

JEAN GENET O LA DRAMATURGIA DESTRUCTORA. ANÁLISIS DEL «EMBOÏTEMENT» EN LOS CUATRO PRIMEROS CUADROS DE *LE BALCON*

IGNACIO IÑARREA LAS HERAS

Universidad de La Rioja

Es un hecho innegable que Jean Genet se ha consagrado, dentro de la literatura francesa del presente siglo, como el dramaturgo por excelencia del reflejo y de la imagen. Asimismo, parece bastante claro que para él estos conceptos constituyen la base de la que era su manera de entender la realidad y la existencia humanas:

Je ne sais ce que sera le théâtre dans un monde socialiste, je comprends mieux ce qu'il serait chez les Mau-Mau, mais dans le monde occidental, de plus en plus touché par la mort et tourné vers elle il ne peut que raffiner dans la «réflexion» de comédie de comédie, de reflet de reflet qu'un jeu cérémonieux pourrait rendre exquis et proche de l'invisibilité¹.

La preocupación de este autor por el tema del contraste entre realidad y apariencia, por el valor y la importancia del reflejo, va a encontrar su más clara manifestación en *Le Balcon*, tercera de sus creaciones teatrales. Genet parece

¹ JEAN GENET, «A Pauvert», en *Obliques*, n° 2, 1972, p. 4.

dejarlo bien claro cuando dice, dentro de las indicaciones que, bajo el título de «Comment jouer *Le Balcon*», él mismo hizo publicar como prólogo a esta obra:

Encore une chose: ne pas jouer cette piece comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est —elle sera donc jouée comme— la glorification de l'Image et du Reflet².

En esta obra va Genet a operar, de una forma plenamente desarrollada, un fenómeno que se puede considerar como el establecimiento de la absoluta coincidencia entre forma y significación:

S'achevant dans et par la représentation, toute oeuvre de littérature dramatique, indépendamment de son contenu est d'abord une imitation, une image, une apparence. Que la problématique de Genet soit en grande partie définie par cette coincidence entre forme et signification, c'est ce que révèle une étude peu approfondie des espaces scéniques et dramaturgiques dans *Le Balcon*³.

De esta forma, *Le Balcon* aparecería como todo un desarrollo formal que resulta ser vehículo de sí mismo en cuanto significación.

El propósito del presente estudio es efectuar un análisis del procedimiento dramático y escenográfico del teatro dentro del teatro en los cuatro primeros episodios o cuadros de *Le Balcon*, para demostrar, primeramente, cómo y con qué objetivos se opera mediante tal procedimiento la identificación entre forma y contenido y, en segundo lugar, que en estos cuadros es posible hallar una síntesis anticipada del valor y de la transcendencia que Genet quiso dar a toda la obra:

Las unidades de una obra artística tienen la particularidad de que reproducen el sentido total de la obra [...] y, por tanto, el análisis de las partes puede ser un camino para la interpretación de toda la obra⁴.

La denominación que aquí se ha preferido dar al fenómeno del teatro en el teatro es la de *emboîtement*:⁵

² JEAN GENET, *Le Balcon*. París. Marc Barbezat-L'Arbalette. 1962. 3ª ed, p. 12.

³ MICHÈLE PIEMME, «Espace scénique et illusion dramatique dans *Le Balcon*», en *Obliques*, nº 2, 1972, p. 23.

⁴ MARÍA DEL CARMEN BOBES, *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Taurus. 1987, p. 169.

⁵ MANFRED SCHMELING utiliza las expresiones *théâtre dans le théâtre* et *jeu dans le jeu* en su libro *Métathéâtre et intertexte*. París. Lettres Modernes. 1982. De todas formas, este crítico no considera ambas denominaciones como equivalentes, ya que se hace eco de «la distinction que font le

Il y a théâtre dans le théâtre quand il y a deux espaces *emboîtés* dont l'un est représentation pour l'autre [el subrayado es nuestro]⁶.

Hay que tener en cuenta que el *emboîtement*, como forma de construir la ficción en escena, se establece en *Le Balcon* sobre la base del carácter fundamentalmente dual que el mundo ficticio de este drama reviste, ya que en él se plantea un conflicto sangriento entre dos mundos opuestos, como son, por una parte, la fantasía, la representación teatral, y, por otra, la realidad, la lucha por el ser y la autenticidad. El primero de estos dos dominios corresponde al «Grand Balcon», el prostíbulo donde sus clientes pueden vivir sus sueños de poder o de sumisión, regido por Irma, la gran directora de escena de este mundo de falsedad declarada:

Ici la Comédie, l'Apparence se gardent pures, la Fête intacte⁷.

El segundo corresponde a los revolucionarios, a la gente oprimida que lucha por poder acceder a una forma de vida esencialmente superior, más plena. Roger es su líder.

La lutte des révoltés contre le balcon constitue une lutte entre la mort et la vie, entre l'ordre à l'intérieur duquel les valeurs n'existent que dans l'imaginaire et le rituel, et la tentative de créer un ordre nouveau dans lequel ces valeurs pénétreraient la vie elle-même et dans lequel la fuite dans l'imaginaire ne serait plus nécessaire, parce que la vie serait devenue authentique⁸.

A partir de la consideración de estos dos planos contrapuestos, es posible distinguir en esta obra tres grandes niveles de ficción o *paliers*, según la terminología utilizada por Jean Rousset⁹:

a) Nivel de ficción de la realidad o ficción en primer grado. Está constituido por el mundo de la revolución, por quienes se han levantado en armas contra la opresión de una falsedad que les encierra y de la cual tratan de salir. Aquí nadie interpreta ningún papel, nadie aparenta nada, todos son lo que son

français et l'allemand entre "théâtre dans le théâtre" et "jeu dans le jeu", le dernier étant plus général que le premier» (p. 5).

⁶ ANNE UBERSFELD, *L'école du spectateur*. París. Les Éditions sociales. 1981, p. 111.

⁷ JEAN GENET, *op. cit.*, p. 65.

⁸ LUCIEN GOLDMANN, «Le théâtre de Genet. Essai d'étude sociologique», en *Structures mentales et création culturelle*. París. Anthropos, 1970, pp. 317-318.

⁹ Vid. JEAN ROUSSET, *Forme et signification*. París. JOSÉ CORTI. 1982, p. 56.

o, por lo menos, intentan serlo, luchan por ello. Aunque esta caracterización resulta ser discutible¹⁰, hay que partir de ella como elemento básico de identidad de este mundo y como punto de oposición con respecto al «Grand Balcon», que es la casa de ilusiones.

b) Nivel de ficción en segundo grado, de la apariencia, de la representación teatral que se denuncia a sí misma como una forma de vida. Está integrado por el «Grand Balcon» y por todos aquellos que viven en él, y que, por lo tanto, forman parte esencial de su mundo: Irma, Carmen y las demás prostitutas, Arthur. Como dice Michèle Piemme a propósito de Carmen e Irma:

Alors que les figures peuvent faire la distinction entre le jeu et la vie, les deux femmes en sont bien incapables: elles vivent par le jeu, elles vivent donc dans le jeu et n'ont pas d'autre réalité. Au cinquième tableau, les cartes se brouillent, car l'apparence, ici, se passe de référent concret. Irma et Carmen n'imitent pas «une mère maquereelle et sa favorite», elles le sont¹¹.

Todos interpretan aquí un papel y así lo reconocen. El «Grand Balcon» y sus moradores son, pues, el gran teatro con sus actores, la ficción que se opone al ámbito real y que se define como falsedad. Se trata, por lo tanto, de la ficción dentro de la realidad del exterior o, en otras palabras, de una forma de ficción en segundo grado.

c) Nivel de ficción en tercer grado, de la apariencia y del teatro entendidos, no como forma de vida ni de ser, sino como una huida, como una forma de escape momentáneo con respecto a una realidad plúmbea y desagradable:

Ils sont dans la vie supports d'une parade qu'ils doivent traîner dans la boue du réel et du quotidien,¹²

¹⁰ Tengamos en cuenta, a este respecto, las siguientes palabras de MICHÈLE PIEMME: «Cette réalité [se refiere aquí a la de los revolucionarios] [...]. GENET va nous la donner à voir. Il va la transporter de l'espace dramaturgique à l'espace scénique. Pour le public, elle deviendra donc spectacle au même titre que les scénarios des figures, que les rôles de madame Irma et de Carmen. En entrant dans l'espace scénique, la réalité devient e/le aussi apparence en quelque sorte. Genet nous le suggère de plusieurs manières. D'abord, il place doublement la révoite sous le signe du Balcon puisque "au fond, assez loin, on devine la façade du Grand Balcon" [...]; et surtout parce que les révoltés ont choisi comme symbole Chantal, une prostituée qui a longtemps travaillé pour madame Irma. Ensuite, il suggère que les révoltés portent des masques, signifiant par là que cette fonction est pour eux accessoire et colle peu à leur être» MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ *Ibidem*, p. 27.

¹² JEAN GENET, *op. cit.*, pp. 64-65.

dice Irma, a propósito de las verdaderas figuras del poder: Obispo, General y Juez.

Hay que tener en cuenta, además, que las sesiones que se llevan a cabo en el «Grand Balcon» por parte de sus clientes y sus prostitutas corresponden a un tipo de ficción que no se puede equiparar a la fantasía que viven Irma y sus colaboradores, ya que son construidas dentro y a partir de esta última. Se trata, por lo tanto, de una segunda forma de teatro en el teatro, de una ficción en tercer grado.

Estas sesiones constituyen un tipo de apariencia doblemente relativa que se define como tal con respecto, en primer lugar, al mundo del burdel, del cual es resultado o emanación. En este sentido, merece la pena señalar la reacción que en el cuadro noveno tiene Irma, erigida ya en Reina, cuando ve que los tres clientes que encarnan a las tres Figuras sufren la tentación de dejar de fingir y de convertirse *realmente* en personajes poderosos. Tiene que recordarles que las ropas que visten no tienen ninguna autenticidad y que ellos tan sólo son apariencias de poder, producto de esa *maison d'illusions* que es su burdel. El vestuario de los clientes es solamente parte de los accesorios que ella pone a su disposición:

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 véritables...

LA REINE, *très en colère*: Véritables! Et ceux-là, alors? Ceux qui vous enveloppent et vous bandent —toute mon orthopédie!— et qui sortent de mes placards, ils ne sont pas véritables. Pas véritables! Pas véritables!¹³

En segundo lugar, las representaciones de los clientes son apariencia con respecto a la realidad exterior, por cuanto constituyen con respecto a ella una imitación que trata de ser lo más fiel posible:

L'ÉVÊQUE, *sa voix soudain se clarifie, se précise, comme s'il s'éveillait. Il montre un peu d'irritation*: On ne s'est pas fatigué. A peine six péchés, et loin d'être de mes préférés.

LA FEMME: Six, mais capitaux! Et j'ai eu du mal à les trouver.

L'ÉVÊQUE, *inquiet*: Comment, ils étaient faux?

LA FEMME: Tous vrais! Je parle du mal que j'ai eu pour les commettre: Si vous saviez ce qu'il faut traverser, surmonter, pour arriver à la désobéissance.

¹³ JEAN GENET, *op. cit.*, p. 125.

L'ÉVÊQUE: Je m'en doute, mon petit. L'ordre du monde est si anodin que tout y est permis - ou presque tout. Mais si tes péchés étaient faux, tu peux le dire à présent.

IRMA: Ah non! J'entends déjà vos réclamations quand vous reviendrez. Non. Ils étaient vrais¹⁴.

Los pecados que ha de perdonar el Obispo deben haber sido realmente cometidos y, de la misma manera, los robos de la Ladrona que ha de juzgar el Juez tienen que ser verdaderos, las condecoraciones del General no valen nada si no son auténticas y la peluca del Mendigo debe llevar piojos reales. El rigor y la exactitud en la reproducción de la realidad han de ser absolutos:

Cette copie de la réalité est non seulement très exacte et très précise [...], elle est aussi très complète. Au Grand Balcon, on reproduit le réel dans tous ses aspects: non seulement on imite la figure, mais aussi sa fonction. C'est pourquoi chaque scénario comprend deux personnages au moins. La figure a besoin d'un partenaire bien préparée au rituel sans laquelle elle ne pourrait jouer son rôle¹⁵.

En cambio, el «Grand Balcon» es un tipo de apariencia única o relativa solamente con respecto a la realidad exterior, porque ésta es su único elemento referencial y de contraste.

Así pues, Genet ha establecido en *Le Balcon* una especie de escalonamiento en tres grados de ficción. Es importante, en primer lugar, estudiar la naturaleza de las sesiones que tienen lugar en los cuatro primeros cuadros de la obra. Cada una de ellas podría ser definida como el resultado de un recorrido que se desarrolla a través de estos tres niveles de ficción y que puede ser considerado como doble y convergente.

Este recorrido presenta inicialmente a individuos que, en cuanto empleados de la S.N.C.F. o contables del Crédit Lyonnais, se inscriben dentro del primer nivel o grado. Al entrar en el segundo, es decir, al traspasar las puertas del burdel, dejan de ser gente de la calle y entran ya a formar parte de un mundo no

¹⁴ JEAN GENET, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁵ MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 25. «C'est ainsi que nous voyons quelqu'un qui est employé dans quelque établissement de crédit, venir là se revêtir des ornements sacerdotaux pour obtenir d'une prostituée complaisante une confession. Celle-ci n'est bien entendu qu'un simulacre, dont il lui faut bien que, par quelque degré, la vérité s'approche. Autrement dit, il faut que quelque chose dans l'intention de sa complice lui permette d'y voir une relation à une jouissance coupable, à laquelle il lui faut au moins croire qu'elle participe». JACQUES LACAN, «Sur Le Balcon de JEAN GENET», en *Magazine Littéraire*. N° 313. Septembre 1993, p. 54.

real que los transforma en su naturaleza, pues les hace adoptar la entidad de clientes, inexistente en el exterior, y mantener una cierta forma de igualdad de trato con Irma y con las prostitutas. El hecho de incorporarse a la *maison d'illusions* los convierte en actores, en intérpretes dispuestos a asumir un personaje¹⁶.

Una vez enfundados en sus trajes, enfrentados con la que ya no es prostituta, sino Pecedora, Ladrona, Caballo o Dominadora, abandonan su calidad de clientes o actores, pasan a ser personajes y se elevan así al tercer y más alto grado de ficción. Dicho de otra manera, se identifican plenamente con esa imagen (Obispo, Juez, General o Vagabundo), se asimilan a ella.

Este primer recorrido aparece descrito como un proceso de irrealización del hombre de la calle en personaje, en la medida en que en él experimenta un claro alejamiento con respecto a la realidad. Hay una huida desde la *boue du réel* hacia el mundo de la imagen, del reflejo. La realidad se convierte en apariencia:

Je veux être général dans la solitude. Pas même pour moi, mais pour mon image; et mon image pour son image, et ainsi de suite¹⁷.

Una vez que el hombre de la calle, transformado previamente en cliente, ha traspasado los límites de lo real para fundirse en la imagen, tiene lugar una especie de regreso, un acercamiento a la realidad. Llevar a cabo una de las representaciones en los salones del burdel y, por lo tanto, convertirse en apariencia, supone, como se ha indicado antes, realizar una rigurosa y aplicada imitación de la realidad. Aquí es donde se da este viaje de retorno de los clientes, ya que éstos vienen de fuera para tratar de reproducir algo que también pertenece al exterior:

Au cours des quatre premiers tableaux, les salons de madame Irma apparaissent donc comme des lieux où le jeu copie la vie, les figures doivent en effet ressembler le plus possible à ceux qui possèdent le pouvoir réel dans la vie¹⁸.

Todas las sesiones que se representan en el «Grand Balcon» existen como un producto o emanación de este establecimiento y presentan, por lo tanto, un mayor

¹⁶ «Avant d'être évêque, juge, général ou mendiant, les clients du Grand Balcon sont des acteurs» JEAN-BERNARD YEHOUA MORALY, «Le tombeau de Jean Genet. Analyse des jeux de théâtre dans *Le Balcon*», en *The Hebrew University Studies in Literature and the Arts*. N° XI, 3. 1983, p. 114.

¹⁷ JEAN GENET, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸ MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 25.

nivel de irrealidad. Irma es la gran directora de escena. Ella es quien proporciona todo lo necesario para que los clientes encuentren ese realismo que, paradójicamente, buscan en sus fantasías; quien se encarga de facilitar verdaderas pecadoras y culpables, medallas y piojos auténticos; quien, en definitiva, introduce lo real en el seno de lo ficticio, al hacer entrar mediante estos elementos, de un modo que se podría denominar *sinécdoque*, el modelo en el ámbito de la imitación. Se consigue así que aquél forme parte de éste, lo cual implica, inevitablemente, su irrealización.

Por lo tanto, podemos decir que lo real imitado, sufre, por mediación de Irma, un proceso de la misma naturaleza que el vivido por los clientes del burdel. Procedente del exterior, pierde su esencia real al ser convertido por Irma en útil al servicio de una interpretación, en el curso de la cual pasa a integrar la imagen misma.

Así pues, este acercamiento a lo real por parte de los clientes no se produce en ningún momento, ya que lo que verdaderamente constituye es la forma en que se establece la convergencia de este doble recorrido de irrealización que sufren imitadores (clientes) y modelos imitados. La acción de imitar y el objeto de la misma son los dos polos de una única realidad que acaba por diluirse, por desvanecerse dentro de un proceso dual que culmina de modo coincidente en el nivel de ficción en tercer grado. En este sentido, la propia imagen, Obispo, Juez, General o Vagabundo, ya no puede ser considerada como fiel reflejo de la realidad, debido a la disolución del imitador que la construye y sostiene y del modelo real al que quiere aproximarse. La idea convencional de imagen como imitación de lo real desaparece.

Y así, sobre las cenizas del drama, de la representación, del reflejo, es decir, sobre las ruinas de la realidad y de la ficción, va a erigirse la Imagen pura, la quintaesencia del Teatro, que sólo es representación de sí mismo. Si se tiene en cuenta que toda apariencia es por naturaleza relativa con respecto a la realidad de la que es imitación, la presencia escénica de una apariencia que no reproduce ningún tipo de modelo, que sólo refleja su propia existencia como tal, se convierte en el medio según el cual la nada va a cobrar forma dramática. Ya no hay realidad ni imagen, verdad ni ficción, sino sólo el reflejo como absoluto, la plena irrealidad, que se va a hacer presente como deformidad y exceso. Esto es lo que explica las enormes dimensiones de las tres Figuras del poder:

Cette grandeur de l'irréel se traduit scéniquement par l'imposante silhouette des acteurs montés sur patins et dont les costumes sont rembourrés aux épaules: il n'est donc pas possible que le spectateur s'imagine voir devant lui un véritable évêque ou un authentique général¹⁹.

¹⁹ MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 26.

Si la deformidad se convierte así en la manera como Genet va a dar expresión escénica a la nada, el cuarto cuadro reviste en este aspecto unas características especiales. En él lo excesivo no se presenta como personaje de exageradas dimensiones, sino como decorado constituido únicamente a base de tres grandes espejos. En los tres cuadros anteriores sólo encontráramos un espejo colgado de una pared, reflejando una cama deshecha. Ahora, en cambio, se puede afirmar, siguiendo a Jean Gitenet, que aquél ha tomado posesión de todo el decorado:

Tout se passe comme si le petit miroir, accroché au paravent de droite dans les trois premiers décors, s'était agrandi jusqu'à la dimension des paravents, et s'était assimilé progressivement aux murs mêmes.

La réalité du bordel est par le fait même «transsubstantiée» dans ce décor de miroirs, qui se présente comme le comble du décor d'illusion. Nous pouvons alors dire qu'après les décors 1, 2 et 3, l'illusion, qui régnait à l'intérieur de tel ou tel salon du Grand Balcon, se propage au bordel dans sa réalité de lieu²⁰.

Esta profusión de espejos conlleva una multiplicación del reflejo, que va a adueñarse de todo el escenario. Los personajes quedan reducidos a imágenes y éstas, por lo tanto, pasan a dominar la interpretación.

Les trois panneaux-miroirs, qui composent ce décor 4, sont marqués par les «reflets du vieux». Nous avons ici le cas limite de pénétration du décor par le jeu: le jeu devient décor et le décor devient jeu.

En effet, le reflet est une image (un simulacre), donc quelque chose qui appartient à l'univers du virtuel (physiquement parlant), qui n'a pas de consistance, qui n'a pas de réalité en définitive (du moins pas de réalité objective).

Le reflet, d'autre part, renvoie à un objet ou à une personne, qui, eux, sont réels. Ici, le «reflet du vieux» renvoie au vieux. C'est dire que le décor renvoie au jeu, puisque le jeu se passe aussi de l'autre côté des miroirs. Nous avons alors le *jeu des deux côtés* des miroirs. Les reflets sont donc assimilables au jeu.

Mais ils sont aussi partie intégrante du décor²¹.

De esta forma, el tercer grado de ficción que aparece en este cuadro, es decir, el Vagabundo acompañado de la joven que le maltrata, se disuelve en un

²⁰ JEAN GITENET, «Lecture sémiologique des annotations de décor du tableau 4 du *Balcon*», en *Obliques*, n° 2. 1972, p. 33.

²¹ *Ibidem*, p. 35.

espejo que multiplica su reflejo y lo hace presente en todo el escenario como único ocupante. La nada como absoluto ya no tiene su representación simbólica en una determinada figura, ha pasado a ser la escena.

Il semble donc que, dans ce décor 4, le jeu comme le décor, se résorbent en reflets [...]. Il nous reste alors les reflets qui ont intégré à la fois le jeu, le décor et même le texte²².

Por este motivo, el cuarto cuadro es, según Gitenet y con respecto a los tres anteriores, una especie de síntesis y, al mismo tiempo, de amplificación de su significación²³.

Así pues, el viaje de los clientes por el universo ficticio de la obra en estos cuatro primeros cuadros no se acaba definitivamente en la destrucción de toda forma de realidad y apariencia. Una vez terminado el doble recorrido y situados en el tercer grado de ficción, se da este surgimiento de lo excesivo, a partir del cual va a erigirse una nueva forma de representación: la de la Ficción pura o, si se quiere, del vacío, cuya trascendencia temática es fundamental en esta obra.

Los clientes del «Grand Balcon» no se conforman únicamente con imitar la realidad exterior, ya que lo que de verdad quieren es superarla:

Le figures cependant ne se contentent pas de reproduire la réalité telle qu'elle est. Leur imitation doit atteindre la perfection, que la réalité et ses vicissitudes ne permettent jamais²⁴.

Para ellos la visita al burdel no supone simplemente gozar del sexo. Es toda una aventura ontológica en la que tratan de alcanzar algo que no está en la realidad exterior ni en la simple imagen: la plenitud esencial, el verdadero Ser.

El único ámbito donde es posible recuperar esa identidad perdida es el de la Imagen, el Reflejo, accesible únicamente en las sesiones que tienen lugar en los salones de madame Irma y mediante el uso de todo el vestuario, de toda la *orthopédie* que ella pone a disposición de sus visitantes. Las palabras del Obispo no pueden ser más elocuentes en este sentido:

Ornements, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place forte d'où je fus chassé²⁵.

²² JEAN GITENET, *op. cit.*, p. 35.

²³ Vid. *ibidem*, p. 36.

²⁴ MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ JEAN GENET, *op. cit.*, p. 28.

Sólo gracias al «Grand Balcon» termina el exilio de la relatividad, ya que permite un completo aislamiento con respecto al exterior y una absoluta identificación con la Imagen, haciendo así factible que los clientes, alejados de la turbulencia y el servilismo del hacer, puedan aplicarse únicamente a SER en la nada, en la quietud total de la muerte:

Seule l'apparence, qui permet d'entrer directement dans l'Être possède la pureté de ce qui n'a pas dû passer par un Faire pour «devenir». Les figures tendent à la perfection qui ne peut exister que dans un Être absolu, détaché de toutes contingences, immobile, hiératique et définitif. Le bordel de madame Irma ne comble pas des aspirations banales ou vulgaires. Le rite et la cérémonie y sont graves, leur finalité dernière quoique jamais atteinte est l'immuabilité de la mort²⁶.

El establecimiento de varios grados de ficción constituye la base desde donde Genet consigue construir la nada, en la cual, paradójicamente, los clientes buscan la plenitud de su ser. Genet sabe dar así expresión escénica a su concepción de la realidad humana como vacío esencial, concepción que constituye la significación profunda de la obra, y que encontrará su plena manifestación en el cuadro noveno²⁷, donde la revolución ya no es más que una pantomima o un sueño:

LA REINE: Messieurs, vous êtes libres...

L'ÉVÊQUE: Mais... en pleine nuit?...

LA REINE, *l'interrompant*: Vous passerez par la petite porte qui donne sur la ruelle. Une voiture vous attend.

Elle salue d'un signe de tête. Les Trois Figures sortent à droite. Un quatrième crépitement de mitraillette.

LA REINE: Qui est-ce?... Les nôtres... ou des révoltés?... ou?...

L'ENVOYÉ: Quelqu'un qui rêve, madame... ;²⁸

²⁶ MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 26.

²⁷ El cuadro octavo también nos proporciona una muy interesante expresión de esta significación: «Le huitième tableau fournit l'application la plus nette du principe analysé par Sartre chez Genet: celui de l'identité des contraires ou de la logique du faux. Genet présente deux éléments contraires et amène le spectateur à les penser à la fois contraires et identiques. Le bordel c'est le palais. Irma devient Reine. Les hauts dignitaires, ce sont des habitués de maison close. L'affrontement entre le Pouvoir royal et la horde des révoltés devient cette rencontre entre deux putains, qui de l'un et de l'autre côté, jouent un rôle auquel elles ne croient pas vraiment. Le Noir c'est le Blanc. L'Être c'est le Néant. Nous voici pris du vertige métaphyrique dans le Grand palais des miroirs». JEAN-BERNARD YEHOUA MORALY, *op. cit.*, pp. 125-126.

²⁸ JEAN GENET, *op. cit.*, p. 152.

donde el Jefe de Policía accede por fin al Panteón y donde el público que asiste a la representación del drama y que constituye el último criterio de realidad que podía quedar, se ve convertido en cliente del «Grand Balcon», es decir, en partícipe de la ficción. Así es como Irma se dirige a él, dando fin a la obra:

Il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... Il faut vous en aller... Vous passerez à droite, par la ruelle... (*Elle éteint une dernière lumière.*) C'est déjà le matin²⁹.

Así, todo queda reducido a un nivel de apariencia sin realidad a la que imitar, un reflejo que sólo se refleja a sí mismo, es decir, la nada. Este fondo temático dado por Genet a *Le Balcon* y que se puede definir como subversivo, destructivo y criminal, ha sido posible hallarlo anticipadamente en los cuatro primeros cuadros, tal como se ha anunciado anteriormente.

Llegados a este punto, y una vez establecida cuál es la trascendencia que tiene la técnica del *emboîtement* desde el punto de vista de la temática en esta primera parte de la obra, es necesario ver cómo consigue Genet que dicha temática llegue al público, que éste sea capaz de ver lo que realmente está pasando sobre la escena. Se trata de conocer ahora, pues, cuál es la trascendencia escenográfica y pragmática del *emboîtement*. Para que éste sea percibido y apreciado como tal es necesario, evidentemente, que tenga una expresión escénica. Según Anne Ubersfeld, «il y a théâtre dans le théâtre quand il y a deux espaces emboîtés dont l'un est représentation pour l'autre. Il faut donc qu'il y ait des regardants et des regardés, même si les uns et les autres sont regardés par le public»³⁰.

Esta condición fundamental de distribución del espacio escénico y de los actores que lo ocupan no se cumple en los cuatro primeros cuadros de la obra,³¹ donde aparece únicamente una habitación que se caracteriza precisamente por estar absolutamente cerrada y aislada con respecto al exterior, lo cual imposibilita la presencia de actores espectadores:

²⁹ JEAN GENET, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ ANNE UBERSFELD, *op. cit.*, p. 111.

³¹ Aunque sí que existe con toda claridad en el último cuadro, donde Irma, las Figuras de poder, el Jefe de Policía y el Enviado asisten a la sesión en que Roger encarna al Jefe de Policía. Hay, además, una clara división espacial entre la habitación de Irma, donde están todos los personajes que primeramente hemos citado, y el salón del Mausoleo, donde se encuentra Roger, acompañado por Carmen.

LA FEMME, *l'interrompant*: Il y a eu bénédiction, madame. Ensuite ma confession...

IRMA: Après?

L'ÉVÊQUE: Assez!

LA FEMME: C'est tout. A la fin mon absolution.

IRMA: Personne ne pourra donc y assister? Rien qu'une fois?

L'ÉVÊQUE, *effrayé*: Non, non. Ces choses-là doivent rester et resteront secrètes. Il est déjà indécent d'en parler pendant qu'on me déshabille. Personne. Et que toutes les portes soient fermées. Oh, bien fermées, closes, boutonnées, lacées, agrafées, cousues...³².

Sin embargo, para que se dé en la escena el fenómeno del teatro en el teatro, no es imprescindible que haya dos espacios distintos en la escena ni que los actores se distribuyan en dos grupos, de los cuales uno haría función de grupo espectador con respecto al otro. Basta con que existan una serie de elementos escénicos que sirvan como signos válidos para expresar el escalonamiento de los diversos grados de ficción:

Mais il n'est pas nécessaire [...] qu'il y ait deux espaces réels et réellement distincts sur la scène dont l'un fait fonction de théâtre pour l'autre. Il suffit que des signes-théâtre s'imposent à un certain nombre d'acteurs présents sur scène pour qu'on puisse parler de théâtre dans le théâtre³³.

Los cuatro primeros cuadros de *Le Balcon*, a falta de actores público y de un espacio desdoblado, proporcionan toda una serie de índices que permiten que se pueda dar la visualización, aunque de una forma parecida al procedimiento, antes señalado, de la *sinécdoque*,³⁴ de otros espacios diferentes al propiamente escénico. De esta manera, se consigue establecer un contraste entre lo ausente y lo presente, entre lo invisible y lo visible, contraste que está en la base de la teatralización,³⁵ de la creación del fenómeno del teatro dentro del teatro en esta parte de la obra, y que va a operar como efectos fundamentales la duplicación y la inversión³⁶ de lo que Anne Ubersfeld denomina denegación³⁷. La representación ya no aparece como una ficción más o menos creíble, sino

³² JEAN GENET, *op. cit.*, p. 22.

³³ ANNE UBERSFELD, *op. cit.*, p. 115.

³⁴ Vid. *supra*, p. 296.

³⁵ Vid. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*. Paris. Messidor/Éditions sociales. 1982, pp. 47-49.

³⁶ Vid. *ibidem*, pp. 47-48.

³⁷ Vid. *ibidem*, pp. 42-44.

como puro acto teatral. El espacio escénico queda convertido en «*une zone privilégiée ou le théâtre se dit comme tel*»³⁸.

De esta forma, se consigue que lo que el espectador vea no sea un obispo, un juez, un general o un vagabundo, sino la labor de representación de estos personajes por otros personajes. La ilusión, la ficción, la mentira dramática quedan así sustituidas por la ostentación de lo teatral:

On comprend comment le théâtre dans le théâtre dit: a) nous sommes au théâtre, l'espace-théâtre à l'intérieur du grand espace *étant le lieu de l'affichage de la théâtralité* [el subrayado es nuestro]; b) ce qui nous est appris par ce canal répercuté [el canal del teatro en el teatro], c'est la vérité [del hecho teatral, desterrando toda forma de ilusión dramática]³⁹.

Entre estos índices de *emboîtement* es posible establecer distinciones en función de los tipos de espacios no escénicos a los que remiten y que, debido a su calidad de ausentes, cabría calificar, de acuerdo a la terminología utilizada por Michèle Piemme, de dramaturgicos⁴⁰. Estas diferenciaciones van a tener una gran importancia para el espectador, puesto que las diversas clases de índices le van a permitir tener un claro conocimiento de la variedad de espacios ausentes. Estos son, fundamentalmente, tres: el primero estaría constituido por las otras salas donde otros clientes vienen a recrearse (ficción en tercer grado), el segundo sería el lugar que ocupa Irma como dueña del burdel (ficción en segundo grado) y el tercero es la calle, el exterior donde ha estallado la revolución (primer grado de ficción). Los dos últimos aparecerán en los cuadros quinto y sexto, respectivamente, haciendo así acto de presencia escénica plena el escalonamiento en tres grados de ficción, aunque no de forma simultánea, sino sucesiva. Sin embargo, su carácter dramaturgico en los cuadros que aquí se analizan hace que el *emboîtement* como fenómeno escénico exista sólo de un modo dual (ausencia-presencia) y que su valor triple tenga una importancia fundamentalmente temática.

Esto lleva a considerar que el elemento dramaturgico en *Le Balcon* no es algo único, homogéneo, no diferenciado. Afirmar lo contrario implicaría dar de él una visión demasiado simple y la concepción de los espacios y de

³⁸ ANNE UBERSFELD, *op. cit.*, p. 47.

³⁹ ANNE UBERSFELD, *L'école du spectateur*, p. 112.

⁴⁰ «Les espaces scéniques sont les lieux que l'on voit sur le plateau, tandis que les lieux que l'on entend nommer et qui peuvent être très différents des précédents sont appelés "espaces dramaturgiques"». MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 23.

los niveles de ficción de esta obra es más compleja de lo que a simple vista pueda parecer.

Los índices de *emboîtement* vienen dados tanto por algunos personajes como por la presencia de determinados objetos en escena y por la irrupción de algunos ruidos.

El contacto entre el escenario y las otras habitaciones del burdel se establece mediante gritos de mujer y ruidos que, provenientes de aquéllas, a veces se dejan oír:

IRMA, *soucieuse*: Il y a du sang partout... Vous longerez le mur de l'archêveché: Vous prendrez la rue de la Poissonnerie...

On entend soudain un grand cri de douleur poussé par une femme qu'on ne voit pas.

(*Agacée*) Je leur avais pourtant recommandé d'être silencieux. Heureusement que j'ai pris la précaution de boucher toutes les fenêtres d'un rideau molletonné⁴¹.

Este tipo de irrupciones de lo exterior en lo interior (aunque siempre dentro del ámbito del «Grand Balcon») tienen lugar cuando las sesiones del burdel ya han terminado (en el caso del primer cuadro), cuando aún no han comenzado (como ocurre con el General) o cuando están en pleno desarrollo, siendo de esta forma interrumpidas. Esto es lo que sucede en el segundo cuadro:

LE JUGE, *il continue à lire*: Bien. Jusqu'à présent tout se passait bien. Mon bourreau cognait dur... car lui aussi fait son travail. Nous sommes liés: toi, lui, moi. Par exemple, s'il ne cognait pas, comment pourrais-je l'arrêter de cogner? Donc, il doit frapper pour que j'intervienne et prouve mon autorité. Et tu dois nier afin qu'il te frappe.

On entend un bruit: quelque chose a dû tomber dans la pièce à côté. Ton naturel:

Qu'est-ce que c'est? Toutes les portes sont bien fermées? Personne ne peut nous voir, ni nous entendre?

LE BOURREAU: Non, non, soyez tranquille. J'ai tiré le verrou.

⁴¹ JEAN GENET, *op. cit.*, pp. 21-22.

Il va examiner un énorme verrou à la porte du fond.

Et le couloir est consigné.

LE JUGE, *ton naturel*: Tu es sûr?

LE BOURREAU: Je vous le certifie (*Il met la main à sa poche.*)
Je peux en griller une?

LE JUGE, *ton naturel*: L'odeur du tabac m'inspire, grille.

Meme bruit que tout à l'heure.

Oh, mais qu'est-ce que c'est? Mais qu'est-ce que c'est? Je n'aurai pas la paix? (*Il se lève.*) Qu'est-ce qui se passe?

LE BOURREAU, *sec*: Mais rien. On a dû faire tomber quelque chose. C'est vous qui êtes nerveux⁴².

Las interpretaciones de Obispo, Juez o General, se encuentran así detenidas, ya que los clientes han abandonado, aunque sea momentáneamente, el nivel de ficción en tercer grado, o ni tan siquiera se han incorporado a él. Sin embargo, los gritos y ruidos que proceden de otras habitaciones indican que en ellas la representación prosigue. El efecto de *emboîtement* es aquí inverso, pues el tercer grado no se da en escena, sino fuera, y es ésta quien sirve de elemento de contraste. Es una forma de mostrar que en el «Grand Balcon» la ilusión y el sueño permanecen, que existen como algo constante, que no conocen ninguna forma de interrupción y que, por lo tanto, el escalonamiento en varios grados de ficción se mantiene, a pesar de que las sesiones que el espectador tiene ante sus ojos se interrumpan por un instante, no hayan comenzado aún o lleguen a su fin.

El contacto entre la escena y el ámbito ocupado por Irma viene dado por su propia presencia en alguno de los cuadros iniciales, sobre todo en el primero y en el tercero, donde ella está para indicar que la sesión debe terminar o está a punto de empezar. Ella condiciona la interpretación de los personajes, y así, cuando está con el Obispo, le obliga a dejar su monólogo para hacerle pagar y sabe, por otra parte, recordar al cliente que hace de General en qué nivel de ficción se encuentra y cuál ha de ser el comportamiento correspondiente:

Soudain, un long cri de femme.

LE GÉNÉRAL: Qu'est-ce que c'est?

⁴² JEAN GENET, *op. cit.*, p. 33.

Il veut s'approcher de la paroi de droite et déjà se baisse pour regarder, mais Irma intervient.

IRMA: Rien. Il y a toujours des gestes inconsidérés, de part et d'autre.

LE GÉNÉRAL: Mais ce cri? Un cri de femme. Un appel au secours peut-être? Mon sang qui bout ne fait qu'un tour... Je m'élançé...

IRMA, *glaciale*: Pas d'histoires ici, calmez-vous. Pour le moment, vous êtes en civil.

LE GÉNÉRAL: C'est juste⁴³.

La revolución hace acto de presencia en la escena de dos formas diferentes, como son los ruidos de ametralladora que con frecuencia se suelen oír y las conversaciones de los clientes con Irma o con los profesionales con los cuales recrean sus fantasías:

LE JUGE, *sur un ton encore plus familier*: Tu parais inquiet. Il y a du nouveau?

LE BOURREAU: Cet après-midi, juste avant votre arrivée, trois points principaux sont tombés aux mains des révoltés. Ils avaient allumé plusieurs incendies: aucun pompier n'est sorti. Tout a flambé. Le Palais...

LE JUGE: Et le Prefet de Police? Il se les roule, comme d'habitude?

LA VOLEUSE: On est resté sans nouvelles de lui pendant quatre heures. S'il peut échapper, il viendra sûrement ici. On l'attend d'un moment à l'autre.

LE JUGE, *à la Voleuse, et s'asseyant*: En tout cas, qu'il n'espère pas franchir le pont de la Royade, il a sauté cette nuit.

LA VOLEUSE: On le savait. On a entendu l'explosion d'ici⁴⁴.

* * *

Para que se pueda dar la expresión escénica de la nada como apariencia absoluta, es necesaria la anulación previa de las concepciones tradicionales de realidad y ficción. Genet consigue este objetivo para los cuatro primeros cuadros de *Le Balcon* y, por extensión, para todo el drama, sirviéndose del procedimiento escénico del *emboîtement*, del cual va a saber extraer una doble

⁴³ JEAN GENET, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 34.

utilidad. Por una parte, lleva a cabo, gracias al escalonamiento en diversos grados de ficción, la disolución de la realidad, que acaba por asimilarse totalmente a la imagen. Se rompe así con la oposición entre lo real y lo aparente. Los elementos de la representación que sirven para dar forma a lo que se ha considerado como *sinécdoque* escénica tienen aquí una gran importancia. Por otra parte, se da un mantenimiento, paradójico e inevitable al mismo tiempo, de esta dualidad que constituye el fundamento sobre el que se construye el *emboîtement*, el cual, en virtud de la duplicación e inversión del principio de la denegación, permite también que la apariencia absoluta, en la forma de General, Juez, Obispo o Vagabundo, pueda ser reconocida como tal. Son precisamente los índices de *emboîtement*, que constituyen igualmente una realización de la *sinécdoque* escénica, los que hacen visible al espectador el fenómeno de la teatralización⁴⁵.

Genet es capaz de desarrollar en *Le Balcon* una dramaturgia auténticamente subversiva, en la medida en que sabe utilizar una técnica teatral de sobra conocida, como es el *emboîtement*, al servicio de la expresión de una significación absolutamente opuesta a la concepción a partir de la cual dicha técnica ha sido siempre utilizada⁴⁶. Es éste, por lo tanto, un tipo de teatro que parte de métodos y procedimientos consagrados por la tradición, pero dotados de un sentido transgresor, destructivo. Como dice Michèle Piemme, a propósito de la escena que constituye el octavo cuadro de *Le Balcon*:

A la fois satire du pouvoir, mais aussi —et surtout— satire du théâtre d'illusion occidentale, cette scène est typique de la dramaturgie de Genet qui joue avec les cartes normales, mais qui ne respecte pas les règles du jeu [el subrayado es nuestro]⁴⁷.

Esta significación destructiva viene dada por la manera en que Genet concibe el mundo y la realidad humana:

⁴⁵ El *emboîtement* conoce, por lo tanto, dos usos diferentes y opuestos entre sí. Esta doble utilidad del *emboîtement* al servicio de una finalidad única entra dentro de la lógica de los *tourniquets*, que siempre está presente en la obra literaria de Genet: «Sartre appelle "tourniquets" cette logique qu'établit Genet dans ses romans ou dans ses pièces. Genet pose l'incompatibilité de deux thèses mais décide de leur unité foncière». JEAN-BERNARD YEHOUDA MORALY, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁶ «Structurellement ce procédé [el *jeu dans le jeu* o, si se quiere, el *emboîtement*] a pour but d'amener le spectateur à une double perspective: en effet, le spectateur réel est spectateur d'abord, et en plus il assiste au spectacle auquel assiste l'acteur spectateur de son propre jeu ou de celui des autres». MANFRED SCHMELING, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁷ MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 30.

Si le théâtre d'Artaud est celui de la subversion de la réalité sociale et du monde ancien, le sien [el teatro de Genet] vise celle de toute réalité, de la révolution, notamment, de toute révolte. Il ne met pas seulement en cause le moi, mais toute existence⁴⁸.

La expresión de la Nada como puro Reflejo no es sino el nihilismo absoluto de este dramaturgo llevado a la escena, nihilismo del cual pretende hacer participar a los espectadores.

Le monde du paraître, et cela est mis en évidence essentiellement par le rapport entre la vie de Genet [...] et la thématique mise en scène, c'est le monde de la réalité même, de la réalité telle que Genet la voit. Car pour nous empêcher de fonder notre approche de ce monde sur une conception naïve de la réalité, il y a les mystifications et les rituels qui en quelque sorte dissolvent ou pétrifient le jeu (dans le jeu) dans l'univers de la mort. Cela vaut peut-être aussi bien pour *Le Balcon* et *Les Bonnes* que pour *Les Nègres*⁴⁹.

Esto es lo que fundamenta la intencionalidad criminal que ha querido dar a su drama. Sin embargo, este autor no se detiene aquí, puesto que, dando muestras de una coherencia mantenida hasta las últimas consecuencias, sabe ejercer su voluntad destructora no solamente sobre el público, sino también sobre el propio vehículo de sus ideas: el espectáculo teatral. El suyo es un teatro de la realidad, la apariencia y la nada; en consecuencia, también es un teatro del teatro y contra el teatro:

La pièce [*Le Balcon*] n'est pas «une satire de ceci ou de cela», ce qui situerait son pouvoir au niveau des contenus. Elle dénonce en même temps ses propres moyens de production autant que le produit qu'elle engendre. Elle est satire, intrinsèquement, au niveau même des signifiants⁵⁰.

⁴⁸ JACQUES HOURIEZ, «JEAN GENET, ou la subversion par le théâtre», en *Actes du Colloque International Théâtre et Révolution*. Édités par Lucille Garbagnati et Marita Gilli. Paris. Les-Belles-Lettres. 1989, p. 190.

⁴⁹ MANFRED SCHMELING, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁰ MICHÈLE PIEMME, *op. cit.*, p. 31. «Or, Genet n'écrit pas pour apporter sa contribution à la littérature. Il écrit contre elle. Et la scène est, par excellence, le lieu où réaliser pareille opération qu'il faut qualifier, littéralement, de déconstruction. Elle dissout le théâtre alors même qu'elle semble l'affirmer.» Bernard Dort, «Le théâtre: une féerie sans réplique», en *Magazine Littéraire*. N° 313. Septembre 1993, p. 50.

Utilizar el *emboîtement* para hacer significar el vacío esencial es pervertir su uso, destruirlo, reducirlo de alguna manera a la inexistencia. Genet lleva a cabo de este modo la disolución del desarrollo escénico de *Le Balcon* en el fondo de su temática y consigue así operar esa identificación entre forma y contenido, de la cual se hablaba al comienzo. El teatro llega así a convertirse con Genet, no tanto en representación de la nada, sino en expresión o revelación de sí mismo como reducción de todo a la nada.