

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Modernas



"LAS DIFERENTES FICCIONES EN *EL BALCÓN* DE JEAN GENET"

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (FRANCESAS)

PRESENTA

MARÍA ELENA ISIBASI POUCHIN



MÉXICO, D.F., 2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

À Madeleine Grégoire
In Memoriam

AGRADECIMIENTOS

Agradezco particularmente a la Lic. Alejandra de la Lama por su valiosa asesoría y sus consejos para la redacción de este trabajo.

A mis sinodales, Dra. Laura López Morales, Dra. Claudia Ruiz y Lic. Socorro Lozano, les agradezco sus comentarios y sus aportaciones para la realización de esta tesina.

A la Lic. Marie Paule Simon Leroy, le agradezco sus correcciones y su revisión, las cuales permitieron que el trabajo tomara una mejor forma y se destacaran los puntos importantes.

A todos mis profesores de la licenciatura por haberme formado y enseñado lo necesario para el buen desempeño de mi profesión.

AGRADECIMIENTOS

A ti papá, por tu amor, tus cuidados, tu lealtad, tu apoyo; por haberme enseñado a ir más lejos y no conformarme; por estar siempre ahí cuando más te necesito.

A ti mamá, porque eres mi ejemplo; por tu fortaleza, tu cariño, tu paciencia; por tomarme la mano cuando estoy a punto de caer; por vivir.

A ti Miguel, por tu amor, por tu paciencia, tu buen humor y tu apoyo incondicional.

A ti Sandra, porque gracias a ti sé lo que sé, porque me has enseñado mucho más que leer y analizar; porque eres el mejor ser humano que puede haber y por haberme hecho uno mejor.

A ti Alex, por contradecirme y cuestionarme ya no sólo como hermana sino como ser humano ayudándome a ser mejor.

A ustedes, tíos, Aída, Luis Manuel y María Luisa, por haberme querido desde siempre.

A ti Yolanda, por ser mi amiga incondicional, por apoyarme siempre, por cuidarme y consolarme en los momentos más difíciles. A tu familia, que me acogió como nadie lo había hecho. Gracias.

A ti Constantino, por aguantarme tantos años, por tu cariño de hermano, por demostrarme que siempre puedo contar contigo.

A ti Ana Elena, por tu amistad, por aceptar ser mi hermana.

A todos ustedes, Anna Cristina, Leonor, Isabel, Laura, Adriana, Jesús, José Luis, Miguel Ángel, Cristina, Genaro, Astrea, por aguantarme y quererme.

A ti Belinda, por enseñarme todo lo que puede hacer una mujer sin ayuda de nadie. A ti Verónica, por mostrarme lo pequeño que era mi mundo hasta que llegaste; a toda tu familia.

Je remercie mes oncles et tantes de France. Merci de m'avoir reçue .

Un très grand merci à Jean Marie car, grâce aux conversations que j'ai eu avec lui, j'ai pu approfondir mon analyse.

Pour Dominique, Françoise, Wendy, Delphine et Olivier, mon amour, ainsi que pour Pierre, Nicole, François et Marie Cécile.

Et enfin pour Babeth qui, avec Madeleine, m'a toujours soutenue alors que j'étais en Normandie.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	1
I) Genet: autor y actor del teatro del absurdo.	7
I.1. El movimiento literario.	8
I.2. El teatro de Jean Genet.	11
I.3. Marco teórico para el análisis de <i>El Balcón</i> de Jean Genet.	15
II) La escenografía: elemento necesario para la construcción de ficciones secundarias.	19
II.1. El burdel.	20
II.2. El papel de la escenografía en “El Teatro en el Teatro”.	24
II.2.1. Los biombos.	26
II.2.2. El vestuario y los objetos que pueblan las fantasías.	28
II.2.3. Las máscaras.	39
II.2.4. La función del espejo.	41
III) El lenguaje.	48
III.1. El lenguaje: creador y destructor de figuras.	49
III.2. La ceremonia.	63
CONCLUSIONES.	72
BIBLIOGRAFÍA.	79

INTRODUCCIÓN

Jean Genet nace en una maternidad en París. Abandonado por su madre, es confiado a la asistencia pública y adoptado, posteriormente, por una pareja de campesinos. Aunque piadoso y buen niño, su comunidad lo acusa de robo cuando cumple diez años. Al ver que, a causa de su origen, nunca será aceptado en el seno de la sociedad, el niño Genet decide ser ladrón para llenar la imagen que los otros hacen de él. Su marginación social se acentúa con su homosexualidad y su encarcelamiento. Condenado a vivir encerrado hasta la mayoría de edad, Genet escapa y se enlista en la Legión Extranjera. Sin embargo, al poco tiempo deserta y comienza un largo viaje por Europa durante el cual sobrevive robando y prostituyéndose. Es arrestado y deportado a Francia. Allí es nuevamente encarcelado. En prisión, Genet empieza su carrera de escritor.

De la poesía pasa a la prosa y finalmente al teatro. Aunque los temas de todos sus textos son los mismos (la división del mundo en “justos” y “reprobados”, la inversión del sistema de valores, etcétera), en sus obras dramáticas el autor explora otro espacio que el de la cárcel —excepto en *Haute Surveillance* en donde se retoma la idea del mundo de los convictos ya desarrollada en sus novelas. Un ejemplo de este cambio es la obra que se analizará en esta tesina, *El Balcón (Le Balcon)*.

En este trabajo se pretende demostrar cómo, mediante el uso de diferentes elementos como la escenografía, los objetos que la conforman y el lenguaje, Jean

Genet conduce al lector/espectador a un mundo donde dos ficciones se entrelazan y acaban anulándose.

El estudio de la obra se basará en los principios de la teoría literaria de Gérard Genette expuesta en el capítulo "Voix" de su libro *Figures III* sobre los diferentes niveles de ficción. Este teórico toma como ejemplo, para explicar sus ideas, un texto narrativo, la obra de Marcel Proust. Sin embargo, el primer capítulo de la tesina expondrá el porqué esta teoría también puede ser aplicada al teatro de Jean Genet. El mismo Gérard Genette piensa en Genet cuando habla de metalepsis en su estudio sobre los diferentes niveles narrativos :

D'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou de *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en dérive dans le théâtre de Genet par exemple, (...) Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même...¹

La teoría de Genette parece adecuada para el estudio de *El Balcón* ya que responde a la visión que tenemos de la obra después de haberla analizado. Se trata pues de mostrar cómo a partir de ciertos elementos, Genet logra crear diferentes niveles de ficción en su obra dramática. En el caso específico de *El*

* Las traducciones que aparecen a pie de nota son del autor de esta tesina.

¹ De cierta forma, el pirandellismo de *Seis personajes en busca de autor* o de *Esta noche se improvisa*, en donde los mismos actores son cada cual su turno héroes y comediantes, no es más que una vasta expansión de la metalepsis, como todo lo que deviene de ello en el teatro de Genet por ejemplo, (...) Todos esos juegos manifiestan por la intensidad de sus resultados la importancia del límite que se ingenian en transgredir sin importar la verosimilitud, y lo que precisamente es la narración (o la representación) misma... Gérard Genette, *Figures III*, p.245.

Balcón, Genet echa mano de la escenografía, de los objetos que cada personaje requiere para su escenificación, y del lenguaje que cada cliente adquiere durante la representación.

La primera parte de esta tesina ilustra el movimiento del “Teatro del Absurdo” o “Nuevo Teatro”, presenta al autor de la obra que nos proponemos estudiar explicando el porqué de la elección de este dramaturgo para el trabajo de investigación y, finalmente, explica brevemente la teoría de Gérard Genette, teoría que nos servirá de marco teórico para el desarrollo de nuestro estudio.

La segunda parte del trabajo analiza los diferentes elementos que conforman la escenografía (tales como los biombos y el espejo que refleja la cama destendida de la recámara de Irma —elementos que se reproducen en los tres primeros cuadros de la obra) y los objetos particulares a cada escenificación (como el vestuario de los personajes, los espejos en los cuales se ven reflejados y los objetos de que se provee cada cliente para hacer de su representación una “realidad”).

La tercera y última parte de la tesina estudia el lenguaje que adquieren los clientes a lo largo de su representación y su confusión con el lenguaje propio. Es decir que se verá cómo cada personaje “roba” el lenguaje de la figura de poder que ha escogido poner en escena para después destruirlo a causa de la confusión entre estilos —el del personaje del primer nivel de ficción y el del personaje del segundo nivel de ficción. Finalmente, el lenguaje se revela como parte importante

de la ceremonia —la cual implica también el uso de objetos. Ésta la llevan a cabo los clientes para poder apropiarse de la personalidad de “otro”, y conforma una parte indispensable para la construcción de “realidades” alternativas.

Las comillas en la palabra “realidad” son necesarias puesto que nunca se define lo que es. Parecería que lo que pasa fuera del burdel —la revolución— es real. Sin embargo, también se puede interpretar que la escena de Roger con Chantal y los revolucionarios es una representación más en una de las habitaciones de la casa de ilusiones de Madame Irma. Por esta razón se llega a la conclusión de que la “realidad” en esta obra es indefinible.

Durante el análisis de la obra veremos cómo los elementos escenográficos, los objetos y el lenguaje no sirven más que para dar una ilusión de “realidad”. Es decir que, mientras se hacen cómplices de los personajes llenando la escena de sus funciones para hacerla más real, también los traicionan porque nunca materializan la “realidad”: los objetos quedan hechos ruinas y el lenguaje se manifiesta robado y por lo tanto inútil para la representación de una fantasía. En conclusión, las diferentes creaciones en las habitaciones del “Gran Balcón” — nombre del burdel en la obra— no han servido para nada o, aun peor, los clientes se han despojado de sus personalidades diegéticas para construir sus personalidades metadiegéticas. Al mostrarse imposible la materialización de la realidad metadiegética —a causa de la “falsedad” /imitación de los objetos y de la falsa apropiación del lenguaje, puesto que nunca les ha pertenecido—, los clientes

se quedan sin nada: el primer nivel de ficción —personalidad diegética— y el segundo —personalidad metadiegética— se ven anulados el uno por el otro y vice-versa.

I) GENET: AUTOR Y ACTOR DEL TEATRO DEL ABSURDO

*"Genet fait [de la représentation] l'objet même de son théâtre, il la met en scène, il l'exalte. Son théâtre est au sens propre du terme, théâtre de la représentation: non seulement théâtre dans le théâtre, mais encore théâtre sur le théâtre. Un théâtre doublement théâtral. Ajoutons toutefois que pareille opération ne va pas sans mettre en cause ce théâtre de la représentation lui-même, Genet ne le célèbre que pour mieux le détruire."*²

Bernard Dort. *Théâtre Réel*.

1.1. El movimiento literario del Teatro del Absurdo

La aspiración del teatro de posguerra era la de lograr una descripción de la condición humana. El surgimiento del Nuevo Teatro o Teatro del Absurdo fue prueba contundente de esta ambición. Ionesco, Beckett, Arrabal, Adamov, Tardieu y Genet, entre otros, sin haber querido crear ninguna escuela, marcaron la pauta de este movimiento literario que revolucionaría en poco tiempo tanto la concepción de teatro que se tenía hasta entonces como las opiniones y mentalidades de los espectadores. Sin embargo, este teatro vanguardista no es del todo innovador. Podemos encontrar sus orígenes desde la antigüedad hasta el teatro de Molière, pasando por las obras de William Shakespeare. Lo que hace del Nuevo Teatro una nueva propuesta es la mezcla de los diversos elementos que se pueden encontrar en los clásicos:

² "Genet hace [de la representación] el objeto mismo de su teatro, la pone en escena, la exalta. Su teatro es en el sentido propio del término, teatro de la representación: no solamente teatro en el teatro, sino también teatro sobre el teatro. Un teatro doblemente teatral. Agreguemos, sin embargo, que tal operación no se desarrolla sin poner en duda el mismo teatro de la representación, Genet sólo lo celebra para mejor destruido." Bernard Dort, *Théâtre Réel. Essais de Critique 1967-1970*, p. 179.

Les mouvements d'avant-garde ne sont jamais tout à fait nouveaux et sans antécédents. Le Théâtre de l'Absurde est un retour à des traditions anciennes, même archaïques. Sa nouveauté tient à la combinaison assez insolite de ces antécédents ³.

Las tradiciones que los autores del Teatro del Absurdo retoman, según Martin Esslin, son cuatro : la del llamado teatro "puro", es decir los efectos del circo, de los juglares, de los acróbatas, de los forcados o de los mimos; la de las "payasadas", bufonías y escenas burlescas; la del "nonsense" en el sentido inglés de la palabra; y la de la literatura de sueño y de imaginación, generalmente con contenido alegórico ⁴.

Es interesante ver cómo los dramaturgos del Teatro del Absurdo manejan estas tradiciones y crean un teatro que responde a las necesidades de la época en la que escriben. Su época es complicada : es un tiempo de posguerra donde se perdió la fe en la religión, en el progreso y en las instituciones. La existencia del hombre parece absurda. ¿Qué se entiende por "absurda"? Sartre y Camus definen este término relacionándolo estrechamente con la ansiedad existencial evidente en la década de los cincuenta. Lo absurdo es, en la mayoría de los casos, entendido como "ridículo". Sin embargo, los filósofos existencialistas nos ofrecen otra definición. Según ellos,

³ Los movimientos vanguardistas jamás son totalmente nuevos y sin antecedentes. El Teatro del Absurdo es un retorno a tradiciones antiguas, incluso arcaicas. Su novedad radica en la combinación bastante insólita de estos antecedentes. Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, p.305.

⁴ *Ibid.*, p.306.

dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité ⁵.

Tanto existencialistas como dramaturgos del Nuevo Teatro concuerdan en lo que se debe comprender por "absurdo" sin embargo, el sentimiento de "vida sin sentido" de la sociedad encuentra su expresión sólo en el Teatro del Absurdo :

De bien des manières, le théâtre de Sartre et de Camus représente moins bien leurs philosophies que ne le fait le Théâtre de l'Absurde, si l'on distingue l'expression artistique de l'expression philosophique de leurs théories. (...) Le Théâtre de l'Absurde a renoncé à argumenter de l'absurdité de la condition humaine, il la *montre* simplement dans l'existence, c'est-à-dire que des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence ⁶.

Se puede decir que las teorías existencialistas son llevadas a la práctica por Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, Tardieu, etcétera.

Si bien es verdad que cada dramaturgo trata diferentes temas (por ejemplo la necesidad de "no estar ahí" de Beckett, la inutilidad del lenguaje de Ionesco, las apariencias de Genet), también es verdad que los reúne la angustia de la devastadora guerra mundial de 1939-1945. El individualismo de los personajes de

⁵ en un universo privado, de pronto, de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero. Este exilio no tiene recursos ya que es privado de recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su escenografía, es probablemente el sentimiento de lo absurdo. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p.20.

⁶ De muchas maneras, el teatro de Sartre y de Camus no representa tan bien sus filosofías como lo hace el Teatro del Absurdo, si se distingue la expresión artística de la expresión filosófica de sus teorías. (...) El Teatro del Absurdo renunció a argumentar sobre lo absurdo de la condición humana, simplemente la *muestra* en la existencia, es decir que imágenes concretas ilustran sobre el escenario lo absurdo de la existencia. Martín Esslin. *op.cit* p.21.

las obras de teatro, el egoísmo, el egocentrismo, la soledad, la incomunicación junto con la codependencia, el amor/odio y la angustia frente a la muerte son temas que se reencuentran en los diferentes autores. Todos coinciden en mostrar una humanidad incoherente que lleva a los individuos ya sea a la repetición interminable de sus acciones, movimientos y diálogos o a su propia muerte como última salvación o perdición.

1.2. El teatro de Jean Genet

El tema que aquí compete no es el estudio del Teatro del Absurdo en la totalidad de sus expresiones. Lo que nos interesará en esta tesina será ver cómo uno de los protagonistas de este Nuevo Teatro, Jean Genet, logra poner en evidencia lo absurdo de la condición humana.

La razón por la cual nos enfocaremos en este autor es porque éste no intenta demostrar nada. Su intención es purificarse a sí mismo, liberarse del “demonio” que lo invade desde su infancia. Busca su identidad escribiendo, y escribiendo se “desposee” de su mal. Es de esta manera como Jean-Paul Sartre describe al genio que encarna Genet : el niño-ladrón, el joven-homosexual, el pedófilo-prisionero de segunda se encuentra consigo mismo cuando escribe⁷. Es el ejemplo perfecto del hombre que crece, se hace, vive y se destruye solo. La

⁷ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet. Comédien et Martyr*, p. 602.

soledad, la incomprensión de todos hacia él, la angustia de ser y la decadencia son parte de su vida real. Encarnación de ese hombre sin futuro de la posguerra, Genet se describe a sí mismo en sus obras.

Tal como lo dice Sartre, Genet es un "paria"; pertenece a la sociedad de los marginados. Etiquetado desde chico como *malo*, sin padre ni madre, sin orígenes y sin pasado, el niño del reformatorio no existe, no es. Para ser tiene que decidirlo. La sociedad lo señala y lo llama ladrón y decide serlo. No es extraño que haya decidido robar considerando su concepción de ser: puesto que él no es, tampoco posee nada; es por esta razón que, para él, el poseer cosas es un medio para conseguir ser: "Epave d'une société qui définit l'être pour l'avoir, l'enfant Genet veut avoir pour être"⁸. Al robar se hace dueño de algo que no le pertenece: el robo no es más que una apropiación imaginaria del mundo material. Genet no llena los requisitos indispensables para ser bueno y siendo malo logra introducirse en el mundo social como elemento necesario para mantener el equilibrio humano. Jean-Paul Sartre expone en su estudio sobre Jean Genet esta idea de equilibrio cuando explica la división del mundo en dos: los buenos y los malos. Los primeros son necesarios para los segundos y vice-versa; es así cómo se mantiene la armonía dentro de la sociedad:

la société, dans sa sagesse, a créé, si j'ose dire, des méchants professionnels. Ces «hommes de mal» sont aussi nécessaires aux

⁸ "Hijo perdido de una sociedad que define el ser por el tener, el niño Genet quiere tener para ser." *Ibid.*, p.18.

hommes de bien que les filles de bordel aux honnêtes femmes: ce sont des abcès de fixation; pour un seul sadique, combien de consciences apaisées, clarifiées, tranquillisées⁹.

Genet separa a la humanidad en dos : el mundo de los justos y el mundo de los reprobados; así lo demuestran tanto su obra narrativa como la poética, pero sobre todo su obra dramática.

En términos del propio autor, los personajes de sus representaciones son la "escoria" de la civilización occidental (prisioneros, sirvientes, prostitutas, negros, revolucionarios...). Estos desean pertenecer al mundo de los justos; juegan a ser patronos, aristócratas, blancos, es decir a ser figuras estereotipadas de la "buena sociedad". Para aparentar ser lo que desean ser se adueñan del lenguaje de esta sociedad y de los objetos y escenarios que la caracterizan.

Este juego de los personajes, el hecho de "poner en escena" la realidad en la que viven pero tomando, cada cual su turno, el papel de los "buenos" es lo que conocemos como teatro en el teatro, es decir que, ya sobre el escenario, se monta una ficción alternativa creada esta vez, al parecer, solamente por los personajes de la obra¹⁰. La creación de estos diferentes niveles de ficción dramática es lo que caracteriza al teatro de Genet.

⁹ la sociedad, en su sabiduría, creó, me atrevo a decir, malvados profesionales. Estos "hombres de mal" son tan necesarios para los hombres de bien como las chicas de burdel para las mujeres honestas: son abscesos de fijación; por un solo sádico, cuántas conciencias apaciguadas, purificadas, tranquilizadas. *Ibid.*, p.41.

¹⁰ Ésta es la perspectiva del espectador

La intención de Genet al recurrir al teatro *sobre* el teatro, como lo denomina Bernard Dort en su libro *Théâtre Réel*, es exponer los disfraces más que los propios cuerpos de los actores : el actor

ne cesse de déclarer sa comédie. Ce n'est ni un personnage copié du réel ni son propre corps qu'il montre sur la scène, c'est un assemblage de masques et de faux-semblants, c'est un perpétuel leurre¹¹.

Se trata de rescatar la esencia de la condición absurda del ser humano y Genet usa este recurso, el teatro en el teatro, para llegar a su cometido.

“Teatro de la representación”, este término, aunque parece ambiguo, describe al teatro de Jean Genet : el actor representa a un personaje que a su vez caracteriza a otro personaje, todo se vuelve tan confuso para el espectador que sale a relucir lo absurdo de la realidad del hombre. La intención de este trabajo es precisamente mostrar cómo Genet maneja el recurso de la duplicidad de la ficción en el teatro en la obra *El Balcón* y las consecuencias para los personajes en su intento por construir otra realidad.

¹¹ no deja de mostrar su comedia. No es ni un personaje copiado de lo real ni su propio cuerpo que muestra en escena, es un conjunto de máscaras y falsos-semblantes, es una perpetua ilusión. Bernard Dort. *op.cit.*, p. 179.

1.3. Marco teórico de análisis de *El Balcón* de Jean Genet

La teoría que Gerard Genette expone en el capítulo V, "Voix", de su libro *Figures III*, permite mostrar cómo se van creando las diferentes ficciones que se construyen en *El Balcón*. Aunque Genette aplica su teoría únicamente a textos narrativos, a novelas (específicamente a la novela de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*), nos parece correcta y pertinente para el estudio de la obra de Jean Genet. Para mostrar que la teoría de Genette es aplicable al teatro hemos decidido explicarla y adaptarla al drama para que así se haga evidente la coherencia de su aplicación en el análisis de la obra de Genet.

Según Genette, en cualquier tipo de obra existen diferentes niveles de narración o niveles narrativos. La historia que se cuenta (la diégesis) constituye el nivel diegético; la historia que se cuenta dentro de la historia forma el nivel metadiegético; y finalmente el acontecimiento en sí compone el nivel extradiegético. Nos enfocaremos únicamente a los dos primeros niveles.

Gérard Genette propone varios ejemplos para ilustrar su teoría. Uno de ellos es *Las mil y una noches*¹². La historia de la joven muchacha que, temerosa de morir, descubre que al contar una historia diferente cada noche compra una día más de vida, llena el nivel diegético de la narración; el nivel metadiegético se manifiesta cuando la heroína le cede la palabra a los personajes que ha creado.

¹² Gérard Genette, *op.cit.*, p.227.

Estas historias secundarias que no tienen relación alguna con la situación de Serezada, son acontecimientos contados dentro de la diégesis principal. En este caso los niveles quedan bien separados puesto que el anochecer marca el paso al nivel metadieético, y el amanecer el regreso al nivel diegético.

¿Por qué consideramos que esta teoría es válida para el teatro o, por lo menos, para el teatro de Jean Genet?

El teatro de este autor se basa en la creación de una multiplicidad de ficciones a partir de la primera historia dramática, o sea el primer nivel de ficción. En *El Balcón* la primera "realidad", la historia, la primera ficción es la de un prosúbulo -"El Gran Balcón"- que tiene como objetivo satisfacer las fantasías de los diversos clientes, mientras se lleva a cabo una revolución al exterior de sus muros (nivel diegético). Las escenificaciones que coordina la patrona y en las que actúan las prostitutas para cubrir la solicitud de cada cliente son historias dentro de la historia principal (nivel metadieético).

El siguiente cuadro resume la teoría de niveles diegéticos de Genette e introduce la aplicación de ésta al teatro con el cambio de algunos términos :

TEXTO NARRATIVO		TEXTO DRAMÁTICO	
NIVEL DIEGÉTICO	Historia de Sherezada. Se ve obligada, para sobrevivir, a contar historias.	1er NIVEL DE FICCIÓN	Los clientes acuden a un prostíbulo llamado el "Gran Balcón" y hay una revolución fuera de sus muros
NIVEL METADIE- GÉTICO	Acontecimientos contados en la historia principal: historias que cuenta Sherezada, del anochecer al amanecer.	2do NIVEL DE FICCIÓN	La creación de las fantasías de los clientes

Si bien la teoría de Genette parece adaptarse al arte dramático, algunos términos deben ser transformados para que haya una coherencia en el análisis de la obra estudiada. Los términos que derivan de "diégesis" serán conservados aunque usaremos a la par los términos de "primer nivel de ficción" al referirnos a la diégesis, y "segundo nivel de ficción" al hablar de la metadiégesis —tal como se muestra en el cuadro.

En síntesis, estas historias del segundo nivel de ficción adquieren una importancia tal que se vuelven indispensables para el desenlace de la primera

ficción. Sin ellas, el espectador no reacciona de la manera en que Genet espera que reaccione. La representación de estos mundos “deseados” por los clientes del burdel son ceremonias, casi religiosas : “... il s'agit de rendre à la représentation théâtrale son caractère de cérémonie et d'en refaire un acte...”¹³. Estos rituales no sólo permiten la evasión y el desdoblamiento de los personajes, el enfrentamiento de dos planos sociales, la crítica acérrima del sistema, el juego de espejos, y la “mise en abîme” que al prolongar todo al infinito acaba por distorsionar y borrar todo, sino que también nos lleva a todos a comprender lo absurdo de la condición humana.

¹³ “...se trata de devolver a la representación teatral su carácter de ceremonia y de volverla a hacer un acto...”. Bernard Dort. *op.cit.* p. 178.

**II) LA ESCENOGRAFÍA: ELEMENTO NECESARIO PARA LA
CONSTRUCCIÓN DE FICCIONES SECUNDARIAS.**

II.1. El Burdel

En el teatro de Jean Genet, la escenografía desempeña un papel fundamental. Puesto que se trata de “teatro de la representación” o de un teatro que tiene como objeto la representación de las apariencias, la escenografía cumple con una doble función: por una parte, la tradicional, que es la de decorar la escena coherentemente con la historia de la obra y, por otra, la de construir o “desconstruir” historias sucesivas a la primera.

Genet decide situar su obra en una ciudad que está a punto de colapsarse frente a la amenaza de una revolución. La primera historia (o primer nivel de ficción) se desarrolla dentro de un burdel en el cual se crean realidades alternativas (segundo nivel de ficción) con el objeto de satisfacer a los clientes. Estos últimos esperan encontrar en el burdel un orden que ya es inexistente en su mundo y por el cual sienten nostalgia y necesidad.

¿Porqué escoge el autor un burdel como escenario? Para Sartre como para Serreau¹⁴, el burdel es el espacio de la liberación sexual, el lugar de los deseos anárquicos de poder y de la satisfacción absoluta de las fantasías de grandeza de los hombres : “N’importe qui peut y assouvir, sous le déguisement de son choix,

¹⁴ Geneviève Serreau, *histoire du “nouveau théâtre”*.

ses rêves secrets de puissance et de virilité, sa folie de grandeur"¹⁵. Resulta curioso ver cómo en un estado que está a punto de dejar de existir a causa de una revolución, el prostíbulo se llena de clientes ávidos de recrear en su persona funciones del orden preestablecido. Parecería que esta casa de ilusiones no es el lugar apropiado para buscar soluciones al conflicto revolucionario del "exterior", ya que es todo lo contrario al sistema —aunque al mismo tiempo es parte del sistema. Desde este momento notamos que una de las intenciones de la obra es mostrar la alternancia entre el bien y el mal.

La prostitución es la "costumbre" más antigua en la historia de la humanidad e incluso se podría pensar en ella como una "institución" y, aunque ha sido criticada y reprimida, ha seguido existiendo porque forma parte de la cultura de la humanidad. Según Simone de Beauvoir, "L'hétaïrisme (...) suit l'humanité jusque dans sa civilisation comme une obscure ombre portée sur la famille"¹⁶. Es tolerada tanto por hombres como por mujeres como un mal necesario para el equilibrio y la buena salud de la sociedad. Simone de Beauvoir cita a Mandeville para ilustrar esta idea :

Il faut des égouts pour garantir la salubrité des palais, disaient les Pères de l'Église. Et Mandeville dans un ouvrage qui fit bruit « Il est évident qu'il existe une nécessité de sacrifier une partie des femmes pour conserver l'autre et pour prévenir une saleté d'une

¹⁵ "Cualquiera puede saciar, bajo el disfraz de su elección, sus sueños secretos de poder y de virilidad, su delirio de grandeza". *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ El hetainismo (...) sigue a la humanidad como una oscura sombra llevada sobre la familia hasta dentro de su civilización. Simone de Beauvoir citando a Morgan en *Le Deuxième Sexe. L'expérience vécue*, p.376.

nature plus repoussante. » . (...) La prostituée est un bouc émissaire; l'homme se délivre sur elle de sa turpitude et il la renie ¹⁷.

Es decir que la prostitución no sólo es aceptada como una realidad por el conjunto de la sociedad sino que incluso es reconocida por la institución que la condena (la Iglesia) como un regulador que frena una evolución negativa de la sociedad.

Hemos visto cómo, aun cuando la prostitución es reprobada, ésta sigue siendo tolerada por el conjunto de la sociedad. La virtud del matrimonio existe en comparación con el pecado del sexo; es un enfrentamiento necesario del bien contra el mal. Uno es gracias al otro y vice-versa, ambos se necesitan. Así como el matrimonio es una institución, su contrario -en este caso la prostitución- lo es igualmente. Para Beauvoir, "Le mariage (...) a comme corrélatif immédiat la prostitution. (...) Par prudence, l'homme voue son épouse à la chasteté mais il ne se satisfait pas du régime qu'il lui impose"¹⁸. El hogar es el símbolo del bien y el prostíbulo el símbolo del mal; y ambos son inamovibles y concretos. La diferencia entre el primero y el segundo es que en el segundo los hombres, además de ser los poderosos (al igual que en sus hogares), pueden satisfacer todas

¹⁷ Se necesitan alcantarillas para garantizar la salubridad de los palacios, decían los Padres de la Iglesia. Y Mandeville en una obra que hizo escándalo: «Es evidente que existe una necesidad de sacrificar una parte de las mujeres para conservar la otra y para prevenir una suciedad de naturaleza más repelente. ». (...) La prostituta es un chivo expiatorio; el hombre se libera en ella de su torpeza y la niega. Mandeville citado por Simone de Beauvoir en *Le Deuxième sexe. L'expérience vécue*, p. 376.

¹⁸ "El matrimonio (...) tiene como correlativo inmediato la prostitución. (...) Por prudencia, el hombre consagra a su esposa a la castidad pero él no se satisface del régimen que le impone a ella." *Loc.cit.*

sus pulsiones violentas y pecaminosas sin que nada ni nadie los juzgue, porque ¿quién se atrevería a juzgar mal cuando se vive en el Mal?

L'ÉVÊQUE: (...) Ici il n'y a pas la possibilité de faire le mal. Vous vivez dans le mal. Dans l'absence de remords. Comment pourriez vous faire le mal? *

La nostalgia de los clientes por reencontrar cierto sentido los lleva a esta institución que aparentemente es contraria al orden preestablecido. Esta búsqueda es incoherente puesto que el burdel representa una trasgresión del sistema.

Si Genet escoge un burdel como escenario de su obra es porque un prostíbulo es un lugar ambiguo, un espacio en donde las cosas permanecen por siglos sin cambiar, al mismo tiempo que se mueven y mutan sin cesar (las escenificaciones de Madame Irma aunque se repiten sin cesar a petición de sus clientes, nunca son idénticas las unas a las otras). El burdel, como institución, da seguridad a los clientes que temen de la inestabilidad que trae consigo la revolución. Pero el sexo es trasgresor, es destructor del orden, es decir que no puede ser considerado pilar de lo preestablecido. Jeffrey Weeks piensa que Genet, a pesar de estar de acuerdo con los de la "buena sociedad" en que el sexo es amenazante, ve en él una posibilidad de acabar con el régimen :

autores más o menos contemporáneos como Georges Bataille y Jean Genet, celebran el sexo como peligró y trasgresión. Al igual

* Todas las citas extraídas de *Le Balcon* y seguidas por el símbolo * provienen de la edición de Gallimard de la obras completas de Jean Genet y fueron traducidas por el autor de esta tesina.

* EL OBISPO: (...) Aquí no hay posibilidad de hacer el mal. Viven en el mal. En la ausencia de remordimientos ¿Cómo podrían hacer el mal? p. 43.

que los absolutistas cristianos, parecen ver la sexualidad como una amenaza al individuo, a la sociedad e incluso al universo. Pero, a diferencia de los absolutistas, consideran que así debe ser. El sexo trasgresor es una manera de romper con la tiranía del orden existente.²⁰

El burdel adquiere dos sentidos, uno concreto —el prostíbulo como espacio físico— y uno abstracto —como espacio en donde se construyen y destruyen fantasías sexuales. Es institución y revolución a la vez. Es precisamente por esta dualidad que pensamos que Genet escogió este espacio para su obra *El Balcón*.

No cabe duda de que los clientes del burdel están en la búsqueda de la ilusión de un orden que ya no es tangible en medio de la revolución que se lleva a cabo afuera de los muros del “Gran Balcón”. Sin embargo, éstos no son los únicos: la revolución es otra clase de búsqueda, una búsqueda más radical, una que implica destrucción para que la construcción de algo mejor sea posible. Veremos que en el espacio de los revolucionarios, esta construcción es tan fantástica como las escenificaciones de Madame Irma.

II.2. El papel de la escenografía en el teatro en el teatro

Como mencionamos en el primer capítulo, el teatro en el teatro es un teatro de la representación. Su objetivo es crear una doble teatralidad, es decir

²⁰ Jeffrey Weeks. *Sexualidad*, p.103.

que, ya en un primer nivel de ficción se pone en escena otro nivel de ficción: como en un juego de espejos en donde una imagen se multiplica al infinito.

Una de las manifestaciones más conocidas del teatro en el teatro es la "mise en abîme". Esta expresión define el recurso literario de representar a una escala más pequeña lo que está sucediendo a gran escala. La intención de este recurso es hacer evidente una situación que podría perderse en un marco general. Chris Baldick explica el término; para él la "mise en abîme" es

a term coined by the french writer André Gide (...) to refer to an internal reduplication of a literary work or of part of a work. Gide's own novel, *Les faux monnayeurs* (1926), provides a prominent example: its central character, Edouard, is a novelist working on a novel called *Les faux monnayeurs* which strongly resembles the very novel in which he himself is a character. The "Chinese box" effect of "mise en abîme" often suggests an infinite regress, an endless succession of internal duplications²¹.

El Balón de Jean Genet es una "mise en abîme" porque la intención de la obra es mandar imágenes que se reflejan al infinito como en un juego de espejos. El autor utiliza varios recursos para crearla, uno de ellos es la escenografía. En ella se manejan elementos como los biombos, el vestuario (junto con los objetos que lo acompañan) y las máscaras; finalmente, los elementos que crean esta "mise en abîme", esta duplicidad del teatro son los espejos, las cámaras fotográficas y

²¹ un término acuñado por el escritor francés André Gide (...) para referirse a una reduplicación interna de un texto literario o de parte de un texto. La propia novela de Gide, *Les faux monnayeurs*, provee de un ejemplo prominente: su personaje principal, Edouard, es un novelista que trabaja en una novela llamada *Les faux monnayeurs*, la cual se parece considerablemente a la misma novela en la que él mismo es un personaje. El efecto de "caja china" de la "mise en abîme" sugiere a menudo una regresión infinita, una sucesión interminable de duplicaciones internas. Chris Baldick, *Concise dictionary of literary terms*, p. 158.

los ojos del otro. Algunos objetos están presentes a lo largo de toda la obra (por ejemplo los biombos), otros sólo aparecen en un solo cuadro por ser exclusivos de la creación de alguna segunda ficción específica (la peluca con piojos del vagabundo).

La “mise en abîme”, en la obra de Genet, se cristaliza frente al espectador en el cuarto cuadro donde los movimientos de un vagabundo se reflejan en tres espejos : “C’est une chambre dont les trois panneaux visibles sont trois miroirs où se reflète un petit Vieux (...) Tous les gestes du petit Vieux se reflètent dans les trois miroirs”^{*}.

II.2.1. Los biombos.

Los biombos son parte de la escenografía de *El Balcón* y su presencia puede interpretarse de diferentes maneras. Por una parte, visto que se trata de una obra teatral (en la realidad, en el nivel extradiegético), no es raro que se los requiera puesto que tanto en los camerinos como en escena son necesarios para los cambios de vestuario, es decir para adquirir la apariencia que exige el personaje que se está interpretando.

* Es una recámara cuyos tres paneles visibles son tres espejos en los cuales se refleja un Viejo (...) Todos los movimientos del Viejo se reflejan en los tres espejos. p. 63.

Por otra parte, como es un teatro en el teatro, los biombos hacen que la duplicidad sea evidente para el espectador, es decir que además de los límites del escenario (escaleras, cortinas que separan los camerinos del escenario...), con los biombos se crea un espacio diferente, uno que ya no pertenece al teatro —espacio físico— pero que tampoco pertenece a la acción que se está llevando a cabo frente a los ojos del espectador. Aquí los biombos son el preámbulo del segundo nivel de ficción sin serlo aún.

Si bien los biombos no cambian de lugar, sí cambian de color y su presencia tiene un significado más amplio.

Los biombos tienen diferentes funciones. Una de ellas es la de esconder algo. En “El Gran Balcón”, tomando en cuenta que se trata de un prostíbulo, lo que se quiere ocultar es lo que sucede dentro de las habitaciones (segundo nivel de ficción). Aunque su ubicación en cada habitación es la misma para recordar al espectador que todas las puestas en escenas que está presenciando se llevan a cabo en un mismo lugar, el burdel, los biombos cambian según lo que se está escenificando en cada habitación. Es por esta razón que consideramos que los biombos son parte tanto del primer nivel de ficción como del segundo. Dentro del segundo nivel de ficción, los colores de los biombos adquieren gran importancia: en la recámara del obispo son de satín rojo,

Le décor semble représenter une sacristie, formée de trois paravents de satin, rouge sang. Dans le paravent du fond une porte est ménagée.

en la del juez son de color café y en la del general son de color verde oscuro,

Trois paravents disposés comme les précédents, mais vert sombre**.

Todos estos colores están relacionados con las funciones sociales que están representando los clientes del "Gran Balcón". Los biombos forman parte de la escenografía de cada representación pero "detrás" sólo queda el burdel (primer nivel de ficción).

La casa de ilusiones de Madame Irma se encarga de proveer lo necesario para escenificar las ficciones alternativas que quieren experimentar los asiduos del burdel. Los objetos son indispensables para la adquisición de las personalidades de los personajes. Es por esta razón que el color de los biombos (escogido tanto por los clientes como por Madame Irma) es tan importante para la representación de las fantasías de cada uno de los clientes.

II.2.2. El vestuario y los objetos que pueblan las fantasías.

A lo largo de toda la obra se nos presentan personajes cuyo deseo es adquirir personalidades estereotípicas de la sociedad occidental : un obispo, un

* La escenografía parece representar una sacristía, formada de tres biombos de satin rojo sangre. En el biombo del fondo una puerta es instalada. p. 39.

** Tres biombos puestos como los anteriores, pero verde obscuro. p. 55.

juez, un general y un vago. Estos representan el *modus operandi* de la sociedad —o por lo menos de la sociedad que está a punto de colapsarse ante una revolución. Los personajes se proveen de objetos para representar la función que han escogido. El vestuario es uno más de los elementos que exigen de Madame Irma para la realización de su fantasía (“...c'est elle qui apprécie la robe, la coiffure qui sont des moyens destinés à séduire l'homme...”²³). Este elemento está pues presente en la totalidad de los cuadros de la obra y aunque los disfraces son diferentes, según lo que está aparentando ser cada cliente, su función es la misma: crear esta segunda “realidad” deseada, soñada, imaginada y producida en un burdel.

Sin embargo, el vestuario no sólo procura la creación de una segunda ficción, y permite que los clientes, al disfrazarse, adquieran una nueva apariencia, sino que también los transforma y les otorga protección frente a un mundo exterior al que no pueden enfrentarse. Con sus disfraces, los personajes son capaces de adoptar la apariencia de quienes han escogido representar y de traspasar los muros del burdel. Con su vestuario tienen la posibilidad de asumir una función predeterminada. Ésta depende de la autenticidad de los disfraces por esto es tan importante :

L'ÉVÊQUE: Dans le temps, -dans le temps ou dans un lieu- il existe peut-être de hauts dignitaires chargés de l'absolue dignité, et revêtus d'ornements

²³ “...es ella quien valora el vestido y el peinado, los cuales son medios destinados a seducir al hombre...”. Simone de Beauvoir. *op.cit.*, p.386.

véritables... (...) vous croyez que toute notre vie nous allons nous contenter d'un simulacre? *

Si bien es cierto que la función depende del vestuario, también es cierto que ésta ensucia la pureza del vestuario

L'ÉVÊQUE: ...La pureté ornementale, notre luxueuse et stérile —et sublime— apparence est rongée. Elle ne se retrouvera plus: soit.

Podemos decir que a la vez que los disfraces construyen a los personajes y permiten la adquisición de una personalidad y de una función, esta función acaba destruyendo a su creador en cuanto se vuelve activa.

En el primer cuadro de la obra surge la figura espiritual, el poder sobre la mente: el obispo. El personaje que tiene la fantasía de convertirse en el representante de la Iglesia no es más que un ciudadano común que recuerda o mejor dicho interpreta un papel basándose en el conocimiento que tiene de dicha función.

En este punto comienza el segundo nivel de ficción. El personaje crea una ficción independiente al primer nivel de ficción en una de las habitaciones del burdel. Todo está dispuesto para que el deseo de este cliente sea colmado. El cuarto es una sacristía, hay un enorme crucifijo español, un sillón amarillo y el

* EL OBISPO: Antaño, —en algún tiempo o en algún lugar— existen altos dignatarios cubiertos de absoluta dignidad, vestidos con ornamentos verdaderos... (...) ¿cree usted que toda nuestra vida nos conformaremos con un simulacro. p. 115.

** EL OBISPO: (...) La pureza ornamental, nuestra lujosa y estéril —y sublime— apariencia es desgastada. No se reencontrará jamás: así sea. pp. 118-119.

personaje está vestido de capa y mitra, calza zancos. La capa lo hace ver demasiado ancho de hombros y los zancos lo hacen parecer gigantesco.

Para el espectador no queda muy claro lo que sucede (por ser éste el primer personaje que se transforma en escena). Sólo se ve cómo dos mujeres desvisten a un hombre vestido de obispo. Es lógico que se piense que éste, al haber terminado alguna de sus funciones eclesiásticas, se está cambiando. Sin embargo, resulta desconcertante la presencia de la mujer en bata de encajes y la cama destendida que se refleja en el espejo. A medida que avanza la acción y que el diálogo acompaña los gestos de los personajes, el espectador se da cuenta de que se trata de un hombre común que satisface su ilusión de ser obispo en el burdel en el que Madame Irma monta teatralmente las peticiones de sus clientes.

Es interesante ver cómo la puesta en escena es cuidadosa hasta en el mínimo detalle: el sillón es amarillo —el amarillo es el color del Vaticano; el crucifijo —español— es enorme y podríamos pensar que la escena se desarrolla efectivamente en España (considerando que es en este país en el que hubo una guerra civil y en el cual la Iglesia y la milicia tomaron el poder). Sin embargo, aunque la imitación de la sacristía es muy fiel a la “realidad”, ésta se ve traicionada por la presencia de la cama destendida y la prostituta. Aquí se está pasando de un nivel de ficción a otro.

La mitra y la capa dorada son intercambiadas por un pantalón, una camisa y un saco. El obispo se transforma en cliente :

IRMA: Non. Deux mille, c'est deux mille. Et pas d'histoires^{*}.

Es aquí el momento en el que el personaje ya no es obispo, pero tampoco es totalmente el individuo del primer nivel de ficción (porque todavía no ha acabado de vestirse con su ropa de cliente) —es decir, el personaje que ha dejado de disimular²⁴; el obispo/individuo, al no ser ni uno ni otro, no puede asumir ninguna personalidad. La adquisición de una personalidad ficticia lo ha despojado de la propia, y al abandonar los ornamentos que lo hacían obispo se queda vacío. Los objetos lo “hacen”, lo construyen. La vestimenta lo hace apropiarse de una personalidad y de una función.

La decoración cumple con una doble función: la primera, la de consentir el objetivo de los clientes, involucrando objetos congruentes con la necesidad de recreación; la segunda, la de ser sede del despojo de estos objetos y el medio de transición entre la fantasía y la “realidad”— aquí, el juego ya terminó (Madame Irma y la mujer le quitan ya el disfraz al cliente). Aquí se encuentran dos espacios, dos niveles de ficción (la diégesis y la metadiégesis) conformados por diferentes objetos.

Así como en el primer cuadro se nos presenta a un hombre común con el deseo de ser obispo, en los siguientes cuadros aparecen personajes que tienen

* IRMA: No. Dos mil, y nada de cuentos. p.40.

²⁴ Christopher Innes argumenta en su análisis sobre Genet, que para él, todo es irreal y que “si lo que tomamos por realidad es ilusión, entonces sólo es real una ilusión no disimulada.” Christopher Innes, “Jean Genet” in *El Teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, p. 160.

como objetivo ser juez y general. El sentimiento de pérdida del orden y la nostalgia son algo que comparten todos los personajes dramáticos.

El hombre que ha querido ser juez se ha puesto una toga, ha pedido que su habitación luzca como una sala de corte, requirió a un hombre grande, vestido de verdugo y a una "ladrona" (prostituta) amarrada de las manos y con un vestido ligero que deja ver su pecho. El juez es desmesuradamente grande. Él representa al poder judicial, a la ley terrenal. Su ambición es la de representar a la figura que antaño clasificaba los males y los solucionaba con castigos sin que se lo cuestionara.

En el primer nivel de ficción, el poder judicial —representado por el juez e interpretado por el personaje— no existe; el personaje siente nostalgia por la sistematización de las leyes por lo que asume la función del juez en el segundo nivel de ficción que él mismo ha creado.

En estas dos caracterizaciones es evidente que los sueños de poder no pueden ser realizados sin figuras negativas. Para que existan las funciones de obispo y de juez, éstas necesitan a los "reprobados", a los "malos". En estos casos los "malos" son "la pecadora" y "la ladrona"; pero estos personajes no son "malos" únicamente en la realidad metadieгética, también lo son en la dieгética: son prostitutas. En los dos niveles de ficción pertenecen al mundo de los reprobados. Aquí vemos la estrecha relación entre el poder y la sexualidad. Los clientes son poderosos frente a las prostitutas porque pagan por su servicio y

pueden exigir lo que quieran. Simone de Beauvoir argumenta esta opinión ofreciendo el ejemplo de una prostituta de París que de vez en cuando tenía que ceder ante los deseos de diversos clientes :

Marie-Thérèse avait horreur de la «fantaisie» bien qu'elle fût tarifée beaucoup plus haut que le coût simple, et que souvent elle exigea de la femme moins de dépense. (...) Sans doute se rendaient-elles compte que dès qu'elles n'étaient plus protégées par la routine du métier, dès que l'homme cessait d'être un client en général et s'individualisait, elles étaient la proie d'une conscience, d'une liberté capricieuse: il ne s'agissait plus d'un simple marché ²⁵.

Probablemente lo que hace de este prostíbulo uno de “categoría”, de “primera clase” es que se personaliza el trato, como en un mercado. El obispo y el juez son poderosos por la función que representan y que les permite reprimir a la pecadora y a la ladrona, y las prostitutas se comprometen a satisfacer cualquier exigencia de sus clientes, aunque pongan en peligro su integridad física

LE JUGE: ...il doit frapper pour que j'intervienne et prouve mon autorité. Et tu dois nier afin qu'il te frappe .

De esta manera es más placentero para los clientes puesto que las prostitutas efectivamente se ponen en una posición vulnerable frente al cliente (primer nivel

²⁵ Marie-Thérèse le tenía horror a la «fantasía» aunque ésta fuera mucho mejor pagada que el simple coito, y que a menudo exigiera menos desgaste de la mujer. (...) Sin duda se daban cuenta de que a partir del momento en que ya no estaban protegidas por la rutina del oficio, y que el hombre dejaba de ser un cliente en general y se individualizaba, ellas eran presas de una conciencia, de una libertad caprichosa: ya no se trataba de un simple negocio. Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p. 387.

* EL JUEZ: (...) tiene que golpear para que yo intervenga y compruebe mi autoridad. Y tú tienes que negar para que él te golpee. p. 49.

de ficción), y también frente a las figuras de autoridad durante sus representaciones como pecadora y ladrona (segundo nivel de ficción).

Esta relación entre el sexo y el poder es más evidente si tomamos como ejemplo al cliente que desea interpretar a un general muerto en batalla. Aquí ya no se toma a un reprobado, sino a un animal que se puede domar, un caballo. El general es un héroe, ha muerto por su patria (todavía tiene sangre en las botas); se dirige a su yegua (sexo femenino, de nuevo) y le pide que le cuente cómo murió. La razón por la que el cliente pide que la mujer personifique a un caballo, a una yegua es porque éste es un animal que se somete, se monta, es decir que se podría pensar en el significado sexual : copular. Una más de las prostitutas del "Gran Balcón" actúa, con ayuda de un disfraz, el papel de la yegua. La habitación tiene el espíritu de guerra (color verde oscuro militar), el atuendo coherente es necesario para que la fantasía de domar y montar a la yegua (segundo nivel de ficción) se haga realidad.

Para Genet el poder y el sexo son del mismo orden,

Il est tout à fait clair que la pièce représente un monde de rêve: le rêve de Genet que la sexualité et que la puissance sont essentielles et ont la même racine; son rêve obsessionnel de la nature des juges, des policiers, des officiers et des évêques²⁶.

²⁶ Queda totalmente claro que la obra representa un mundo de sueño: el sueño de Genet de que la sexualidad y el poder son esenciales y tienen la misma raíz; su sueño obsesional de la naturaleza de los jueces, los policías, los oficiales y los obispos. Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p.215.

Estos dos elementos entran bajo la misma etiqueta tal vez porque el sexo es un juego de fuerza, de dominación del hombre sobre la mujer (o sobre otro hombre):

Par là, il faut entendre que le rapport sexuel (...) est perçu comme de même type que le rapport entre le supérieur et l'inférieur, celui qui domine et celui qui est dominé, celui qui soumet et celui qui est soumis, celui qui l'emporte et celui qui est vaincu ²⁷.

El sexo es la expresión más básica del poder de un ser sobre otro y por esta razón satisface a los hombres que tienen una ansiedad de poder²⁸.

Resulta interesante, en la obra, la proporción que toman los personajes de la metadiégesis, Ellos son desmesuradamente gigantesco debido a los zancos y a las hombreras que portan. ¿Porqué, si el personaje de la diégesis -el hombre común- trata de recrear y encarnar la imagen de obispo, se adorna con cosas que lo hacen ver inverosímil? Consideramos que los personajes, presos del miedo a la revolución que aturde a la ciudad, fantasean con reencontrar esas autoridades inamovibles que representan la Iglesia, el Sistema Judicial y el Ejército. En su mente -su fantasía, su sueño, su "realidad" metadiegetica- éstas son mucho más poderosas de lo que son en la realidad diegética. Las idealizan, enaltecen, engrandecen a tal punto que sus interpretaciones del obispo, del juez y del general resultan hiperbólicas, tan exageradas que son ridículas, absurdas. El

²⁷ Por esto, hay que comprender que la relación sexual (...) es percibida como de mismo tipo que la relación entre el superior y el inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido. Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité. II L'usage des plaisirs*, p. 279.

²⁸ Martin Esslin, *op.cit.*, p.215.

hecho de que el juez y el verdugo sean gigantescos frente a la ladrona, que se ve diminuta y despojada de toda dignidad con tan poca ropa, tiene una intención de contraste : lo grande contra lo indefenso, la violencia de los opresores contra la pasividad de los oprimidos. El juez es enorme porque la ladrona es pequeña; el verdugo representa, con su látigo, el orden por medio de la fuerza y lo grotesco del mundo de los opresores.

Aquí podríamos pensar que los personajes de la metadiégesis crean su ficción, una ficción propia que ya no es solamente orquestada por Madame Irma, sino también por el obispo, el juez y el general.

La primera ficción es la del Burdel con Madame Irma y las instrucciones que da para decorar cada uno de sus salones; en este nivel también se encuentra la revolución. La segunda ficción es la creada por los clientes en su papel metadiagético, la cual crean a partir de su interpretación de las funciones que han querido representar. También encontramos una tercera ficción en el momento en el que el autor, por medio de la voz de Irma, se dirige al espectador, lo inmiscuye en la trama dramática y lo obliga a tomar su puesto en el juego de representaciones²⁹.

²⁹ En términos de Chris Baldick, la obra de Genet sería un ejemplo de **metaficción**, es decir, "fiction about fiction or more specially a kind of fiction that openly comments on its own fictional status. (...) the term is normally used for works that involve a significant degree of self-consciousness about themselves as fictions, in ways that go beyond, occasionally, apologetic addresses to the reader..." trad: "ficción sobre una ficción o más especialmente una especie de ficción que comenta abiertamente sobre su estatus ficcional. (...) el término es normalmente usado para textos que implican un grado significativo de conciencia propia de

A este cambio de un nivel a otro lo llamaremos “trasgresión de niveles diegéticos”. Notamos que a lo largo de toda la obra estas trasgresiones se hacen presentes, no sólo del nivel diegético (el burdel) al nivel extradiegético (el espectador) —que sólo mencionamos para dejar claro lo que consideramos “trasgresión de niveles”— sino también entre niveles. Éste es uno de los elementos que evidencian la doble o triple teatralidad de *El Balcón*.

Primer nivel de ficción	Creado por Jean Genet:	La realidad del burdel, de la revolución. Madame Irma orquesta las escenificaciones de las fantasías de sus clientes
Segundo nivel de ficción	Creado por los personajes	Interpretación del obispo, juez y general
Tercer nivel de ficción	El autor por medio de Irma se dirige a un espectador explícito; hay una trasgresión.	Irma se dirige al público, éste se involucra en la obra.

ellos mismos como ficciones de maneras que van más allá, ocasionalmente, de llamadas al lector...” Chris Baldick, *op.cit.*, p. 152.

II.2.3. Las máscaras.

Parecería que la creación de ficciones alternativas a la primera es exclusiva del "Gran Balcón", sin embargo, notamos que esto se reproduce entre los revolucionarios (Cuadro VI). Aquí nos encontramos supuestamente en otro espacio, en una plaza frente al prostíbulo. Chantal -antigua prostituta de la casa de Madame Irma- es requerida para atacar y tomar el Palacio. Los objetos no son numerosos: trajes negros, suéteres negros y ametalladoras. Todo parece muy realista; los personajes no tienen proporciones gigantescas a lo largo de toda la escena, pero llevan máscaras³⁰. Éstas pueden significar dos cosas: 1) que la revolución pertenece a una masa sin rostro y que todos luchan por lo mismo; 2) que los actuantes de la revolución se esconden tras una careta y en realidad son todos diferentes, con diferentes intenciones. Todo es representación.

A estas dos interpretaciones se les une una tercera, la revolución no es más que una representación más de Madame Irma:

Either the Revolt is real and the Balcony provides the country's next leaders (the Queen, Judge, Bishop, General)- or the Revolt is just one more scene in the brothel, which is an allegory for the entire world³¹.

³⁰ Jean Genet, "Comment jouer *Le Balcon*" in *Oeuvres Complètes*, p. 276.

³¹ O bien la Revuelta es real y el Balcón le da al país los próximos dirigentes (la Reina, Juez, Obispo, General)-o la Revuelta es una más de las escenas en el burdel, que es una alegoría para el mundo entero. Edmund White, *Genet. A Biography*, p.424.

Todo es posible; en todas las representaciones de Madame Irma hay algo real y algo ficticio

CARMEN: Et ce sera quoi, le détail authentique? (...) Et le détail faux? *

y, en el caso del cuadro de los revolucionarios, las máscaras -de las que habla Genet en su explicación dirigida al director y no en la obra- muestran esta teatralidad en la revolución. Además la heroína es una de las prostitutas del "Gran Balcón": ella es necesaria para que la revuelta se dé tanto como la pecadora es necesaria para que el obispo exista.

Chantal se convierte en objeto -en el objeto necesario, indispensable- para la escenificación de la revuelta:

ROGER(...) C'est pour lutter contre une image que Chantal s'est figée en image.

Gracias a esta mujer/objeto los revolucionarios adquieren la personalidad de revolucionarios; sin ella no existiría la revolución (basta mencionar que cuando muere, la revuelta se ahoga); y por ende, tampoco existirían los revolucionarios; es por esta razón que la necesitan, no como mujer, sino como objeto, como imagen, como símbolo aunque falso.

* CARMEN: ¿Y cuál será el detalle auténtico? (...) ¿Y el detalle falso? pp.71-72.

** ROGER: (...)Es para luchar contra una imagen que Chantal surgió como una imagen. p.94.

II.2.4. La función del espejo.

Como pudimos ver la escenografía tiene un papel fundamental en la creación de diferentes ficciones. Junto con el lenguaje de los personajes, como se verá, la escenografía hace posible la multiplicidad de niveles diegéticos o de ficción. Posiblemente su importancia se vuelve más evidente en la escenificación de la fantasía de uno de los personajes (Cuadro IV) en la cual no hay diálogos. El traje de vagabundo, los guantes rotos, el pañuelo, pero sobre todo la peluca sucia -incluso con piojos- nos dan a entender el deseo del cliente de volverse un vagabundo. Sin embargo, se puede dar otra interpretación: podría ser que la mujer y el "vagabundo" están esperando su turno para representar una escena con algún cliente, es decir que el vagabundo es parte de la escenografía -tanto como lo es el verdugo, el mendigo o el esclavo-. Las mamparas con espejos provocan que la imagen de los personajes se refleje y multiplique al infinito. Este cuadro, que viene después de los que muestran la representación de las fantasías de los diferentes clientes, nos quiere dar a entender la multiplicidad e infinidad de representaciones que se llevan a cabo en el burdel de Madame Irma.

Nos hace reflexionar sobre la función del espejo en las diferentes representaciones. Cada cliente construye la identidad que quiere aparentar : se viste para que su representación sea "realista". Sin embargo, para el cliente la

fantasía no se vuelve realidad hasta que se ve reflejado en un espejo. Viéndose reflejado, reafirma su imagen :

People, as the Bishop realizes, exist either because of what they *are* or what they *do*. What they *are* is given back by mirrors: thousands of reflections eventually compose, in a mosaic -like fashion, the self³³.

Las cámaras fotográficas toman el mismo significado que los espejos. Cuando Madame Irma toma el papel de la reina y los clientes representan, ya no sólo para ellos mismos, los papeles que siempre han querido representar, y en lugar de verse reflejados en un espejo, tienen que salir para que los vea el pueblo, ellos se ven reafirmados en las fotografías. Ahí se ven retratados "dentro"³⁴ de las funciones que han escogido. Sin embargo no es sólo viéndose reflejados en espejos que los personajes se construyen, también es necesario verse reflejado en los ojos del "otro" :

Opposed to the anti-social narcissism of the mirror is the necessary social intermediary of reciprocal roles. To be is to be perceived in reciprocal roles by an observer³⁵.

Por ejemplo el juez se ve reflejado en el verdugo

(il feint de se regarder dans le bourreau.) Miroir qui me glorifie! Image que je peux toucher, je t'aime .

³³ La gente, como descubre el Obispo, existe por lo que *es* o por lo que *hace*. Lo que *es*, es regresado por espejos: miles de reflejos componen al final, en un mosaico -como moda, el ser. Edmund White, *op.cit.*, p. 416.

³⁴ "dentro" porque ellos no son la reina, el obispo, el juez o el general. Ellos están bajo el disfraz de estas funciones.

³⁵ Opuesto al narcisismo anti-social del espejo está el intermediario social necesario de los roles recíprocos. Ser es ser percibido en roles recíprocos por un observador. *Loc.cit.*

y el jefe de la policía se ve reflejado en Roger, el jefe de los revolucionarios :

Une image de moi va se perpétuer en secret. (...) Vous m'avez vu? Là, tout à l'heure, plus grand que grand, plus fort que fort, plus mort que mort?

Los personajes se ven reflejados como "otros" en los espejos; se han deshecho de sus personalidades diegéticas y se convierten en voyeristas de sus propias creaciones ya que vigilan cada paso que hacen para ser "otro". Toman la posición de observadores y se reconocen como individuos, como figuras de poder a través de otros ojos³⁶. Así dejan de actuar, ya no son ellos sino los personajes que han creado, su fantasía se cristaliza. Josef Rattner dice que "mientras no se haga otra cosa que *ver*, no hay necesidad de *aduar*. Se tienen todos los triunfos en la mano, por decirlo así, sin tener que jugarse nada."³⁷. El tema del voyerismo en esta obra de Genet es muy vasto; quisimos nombrarlo brevemente por su importancia en el estudio de *El Bakón* aunque no ahondaremos más en éste por no salir de los límites de nuestro análisis.

* (*finje mirarse en el verdugo.*) ¡Espejo que me glorifica! Imagen que quiero tocar, te amo. p.52.

* Una imagen mía se perpetuará en secreto (...) ¿Me vieron? ¿Ahí, hace un momento, más grande que grande, más fuerte que fuerte, más muerto que muerto? p.133

³⁶ De la misma manera, aunque no viéndose reflejado en un espejo sino en otro personaje, el jefe de la policía se vuelve voyerista de su propia representación. Cuando Roger personifica al jefe de la policía, éste último lo observa por medio de los aparatos de Irma y disfruta de su fantasía al verse proyectado al infinito. Él ha dejado de actuar, se ha inmovilizado al observar la representación de sí mismo hecha por Roger, el jefe de la revolución ("LE CHEF DE LA POLICE: (...) J'ai gagné le droit d'aller m'asseoir et d'attendre deux mille ans."³⁶) El Obispo, el Juez, el General, el Enviado, Carmen e Irma se unen al voyerismo del Jefe de la policía.

³⁷ Josef Rattner. *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, p.111.

Como hemos visto los asiduos del prostíbulo buscan construirse y se llenan de ornamentos esperando que, al verse multiplicados en los espejos, la fantasía se vuelva real. Sin embargo, los hombres se diluyen puesto que se adjudican objetos que no les pertenecen, que han robado de otro mundo, a otro nivel de la sociedad. Son ladrones y al verse en el espejo, ellos mismos ven y reconocen lo que han hurtado. No poseen nunca realmente los objetos con los cuales crean su fantasía ya que en lugar de configurarlos (en obispo, juez...) los desdibuja. Los objetos los traicionan, los construyen pero también los destruyen poniéndolos en evidencia frente a ellos mismos.

Para el ojo del espectador esto no es visible hasta que se ve la destrucción física de las representaciones: el salón funerario, que sin haber sido inaugurado y usado, está destrozado; los personajes en su papel de funcionarios poderosos aparecen con vestimentas desgarradas, empolvadas; y la recámara de Madame Irma parece haber sido dañada por un "huracán".

En el momento en el que el público observa el mal estado en el que se encuentran los ornamentos con los cuales se disfrazaban los clientes, se da cuenta de que ésta no es más que una manera concreta de mostrar la decadencia del orden social que impera en el primer nivel de ficción: el obispo, que representa el poder eclesiástico, es decir el poder sobre el espíritu; el juez, representante del poder judicial; y el general, metonimia del ejército, nos son entregados como ruina o restos de una civilización que ha dejado de existir y que insiste en

resucitar mostrándose ridícula e incluso absurda dentro de un mundo que, si bien tal vez no ha evolucionado, sí ha cambiado.

Hemos visto cuál es la función del espejo en la obra de Gente : el cliente, al verse reflejado, siente que su fantasía se ha vuelto real; el reconocimiento por medio de la mirada del otro también lo legitima. El espejo adquiere ya no sólo una función decorativa sino una importancia metafísica para las representaciones de los clientes del burdel.

Si consideramos el espejo que aparece en los primeros tres cuadros, el que refleja la cama de Irma, podemos pensar que éste simboliza la presencia de la patrona en todas las escenificaciones mediante sus aparatos de espionaje. De esta manera Madame Irma se entromete pasivamente en las fantasías de los clientes :

IRMA: (...) *Irma colle son oeil au visiteur. Avec cet engin, je les vois et j'entends même leurs soupirs* *

Hemos visto en este capítulo la importancia que tiene la escenografía, es decir los "objetos" que decoran las diferentes representaciones ya sea en un primer nivel de ficción o en un segundo nivel de ficción. Los elementos tangibles y concretos que encontramos en los diferentes cuadros construyen a los personajes al mismo tiempo que los traicionan y acaban por destruirlos. Aquí

* IRMA: (...) *Irma pega el ojo al visor. Con este aparato, los veo e incluso oigo sus suspiros.*
p.77.

nada es "real"... y sin embargo la "realidad" no es la meta de las representaciones montadas en el burdel; la meta es la propia representación :

L'ÉVÊQUE: (...) Tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie: 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 .

Aparentar es lo que motiva a los clientes; ellos quieren actuar, darle vida a la imagen que han escogido. Todo es representación e interpretación. La nostalgia es el motivo, la representación la consecuencia. Es eso o el suicidio. ¿Pero, acaso no es un "suicidio" el negar su propia existencia a favor de otra, o mejor dicho a favor de una imagen, una representación?

La nostalgia del orden preestablecido, del orden de antes de la revolución, del orden conocido es lo que buscan los clientes del "Gran Balcón". Perdidos en el caos, buscan reencontrarse en la imitación o mejor dicho la "reconstrucción" de un mundo que ya no puede ser reconstruido sino reinterpretado. Como este mundo no es real, acaba por desaparecer una y otra vez *ad infinitum*.

Es por esta razón que lo esplendoroso de los muebles, de los colores y de los disfraces del burdel se desvanece sin remedio en el caos de la revolución: es la manera visible que tiene el espectador para entender la decadencia de este mundo

* EL OBISPO: (...) Mientras estábamos en una recámara de burdel, pertenecíamos a nuestra propia fantasía: por habedla expuesto, habedla nombrado, habedla publicado, nos encontramos amarrados a los hombres, amarrados a usted, y obligados a continuar esta aventura según las leyes de la visibilidad. p.118.

que se le presenta ante los ojos. De ahí la importancia de los objetos que decoran la escena.

III) EL LENGUAJE

III.1. El lenguaje: creador y destructor de figuras

Dentro de una sociedad existen diferentes maneras de “etiquetar” a ciertos grupos mediante su ocupación, sus pasatiempos, su grado de educación y, por supuesto, su lenguaje :

Dos de las mejores obras de Foucault (*Histoire de la folie à l'âge classique* y *Les Mots et les Choses*) describen, respectivamente, de qué manera ha permitido el lenguaje la discriminación social de «lo otro» y las conexiones cognoscitivas que existen entre los distintos niveles de «igualdad»³⁸

En toda actividad humana, el lenguaje es importante; éste define el estrato social, el nivel cultural y el lugar que ocupa cada uno en el mundo. De ahí que consideremos que el lenguaje es el “síntoma”, la marca, de una personalidad, de una función determinada (por ejemplo en *El Balón*: el enviado de la reina tiene un vocabulario que lo delata como enviado, su lenguaje es uno de los “síntomas” de su función). Si asumimos la teoría de Lucien Goldmann que Dort presenta en *Théâtre Réel*, la cual describe la obra de Genet como una obra con intención sociologista, entonces *El Balón* es una pieza que intenta recrear y criticar la sociedad de la posguerra :

³⁸ Edward W Said, “Abecedarium Culturalae: Estructuralismo, Ausencia, Escritura” in *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, John K. Simon comp., p. 355.

Pour lui, « le sujet de la pièce, parfaitement clair, presque *didactique*, est en effet constitué par les transformations essentielles de la société industrielle de la première moitié du siècle »³⁹.

Las figuras de poder estereotipadas no son más que una metonimia del poder existente en la realidad. Los diálogos responden a la necesidad de cada cliente de representar a cierta figura de poder y, por tanto, cada personaje se expresa “como” lo haría un “verdadero” dirigente social.

Para que esta empresa —es decir la recreación de la sociedad a escala menor por parte de los clientes del burdel— sea exitosa, los personajes tienen que adquirir el lenguaje conocido de la figura que han escogido representar e interpretarlo de la manera más realista que puedan.

Aunado a la escenografía, el lenguaje es parte esencial en la creación de ficciones alternas a la primera. Cada personaje adopta no sólo el vestuario de la figura que intenta representar y los ornamentos que la acompañan sino también la actitud de ésta y con ella el lenguaje que identifica a esa figura. Por ejemplo, el Juez se viste de toga y se apropia de una mesa puesta sobre un estrado para denotar su superioridad, habla “como” un juez lo haría, usa términos legales para que su representación sea más creíble :

³⁹ Para él, «el tema de la obra, perfectamente claro, casi *didáctica*, es en efecto constituido por las transformaciones esenciales de la sociedad industrial de la primera mitad del siglo». Bernard Dort, “Genet ou le combat avec le théâtre” in *Théâtre Réel. Essais de Critique 1967-1970*, p.176.

LE JUGE: ...Reprenons. Donc, profitant du sommeil des justes, profitant d'un sommeil d'une seconde, tu les dévalises, tu les dépouilles, tu les dérobes et les détrousses...

Es evidente que el Juez quiere parecer juez; utiliza la palabra "robar" y sus sinónimos como si estas palabras le pertenecieran. No obstante, al insistir tanto en esta acción de robar, nombrándola bajo todos los términos que le vienen a la cabeza, aniquila la personalidad del Juez, la multiplicación de los términos eleva a la desaparición, a la nada. El cliente no sólo adquiere el lenguaje de un juez, sino que al mismo tiempo lo destruye al exagerar el tono (tal vez con rabia, como proyectando su personalidad diegética y su amor/ odio por el personaje que pretende escenificar). El hecho de nombrar la acción de robar y de reiterarla de diferentes maneras demuestra que se trata de algo más que el simple robo material: El cliente sabe que está hurtando el lenguaje del Juez y, aunque desea ser él, también trata de destruirlo porque sabe que su actuación no es real ni quiere que lo sea. Él provoca la destrucción de su personaje por medio del lenguaje. Dicho de otra manera, conforme el cliente va construyendo su personaje, al mismo tiempo lo destruye.

De igual manera, los otros clientes del burdel adquieren el lenguaje de las figuras que han querido representar (el obispo habla de perdón y penitencia, el general habla de batallas, sangre y gloria...) y de la misma forma destruyen su

* EL JUEZ: Retomemos. Entonces, aprovechando el sueño de los justos. Aprovechando el sueño de un segundo, los desvalijas, los despojas, les robas, los atacas... p.50.

propia creación. Es curioso cómo la adquisición del lenguaje no se realiza sin que otro personaje esté presente en la habitación :

ROGER: (...) Tout se passe toujours en présence d'une femme *

Para resaltar la función que representan, los clientes necesitan la figura antagonista: el **reprobado**. En el caso del obispo, está la pecadora; en el del juez, está la ladrona; y en el del general está la yegua, que aunque no representa una figura contraria a la del general, es decir que no hay ni "bueno" ni "malo", el personaje no es humano, y es considerado inferior al que representa al hombre de guerra. Esta afirmación queda clara cuando el juez, en el segundo cuadro, reconoce que sin la Ladrona -e incluso sin el verdugo- su función desaparecería. El hecho de que exista una ladrona a quien juzgar, justifica la existencia del juez :

LE JUGE: (...) Tu ne refuses pas d'être une voleuse? Ce serait mal. Ce serait criminel. Tu me prierais d'être! (*implorant*.) Dis, mon petit, mon amour, tu ne refuses pas?

Con esta intervención nos damos cuenta de que lo que diga la ladrona -o el reprobado- es tan importante o más importante que lo que diga el cliente en su intención de convertirse en otro.

Hemos dicho que todo sucede enfrente de otra persona pero debemos especificar que esa persona, como externa Roger, es una mujer. ¿Por qué una

* ROGER: (...) Todo pasa siempre en presencia de una mujer. p.128

** EL JUEZ: (...) ¿No te negarás a ser ladrona? Sería malo. Sería criminal. ¡Evitarías que yo fueral (*implorando*) Dime, chiquita, mi amor, ¿no te negarás? p.53.

mujer? Para responder a esta pregunta es necesario que volvamos a exponer, brevemente, el papel de la mujer en esta obra. Como ya hemos dicho en el capítulo anterior, la mujer aquí es prostituta, es un objeto que se compra para satisfacer un deseo. La prostitución es una “contra-institución”, representa todo lo que no debe ser, desde la perspectiva de la buena sociedad. Sin embargo, es indispensable, es necesaria para la buena evolución del mundo, es la válvula de escape de la sociedad.

George Bataille expone en su capítulo dedicado a Genet en *La Littérature et le Mal⁴⁰*, su teoría sobre la comunicación auténtica. Piensa que hay dos tipos de comunicación: la débil -que está en las bases de la sociedad profana, activa, que interactúa a partir de prohibiciones e incluso tabúes- con la cual las personas pretenden compartir y comprender lo mismo, y la fuerte -que se evidencia cuando la débil se confirma imposible y cada persona descubre la imposibilidad de comulgar con el resto de las personas en una sola visión del mundo-, la verdadera comunicación, el escándalo que es la conciencia de ser único e individual.

Bataille considera que los momentos privilegiados de la comunicación fuerte están en los cimientos de las emociones de la sensualidad y de las fiestas, en los del drama, el amor, la separación y la muerte. Si congeniamos con esta

⁴⁰ Georges Bataille, “Genet” in *La Littérature et le mal*, pp. 125-154.

teoría, y recordamos que la prostitución se relaciona estrechamente con la sensualidad y con la muerte, entonces acordaremos que la comunicación fuerte se da en un burdel en el que las prostitutas son los actores principales. Es así como pensamos que la presencia de una mujer es indispensable en el acto de representación de cada cliente del "Gran Balcón" ya que es a través de ella que se puede dar la comunicación fuerte, la verdadera comunicación en la que sale a relucir la conciencia de ser.

Todo lo que hemos dicho nos lleva a reconsiderar la teoría de Goldmann. Si la obra *El Balcón* es sólo una "mise en abîme" de la sociedad de posguerra, entonces no cabrían las demás interpretaciones. Dicho de otra manera, el lenguaje en los personajes de Genet no sólo es una copia de lo que está sucediendo, sino que, además, contiene una gran carga de filosofía y de poesía.

Después de haber visto la importancia del rol de la mujer en las representaciones del burdel, podemos decir con certeza que las prostitutas son el elemento más indispensable de cada fantasía. En ellas se encarna no sólo la mirada del otro que va a reconocer al cliente como ser —como ya hemos mencionado en el segundo capítulo— sino también el "escándalo" que desencadena la comunicación fuerte de la que habla Bataille: la conciencia de ser. Sin embargo, este ser que se reconoce en cada escenificación es un ser inexistente puesto que la personalidad es robada a la institución a la cual representa (la Iglesia, el Aparato Judicial, el Ejército). Cada personaje representa a un

estereotipo —un tipo irreal, uno que reúne ciertas características atribuidas a una figura de poder- pero nunca lo posee en realidad y por esta razón, al no poseerlo, debe destruirlo. ¿Cómo construyen y destruyen los clientes la representación que han creado? Las prostitutas de la casa de ilusiones de Madame Irma deben aprender y conocer perfectamente los parlamentos que les han asignado —como actrices profesionales— para que las representaciones sean exitosas :

LE JUGE: (...) 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?

Es esencial que las mujeres cumplan con su parte de la manera más verosímil posible para que los clientes queden satisfechos. Su actuación debe ser tan convincente que debe quedar y queda, en la mente de los hombres, una confusión entre lo real y lo que no lo es al final de las representaciones. Podemos decir que el desconcierto no sólo queda en el cliente sino también en la prostituta ya que además de su personalidad diegética, adquiere una metadiegética que también es —tanto como la del cliente— una personalidad estereotípica (la pecadora, la ladrona). Se pone en escena una “idea” de lo que se supone es una confesión, un juicio o una batalla. Es decir que la copia no es fiel. La representación no es coherente con lo representado, o mejor dicho ni los clientes ni las prostitutas saben realmente lo que están representando : tal vez una idea de lo que consideran es un obispo y su pecadora, un juez y su ladrona, un general y

* EL JUEZ: (...) tienes que ser una ladrona modelo, si quieres que yo sea un juez modelo. Falsa ladrona, me vuelvo un falso juez. ¿Está claro? p.49.

su yegua. Es evidente pues, que las representaciones no llegan nunca a la "realidad", todo queda suspendido en un espacio desconocido, intangible. Se trata de un intento de llegar a algo pero este intento es abortado por la imposibilidad de verdaderamente conseguir aprehender la "realidad".

La repetición de los términos "vrai" y "faux" muestra esta dualidad en las representaciones. Los personajes de la diégesis saben que no son realmente obispo y juez, pero exigen que la representación los haga reales. Lo verdadero y lo falso se convierten en algo tan importante y tan difuso que, incluso acabada la representación, queda la duda de si lo expresado a puerta cerrada es verdadero o no. Las prostitutas tampoco saben en dónde acaba la fantasía y en dónde comienza la "realidad".

L'ÉVÊQUE: (...) Mais notre sainteté n'est faite que de pouvoir vous pardonner vos péchés. Furent-ils joués?

LA FEMME, *soudain coquette*. Et si mes péchés étaient vrais?

L'ÉVÊQUE, *d'un ton différent, moins théâtral*. Tu es folle! J'espère que tu n'as pas réellement fait tout cela?

Notamos que si las prostitutas se niegan a actuar como reprobadas la magia de la representación desaparece. Es así como ellas juegan con este poder,

* EL OBISPO: (...) Pero nuestra santidad no está hecha más que para poder perdonarles sus pecados. ¿Acaso fueron actuados?

LA MUJER, *de pronto coqueta*: ¿Y si mis pecados fueran verdaderos?

EL OBISPO, *con tono diferente, menos teatral*: ¿Acaso estás loca! ¿Espero que no hayas hecho realmente todo eso? pp.42-43.

provocan a los clientes haciéndoles creer que no van a seguir con el juego. Es por esta razón que consideramos que, así como el lenguaje construye el segundo nivel de ficción, también lo destruye y hace que los personajes involucrados en cada una de las representaciones “regresen” abruptamente al primero. De igual manera el lenguaje destruye el primer nivel de ficción y envía a los involucrados al segundo; todo se destruye hasta que no se sabe qué nivel de ficción es el que se está desarrollando frente al público :

LE GÉNÉRAL, *ivre de joie*: Arrête, arrête, ce n'est pas encore le moment, mais je sens que ce sera magnifique *

La confusión entre los niveles de ficción se hace evidente cuando Madame

Irma y Carmen hacen las cuentas (cuadro V) :

IRMA, *elle reprend l'appareil* (...) Fausse alerte. 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? **

* EL GENERAL, *ebrio de felicidad*: Para, para, todavía no es el momento, pero presiento que será magnífico. p.60.

** IRMA, *vuelve a tomar el aparato* (...) Falsa alarma. Es el plomero que se va.

CARMEN: ¿Cuál?

IRMA: El verdadero.

CARMEN: ¿Cuál es el verdadero?

IRMA: El que repara las llaves

CARMEN: ¿El otro es falso? p.70.

Aquí vemos que ni siquiera la patrona -la administradora del burdel- y su asistente están seguras de dónde se acaba la fantasía y empieza la "realidad" cuando se refieren a lo que pasa dentro del "Gran Balcón".

Sin embargo, la creación y destrucción de ficciones y la subsiguiente confusión entre niveles diegéticos, no son exclusivas de las representaciones orquestadas por Madame Irma. Aun dentro de la recámara de la dueña de la casa de ilusiones, ahí donde se planean las representaciones, donde se encuentran los aparatos que permiten espiar y seguir de cerca los acontecimientos de cada habitación, también conviven diferentes niveles de ficción. Madame Irma y Carmen se apropian de los papeles de administradora y asistente,

IRMA, *déconcertée*. Mais... Je t'ai confié ma comptabilité^{*} ;

así como los de patrona y favorita, a través del lenguaje :

IRMA: (...) Écoute, je peux faire quelque chose pour toi. Je l'avais promis à Régine, mais je te l'offre^{**} .

Nunca vemos quiénes son realmente, y, cuando dejan filtrar alguna emoción "real", inmediatamente se refugian en un mundo creado por cada una de ellas : para Carmen es el "jardín" de su hija,

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^{***} ,

* IRMA, *déconcertada*: Pero... te confié mi contabilidad. p.66.

** IRMA: (...) Escucha, puedo hacer algo por ti. Se lo había prometido a Régine, pero te lo regalo. p.71.

*** IRMA, *sin mirar a Carmen*. Cada vez que te hago una pregunta un poco íntima, tu rostro se cierra, y me escupes a tu hija en plena jeta. p.67.

para Irma son sus joyas,

IRMA: Ma tristesse, ma mélancolie viennent de ce jeu glacial. Heureusement j'ai mes bijoux .

Ni Madame Irma ni Carmen se muestran realmente como son, se esconden detrás de una fantasía que ellas mismas han imaginado para protegerse la una de la otra, y para cubrirse del mundo (o los mundos) al cual pertenecen. Ambas necesitan construirse un espacio seguro, tangible, estable, un espacio en el que nadie pueda intervenir y sobre el cual tengan completo control. Para Carmen es un sueño —algo que pertenece a su mente y en el que ni siquiera Madame Irma tiene cabida; para Irma, se trata de objetos valiosos inmutables, visibles y concretos, lo único concreto que realmente tiene la patrona del burdel.

Si bien parece que cada una entiende quién es realmente, y que saben que están representando diferentes papeles dentro del “Gran Balcón”, podemos notar que aun en ellas está la confusión, y en las fantasías que ellas mismas se han creado existen incoherencias, olvidos. Se hace así evidente la invención de otra de sus personalidades :

CARMEN: (...) Mon père, le colonel d'artillerie...
 IRMA, *rectifiant avec sévérité*: De cavalerie, ma chère.
 CARMEN: Pardon. C'est juste...

* IRMA: Mi tristeza, mi melancolía vienen de este juego glacial. Afortunadamente tengo mis joyas. p.68.

** CARMEN: (...) Mi padre, el coronel de artillería...
 IRMA, *rectificando con severidad*: De caballería, querida
 CARMEN: Perdón. Es verdad... p.74.

La confusión entre papeles, la creación de tantos "lenguajes" es decir de personalidades, provocan que los personajes pierdan su verdadera identidad; se han multiplicado como las imágenes en el espejo pero al mismo tiempo se han destruido porque ya no son nadie.

Llama la atención del espectador cómo, cuando cambian de un nivel de ficción a otro en su conversación, el vocabulario que usan cambia; los términos pueden ser tan refinados como vulgares dependiendo de en qué nivel se estén comunicando :

IRMA: (...) la maison décolle vraiment, quitte la terre, vogue au ciel quand je me nomme, dans le secret de mon cœur, mais avec une grande précision, une tenancière de boxon. (...) je me répète en silence: « Tu es une mère maquerelle, une patronne de claqué et de bouic... » *.

En efecto, ambas pertenecen a los diferentes niveles de ficción, ellas orquestan las diferentes representaciones que se llevan a cabo en el burdel :

IRMA: (...) il va vouloir mourir à l'hôpital militaire, bordé par une infirmière...
Nouvel uniforme à acheter. Toujours des frais**;

* IRMA: (...) la casa verdaderamente despega, deja la tierra, vaga en el cielo cuando me nombro, en el secreto de mi corazón, pero con gran precisión, administradora de un burdel. (...) me repito en silencio: «eres una madre matrona, una patrona de manfa y de rametia... » p.73.

** IRMA: (...) va a querer morir en el hospital militar, arropado por una enfermera... Nuevo uniforme que comprar. Siempre más gastos. p70.

es por esta razón que adquieren el lenguaje de cada uno de los personajes que han escogido representar y que cambian de forma de hablar si personifican a alguien diferente aunque se trate de una misma intervención. Esto se hace evidente al hablar Irma y Carmen; ellas se dirigen la una a la otra como hombres:

IRMA: Chaque putain doit pouvoir: tu m'excuses? Au point où nous en sommes, parlons entre hommes – chaque putain doit pouvoir affronter n'importe quelle situation.*

A este cambio súbito y sin aviso de niveles de ficción, junto con otras manifestaciones, es a lo que llamamos trasgresión de niveles diegéticos. Es decir que también evidenciamos el pasaje de un nivel diegético a otro cuando los mismos clientes declaran estar actuando (1), o cuando se dirigen al público (2) :

"LE GENERAL: Et ce n'est pas fini! C'est toute une vie qu'il faut inventer... Difficile..." (1)

"ÉVÊQUE: (...) il existe peut-être de hauts dignitaires chargés de l'absolue dignité, et revêtus d'ornements véritables... (...) vous croyez que toute notre vie nous allons nous contenter d'un simulacre?" (1)

"IRMA: (...) (*Elle s'arrête au milieu de la scène, face au public*) (...) il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... Il faut vous en aller...

* IRMA: Cada puta debe poder. ¿me perdonas? Ya en las que andamos, hablemos entre hombres – cada puta debe poder enfrentar cualquier situación. p.75.

** EL GENERAL: ¡Y todavía no termina! Es toda una vida que hay que inventar... Difícil... p.109.

*** EL OBISPO: (...) existen tal vez altos dignatarios encargados de la dignidad absoluta, y vestidos de ornamentos verdaderos... (...) ¿cree usted que toda nuestra vida nos vamos a conformar con un simulacro? p.115.

Vous passerez à droite. Par la ruelle... (*Elle éteint une dernière lumière.*) C'est déjà le matin.^{****}(2)

Para concluir sobre la importancia del cuadro en el que Irma y Carmen se quitan los "velos" de algunas representaciones para ponerse otros, podemos decir que es en este cuadro en el que nos enteramos de otras representaciones gracias a lo que cuentan tanto Madame Irma como Carmen. Ellas comentan las fantasías de los diversos clientes, fantasías que están presenciando por medio de los aparatos que permiten ver lo que pasa en todas las habitaciones, o las fantasías que recuerdan. Aquí se conforman otros niveles puesto que se trata de lugares que no se ven, espacios que sólo son creados por el lenguaje. El diálogo, aquí, es particularmente importante puesto que sin él, el espectador no se enteraría de las múltiples representaciones que se ponen en escena en la casa de ilusiones de Madame Irma. Para cada una de éstas, es necesaria una planeación y una organización estricta de los elementos que forman cada fantasía. Este proceso es tan importante como la representación misma, y debe ser llevado con mucha seriedad para que todo culmine positivamente.

**** IRMA: (...) (*Se detiene a mitad del escenario, frente al público*): (...) Deben regresar a sus casas, ahí en donde, no lo duden, será más falso que aquí... Deben irse... Pasarán a la derecha, por el callejón... (*Apaga una última luz*). Ya es de mañana. p.135.

III.2. La Ceremonia

Hemos visto cómo cada cliente satisface su deseo de poder recreando la figura que ha decidido representar. Ya sea por melancolía de un orden perdido a causa de la revolución o por “querer ser” otra persona, los asiduos de la casa de ilusiones de Madame Irma exigen que sus representaciones sean tan convincentes y tan serias como si se tratara de un ritual, de una ceremonia religiosa :

IRMA, *très sérieuse*: (...) Les clients veulent des cérémonies graves *

Lo que los hombres quieren es exorcizarse de su mal, deshacerse de sus delirios de poder para poder llevar una vida normal y sana en el exterior :

IRMA: (...) Je le vois à leurs yeux: après ils ont l'esprit clair. Tout à coup, ils comprennent les mathématiques. Ils aiment leurs enfants et leur patrie **

El burdel adquiere entonces una cualidad; tiene una función positiva, similar a la de un templo o una iglesia en donde se repite sin cesar el mismo ritual: la salvación del hombre por medio de la muerte del hijo de Dios. Genet utiliza un código invertido de valores en donde los espacios tradicionalmente reservados al mal se convierten en lugar de purificación espiritual :

Le conflit autour de la représentation de *Balzon* à Londres (...) éclaire l'essence même du point de vue de Genet -la profonde tension intérieure qui naît de sa recherche de quelque chose d'absolu, de

* IRMA, *très sérieuse*: Los clientes quieren ceremonias muy serias. p.67.

** IRMA: (...) Lo veo en sus ojos: después tienen claro el entendimiento. De pronto, comprenden las matemáticas. Quieren a sus hijos y a su patria. p.72.

très beau, d'un élément sacré dans un système inversé de valeur, par lequel le mal devient le plus grand bien et où le merveilleux fleurit sur un sol d'excréments et de crime sordide. C'est pourquoi il n'y avait rien de paradoxal pour Genet à demander que ses rêves de sexualité et de puissance soient mis en scène avec la solennité et l'apparat d'une liturgie célébrée dans l'une des plus grandes cathédrales du monde...⁴²

En el prostíbulo de Madame Irma, los clientes buscan salvarse en una ceremonia que se repite al infinito; buscan dentro del mal algo tan puro que se compara con el bien.

La intención ceremonial se descubre ante los ojos del espectador cuando el obispo, el juez y el general dicen sus diálogos con tono teatral, serio, incluso exagerado :

LE JUGE : *reprise du ton théâtral et reprise de la lecture. Laisse-la parler* .

El contraste entre tonos -el teatral utilizado en los diálogos propios a las ceremonias y el normal utilizado en los diálogos que se refieren a la primera realidad diegética- es el que nos revela cuándo los personajes están actuando, representando una figura y cuándo regresan a su personalidad diegética. Las

⁴² El conflicto alrededor de la representación del *Balcón* en Londres (...) aclara la esencia misma del punto de vista de Genet -la profunda tensión interior que nace de su búsqueda de algo absoluto, de algo muy bello, de un elemento sagrado en un sistema de valores invertido, por el cual el mal se vuelve el más grande bien y en donde lo maravilloso florece sobre un suelo de excrementos y de crimen sórdido. Por esto, para Genet, no había nada paradójico en pedir que sus sueños de sexualidad y poder fueran puestas en escena con la solemnidad y el aparato de una liturgia celebrada en una de las catedrales más grandes del mundo... Martin Esslin, "Jean Genet" en *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 211.

^{*} EL JUEZ, *reanudación del tono teatral y reanudación de la lectura. Déjala hablar.* p.49

indicaciones escénicas son pues fundamentales en la puesta en escena de las apariencias.

Los clientes del burdel se esmeran en interpretar de manera convincente los papeles de obispo, juez, general. Sin embargo, siempre requieren de algo que les recuerde que es una fantasía, que los haga regresar a la realidad diegética. Ellos necesitan de este elemento puesto que su intención no es de convertirse en esas figuras sino de aparentar ser esas figuras. Para ellos la pureza de la función queda intacta si ésta no es ejercida :

L'ÉVÊQUE: (...) notre luxueuse et stérile -et sublime- apparence est rongée.
Elle ne se retrouvera plus: soit .

En el momento de tener que ejercerla, se ensucia, pierde su altura su magnificencia, su inmovilidad, su inmortalidad (cuando los clientes e Irma deben asumir el papel de figuras de autoridad, sus vestimentas se gastan). Es por esta razón que el jefe de la policía busca ser representado en los salones de Madame Irma. Él quiere ser inmortalizado: desea dejar de actuar, de ejercer e inmovilizarse para siempre como cualquier figura de poder. Aquí se trata más de parecer que de ser.

El espectador necesita de las intervenciones de los diferentes personajes para comprender que lo importante no es ser "real" sino parecer "real" en la soledad de una habitación de burdel, con un espejo y una prostituta como

* EL OBISPO: (...) nuestra lujosa y estéril -y sublime- apariencia es desgastada. No se encontrará jamás: así sea. pp.118-119.

testigos; pero siempre con la posibilidad de “dejar de ser” y retomar, reapropiarse de la seguridad de una vida mediocre, gris pero sin demasiadas obligaciones y sin demasiadas acciones que cumplir.

Ya hemos mencionado que los clientes sienten nostalgia por un orden preestablecido y por esta razón tratan de recrear el mundo que conocían antes de la revolución. Sin embargo, nos parece curioso el hecho de que, aunque actúen lo más convincentemente posible, siempre recurren a un elemento falso, no congruente con la representación de las figuras que han escogido escenificar :

CARMEN: Et ce sera quoi, le détail authentique? (...) Et le détail faux?
IRMA: C'est presque toujours le même: dentelles noires sous la jupe de bure.*

Esto refuerza la idea de que importa más aparentar ser que ser en realidad; también se puede interpretar de otra manera: si bien es cierto que cada cliente tiene el deseo de ser una figura estereotipada, también es cierto que sabe que nunca va a poder ser esa figura aun robándole su manera de vestir, su decoración natural y su forma de expresarse. Es así como comprendemos que el elemento falso de cada representación es en realidad aquello que permite la destrucción de esa figura: el cliente la “ama” y “odia” —por su imposibilidad de ser ésta. Al odiarla la quiere destruir y al romper la fantasía con algo puesto intencionalmente para destruirla, el cliente destruye aquella figura que le es imposible aprehender.

* CARMEN: ¿Y cuál será el detalle auténtico? (...) ¿Y el detalle falso?
IRMA: Casi siempre es el mismo: encajes negros bajo la falda de burel. pp.71-72.

Esta destrucción de personalidad no sólo se da a nivel metadieгético; al asumir otra personalidad cada cliente se enfrenta a la destrucción de la propia cuando no puede desposeerse de la que él ha creado. Incluso Irma se da cuenta de esto en el momento en el que su figura de reina se ha vuelto "real" :

L'ENVOYÉ: Vous êtes déjà sur les timbres-poste, sur les billets de Banque, sur les cachets des commissariats. (...)

LA REINE: Je ne serai donc jamais qui je suis?

L'ENVOYÉ: Jamais plus.

LA REINE: Chaque événement de ma vie: mon sang qui perle si je m'égratigne... (...) Mais c'est la mort ?

L'ENVOYÉ: C'est Elle*.

Podemos decir que las personalidades son construidas y destruidas con mucha facilidad. Se hace evidente el riesgo de desaparición cuando Irma toma conciencia de su propia muerte. Ella deja de existir al encarnar a la reina pero tampoco existe porque no es realmente la reina, no es nada. Sin embargo, tampoco es tan sencillo. Irma, cuando no era reina, encarnaba a una patrona, a una administradora, siempre aparentó ser alguien y nunca "aterrizó" en una personalidad verdadera. Parece que al hacerse notar fuera de los muros del burdel, su función de reina la ha hecho prisionera y la ha hecho "real" para los que la miran: la patrona, la administradora y sus demás representaciones han sido

* EL ENVIADO: Ya está usted en los timbres, en los billetes bancarios, en los sellos de las comisarias. (...)

LA REINA: ¿Ya no seré, pues, nunca quien soy?

EL ENVIADO: Ya nunca.

LA REINA: Cada acontecimiento de mi vida: mi sangre que perla cuando me arañeo... (...) Pero, ¿es la Muerte?

EL ENVIADO: Es Ella. p.120.

destruidas, han muerto. Pero la reina también puede desaparecer. Cuando la representación termina Irma es vuelta a llamar –por la reina personificada- para que ocupe su lugar de patrona :

LA REINE: ...Irma. Appelez-moi Irma, et rentrez chez vous.

La representación de una figura o un personaje es lo que conforma la ceremonia. La recreación de un mundo y de su destrucción son la meta de las ceremonias. Los clientes quieren aparentar ser obispo, juez, general, pero al mismo tiempo buscan destruir estas figuras a las que odian. Este amor/odio por las figuras de autoridad se demuestra en el cuadro en el que Roger pide personificar al jefe de la policía :

ROGER, *se dégageant*. Si le bordel existe, et si j'ai le droit d'y venir, j'ai le droit de conduire le personnage que j'ai choisi, jusqu'à la pointe de son destin... non, du mien... de confondre son destin avec le mien... (...) Rien! Il ne me reste plus rien! Mais au Héros il ne restera pas grand-chose...

Aquí, como en el caso de Irma, Roger se confunde con el personaje que está representando. La relación amor/odio se cristaliza cuando satisface su deseo de ser el jefe de la policía (es decir que demuestra que lo ama como figura de autoridad pero lo odia porque no ha podido derrotarlo en el primer nivel de

* LA REINA (...): ...Irma. Llámenme a Irma, y regresen a sus casas. p. 134.

** ROGER, *escapándose*. Si el burdel existe, y si tengo derecho de venir, entonces tengo derecho de llevar el personaje que escogí, hasta la punta de su destino... no, del mío... de confundir su destino con el mío... (...) ¡Nada! ¡No me queda ya nada! Pero al Héroe tampoco le quedará mucho... p. 132.

ficción). Roger elige sacrificarse para cumplir con dos de sus deseos: el primero, el de convertirse en figura de autoridad y de poder y el segundo, conservando al personaje de su primera "realidad", el revolucionario, el de matar al represor de la revolución, al enemigo.

Este último montaje toma, como los primeros, la forma de una ceremonia en donde la muerte reina. Tal como en una misa negra, en un ritual de valores invertidos en el que los oprimidos no son liberados (como se esperaría de un rito religioso : Jesucristo, al sacrificarse, salva a los hombres del pecado original), en la pieza el mal es coronado con el sacrificio de un perdedor.

Roger lleva su fantasía hasta las últimas consecuencias. Su personaje diegético, así como el metadiegético, se desvanece en la nada tanto como en las demás representaciones; sin embargo, él escenifica la **muerte** de ambos personajes (el de la primera "realidad" y el de la segunda), como él mismo expresa en el monólogo citado. La desconstrucción de las representaciones se hace evidente para el espectador.

Al revelarse la inutilidad de la revolución, el jefe de la policía asciende al Olimpo junto con las otras figuras estereotipadas. Su imagen se ha reflejado al infinito. El represor se ha convertido en un "mito" en lugar del "salvador". El suicidio de Roger representa la última de las revueltas del reprimido, el último intento de liberación, aunque esta liberación lo lleve a su propia desaparición.

Sin embargo, la acción del revolucionario no sólo no lo libera sino que lo condena a ser siempre el **reprobado**; él es responsable de la ascensión del represor. La figura de jefe de la policía se eleva al nivel del obispo, del juez y del general para así frustrar cualquier revolución venidera con su fantasma.

Hemos visto en parte cómo el lenguaje logra crear ficciones alternativas a la primera ficción y, junto a la escenografía y los objetos, permite que las fantasías de los clientes del "Gran Balcón" se hagan realidad. Sin embargo, aunque Madame Irma se esmere en poner en escena a las figuras estereotipadas lo más cercano a la "realidad" diegética posible, siempre surge la "verdadera" personalidad de los clientes ya sea por los "detalles" falsos que demandan los clientes o por el lenguaje que los traiciona (como en el caso del juez que, inspirado tanto por el odio a la figura del juez como por el odio a la ladrona, lleva al absurdo el término "robar" mencionando sus sinónimos).

Roger al llegar al burdel con la aspiración de representar al Jefe de la policía, se deja envolver por las palabras tanto de Carmen como del esclavo (de manera muy similar al general). Llega al suicidio cuando se descubre disfrutando —con el coito— de la personificación de su peor enemigo. Al reaccionar que dentro de él se encuentra la figura del Héroe, decide castigarse por no haber podido vencerlo en la realidad diegética —en la revolución—, e intenta acabarlo en la realidad metadiegética.

Roger se sacrifica pero, a diferencia de Jesucristo, su sacrificio no redimió a todos los hombres del pecado original, más bien ayudó a que los justos permanecieran en el poder. Nuevamente se hace evidente el sistema inverso de valores en la obra. La ceremonia de Roger/ cliente sólo sirvió para que la imagen del jefe de la policía se elevara. Su ritual como el de cualquiera de los clientes acaba con la destrucción de lo que ha creado, con la desaparición tanto de su personalidad metadieética como de su personalidad diegética, todo se resume a la nada.

Los clientes utilizan el lenguaje para hacer que su representación sea lo más convincente posible. Sin embargo, el lenguaje que adquieren para escenificar a las figuras de autoridad que han escogido representar es robado, no les pertenece y nunca les pertenecerá. Es así cómo el lenguaje acaba traicionándolos, desenmascarándolos en su verdadera condición; los destruye dejándolos desprovistos tanto de su personalidad diegética como de la metadieética. La ceremonia se manifiesta inútil ya que no han logrado ser ni obispo, ni juez, ni general... ni jefe de la policía.

En su afán de ser y al mismo tiempo de destruir la personalidad del justo que han puesto en escena pierden tanto su personalidad del primer nivel de ficción como la del segundo nivel de ficción y no logran acabar con la figura que aman y odian a la vez: se sacrifican y su sacrificio no llega a ningún resultado.

CONCLUSIONES GENERALES

El Balcón es una obra perteneciente al movimiento literario llamado Teatro del Absurdo, por sus temas —ansiedad de vida, desconfianza en las instituciones, angustia de la muerte. Lo que nos ha parecido interesante es cómo Jean Genet logra mostrar todos estos sentimientos por medio de los objetos, la escenografía y el lenguaje.

La obra se divide en nueve cuadros de los cuales los primeros tres muestran la representación de las fantasías de los clientes. En éstos aparecen diferentes objetos que Madame Irma ha escogido para hacer de la representación una copia lo más fidedigna posible de la “realidad”. Sin embargo, en los tres cuadros coinciden tres objetos: el candelabro, el espejo en el cual se refleja la cama destendida y los biombos —que aunque cambian de color están dispuestos de la misma manera. Estos objetos nos recuerdan que todas las escenificaciones que presenciamos —como público— se llevan a cabo en un mismo lugar, es decir, el burdel. Según lo analizado, los biombos cumplen una doble función, la de utilería necesaria en un teatro y la de decoración de las representaciones. Por esta razón, entre otras podemos hablar de “teatro en el teatro”, o como dice Bernard Dort, de “teatro sobre el teatro”. El espejo, al igual que las cámaras fotográficas simbolizan la mirada del otro, el reconocimiento de que lo que se está representando es “real” —al verse los clientes reflejados en su papel de figura de autoridad—, al mismo tiempo, la cama destendida recuerda que se trata de un burdel. Podemos pensar que al tratarse de la cama de la habitación de Irma, este

reflejo hace evidente su espionaje por medio de sus artefactos, como lo hemos dicho en el capítulo II en “La función del espejo”.

En el cuarto cuadro de la obra se muestra a un vagabundo masoquista y a una prostituta sádica rodeados de espejos. No hay diálogo. El vagabundo se ve reflejado en los espejos (tres actores imitan sus movimientos). Aquí ya no se ve cómo los clientes construyen sus realidades alternativas. Este cuadro pone en escena la “representación”: los movimientos del vagabundo se ven reflejados al infinito con la intención de mostrar que es difícil reconocer lo que es real de lo que no lo es. También podemos pensar que lo que este cuadro trata de decir es que en la casa de ilusiones de Madame Irma se llevan a cabo muchas más representaciones, siempre con un espejo. En esta escena, se rompe con el ritmo de la obra puesto que no se sigue el mismo patrón establecido por los tres primeros cuadros. Ya no hay construcción de realidades alternativas, sino que se pone de manifiesto la representación.

Los siguientes cuadros muestran otro tipo de construcción. Madame Irma discute con Carmen adoptando cada una, diferentes papeles (el de administradora y su asistente, el de patrona y su favorita, el de materialista y madre amorosa) conservando siempre una relación de amor/odio y nunca dejando ver su verdadera cara. La confusión llega a tal punto que ni ellas mismas saben quiénes son. Esta confusión se reproduce en todas las representaciones. El paso de una realidad a otra, de un nivel de ficción a otro es característico en todas las

escenificaciones y con todos los personajes, excepto con el enviado de la reina y el jefe de la policía —que por no ser todavía una figura estereotipada, no ha logrado su entrada en el Olimpo de las imágenes.

La escena de los revolucionarios se desarrolla, al parecer, fuera de los muros del "Gran Balcón". Aunque parece pertenecer a la realidad diegética, podemos pensar que también es parte de la actuación que se lleva a cabo en una de las habitaciones del burdel ya que al morir Chantal —símbolo de la revolución— muere también la revuelta. Además, en una de las indicaciones escénicas de Genet se expresa su deseo de que los revolucionarios lleven máscaras, es decir que también se disfrazan con un propósito. Los cuadros en que aparecen los revolucionarios y Chantal nos hacen pensar en la simbología que nutre esta obra. Podemos pensar que se trata de una alegoría puesto que la **revolución** es personificada, así como el poder judicial, el poder religioso y el poder militar son personificados.

Es así como llegamos a la idea de "mise en abime", es decir que la obra de Genet no es más que la representación metonímica de la realidad fuera de los muros del teatro. Goldmann estaría de acuerdo con esta visión de la obra, tal como lo hemos expuesto en el capítulo III ("Lenguaje creador y destructor de figuras"). Sin embargo, también pudimos ver que las representaciones en el burdel van más allá de la imitación de la realidad del mundo de la posguerra. Si bien es cierto que los clientes se esfuerzan por imitar el orden social que se ha

derrumbado a causa de la revolución —que representa el caos de la posguerra— también es cierto que más que imitar lo reconstruyen, lo reinventan según sus conocimientos y capacidades. Cada uno tiene una idea de lo que un obispo, un juez y un general es, pero no significa que ésta sea fiel a la realidad. Los personajes deben exagerar la realidad para que ésta les pertenezca; deben adoptar el papel que han escogido y adquirir una postura diferente de la que normalmente tienen para lograr ser otros: no sólo por medio de disfraces y objetos sino también por medio del lenguaje. El objetivo es dejar de ser lo que son en la realidad diegética para convertirse en otros en la realidad metadiegética :

L'échelle même du corps humain est insuffisante. Le masque et les cothurnes, le maquillage qui réduit et accuse le visage dans ses éléments essentiels, le costume qui exagère et simplifie, cet univers sacrifie tout à l'apparence, et n'est fait que pour l'œil ⁴³.

Además no tienen la intención de representar a un obispo en particular, o a un juez, o a un general. Lo que les interesa es poner en escena la “figura de”, su función. Si representaran a alguien en particular y no su figura, se verían obligados a actuar, a entrar en movimiento y lo único que quieren es parecer — “faire semblant”.

⁴³ La misma escala del cuerpo humano es insuficiente. La máscara y los zapatos, el maquillaje que reduce y acusa al rostro en sus elementos esenciales, el disfraz que exagera y simplifica, este universo sacrifica todo por la apariencia, y no actúa más que por el ojo. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 113.

No obstante que la confusión entre personalidades se torna grave, los clientes caen en un laberinto del cual se desconoce la salida; los personajes entran en él para verse reflejados como otros y ser reconocidos por su imagen y, al multiplicarse ésta, se pierden entre los espejos sin ser ni lo que son en el primer nivel de ficción ni lo que quieren ser en el segundo nivel de ficción. Habiéndose despojado de su primera personalidad y habiendo robado la segunda —la cual nunca llega a pertenecerles porque es una ilusión—, se quedan vacíos y se descubren en la nada.

Todo esto nos es mostrado por medio de los objetos, la escenografía y el lenguaje (en donde se hace evidente, gracias al tono y al vocabulario, la ceremonia que cada cliente lleva a cabo para la adquisición de la personalidad, de la figura que han decidido representar). El ritual que sigue religiosamente cada cliente tiene la intención mágica de convertirlo en alguien más. Sin embargo, al confirmarse imposible esta conversión, el ritual se ve condenado a su repetición infinita con el anhelo de llegar en algún momento a la perfección, la inmovilidad que dé al cliente otra personalidad :

Mime du périssable, l'acteur ne s'exerce et ne se perfectionne que dans l'apparence. La convention du théâtre, c'est que le cœur ne s'exprime et ne se fait comprendre que par les gestes et dans le

corps —ou par la voix qui est autant de l'âme que du corps. La loi de cet art veut que tout soit grossi et se traduise en chair ⁴¹.

El cliente sabe que nunca logrará ser quien busca ser, así que intenta destruir y destruye lo que ha creado por medio, por ejemplo, de objetos que rompan con la escenificación, objetos incoherentes para la representación que le recuerden que está actuando. El cliente mantiene una relación de amor/odio con la figura que ha escogido representar: por esto anhela ponerla en escena pero también destruirla.

La conclusión a la que hemos llegado nos lleva a la concepción que tiene Jean Genet de la condición humana, es decir, el hombre es un ser perdido que nunca se va a encontrar. Como hemos visto a través de cada capítulo, todos los elementos analizados llevan hacia la misma conclusión, de que todo se anula. Los objetos acaban por revertirse en contra de los personajes; los espejos los proyectan al abismo; el lenguaje no les funciona por ser prestado y por estar fuera de su capacidad de entendimiento. Todo cuanto los rodea es falso; todos los elementos de los cuales se sirven, en lugar de ayudarlos los hunde en un marasmo de confusión. Al destruirse las dos ficciones y la historia, los personajes se anulan.

⁴¹ Mímo de lo precedero, el actor no se ejerce ni se perfecciona más que en la apariencia. La convención del teatro es que el corazón no se expresa y no se da a entender más que por gestos y en el cuerpo —o por la voz que es tanto del alma como del cuerpo—. La ley de este arte busca que todo sea engrandecido y se traduzca en carne. *Ibid.*, p. 111.

BIBLIOGRAFÍA

Baldick, Chris, *Concise dictionary of literary terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001

Bataille, Georges, *La Littérature et le mal*, France, Gallimard, 1957, (Folio/Essais 148).

Blin, Roger, *Roger Blin, souvenirs et propos*, Lynda Bellity Peskine comp., France, Gallimard, 1986.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, France, Gallimard, 1949, Tome II.

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, France, Gallimard, 1942, (Folio/Essais 11).

Dort, Bernard, *Théâtre Réel. Essais de Critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.

Esslin, Martín, *Le Théâtre de l'Absurde*, trad. M. Buchet, F. Del Pierre et F. Frank, Paris, Buchet /Chastel, 1977, [trad. de l'édition de 1971].

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, France, Gallimard, 1984, Tome II, (Tel 279).

García Olín, Lucila del Rosario, "Los Negros de Jean Genet del Ritual a la Farsa", México, UNAM / FFyL, 1995, [Tesis de Licenciatura].

Genet, Jean, *Oeuvres Complètes*, France, Gallimard, 1968, Tome IV.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

- _____, *Oeuvres Complètes*, France, Gallimard, 1979, Tome V.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- _____, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, [trad. de la edición de 1993].
- Innes, Christopher, *El Teatro Sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Rattner, Josef, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, México, Siglo Veintiuno, 1969, [1era edición 1965].
- Said, Edward W., "Abecedarium Culturae: Estructuralismo, Ausencia, Escritura" in *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, John K. Simon comp., trad. Coral Bracho, México, Fondo de cultura Económica, 1984, [trad. de la edición de 1972].
- Sartre, Jean Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, France, Gallimard, 1952.
- Serreau, Geneviève, *Histoire du "nouveau théâtre"*, France, Gallimard, 1966, (Idées 104).
- Weeks, Jeffrey, *Sexualidad*, trad. Mónica Mansour, México, Paidós / UNAM, 1998, [trad. de edición de 1986].

Weisz Carrington, Gabriel, *La Máscara de Genet*, México, UNAM, 1977,
(Opúsculos 90).

White, Edmund, *Genet. A Biography*, New York, Vintage Books, 1994, pp. 728.