualmente y representar a todos esos personajes soñados e idealizados por la sociedad, que por adquirir un compromiso con la profesión que desempeñan.

c) Cómo es su teatro.

Genet sostiene que el teatro debe transgredir la realidad con el objeto de encontrar algo permanente en un mundo donde la rapidez de los cambios nos impiden tener una visión clara del acontecer. Por eso, ante un mundo tan frágil y con perspectivas tan poco delineadas, el autor encuentra que lo único que parece permanente, por paradójico que parezca, es el mundo de las apariencias: "Le monde et son histoire semblent toujours être pris dans un mouvement inéluctable auquel ils ne peuvent échapper. Son rythme devient de plus en plus rapide et rien n'est

(21) "un enredo profundo de los símbolos activos, capaces de comunicar al público un lenguaje donde nada sería dicho pero todo presentido".

Carta a Pauvert, publicada en la Revista Obliques, Op., Cit., p. 2.

evident si ce n'est l'inévitable grossiereté des apparences" (22). En esas apariencias, encuentra el arma que le permite enfrentar un mundo en perpetua mutación, pero sobre todo, una forma de evadirse, de escaparse del curso de: "l'histoire et retrouver un vrai sens du temps basé sur la conscience de son moi profond" (23). Gracias a las apariencias, su teatro puede revelar con mayor libertad problemas de tipo ontológico sin tener que recurrir exclusivamente a una serie de argumentos, - como se acostumbra en el teatro tradicional: "Si nous opposons la vie a la scène, c'est que nous presentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles" (24).

Decidido a romper con todas las barreras que le impidan rebasar la realidad, Genet recurre a una serie de símbolos que transforman su teatro en una ceremonia. Genet exige que actores y espectadores se unan en una representación común, en una ceremonia en la que sólo los que compartan los mismos símbolos podrán realmente integrarse a ella. Por eso el autor considera que la misa es "le plus haut drame moderne", en donde "sous les apparences les plus familières -une croûte de pain- on y dévore un dieu" (25).

(22) "El mundo y su historia parecen estar siempre atrapados en un movimiento - ineluctable del cual no pueden escapar. Su ritmo se vuelve cada vez más rápido y nada es evidente, salvo la ineluctable vulgaridad de las apariencias". Robert Nugent, "Sculpture et Théâtre", artículo publicado en la Rev. Obliques, Op., Cit., p. 66.

(23) "la historia y encontrar un verdadero sentido del tiempo basado en la conciencia de su yo profundo". Ibid., p. 66.

(24) "Si oponemos la vida a la escena, es que presentimos que la escena es un lugar vecino de la muerte, donde todas las libertades son posibles". Jean Genet, Lettres..., Op., Cit., p. 12.

(25) "el más grande drama moderno" "bajo las apariencias más familiares -un panecillo- se devora a un dios". Carta a Pauvert, Op., Cit., p. 3.

Para lograr que las apariencias se revistan de toda una simbología, es necesario que los participantes en la ceremonia puedan ser integrados a través de un lazo de unión, lazo de unión que en las ceremonias religiosas se logra por la fe y que en las obras de Genet, se logra por medio de la imaginación -imaginación que permite al público estar tan cerca de la obra como su comprensión del ritual se lo permita-.

De esta manera, el público compartirá por medio de imágenes, revelaciones ocultas que lo enfrentan a una toma de consciencia de nuestra propia vida y le permiten llegar a ese mundo que mantenemos en secreto y nos reservamos para nosotros mismos: "sólo vendría al teatro quien se supiera capaz de dar un paseo nocturno en un cementerio con el fin de ser enfrentado a un misterio"(26).

Concebido el teatro como un vehículo para revelar preocupaciones ontológicas, Genet logra, apoyado en una serie de recursos, la libertad necesaria para que surja una expresión original y única, una expresión en la que encontramos como base para su realización: "el teatro en el teatro".

(26) Jean Genet, "Una extraña...", Op., Cit., p. 12.

II. "EL TEATRO EN EL TEATRO" EN EL BALCON.

1. El balcón y su complejidad para ser representado.

La complejidad de El balcón se hizo evidente desde sus primeras representaciones. En Londres, donde se representó por primera vez en 1957 para el público reducido de un club privado, el autor llegó a irrumpir en medio de una representación, para acusar al director Peter Zadek de haber distorsionado y vulgarizado el sentido de su obra.

Más tarde en París, en 1960, bajo la dirección de Peter Brook, pareció poco comprensible e incoherente, a pesar de que ahora sí se recreaba la majestuosidad y la grandeza del burdel. El público no sólo se enfrentaba a un teatro hasta entonces muy poco conocido, sino que difícilmente pudo comprenderlo, ya que parte del texto se había eliminado.

Representar El balcón conlleva a múltiples interpretaciones que el propio autor se ha visto obligado a limitar en una sola; "ne pas jouer cette pièce - comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est -elle sera donc jouée comme- la glorification de l' Image et du Reflet. Sa signification -satirique ou - non- apparaîtra seulement dans ce cas" (1).

(1) "no representar esta pieza como si fuera una sátira de esto o de aquello. Ella es -será entonces representada como- la glorificación de la Imagen y del Reflejo. Su significado -satírico o no- aparecerá solamente en ese caso".
Jean Genet, Le balcon, Ed. Marc Barbazat-L'Arbalette, 1979, p. 12.

Bajo estas indicaciones tan precisas, adivinamos de antemano que "El balcón"* no es un burdel común, sino un lugar muy especial donde Madame Irma ofrece a sus clientes, bajo el disfraz a su elección, todo lo necesario para que puedan realizar sus fantasías, sus delirios, sus caprichos o sus deseos de poder y grandeza.

Por otro lado, vemos cómo en el exterior de "El balcón" una revolución ha alterado el orden de la ciudad y el Palacio Real ha sido destruido junto con las figuras que ostentan el poder. El Jefe de la Policía, encargado de mantener el orden, recurre entonces al burdel para que esas figuras de poder, el juez, el general, el obispo y la reina, puedan ser sustituidas por clientes de "El balcón" que, disfrazados, se presentan ante el pueblo.

Una vez controlada la Revolución, el Jefe de la Policía, considerado el "Héroe" de los acontecimientos, es incapaz de disfrutar de un éxito completo porque nadie ha reclamado en el burdel el disfraz de su persona. Finalmente, el jefe de los revolucionarios vencidos se presenta reclamando ese disfraz para sí. Sólo que al terminar su representación es incapaz de enfrentar su realidad y termina por castrarse. Con este acto puede, además de borrar para siempre su derrota, matar simbólicamente la figura de poder que fue incapaz de alcanzar.

* Al referirnos a El balcón como obra literaria estará subrayada, cuando "El balcón" esté empleado como nombre propio del burdel estará entre comillas.

2. La presencia de "el teatro en el teatro" en la obra.

a) La "mise en abyme".

"El teatro en el teatro" da a la obra de Genet la posibilidad de trascender esa realidad que convencionalmente se intenta representar con el objeto de ofrecer nuevas formas dramáticas y lograr la representación de la apariencia. Gracias a este recurso, la apariencia puede desarrollarse dentro de un teatro, un segundo teatro.

En El balcón, "el teatro en el teatro" hace posible que lo que aparece ante el público no sea una representación que tenga como finalidad plasmar la realidad que se ha acostumbrado en el teatro tradicional, sino una representación que intente, por todos los medios posibles, alejarse de ella y así desencadenar los mecanismos que producen la doble teatralidad.

Dentro de estos mecanismos, encontramos que en El balcón se produce un juego de representaciones que se conforman, a lo largo de la obra, como "una mise en abyme"(2). Esta "mise en abyme" surge al considerar la vida como parte -

(2) La expresión "mise en abyme" -puesta en abismo" es utilizada por primera vez por André Gide en 1893, con el objeto de poner en evidencia la presencia de una obra dentro de otra obra. Para Gide expresiones pictóricas como las Meninas de Velázquez o literarias como el teatro de Shakespeare, permiten descubrir en su estructura la inclusión del sujeto mismo de la obra en una escala menor, que se proporcióna a la obra misma.

Para C.E. Magny, la "mise en abyme" encuentra en la caja de la avena - "Quaker" una forma de ilustrar el procedimiento de repetir una imagen que se contiene a sí misma y se multiplica, gracias a la presencia de esa imagen que cada vez más pequeña puede reproducirse al infinito. C.F. Lucien Dallenbach, Le récit spéculaire, "Essai sur la mise en abyme", Paris, Ed. du Seuil, Col. Poétique, 1977.

de una gran representación de la cual van surgiendo las representaciones que, en menor escala, conforman la profundidad, la idea de abismo.

En la obra podemos observar cómo la misma visión calderoniana es llevada al extremo, pues no sólo "el gran teatro del mundo" tiene su teatro, sino éste, a su vez, tiene el suyo propio, que en El balcón puede reproducirse al infinito.

b) La ceremonia y el ritual.

"El teatro en el teatro" logra que la obra pueda ser considerada como una ceremonia donde, gracias a un ritual, se susciten las metamorfosis necesarias que hacen posible transformar como por arte de magia, todo. Así vemos como personajes de las más bajas capas sociales se convierten en héroes; objetos comunes, como los espejos, adquieren dimensiones inusitadas y lugares como un burdel, son considerados recintos sagrados.

Gracias al ritual, la realidad puede ser alterada con el objeto de transgredirla y crear nuevas imágenes que el público se ve obligado a descifrar -como en los ritos religiosos- los secretos que en ellas se ocultan. Además podemos encontrar puntos de referencia entre la apariencia y la realidad que nos involucran en la obra de tal manera, que nos vemos obligados a aceptar todo lo representado, por inverosímil que parezca.

Asimismo, esta forma de representación, nos enfrenta con una serie de modalidades como el uso de disfraces, de máscaras, de tonos de voz exagerados y deformados, que no lograrían su verdadera significación si no fuera por el carácter ritualista de la obra, carácter que permite fusionar al ser con el parecer, para que surja un tercer estado, una nueva realidad. En una representación así, el público está invitado a descubrir parte de su mundo onírico, de sus sentimientos o de sus pasiones ocultas.

La obra está dividida en nueve cuadros que nos permiten, a través de los contrastes, las oposiciones, las correspondencias y las similitudes que se suscitan entre ellos, hacer evidente la presencia de "el teatro en el teatro". Iremos viendo cómo todo se organiza en torno a este recurso. Genet lo maneja para que en las partes de la obra, escenario, personajes, acciones, diálogos, todo se conforme para que nuevos planos de realidad vayan surgiendo, ya que es en esta superposición de planos, donde los significados de la obra se van revelando paulatinamente. "El teatro en el teatro" descubre y confirma la complejidad de El balcón, los múltiples propósitos de este recurso así como sus alcances extra-literarios.

3. La representación de la apariencia.

a) La escenografía.

Las apariencias tienden al engaño. Sabemos que, al ser aspectos exteriores de personas y cosas, no son del todo confiables. En El balcón, las apariencias deben crear una atmósfera de incertidumbre, un ambiente en el que todo sea incierto. Pues es, precisamente, en la recreación de esta atmósfera como se alcanza la finalidad de la obra. Por eso vemos cómo las apariencias juegan un papel primordial en El balcón y están presentes en todas y cada una de las partes que la conforman.

En las indicaciones de la escenografía, el autor pide que se coloquen en los tres primeros cuadros, frente a muros desprovistos de toda decoración, tres biombos que en cada cuadro deben llevar un color diferente. En el cuarto cuadro, los biombos son reemplazados por tres tableros que hacen las veces de espejos.

El hecho de que los muros del escenario tengan biombos o tableros que a su vez delimiten el espacio escénico, nos indica, que dentro de un escenario existe otro. Es decir, en la escenografía misma encontramos que dentro de un teatro se está desarrollando un segundo teatro.

Alejados desde un principio de un escenario convencional, descubrimos que ciertos objetos, como los espejos, forman parte del recurso que el autor utiliza para alterar la realidad.

En los cuadros observamos como los espejos, además de revelar las obsesiones del autor para encontrar una imagen sólida de sí mismo (3), hacen evidente la presencia de las apariencias y ponen de manifiesto la "mise en abyme". En ellos, los personajes encuentran una forma de inventar una realidad ilusoria que les permite ser tal y como quieren ser vistos, sin tener que recurrir a la opinión de los demás para revestirse de una apariencia. Además, los espejos no sólo permiten descubrir los pensamientos más ocultos de los personajes, sino también alterar la realidad para que ésta pueda ser representada a través de imágenes.

Las imágenes proyectadas en los espejos aseguran a los clientes de "El balcón" que su existencia puede alejarse de la realidad que quieren negar, pero además, pueden encontrar -confiados en esas imágenes- una forma de alcanzar la apariencia que les permita inventar su realidad con el objeto de trascender a la propia existencia. Por ejemplo el obispo, que no es más que un empleado de gas, dice frente al espejo que le revierte su imagen: "Devenir évêque, monter les échelons -à force de vertus ou de vices- c'eût été m'éloigner de la dignité définitive d'évêque (...). Pour devenir évêque, il eût fallu que je m'acharne à ne l'être pas, mais à faire ce qui m'y eût conduit. Devenu évêque, afin de l'être, il eût fallu -afin de l'être pour moi, bien sûr:- il eût fallu que je ne -

(3) Sartre afirma que para Genet reflejarse en un espejo se convierte en una búsqueda de su ser, de esa personalidad que no tuvo tiempo de fijar: "Si Genet se mire dans la glace, ce n'est pas d'abord coquetterie pédérastique: il veut comprendre son secret" (Si Genet se ve al espejo, no es coquetería de pederasta sino que quiere comprender su secreto).

Y al encontrar en los espejos una imagen que le permita inventar no una, sino tantas identidades como quiera poseer, Genet descubre que esa imagen polifacética le da la posibilidad de deshacerse de la opinión de los demás para "ser". C.F. J.P. Sartre, Op., Cit., pp. 89, 90.

cesse de me savoir l'être pour remplir ma fonction" (4).

En ciertos cuadros, los espejos llegan a invadir el escenario para que en la progresión de imágenes que se produce por el enfrentamiento de varios espejos, surja la posibilidad, no sólo de inventar a partir de una imagen falsa la realidad que se quiere vivir, sino de llevarla al infinito. Los personajes son capaces de desdoblar su personalidad y de proyectarla en tantos planos de nuevas formas de realidad como les sea posible, revelando en esta "mise en abyme" el deseo de plasmar una apariencia infinita y definitiva. El General, un personaje que bajo ese disfraz asiste a El balcón a repetir infatigablemente su muerte gloriosa dice: "Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort (...) proche de la mort... où je ne serai rien, mais reflété à l'infini dans ces miroirs" (5).

No sólo los espejos hacen posible que las imágenes de los personajes - puedan alcanzar la apariencia deseada y hacerla trascender al infinito, las cámaras fotográficas se encargan, también de "inonder le monde"* con esas imágenes y de captarlas en forma definitiva.

(4) "Llegar a ser obispo, subir los peldaños -a fuerza de virtudes o de vicios hubiese sido alejarme de la dignidad definitiva de obispo (...) para llegar a ser obispo hubiese sido necesario que me esforzara en no serlo, pero hacer eso que me hubiese conducido a serlo. Convertido en obispo, a fin de serlo, hubiese sido -a fin de serlo para mí, claro está- hubiese sido necesario que no dejara de reconocermelo como tal para llevar a cabo mi función. *Ibid*, p. 26.

(5) "Si he atravesado guerras sin morir, atravesado miserias, sin morir, si he ascendido los grados sin morir, fue por este minuto cercano a la muerte (...) cercano a la muerte... donde nada seré más que reflejado al infinito en estos espejos...". *Ibid*, p. 49.

* "inundar el mundo". *Ibid*, p. 122.

Los fotógrafos, especialistas en plasmar más que personas, imágenes, dan las instrucciones precisas para que los clientes de "El balcón" que han sustituido a las figuras de poder, asuman las actitudes necesarias y logren ser lo más parecido posible a esa imagen de juez, de general o de obispo a la que pretenden parecerse: "Le 2e. photographe, au Juge: S'il vous plaît, allongez un peu les traits de votre visage. Vous n'avez pas tout à fait l'air d'un juge. Une figure plus longue..."(6).

b) Los personajes y sus acciones.

Los personajes de El balcón, insatisfechos e inconformes con el papel que representan, están siempre en busca de nuevas apariencias. Preocupados por la creación de su propio mundo, estos personajes rompen con las reglas convencionales y consiguen nuevas formas de representación que los alejan de la participación que han acostumbrado desarrollar dentro del teatro. Para Martin Esslin, "les personnages eux-mêmes ne sont des personnages qu'en apparence -ce sont de purs symboles, des reflets dans un miroir, des rêves dans un rêve"- (7).

Con excepción del Jefe de la Policía, que es un jefe de policía dentro y fuera del burdel, el resto de los personajes pueden llegar a representar dos o más personalidades. El uso del vestuario, de máscaras o de disfraces les -

(6) "El 2o. fotógrafo, al Juez: Por favor, alargue un poco las facciones de su cara. No tiene todavía la apariencia de un juez. Una cara más larga...". Ibid, p. 120.

(7) "Los personajes no son más que personajes en apariencia -símbolos puros, reflejos en un espejo, sueños en un sueño".
Martin Esslin, Le Théâtre de l'Absurde, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1963, p. 208.

permiten transgredir el espacio escénico y transportarse a ese mundo de apariencias donde mejor pueden realizarse.

En el transcurso de los primeros cuadros hay una confusión evidente - entre la realidad y la apariencia. Pronto nos damos cuenta que los hombres que van a "El balcón", van a representar diferentes personajes con prostitutas que, a su vez, están también disfrazadas. Así, en los salones del burdel se busca representar una apariencia perfecta. Por eso las figuras de poder representadas, la de Obispo, la de Juez y la de General, deben estar vestidas lo más fielmente posible con los uniformes y ornamentos que estas personalidades utilizan en cada país donde la obra se represente.

Sin embargo, desde el inicio de la obra, se establece un evidente contraste entre la realidad y la apariencia. Los personajes aparecen ante el público desmesuradamente altos. Genet pide que monten en patines de aproximadamente cincuenta centímetros de altura y que sus disfraces lleven rellenos en los hombros para que parezcan "espectros" (8). Ante tales dimensiones recibimos una primera impresión de irrealidad que va conformándose en el transcurso de los cuadros.

Los personajes que asisten a "El balcón" desean revestirse de una identidad por el sólo deseo de aparentarla. El Obispo quiere ser obispo "dans la solitude pour la seule apparence" (9). Para ellos lo que importa es la apariencia, la trans-

(8) "Ses épaules, où repose la chape, seront élargies à l'extrême, de façon qu'il apparisse, au lever du rideau, démesuré et raide, comme un épouvantail". ("Sus hombros, donde reposa la capa, estarán exageradamente anchos, de manera que parezca al levantarse el telón, desmesurado y rígido como un espectro"). Genet, Op., Cit., p. 20.

formación de su identidad, pero sin ningún interés por convertirse en un verdadero obispo o en un auténtico general; el deseo que los motiva no es un deseo de "ser", sino de "parecer".

Por su parte, Madame Irma, al inicio de la obra, está muy lejos de parecer una patrona de burdel. Su vestido de luto (10) y su modo de hablar -el autor pide que hable en forma incierta y falsa- suscitan, necesariamente, una confusión con respecto del personaje que parece y el personaje que es. Su identidad parece surgir de los objetos materiales que la rodean, del lujo, de la ostentación del burdel, y sobre todo, de sus joyas. En ellas encuentra una forma de definir su existencia y por ello, sin las joyas que posee, teme verse desprovista de identidad: "Irma: Les diam's. Mes bijoux. Je n'ai que cela de vrai. Avec la certitude que tout le reste est toc" (11).

A lo largo de la obra, comprobamos que Irma no sólo se realiza como "mère maquerelle et patronne su boxon" (12), sino también como directora de teatro. Irma se encarga de que se representen dramatizaciones confidenciales, que sus clientes pueden llevar tan lejos como sus fantasías se los permitan. De

(10) "Non. Je préfère décidément la robe longue de deuil, et le chapeau de crêpe, sans le voile". ("No. Prefiero definitivamente el vestido largo de luto, y el sombrero de fieltro, sin el velo"). *Ibid*, p. 20.

(11) "Irma: Los diamantes. Mis joyas. No tengo más que eso como verdadero. Con la certeza de que todo el resto es falso". *Ibid*, p. 73.

(12) "alcahueta y patrona de prostíbulo".

esta manera, su burdel se convierte en una verdadera "casa de ilusión" (13), en donde hasta el último detalle es cuidado con el objeto de satisfacer las exigencias de los que ahí asisten.

Esta duplicidad en su actuación, se confirma al observar cómo Irma, gracias a un aparato provisto de complicados mecanismos, no sólo puede ver y escuchar lo que sucede en el burdel, sino también organizar y vigilar que todo se lleve a cabo adecuadamente. Además, su participación no se reduce a este doble personaje, ya que es ella la encargada de sustituir a la reina, cuando el Jefe de la Policía recurre a "El balcón" para, con sus clientes, preservar el orden de la ciudad.

En los contrastes de los personajes que Irma representa y en las relaciones que se establecen entre su papel como patrona de burdel y como directora de teatro, se suscita un constante juego que pone en evidencia la confusión entre lo falso y lo verdadero. Esta confusión permite la presencia de diferentes planos que van conformando "el teatro en el teatro" y que llegan a ser llevados al extremo, gracias a ese aparato extraño, que como "mise en abyme", revela la presencia, aún, de otro teatro, teatro que el público no ve y sólo conoce a través de Madame Irma: "Avec cet engin je les vois et j'entends même leurs soupirs. (Silence. Elle regarde) Le Christ sort avec son attirail. Je n'ai jamais compris pourquoi il -

(13) "c'est moi qui ai décidé de nommer mon établissement une maison d'illusions, mais je n'en suis que la directrice, et chacun, quand il sonne, entre, y apporte son scénario parfaitement réglé". (soy yo quien ha decidido llamar a mi negocio una casa de ilusiones, pero yo no soy más que la directora, y cada uno cuando toca, entra y trae su escenario perfectamente dispuesto). *Ibid.*, p. 65.

se fait attacher à la croix avec les cordes qu'il emporte dans une valise"(14).

Es importante señalar que bajo la personalidad de reina, Irma cree que puede alcanzar, finalmente, una apariencia "real": "Irma, serrant contre elle le Chef de la Police: Ainsi je serai vraie? Ma robe sera vraie? Mes dentelles, mes bijoux seront vrais;" (15), ya que los disfraces son parte de esa realidad inventada, de esa apariencia a la que recurren los personajes de El balcón para poner en evidencia la doble teatralidad.

Los disfraces no sólo revisten a los personajes de una nueva apariencia, sino que también los transforman. Por ellos se logra una metamorfosis substancial que los encubre y protege del mundo que no pueden afrontar. El Obispo: "Ornements, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un - - domaine. (...). Ornaments; Mitre; Dentelles; Chape dorée surtout, toi, tu me gardes du monde (16).

Al igual que las cámaras fotográficas, los disfraces logran que los clientes de "El balcón" traspasen los muros del burdel. Al ser conocidos por el pueblo - como los personajes que siempre han deseado parecer, pasan del mundo cerrado de "El balcón" a un mundo abierto que los acepta y los aclama. Sin embargo apenas -

(14) "con este aparato, los veo y hasta escucho sus suspiros. (Silencio. Mira) El Cristo sale con sus utensilios. Nunca he entendido por qué se hace amarrar a la cruz con las cuerdas que él mismo lleva en su maleta". Ibid, p. 72.

(15) "Irma, abrazando al Jefe de la Policía: ¿Así que seré verdadera? ¿Mi vestido será verdadero? ¿Mis encajes, mis joyas serán verdaderas?". Ibid, p. 113.

(16) "Ornamentos, encajes, por ustedes entro a mí mismo. Reconquisté un dominio (...) ¡Ornamentos! ¡Mitra! ¡Encajes! Capa dorada, sobre todo, tú me proteges del mundo". Ibid, p. 28.

satisfechos con su nueva apariencia, buscan también representar su función, es decir, ejercer el poder. Impulsados por llevar a cabo su función dudan de la efectividad de los disfraces y ornamentos proporcionados por Irma, pues consideran que si no son auténticos no puede ser posible el ejercicio del poder: "L'Evêque, montrant l'hermine du Juge, la soie de sa robe, etc. Peau de lapin, satinette, dentelle à la machine... vous croyez que toute notre vie nous allons nous contenter d'un - - simulacre? (17). Ante tal actitud, se confirma la importancia de la apariencia, - - pues su función ha llegado a depender de la autenticidad de los disfraces que hacen posible fundir, en uno solo, el ser y el parecer.

Es importante señalar que estos personajes, ante la posibilidad de tomar el poder en el mundo "real", terminan por reconocer que en tal situación distorsionan el interés que los motivaba anteriormente. Esa dignidad absoluta de "ser" que habían alcanzado en la soledad, en el mundo cerrado y seguro de "El balcón", ha sido reemplazada, ya no por un deseo voluntario, sino por una necesidad circunstancial en la que temen ensuciar, con la acción, con el ejercicio del poder, la perfección de su apariencia: "L'Evêque, s'échauffant: (...) Tant que nous étions - dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre fantasie: de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contraints de continuer cette aventure selon les lois de la visibilité"(18).

(17) "El obispo, mostrando el armiño del Juez, la seda de su vestido, etc...: Piel de conejo, satincillo, encaje a máquina... ¡Ustedes creen que toda nuestra vida vamos a contentarnos con un simulacro?. *Ibid*, pp. 125 y 126.

(18) "El Obispo, encolerizándose: (...) Cuando estábamos en un cuarto del burdel, pertenecíamos a nuestra fantasía: al haberla expuesto, al haberla nombrado, al haberla publicado, hemos aquí ligados con los hombres, ligados a ustedes y obligados a continuar esta aventura según las leyes de la visibilidad". *Ibid*, p. 129.

Por su parte, las máscaras, como los disfraces, confieren a los personajes ese apoyo necesario para que sea posible transgredir la realidad y crear la apariencia.

El autor pide que los personajes que llevan a cabo la Revolución lleven máscaras, para confirmar desde un principio su falta de autenticidad (19). Bajo esta apariencia, esos personajes no representan más que una imagen inventada de lo que, supuestamente, debe ser la imagen de un rebelde. Además, comprueban su inautenticidad desde el momento en que se ven obligados a incurrir en las prácticas de "El balcón". Ya que al escoger como símbolo de su Revolución a Chantal, una prostituta que había trabajado en el burdel, los rebeldes demuestran que sus acciones están destinadas, no a alcanzar la autenticidad, pero sí a permanecer en la apariencia.

Nuevamente estamos ante personajes que han elegido representar, dentro de un teatro, diferentes papeles para que se lleve a cabo otro teatro. Sólo que a diferencia de Chantal, que ha tenido toda la experiencia necesaria dentro de "El balcón" para representar cualquier personaje, los revolucionarios apenas conocen el suyo. Son tan incapaces, que sólo Chantal, bajo una apariencia "auténticamente falsa" llega a encarnar la apariencia de un revolucionario y a convertirse en el símbolo de la Revolución.

(19) "Il faudra inventer le type révolutionnaire, puis le peindre ou modeler sur un masque, car, je ne vois personne, même parmi les protestants lyonnais ayant le visage assez long, assez farouche pour jouer ce rôle". ("Será necesario inventar el tipo revolucionario, después pintarlo o modelarlo sobre una máscara, pues no veo que nadie, aún entre los protestantes lioneses que tengan una cara lo suficiente -mente larga, triste y arisca para que puedan representar este papel"). *Ibid.* p.11.

Por su parte, el Jefe de la Policía, el único personaje que a lo largo de la obra mantiene siempre su misma identidad, sabe que, pertenecer al elenco de "El balcón" es también pertenecer al grupo de "les Piliers de l'Empire, Nos allégories, nos armes parlantes" (20). Para lograrlo necesita fijar su persona de tal manera que los demás sueñen, deseen y se realicen a través de ella. Este personaje sabe que la mejor manera de perpetuarse es por medio de la muerte, por eso su actuación no es más que una forma de buscar, en la muerte, la inmortalidad:

Le Chef de la Police: ... je veux construire un Empire... pour que l'Empire en échange me construise...

Irma: Un tombeau...

Le Chef de la Police: Mais, après tout, pourquoi pas? Chaque conquérant n'a pas le sien? (...) Une minute encore, Carmen. Que pensez-vous de cette idée?

Carmen: Que vous voulez confondre votre vie avec de longues funérailles, monsieur.

Le Chef de la Police, agressif: la vie est autre chose? (21).

En el último cuadro de la obra vemos cómo, por fin, llega Roger, el Jefe de los revolucionarios vencidos que busca representar al Jefe de la Policía.

(20) "los Pilares del Imperio, Nuestras alegorías, nuestras armas parlantes". *Ibid*, p. 80.

(21) El Jefe de la Policía... quiero construir un imperio... para que el Imperio, a su vez, me construya...

Irma: Una tumba...

El Jefe de la Policía: Pero, ¿después de todo? ¿por qué no? ¿Cada conquistador no tiene la suya? (...) Un minuto todavía, Carmen. ¿Qué piensa de esta idea?

Carmen: Que usted quiere confundir su vida con unos funerales largos, señor.

El Jefe de la Policía, agresivo: ¿Es otra cosa la vida?. *Ibid*, p. 83.

Se entiende con ello que, al entrar por fin al elenco del burdel, el Jefe de la Policía logrará hacer trascender su existencia en la apariencia.

Ante nuestros ojos el teatro se desdobra y aparece al fondo de la recámara la misma escena que todos los personajes presentes parecen observar, gracias al aparato del que dispone Madame Irma para controlar lo que sucede en El balcón.

Roger, revestido ahora de una apariencia sobrenatural (gracias a los patines y a los disfraces diseñados especialmente para ello), es invitado por Carmen a pasar al salón Mausoleo. Ahí, deseoso de alcanzar la apariencia que lo ha vencido, Roger intenta, en un último esfuerzo, borrar la acción que en la "realidad" no pudo tener éxito. Sus deseos, sus obsesiones de poder, que había mantenido ocultos bajo la apariencia de revolucionario comprometido por una causa, se ponen de manifiesto al considerarse a sí mismo el Jefe de la Policía, el verdadero "Héroe", el vencedor.

Al disfrutar del poder, del éxito, de la victoria, Roger es incapaz de enfrentar su realidad y decide llevar al extremo el juego en el que se ha metido: "Roger: Puisque je joue au Chef de la Police, et puisque vous m'autorisez à l'être ici (...) j'ai le droit d'y conduire le personnage que j'ai choisi, jusqu'à la pointe de son destin... non, du mien... de confondre son destin avec le mien (22). Con un cuchillo se emascula, para que a través de esta acción pueda

(22) "Roger: Ya que represento al Jefe de la Policía, y como me han autorizado a serlo aquí (...) tengo el derecho de llevar al personaje que escogí hasta la cumbre de su destino... no, del mío... de confundir su destino con el mío...". *Ibid.*, p. 149.

por fin, no solamente trascender como figura victoriosa sino volver impotente, - castrándola, la figura de poder que lo venció.

Sin embargo, es importante destacar, que el Jefe de la Policía al estar presente puede mantener intacta su apariencia. Roger ha fracasado una vez más. El personaje que quiso destruir y por quien intentó trascender, está presente para representar, por sí mismo, su personaje, y perpetuarse a través de su - propia imagen: "Le Chef de la Police, se dirigeant vers le tombeau: J'ai gagné le droit d'aller m'asseoir et d'attendre deux mille ans. (Aux photographes). Vous: regardez-moi vivre et mourir. Pour la postérité: feu (Trois éclairs presque - - simultané de magnésium) Gagné" (23).

c) Los diálogos.

Unidos a los espejos, a los disfraces, a las acciones, los diálogos son parte importante de todo aquello que va conformando la apariencia. Además, los diálogos refuerzan la presencia del ritual, por eso observamos que en cada escena, además de la figura que se busca representar, es necesaria la presencia de una o más personas que conozcan perfectamente el orden prescrito.

Así, vemos cómo el ritual se altera cuando una supuesta ladrona, al ser nueva en el burdel y al no conocer bien los diálogos, confiesa antes de tiempo, -

(23) "El Jefe de la Policía, dirigiéndose hacia la tumba: Gané el derecho de ir a sentarme y de esperar dos mil años (A los fotógrafos) Ustedes, mírenme vivir y morir. Para la posteridad: disparo. (Tres rayos casi simultáneos de magnesio) - ¡Gané!. Ibid., p. 151.

ya que al modificarse el curso del ritual, el "juez" que la interroga pierde autenticidad. "Le Juge: Ecoute: il faut que tu sois une voleuse modèle, si tu veux que je sois un juge modèle. Fausse voleuse, je deviens un faux juge. C'est clair?"(24).

En diferentes cuadros, encontramos cómo a través de los diálogos es posible entrar en un juego doblemente teatral, en cuya representación, es posible confirmar la apariencia. En el quinto cuadro, por ejemplo, Madame Irma y Carmen, una de sus empleadas, actúan como si ambas estuvieran representando el personaje que tienen asignado dentro de "El balcón": Irma como la Madame y Carmen como su favorita. Su relación, además de parecer artificial, las mantiene en un plano en que se ven necesariamente obligadas a representar una apariencia de realidad. Cada vez que su relación parece trascender hacia una situación más íntima, más humana, ambas se protegen y se escudan tras argumentos menos comprometedores: "Irma, sans regarder Carmen: Chaque fois que je te pose une -- question un peu intime, ton visage se boucle, et tu m'expédies ta fille en pleine gueule" (25). Asimismo, en sus diálogos hay un constante juego que pone en evidencia la confusión entre lo falso y lo verdadero. Este juego permite disolver, una vez más, el ser y el parecer y crear ese ambiente de apariencia en cuya confusión todo puede ser alterado:

(24) "El Juez: Escucha: es necesario que seas una ladrona modelo, si quieres que yo sea un juez modelo. Falsa ladrona, yo me convierto en un juez falso. ¿Está claro?. Ibid., pp. 32, 33.

(25) "Irma, sin mirar a Carmen: Cada vez que te hago una pregunta un poco íntima, tu cara se tuerce, y me largas a tu hija en pleno hocico". Ibid., p. 57.

Irma: (...) C'est le plombier qui s'en va

Carmen: Lequel?

Irma: Le vrai.

Carmen: Lequel est le vrai?

Irma: Celui qui répare les robinets.

Carmen: L'autre est faux? (26).

Por su parte, la "mise en abyme" se manifiesta en ciertos diálogos al revelar la necesidad que tienen los personajes de proyectar su apariencia, necesidad que no es más que el deseo oculto de alcanzar la trascendencia existencial. El Jefe de la Policía, desesperado porque aún nadie ha buscado representar su papel dentro de "El balcón", dice: "Personne encore; Mais j'obligerai mon image a se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se réfléchir, à se multiplier. Irma, ma fonction me pèse. Ici, elle m'apparaîtra dans le soleil terrible du plaisir et de la mort" (27).

Hemos visto cómo se ha plasmado la apariencia en el espacio escénico y en los personajes y sus acciones; con los diálogos también es posible que el público forme parte de esa apariencia, para que con su participación sea uno más de los elementos que conforman "el teatro en el teatro". Esto lo vemos al final, de la obra, cuando Irma al apagar las luces, no sólo las de "El balcón" sino las del teatro, invita al público a salir, haciendo uso de las mismas palabras que como

(26) Irma: Es el plomero que se va. Carmen: ¿Cuál? Irma: El verdadero. Carmen: ¿Cuál? es el verdadero? Irma: El que arregla los grifos. Carmen: ¿El otro es falso?. *Ibid.*, p. 61.

(27) "¡Nadie todavía! Pero yo obligaré a mi imagen a desprenderse de mí, a penetrar, a forzar tus salones, a reflejarse, a multiplicarse. Irma, mi función me pesa. Aquí aparecerá bajo el sol terrible del placer y de la muerte". *Ibid.*, p. 82.

Madame de un burdel ha utilizado a lo largo de la obra. Así, los espectadores son tratados como clientes que han representado el papel de espectadores, en otro escenario imaginado por Genet y en el que sin saberlo han estado siempre involucrados: "Tout à l'heure, il va falloir recommencer... tout rallumer... s'habiller(...) s'habiller... ah, les déguisements! Redistribuer les rôles... endosser le mien... (Elle s'arrête au milieu de la scène, face au public)... préparer le vôtre... juges, généraux, évêques, chambellans, révoltés qui laissez la révolte se figer, je vais préparer mes costumes et mes salons pour demain... il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... Il faut vous en aller... Vous passerez à droite par la ruelle... (Elle éteint une dernière lumière) C'est déjà le matin" (28).

Hasta ahora, hemos descubierto de una manera aislada, las diferentes formas que adopta "el teatro en el teatro" en la escenografía, en los personajes y en los diálogos. Estas partes toman forma a través de "el teatro en el teatro", por ser este recurso la base de la estructura dramática de El balcón. Al ser integradas, interrelacionadas y articuladas, su coherencia nos permite descubrir los significados subyacentes que responden al proceso creativo del autor.

(28) "Muy pronto será necesario volver a empezar... alumbrar todo... vestir - se (...) vestirse... ¡ay, los disfraces! Redistribuir los papeles... encarnar el - mí... (se detiene al centro de la escena, frente al público)... preparar el vuestro... jueces, generales, obispos, chambelanes, rebeldes que dejan la revolución paralizarse, voy a preparar mi vestuario y mis salones para mañana... es necesario que regresen a sus casas, donde todo, no lo duden, es aún más falso que - aquí... Es necesario que se marchen... salgan por la derecha, por el callejón... (apaga una última luz). Es ya de día". Ibid., p. 153.

En nuestra conclusión, queremos recuperar esas partes que hacen posible la doble teatralidad, para que una vez unidas, podamos ir más allá de los significados implícitos de la obra y desentrañemos su complejidad.

CONCLUSIONES.

Las relaciones formales y significativas y sus alcances extra-literarios.

La obra está construida sobre diferentes planos que, intercalados unos con otros, han tenido como base "el teatro en el teatro". Este recurso nos permite reconstruir e interpretar las relaciones formales y significativas de la obra.

Los tonos de voz, las palabras, las diversas apariencias de un mismo personaje, la duplicidad de sus acciones, los espejos, los disfraces, se superponen para que en sus relaciones y contrastes surja la representación de la apariencia bajo diversas y complejas formas literarias.

Así, en los cuatro primeros cuadros se conforman una serie de indicios, que dan pie para que la apariencia se revele por medio de una sinécdoque. En los cuatro cuadros, a pesar de que cada cliente que asiste a "El balcón" busca la representación de una apariencia diferente, surge un contraste que se establece entre los personajes de los tres primeros cuadros y los del cuarto.

En los tres primeros cuadros se representan personajes que ostentan convencionalmente el poder: el obispo, el juez y el general; en el cuarto cuadro se representa un personaje sobre el cual se ejerce el poder: un viejo vestido como mendigo.

Un candil y un gran espejo con marco dorado -que serán siempre los mismos, según indicaciones del autor- decoran los tres primeros cuadros. Tanto el candil como el espejo revelan que todo lo representado está sucediendo simultáneamente en un mismo lugar. Estos objetos dan unidad a los cuadros y enriquecen el contraste con el cuarto cuadro. En este cuadro aparece el viejo como si se reflejara en tres diferentes espejos, ya que hay tres actores que se encargan de imitar sus movimientos. No hay propiamente ni acción, ni diálogos, ni decorado, sino una representación que además, y gracias a los espejos, se repite hasta el infinito.

Al encontrar que todos los objetos que han dado unidad a los tres primeros cuadros han sido sustituidos por un gran espejo que invade el escenario, consideramos que el cuarto cuadro es el mismo espejo de marco dorado que había estado presente en los cuadros anteriores. Así, desprovisto de los objetos que situaban al público dentro de "El balcón", el cuarto cuadro se desprende de todo referente, de todo indicio de realidad y se convierte en la representación misma de la apariencia, apariencia que en los primeros cuadros ha sido representada por sus partes pero que en el cuarto cuadro, una de estas partes, el espejo, se ha convertido en el todo. Esta sinécdoque permite integrar y concluir que todos estos cuadros no han sido más que uno solo, es decir, una gran y compleja escenificación de la apariencia: un teatro dentro de otro teatro.

Por otra parte, en el octavo cuadro, la Reina, el Obispo, el Juez y el General, obligados a representar lo más fielmente posible los personajes que han tenido que sustituir, aparecen con trajes de ceremonia rotos y sucios, desme

suradamente grandes y con una actitud que comprueba su falsedad, su ineptitud y su fracaso para poder copiar la realidad.

En este cuadro, la representación prescinde de ciertos recursos a los que recurre convencionalmente el teatro. Encontramos nuevamente que no hay ni diálogos, ni acción, sino una serie de imágenes que conllevan importantes interpretaciones y en donde la realidad no sólo ha encontrado en la apariencia una forma de representación, sino que hasta la misma apariencia ha podido ser representada por medio de símbolos.

Todos los personajes, con excepción del Jefe de la Policía, aparecen revestidos de una apariencia sobrenatural -debido a los patines y a los disfraces con rellenos- revelando así, que todo aquel que ha logrado la categoría de símbolo alcanza, en la apariencia, una forma de representación que se manifiesta por medio de su imagen, de su alegoría. El Jefe de la Policía, al ser el único que aparece bajo dimensiones naturales, comprueba que no ha alcanzado esa trascendencia existencial necesaria para que su imagen se convierta en un modelo deseable; comprendemos entonces por qué nadie había intentado representarlo dentro de El balcón.

Además en esta escena, vemos cómo los personajes, que han sustituido a las figuras de poder, son exclusivamente reconocidas como tales por un mendigo que forma parte del elenco del burdel. El mendigo es el símbolo del pueblo, así que hasta él ha encontrado en la figura de un personaje de El balcón, una apariencia para ser representado. Por su parte, Chantal, la ex-prostituta convertida en -

el símbolo revolucionario, recibe una bala cuando se presenta ante la Reina; el mensaje implícito es que con su muerte no sólo ha sido destruido el símbolo revolucionario, sino la Revolución misma.

Este cuadro reúne una serie de elementos que ponen de manifiesto ese deseo "intencionalmente" fallido de buscar una representación convencional; para lograr así que el teatro se aparte de su punto de partida y prescindiera de los referentes en los que habitualmente encuentra su relación con la realidad, para que de ello surja, no el símbolo sólo, sino una de las metas fijadas por Genet en su concepción dramática: el "enchevêtrement profond des symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien ne serait dit mais tout pressenti" (1).

El octavo cuadro es una alegoría. Revela la ambigüedad que intencionalmente se busca representar, con objeto de que la apariencia trascienda, no sólo para deformar la realidad, sino para convertirla en una serie de metáforas. Esto hace posible prescindir de todo referente, y alejarse de la costumbre que hasta ahora ha adoptado el teatro occidental en su representación.

"La mise en abyme", por su parte, confiere a la estructura dramática proporciones inusitadas. Este juego de representaciones que se produce a lo largo de la obra revela cómo El balcón nos va sumergiendo cada vez más en las oscuras profundidades de la mente. Y en este desdoblamiento de teatros surgen los medios que hacen posible comunicar estados psicológicos, motivaciones profundas y situaciones oníricas de gran complejidad. Roger confirma esta afirmación ya que bajo la apariencia de revolucionario, revela al final que sólo buscaba el poder.

(1) Ver nota 21, primer capítulo.

Ante tales formas literarias que van cobrando forma paulatinamente en el transcurso de la obra, descubrimos que El balcón es una gran y compleja expresión, una sola expresión en la que actores y espectadores comparten una serie de significados que confrontan y hacen evidente verdades profundas..

De ahí que la obra recurra a un ritual que, como acto de magia, es capaz de modificar las perspectivas de la realidad y producir los cambios sustanciales que producen nuevas apariencias. Estas apariencias deben conducir, no sólo al público en general, sino a cada individuo, a descubrir su identidad -esa identidad profunda que va más allá de la que imagina tener sólo porque posee una serie de objetos materiales.-

El individuo, ante tales descubrimientos, sabe que él también se ha visto obligado a inventar su propio ritual, asumiendo diferentes personalidades, cambiando de disfraces, poniéndose la máscara que mejor se adapte a la ocasión, para que, de esta manera, pueda formar parte del elenco en esta gran actuación sin intermedios que es la vida.

Esta presencia de lo ritual en El balcón nos da la impresión de estar asistiendo a una ceremonia que, llena de símbolos, nos enfrenta a misterios que debemos desentrañar. Ante una atmósfera así, en la que se han desdibujado los límites de la realidad y la ficción, el espectador se ve obligado a tomar parte activa dentro del teatro. Sin su participación, que logra principalmente por la imaginación, quedaría fuera del juego teatral.

Por otro lado, y a pesar de que el autor advierte que su obra no es una sátira, difícilmente podemos dejar de descubrir toda una parodia de ciertos recursos a los que recurren las fuerzas que dominan a la sociedad. Fuerzas como el Ejército, el Gobierno y la Iglesia, se ven ridiculizados al poner al descubierto los ritos a los que suelen recurrir para revestirse de poder y grandeza -ritos, intencionalmente impresionantes- en los que se refugian para asegurar su dominio.

Asimismo, encontramos la necesidad que tienen estas fuerzas de poder de sublimar actitudes o hechos del devenir humano, al revestirlos de esa grandeza que requieren para ser enfocados por el pueblo como fuerzas de dominación. Esto se ve claramente cuando la muerte "accidental" de la prostituta Chantal es aprovechada para hacer de ella un mártir más de ese panteón prefabricado. En ese panteón las figuras de poder han depositado a los héroes, a las víctimas, a los mártires, que como "objetos míticos" han surgido después de la Revolución (2).

Siempre será necesario, como en un juego, disponer, inventar, modificar, lo que sea necesario para que existan esas figuras de poder, esos símbolos, esos mitos, que proporcionan la seguridad de que un "algo" o un "alguien" se ocupe de resolver los problemas que aquejan nuestra existencia. Sólo nosotros, por comodidad, por inseguridad, los hemos inventado y los volveremos a inventar, ya que finalmente, aún con revolución, todo vuelve a lo mismo, todo vuelve a comen

(2) Coincidimos con Martín Esslin, cuando afirma que Chantal es la "Juana de Arco" de la historia al ser considerada "par le pseudo-évêque comme un accessoire de sa propre liturgie" ("por el seudo-obispo como otros de los accesorios de su propia liturgia"). M. Esslin, Op., Cit., p. 217.

zar. Nunca dejará de existir un "Balcón" que proporcione lo necesario para representar esa apariencia de vida en la que, en un "gran teatro del mundo", todos hemos estado siempre involucrados.

En la obra, hemos encontrado todo un universo por descubrir, universo regido con sus propias leyes y en el que Genet capta al hombre en toda la complejidad de la vida. Sólo que al tratar de reproducirla se halla ante el dilema de que la vida ya no puede encajar en los moldes de la tradición.

Por esto, el autor, evidentemente inconforme con la realidad, recurre, para interpretarla, a una visión desfigurada de la misma. Y si se aleja tan radicalmente de la tradición dramática, es porque busca poner en entredicho la realidad y su representación. La obra no sólo muestra la falsedad de los medios a los que recurre el teatro occidental para copiar la realidad, sino la falsedad de la realidad misma que este teatro intenta copiar.

El balcón nos sitúa en la realidad del autor, en su mundo, mundo complejo que nos desconcierta porque nos revela misterios siempre subyacentes en las interrogantes del hombre. Al introducirnos en él, en el mundo de las apariencias, Genet puede liberarse de todos estos pensamientos, adheridos a su mundo onírico al que ha tenido que recurrir a lo largo de su vida.

Si los personajes de El balcón no fueron capaces de fijar su existencia y se vieron siempre obligados a recurrir a las apariencias, Genet en cambio, a tra -

vés de su obra, ha sido capaz de comunicar, en tentativa de exorcismo, todas - aquellas obsesiones que lo habían impulsado a la apariencia y que ahora puede su - perar porque ha conseguido la imagen de un estereotipo: ha sido reconocido y - aceptado como escritor.

Para terminar, es interesante señalar que desde las perspectivas de El balcón, las apariencias hacen posible alterar la realidad con el objeto de obligarnos, gracias a una visión deformada de la misma, a reflexionar sobre lo que realmente somos, y descubrir finalmente, atrás de tantos disfraces, de tantas - máscaras, de tantas falsedades, nuestro verdadero yo. Cada quien tiene su propio ritual, su propio "balcón", cada quien inventa la apariencia o la ilusión que me - jor le permita enfrentar la realidad que quiere o debe vivir.

Introducidos en una atmósfera donde todo se ha alterado, poco a poco nos sentimos en complicidad con las transformaciones que van surgiendo, y ante el mundo de apariencias y falsedades que se va vislumbrando, podemos presentir un inminente peligro existencial. Así bajo nuevas perspectivas, y bajo una manera más intuitiva de conocimiento podemos descubrir esa parte de la vida que difícil - mente hemos aprendido a enfrentar: la muerte.

El balcón es un lugar lleno de libertades, donde descubrimos que to - do lo que hacemos no son más que diversas formas de representación, formas de espectáculo, que nos permiten evadir nuestro verdadero y único destino trágico; ya que al descubrir que no tenemos otro fin que el de la muerte, nuestro recurso para seguir viviendo es la apariencia, la ilusión.

El balcón no es solamente el mundo de los sueños, de las ilusiones o de las pasiones ocultas, es la revelación de la muerte, el punto culminante de lo absurdo, el lugar donde es posible estructurar, a partir de una simbología, la imagen compleja de un teatro que no es más que: "un jeu de miroirs dans un tombeau" (3).

(3) "un juego de espejos en una tumba". Jean Gitenet, "Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet", publicado en Revue Obliques, Op., Cit., p. 73.

BIBLIOGRAFIA.

- 1.- BECKER, ERNEST. El eclipse de la muerte, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- 2.- BONNEFOY, CLAUDE. Jean Genet, Paris, Ed. Universitaires, 1961, Col. Classiques du XXe. siècle.
- 3.- CORNEILLE, PIERRE. L'illusion comique, Paris, Didier, 1970.
- 4.- DALLENBACH, LUCIEN. Le récit spéculaire - Essai sur la mise en abyme, Paris, Ed. du Seuil. 1977, Col. Poétique.
- 5.- DEJEAN, JEAN-LUC. Le théâtre français d'aujourd'hui, Ed. Fernand Nathan, 1971.
- 6.- DOMENACH, JEAN MARIE. El retorno de lo trágico, Barcelona, Ed. Península, 1969.
- 7.- DORT, BERNARD. Théâtre Public, Paris, Ed. Du Seuil, 1967.
- 8.- DOUBROVSKY, SERGE. Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, 1963.
- 9.- ESSLIN, MARTIN. Le théâtre de l'absurde, Paris, Ed. Buchet Chastel, 1963.
- 10.- FOUCAULT, MICHEL. Histoire de la folie, Paris, Union Générale d'editions, 1961.
- 11.- GENET, JEAN. Journal du voleur, Paris, Gallimard, 1982.
- 12.- GENET, JEAN. Le balcon, Marc Barbezat.- L'Arbalète, 1979, Col. Folio.

- 13.- GENET, JEAN. Les bonnes, Marc Barbezat - L'Arbalète, 1981, Col. Folio.
- 14.- GENET, JEAN. Les nègres, Marc Barbezat - L'Arbalète, 1980, Col. Folio.
- 15.- GENET, JEAN. Lettres à Roger Blin, Paris, Gallimard, 1966.
- 16.- GOUHIER, HENRI. L'essence du théâtre, Paris, Ed. Aubier-Montaigne, 1968.
- 17.- HATZFELD, HELMUT. Estudios sobre el Barroco, Madrid, Gredos, 1966.
- 18.- MAGNAN, JEAN-MARIE. Jean Genet, Paris, Ed. Pierre Seghers, 1971, Col. Poètes d'aujourd'hui.
- 19.- NADEAU, MAURICE. Le roman français depuis la guerre, Paris, Gallimard, 1966.
- 20.- ROUSSET, JEAN. Forme et signification -Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel-, Paris, Ed. José Corti, 1967.
- 21.- ROUSSET, JEAN. La littérature de l'Age Baroque en France, Paris, Ed. José Corti, 1970.
- 22.- ROUSSET, JEAN. L'intérieur et l'extérieur, Paris, Librairie José Corti, 1981.
- 23.- SARTRE, JEAN PAUL. Saint Genet comédien et martyr, Paris, Gallimard, 1966.
- 24.- SERREAU, GENEVIEVE. Histoire du Nouveau Théâtre. Paris, Gallimard, 1966.

- 25.- VILAR, JEAN. De la tradition théâtrale, Paris, Gallimard, 1975.
- 26.- WEISZ CARRINGTON, GABRIEL. La máscara de Genet, México, U.N.A.M., 1977, Col. Opúsculos.
- 27.- YLLERA, ALICIA. Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

R E V I S T A S

- 1.- Magazine littéraire, No. 174, Juin 1981, Paris.
- 2.- Revista de la Universidad de México, Vol. XXXII, No. 11, Julio de 1978, México.
- 3.- Revue Obliques, No. 2, 1972, Paris.